

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 19

Донецк
2018

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакционная коллегия:

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

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

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

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

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

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

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

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

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент;

Гамова И. В. – кандидат искусствоведения, доцент;

Биджакова Н. Л. – кандидат искусствоведения, доцент.

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГОО ВПО ДГМА имени С. С. Прокофьева
от 26 декабря 2018 года (протокол № 5).*

Сборник издаётся с 1998 года.

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

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

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

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

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 19

Донецьк
2018

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

Стасюк С. О. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Гамова І. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Біджакова Н. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
ДОО ВПО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва
від 26 грудня 2018 року (протокол № 5).*

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).*

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 19

UDC 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

LBC 85.34

M89

Editorial board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Recommended for publication by the Scientific Council
of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music
on 26 December 2018 (Protocol 5).*

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).*

**КОНЦЕРТНО-АНСАМБЛЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕДАГОГОВ
В ИСТОРИИ ДОНЕЦКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА**

В 2018 году Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева¹ исполнилось 50 лет. Её история наполнена интересными творческими событиями, богата на имена талантливых музыкантов-педагогов. Они «взрастили» поколения выпускников, ставших, в свою очередь, известными концертными исполнителями. К сожалению, частые социальные потрясения спровоцировали не только многократные эмиграционные волны, «вымывавшие» и «уносившие» из региона профессиональных специалистов, но также и преждевременный уход из жизни многих музыкантов, вложивших свой талант и труд в создание культурного фонда Академии.

Данная статья посвящена особо ярким страницам концертно-ансамблевой деятельности педагогов Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Создававшиеся на добровольных началах ансамбли являлись «лицом» музыкального вуза, демонстрируя высокий профессиональный уровень далеко за пределами города и региона, подавали творческий пример для студентов и последователей, закладывали традиции ансамблевого исполнительства.

На первый взгляд камерный ансамбль – прерогатива определённой кафедры², но зачастую в творческие союзы, оказавшиеся весьма результативными, объединялись педагоги с разных кафедр.

Под результативностью подразумевается:

¹ Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева создана в 1968 году на базе Донецкого филиала Харьковского института искусств; с 1968 по 1991 – Донецкий государственный музыкально-педагогический институт (имя классика XX века было присвоено указом Совета Министров Украины № 133 от 13.05.1988); с 1991 по 2002 – Донецкая государственная консерватория; с 2002 года – Донецкая государственная музыкальная академия.

² В выпущенной в юбилейный для Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева 2018-й год книге «Летопись кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки» целый раздел посвящён созданным внутрикафедральным творческим союзам [4].

- культурно-просветительская работа (педагоги являлись первыми исполнителями музыкальных произведений, пропагандистами классической и новейшей музыки на различных концертных площадках);
- методическая деятельность (разрабатывались новые концертные редакции; создавались фондовые записи, озвученные методические пособия);
- широкое признание, в результате побед на престижных музыкальных конкурсах.

Так, в октябре 1983 года в Киеве состоялся первый Республиканский конкурс камерных ансамблей и исполнителей, входивший в программу Всесоюзного фестиваля «Золотая осень».

В номинации «ансамбли духовых инструментов» второе место занял квинтет Донецкого государственного музыкально-педагогического института, названный членами жюри «молодёжным» [1], т. к. в его состав входили и преподаватели – Виктор Олейник³ (гобой), Людмила Шершнёва⁴ (флейта), Юрий Василюк⁵ (кларнет), и студенты выпускного курса – Виктор Комликов⁶ (валторна), Николай Пшеничный⁷ (фагот).

Гран-при среди всех номинаций было удостоено камерно-инструментальное трио Донецкого государственного музыкально-педагогического института в составе Александр Запольский⁸ (скрипка),

³ Виктор Николаевич Олейник (р. 1949) – лауреат первой премии республиканского конкурса в сольном исполнительстве (1980), на тот период заведующий кафедрой духовых инструментов ДГМПИ, в настоящее время профессор ДГМА имени С. С. Прокофьева, артист Академического симфонического оркестра имени С. С. Прокофьева Донецкой государственной академической филармонии.

⁴ Людмила Константиновна Шершнёва (р. 1949) – преподаватель класса флейты ДГМПИ, в настоящее время доцент ДГМА имени С. С. Прокофьева.

⁵ Юрий Иванович Василюк (1949–2016) – артист симфонического оркестра Донецкой областной филармонии, с 1975 года – преподаватель ДГМПИ.

⁶ Виктор Анатольевич Комликов (р. 1959) – в настоящее время артист Академического симфонического оркестра имени С. С. Прокофьева Донецкой государственной академической филармонии.

⁷ Николай Николаевич Пшеничный (р. 1960) – в настоящее время концертмейстер группы фаготов Академического симфонического оркестра имени С. С. Прокофьева Донецкой государственной академической филармонии, заслуженный артист Украины.

⁸ Александр Игоревич Запольский (р. 1951) – выпускник Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классу скрипки профессора О. Пархоменко (воспитанницы Д. Ойстраха), с 1976 по 1990 год преподавал класс скрипки на кафедре струнных инструментов ДГМПИ, концертмейстер симфонического оркестра Донецкой областной филармонии, организатор и дирижёр Донецкого камерного оркестра «Виола» (1986), с 1987 года – заслуженный артист

Валерий Волков⁹ (виолончель), Вячеслав Бакис¹⁰ (фортепиано). В творческий коллектив три молодых педагогов (бывших к тому же друзьями) объединились незадолго до конкурса. Каждый из них уже был состоявшимся музыкантом, подготовленным к решению наисложнейших художественно-исполнительских задач, как справедливо заметил специальный корреспондент газеты «Радянська Донеччина» Г. Гнездилов [5]. К тому времени за плечами у каждого были конкурсные испытания и награды в сольном исполнительстве¹¹.

Получение Гран-при педагогами молодого вуза¹² на первом ка-

Украины. Выиграв конкурс на место концертмейстера симфонического оркестра Датского радио, с 1992 года живёт и работает в Дании, является руководителем одного из ведущих в Дании струнного квартета “*Zapolski-Kvartetten*” (1993), дирижёром молодёжного струнного оркестра “*Zapolski Strygerne*”, организатором международного музыкального фестиваля “*Copenhagen Winter Festival*”, с 2000 г. – профессором Королевской Академии музыки (г. Копенгаген). За вклад в датскую культуру удостоен премии “*Fritz Busch*” (1995); педагогической премии фонда «Якоба Гадэ» за выдающиеся достижения в воспитании и художественного развития молодых талантов Дании (2010); премии “*Emil Holms*” от симфонического оркестра Датского радио (2014); является Лауреатом премии Международного Приза в области музыки имени М. М. Ипполитова-Иванова (2015).

⁹ Валерий Владимирович Волков (1949–2007) – окончил школу-десятилетку при Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по классу виолончели Э. Фишмана, а позже Астраханскую государственную консерваторию. Неоднократно стажировался у ведущих профессоров Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского – Г. Козолуповой, М. Ростроповича, Д. Шафрана, до 1992 года преподавал класс виолончели на кафедре струнных инструментов ДГМПИ. В 1994 году. принял приглашение занять должность профессора Высшего института музыки и драмы (г. Дамаск, Сирийская Народная Республика), получил Гран-при и Почётный диплом Фестиваля музыки стран Ближнего Востока (Лос-Анджелес). Проработав около 10 лет в Дамаске, в 2003 году выехал в Канаду (г. Торонто).

¹⁰ Вячеслав Яковлевич Бакис (р. 1947) – выпускник Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классу В. Топилина и А. Снегирёва, с 1974 по 1977 г. преподавал на кафедре камерного ансамбля и концертмейстерства, с 1977 г. – старший преподаватель кафедры специального фортепиано ДГМПИ, старший концертмейстер Донецкой областной филармонии. В настоящее время живёт и работает в США (г. Нью-Йорк).

¹¹ Александр Запольский – лауреат первой премии конкурса “*Lysenko International Violin Competition*” (Украина, 1973); Валерий Волков – лауреат первой премии Всероссийского конкурса имени А. Я. Штримера (1968); Вячеслав Бакис – поощрительная премия международного конкурса в г. Мюнхен (1971).

¹² На тот период Донецкому государственному музыкально-педагогическому институту было всего 15 лет.

мерно-ансамблем украинском конкурсе было событием сенсационным¹³. Так как об этом ансамбле в столичных музыкальных кругах никто не знал и не слышал, то в победители прогнозировали более известные на тот момент имена. Выступление донецких музыкантов было для всех настолько неожиданным, просто ошеломительным и блестящим, что непроизвольно, в искреннем восторге, весь зал вместе с членами жюри аплодировал стоя! После этого никто даже не пытался «продвинуть» кого-либо другого на первое место (об этом рассказывали потом сами члены жюри). Так, председатель президиума жюри конкурса, заслуженный деятель искусств УССР, известный украинский композитор Л. Н. Колодуб вспоминал: «Когда жюри обсуждало вопрос, кому присудить «Гран-при» – приз за лучшее исполнение среди всех участников конкурса, то мы были единодушны – этой награды достойны дончане» [1]. Высказав своё впечатление, Л. Н. Колодуб отметил, что «исполнительское мастерство этого коллектива находится на уровне лучших мировых образцов» [там же], далее выделил главные ансамблевые качества – слаженность, чистоту звука, высокую музыкальную культуру, в заключении констатировал, что «город Донецк должен гордиться такими замечательными исполнителями» [там же].

Получив признание на конкурсе, «Донецкое трио» стало концертной единицей Укрконцерта, и в течение нескольких лет ансамбль гастролировал по всем уголкам Украины (по плану Укрконцерта гастролей было много). В их программы включались произведения от классических до самых новейших, только что вышедших из под пера композиторов. Например, созданная в следующем после конкурса 1984 году камерно-инструментальная программа «Гайдн, Моцарт, Брамс, Скорик», вначале представленная донецкой публике, была исполнена в беломраморном зале Киевской государственной филармонии. Предваряя выступление, украинский композитор В. П. Губа подчеркнул, что «наисложнейшая в исполнительском искусстве форма музицирования – фортепианное трио, потому что каждый из трёх обязан быть незаурядным исполнителем, личностью, способным играть за треть оркестра» [цит. по: 5]. После того, когда отзвучала последняя нота, степенная киевская публика, сдержанно проявляющая свои эмоции, буквально «взорвалась» аплодисментами, присутствующие в зале были очарованы обаянием трёх харизматичных музыкантов и не хотели покидать зал.

Феномен успеха Трио во многом заключался в том, что участники представляли «диалектическое» единство противоположных исполнительских индивидуальностей: у А. Запольского – эстрадная, популяризи-

¹³ В киевских и донецких газетах того периода (октябрь-ноябрь 1983 г.) очень много писали о Донецком трио и их победе.

рованная трактовка, способная донести музыкальный образ до восприятия самого простого неподготовленного слушателя; у В. Бакиса – классический подход, в котором превалировали филигранная выверенность, ясность, техническое совершенство; у В. Волкова – романтическое наполнение, которое покоряло слушателей глубинным драматизмом, невероятной силы экспрессией, концентрацией воли, потрясающей проникновенностью в передаче лирических образов. Общим было искреннее и увлечённое стремление к совершенству звучания каждой инструментальной партии, смелой яркости, интонирования в сольных эпизодах дтончайших нюансов музыкальной выразительности. Поэтому их исполнение неизменно находило отклик у самой разноплановой аудитории. В просветительских концертах, проходивших в учреждениях с очень «неподатливой» публикой, например, в профессионально-технических училищах или общеобразовательных школах, музыканты буквально завораживали внимание слушателей, совершенно не настроенных на восприятие, казалось бы, «чуждой» им классической музыки.

Что касается репертуара, то больше всего музыканты отдавали предпочтение фортепианным трио В. Моцарта и Й. Гайдна, т. к. это был «конёк» и А. Запольского, и В. Бакиса. Музыканты очень творчески подходили к выступлениям: на одном из монографических моцартовских концертов, проходившем в концертном зале ДГМПИ, они надели на головы парики, принесли из театра высокие подсвечники, погасили в зале свет. Создав антураж, соответствующий историческому стилю, усилили восприятие музыки Моцарта. В их исполнении часто звучали такие сложнейшие и масштабные произведения, как, например, Трио ля минор, ор. 114 Й. Брамса, Элегическое трио № 2 ре минор «Памяти великого художника» С. Рахманинова, Трио А. Бабаджаняна, Ф. Шуберта. Музыкантами было «открыто» для публики ни разу не звучавшее в Донецке «Неоконченное трио» А. Алябьева [3]. Получив из рук украинского композитора Ю. Ищенко ноты только что сочинённого им Фортепианного трио, стали первыми исполнителями этого произведения.

Нередко «Донецкое трио» в «творческом порыве» выходило за рамки своего состава, расширяясь до более крупного ансамбля, например, квинтета. Так, участвуя в Отчётном концерте Донецкой области в Киеве, они пригласили альтиста Г. Ходоса и контрабасиста В. Криворучко, так как в программе концерта звучал Шубертовский «Форельный» квинтет. Выступление в таком концерте считалось особенно почётным, в нём собирались лучшие таланты Украины. Восторженные и самые высокие отзывы о профессиональном мастерстве и исполнительском уровне донецких музыкантов высказал концертмейстер оркестра Государственного академического театра оперы и балета име-

ни Т. Г. Шевченко, профессор Киевской консерватории, ведущий контрабасист Украины Б. Сойка¹⁴. Сотрудничали ансамблисты с арфисткой И. Ромасенко-Ивановой, а также педагогом камерной кафедры альтистом Б. Харитоновым. Большое впечатление оставила успешная инструментально-вокальная концертная программа с солисткой Донецкой областной филармонии А. Коробко «Мой голос для тебя». Играли они и Тройной концерт Л. Бетховена с симфоническим оркестром.

Много выступлений проводилось на Донецком радио и телевидении, но записи в этих фондах, к сожалению, не сохранились. В кабинете звукозаписи ДГМА удалось разыскать аудиоплётку нескольких фортепианных трио Й. Гайдна, прозвучавших в Концерте, состоявшемся 14 ноября 1980 года в Концертном зале ДГМПИ (38 лет назад!!!)¹⁵ и проанализировать ансамблевое мастерство исполнителей. Так, на примере фрагмента вступления к первой части Трио № 6 Й. Гайдна можно прочувствовать необыкновенную синхронность и пластичность в сочетании инструментальных партий; на примере заключительной партии экспозиции первой части того же опуса услышать штриховую идентичность легчайшего *spiccato* в максимальной приближённости звукоизвлечения фортепиано и струнных. Наряду с филигранной инструментальной и ансамблевой техникой, в их исполнении мастерски раскрывается глубокий смысл музыкального текста: например, во второй части Трио № 2 фа-диез минор тончайшая динамическая нюансировка в ладовых мажоро-минорных модуляциях отражает хрупкое балансирование на грани света и тени; во второй части Трио № 10 пластика интонирования передаёт самые сокровенные чувства и предельно «ранимое» открытое эмоциональное состояние.

Следует отметить и лёгкое, юмористически-творческое, «солнечное» отношение к профессии (в духе Мстислава Ростроповича).

¹⁴ Богуслав Вячеславович Сойка неоднократно принимал участие в выступлениях ансамбля солистов Киевского театра в концертах, радио- и телепередачах, а также в камерных концертах солистов оркестра и педагогов консерватории, где неоднократно исполнял Квintет и Октет Ф. Шуберта, Септет Л. Бетховена, секстеты П. Чайковского, М. Глинки и украинского советского композитора Г. Таранова.

¹⁵ Эта аудиозапись существовала на почти рассыпающейся плёнке бобинного магнитофона, при помощи сотрудников лаборатории ТСО ДГМА О. Майбороды и В. Мигина, удалось оцифровать сохранившиеся фрагменты, и теперь это исполнение, перенесённое на дисковый электронный носитель, стало доступным для слушателей в фонотеке ДГМА имени С. С. Прокофьева.

Например, на одном из праздничных концертов музыканты поменялись инструментами: Запольский – за роялем, Волков – со скрипкой, Бакис – с виолончелью. И они действительно играли фортепианное трио, что-то лёгкое, конечно. Это «фонтанирующее» большим количеством идей со-творчество, всегда носило импровизационный характер, отличалось не статичным академическим артистизмом и отражалось во всём. Например, с участием музыкантов был создан любительский художественный фильм в жанре детективной комедии, который не только в музыкальной среде произвёл «фурор», но и во всём городе.

Особого внимания заслуживает деятельность педагогов ДГМПИ в жанре фортепианного дуэта. В 1980-е годы высокий уровень демонстрировал ансамбль, созданный в 1982 году в результате творческого союза выдающихся пианисток Виктории Гончаренко¹⁶ – Татьяны Горевой¹⁷. Их педагогическая и исполнительская деятельность оказала плодотворное влияние не только на студентов, как в своё время справедливо отмечалось коллегами, но и внесла значительный вклад в культурное наследие вуза. Фортепианный ансамбль активно концертировал. Выступления проходили в музыкальных школах и музыкальных училищах Донецкой области, в Донецкой областной филармонии, в залах ДГМПИ и Киевской консерватории, на областном и республиканском телевидении. Были подготовлены концертные программы к юбилейным вечерам памяти Й. Брамса, Н. Паганини, С. Рахманинова и др. В соавторстве была сделана концертная редакция Второй сюиты С. Рахманинова для двух фортепиано, ор. 17. За активную исполнительскую деятельность и высокий художественный уровень этот дуэт неоднократно награждался почётными грамотами.

¹⁶ Виктория Феодосиевна Гончаренко (р. 1944) – выпускница Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1966) по классу профессора Л. А. Вайнтрауба, там же окончила ассистентуру-стажировку (1969), с 1970 г. – преподаватель кафедры специального фортепиано ДГМПИ, по совместительству вела класс камерного ансамбля, выступала с ансамблевыми, сольными концертами, нередко в сопровождении симфонического оркестра. Указом Президиума Верховного совета СССР от 22 августа 1986 № 5515-ХІ за заслуги в развитии советской культуры, литературы, искусства награждена орденом «Знак почёта». Имела Благодарность от Министерства культуры и искусства Украины (1996 г., приказ № 381-к). В настоящее время живёт в Германии (г. Бохум).

¹⁷ Татьяна Васильевна Горевая (р. 1940) – выпускница Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по классу профессора И. А. Браудо, исполнительскую аспирантуру ГМПИ имени Гнесиных окончила по классу профессора К. Х. Аджемова, с 1971 г. преподавала на кафедре специального фортепиано ДГМПИ, в 1993 г. эмигрировала в Германию.

В фонотеке Академии находится аудиозапись (от 26 июня 1984 года) озвученного пособия на материале 4-ручных фортепианных миниатюр цикла «7 пьес» В. Гаврилина. Здесь можно услышать виртуознейшую инструментальную и ансамблевую технику (эпизод коды первой пьесы «Мушкетёры» может служить «хрестоматийным» примером синхронного исполнения *accelerando* и *ritenuto*), артистичное «преподнесение» острохарактерных миниатюр (например, во второй пьесе «Ямская» очень органично передаётся эмоциональное состояние лихого, отчаянно-го, бесшабашного веселья, прерванного буквально на секунды «мыслью о вечном», и возвращения к первоначальной повседневной суете).

По отзывам коллег, исполнительский облик этого ансамбля отличался не только артистичностью, но и ясными интерпретаторскими решениями, масштабностью драматургических замыслов, великолепной профессиональной выучкой. Также отмечалось совпадение качеств обеих пианисток в ощущении чувства меры и стиля, при весьма выразительной индивидуальности каждой из них.

В последующие годы (вторая половина 1980-х и 1990-е гг.) «высокую планку» мастерства в жанре фортепианного ансамбля держали: Наталия Лаврик¹⁸ – Наталия Строчан¹⁹ (дуэт являлся лауреатом премии имени С. С. Прокофьева областного Фонда культуры Донбасса²⁰). Наряду с пропагандированием музыки С. Прокофьева, ансамблисты активно осваивали всё новое. Аудиозапись «Фуга-коллаж на тему ВАСН» и «Утренняя музыка» Ю. Ищенко, «Три каприччио» Г. Ляшенко, «Ревизская сказка» (музыка к спектаклю на Таганке), ор. 143 А. Шнитке для 2-х

¹⁸ Наталья Измайловна Лаврик (р. 1949) – выпускница ДГМПИ, окончила ассистентуру-стажировку Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в классе профессора Л. Е. Цвирко, с 1977 преподавала в ДГМПИ камерный ансамбль и фортепианный дуэт, с 2015 года преподаёт на кафедре камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

¹⁹ Наталья Николаевна Строчан (р. 1952) – выпускница Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1975), там же окончила ассистентуру-стажировку по специальности «Концертмейстерство» в классе профессора, заслуженной артистки Украины Р. Голубевой, в 1986 преподавала в ДГМПИ концертмейстерский класс, в 2001 году переехала в г. Киев, в настоящее время работает концертмейстером кафедры струнных инструментов НМАУ имени П. И. Чайковского, является доцентом НПУ имени М. П. Драгоманова (г. Киев), ведёт активную концертную деятельность как аккомпаниатор.

²⁰ Донецким областным фондом культуры ежегодно с 1991 по 2012 год выплачивалась областная музыкальная премия имени С. С. Прокофьева «за выдающиеся заслуги в деле пропаганды творческого наследия С. Прокофьева» и высокое профессиональное мастерство.

фортепиано – пример того, как только что появляющиеся сложнейшие произведения включались педагогами в исполнительский репертуар и вводились в студенческие программы²¹.

В начале 2000-х годов «дело» фортепианного дуэтного исполнительства успешно продолжили педагоги Ирина Антипина²² – Людмила Мельникова²³. Ирина Антипина – универсальный музыкант и партнёр, её ансамблевая деятельность не ограничивалась жанром фортепианного дуэта, включала творческое сотрудничество со скрипачами и другими инструменталистами (следует вспомнить её филармонические концерты в Трио с Владимиром и Ольгой Гамарь – артистами Донецкой областной филармонии, концертмейстерами кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки). Музыкальные критики отмечали её «прекрасный отточенный мягкий пианизм», высокую музыкальную культуру, чувство стиля [2]. Людмила Мельникова также взаимодействовала со многими инструменталистами, особенно плодотворно в течение многих лет со скрипачом, педагогом кафедры струнных инструментов Анатолием Каравацким.

Уже в современный период, несмотря на развернувшиеся боевые действия на Донбассе, фортепианный дуэт в составе молодых педагогов Академии Виктории Гончаровой – Лилии Кнышевой стал лауреатом Всероссийского Открытого конкурса фортепианных дуэтов имени А. Г. Бахчиева «За роялем вдвоём», состоявшегося в городе Вологда (Россия) 2–5 мая 2015 года. Члены жюри под председательством Е. Сорокиной (профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского) единогласным решением присудили Первую премию и звание Лауреатов в номинации «Преподаватели музыкальных учебных заведений» ансамблю из Донецка²⁴.

²¹ Например, «Фуга-коллаж на тему ВАСН» Ю. Ищенко появилась в 1985 году, «Ревизская сказка» (музыка к спектаклю на Таганке), ор. 143 создана А. Шнитке в 1981 году.

²² Ирина Михайловна Антипина (р. 1956) – выпускница ДГМПИ по классу А. Витовского, окончила ассистентуру-стажировку Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, с 1984 года преподавала в ДГМПИ камерный ансамбль, с 2003 года живёт и работает в Киеве.

²³ Людмила Викторовна Мельникова (р. 1958) – выпускница ДГМПИ по классу А. Витовского, дипломант Всеукраинского конкурса имени Н. В. Лысенко (Львов), с 2003 года преподаёт в ДГМА камерный ансамбль и фортепианный дуэт.

²⁴ От «Радио России» Донецкий фортепианный дуэт был удостоен специального приза «За артистическое обаяние», от Фортепианной Академии Сицилии (Италия) – получил сертификат на серию сольных концертов по городам Италии.

Что касается камерно-инструментальных дуэтов, то в них объединялись самые разнообразные составы. Назовём несколько ансамблей, активно функционирующих в 1970-е гг. Камерный дуэт в составе педагогов первого состава Людмила Жук (скрипка) – Алла Маслова (фортепиано) вёл активную концертно-гастрольную деятельность и был рекомендован руководством Донецкого государственного музыкального педагогического института для участия в международном конкурсе дуэтов в г. Мюнхен (сентябрь 1971). Семейный дуэт педагогов Евгений Полихрониди (балалайка) – Ирина Полихрониди (фортепиано)²⁵ в мае 1970 года в числе делегации Донецкой области участвовал в концертных мероприятиях, посвящённых 25-летию освобождения Германии от фашизма в городах ГДР: Магдебург, Шёнебек, Бланкенбург. Ещё одним семейным дуэтом в составе Владислав Халаписис (скрипка) – Алла Халаписис-Масловой (фортепиано)²⁶ было подготовлено и исполнено множество монографических циклов, включавших произведения классического и романтического стилевых направлений. Успешный ансамбль Валерий Ивко²⁷ (домра) – Алла Кирсанова²⁸ (фортепиано), созданный в 1975 году, на протяжении 13 лет гастролировал в разных городах Советского Союза: Минск, Омск, Киев, Черновцы, Львов, Трускавец, Ивано-Франковск, Донецк, Луганск и др. В его концертные программы включались произведения скрипичного репертуара: сонаты В. Моцарта, Н. Паганини, произведения П. Чайковского, Ф. Шопена, Ж. Ибера, А. Баццини и мн. др. Позднее репертуарный список пополнился авторскими произведениями В. Ивко. Этими ансамблистами осуществлена запись отделения концерта в Москве (1978), которую несколько лет транслировали по центральному

²⁵ Семья Полихрониди в конце 1980-х эмигрировала в Грецию.

²⁶ Семья Халаписис переехала в Абхазию (г. Сухум), а позже эмигрировала в Грецию (г. Афины).

²⁷ Валерий Никитович Ивко (р. 1941) – домрист, композитор, дирижёр, педагог, выпускник Одесской государственной консерватории имени А. В. Неждановой по классу В. Касьянова, окончил ассистентуру-стажировку Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского под руководством М. Гелиса, лауреат Всеукраинского конкурса музыкантов-исполнителей (Киев, 1968), заслуженный артист УССР, лауреат премии имени С. С. Прокофьева областного Фонда культуры Донбасса, профессор ДГМА имени С. С. Прокофьева, в 1992 году основал и был художественным руководителем, дирижёром и солистом оригинального камерного оркестра виртуозов «Лик домер» при Донецкой государственной музыкальной академии.

²⁸ Алла Ивановна Кирсанова (р. 1946) – пианистка, вокалистка, выпускница ДГМПИ по классу фортепиано Л. Адаменко, лауреат международного конкурса, лауреат премии имени С. С. Прокофьева областного Фонда культуры Донбасса.

телевидению Гостелерадио СССР, что свидетельствует об их высочайшем художественном уровне мастерства.

С «лёгкой руки» выдающегося педагога-ансамблиста Станислава Савари²⁹, деятельность которого выходила далеко за рамки концертмейстерства и сотрудничества с ведущими вокалистами, было инициировано создание многих камерно-инструментальных ансамблей, например, творческий союз двух заслуженных (на период второй половины 1980-х годов) артистов УССР Григория Костринского (фагот) – Станислава Савари (фортепиано). В фонотеке ДГМА сохранилась аудиозапись их «французской» программы (концерт от 10.12.1984), где наряду с популярной Сонатой К. Сен-Санса прозвучали ещё редко исполняемые в Донецке концертные произведения французских композиторов – цикл «Три ноктюрна» Р. Дюкло и «Речитатив и финал» Ж. Семлер-Кольри для фагота и фортепиано. Известный дуэт Станислав Савари составил с Борисом Михеевым³⁰ (домра), сотрудничество с которым впоследствии продолжила его ученица, педагог ДГМПИ Нина Гречишкина (фортепиано). Концерты ансамбля Б. Михеев – Н. Гречишкина проходили в городах: Москва, Свердловск, Минск, Киев, Воронеж, Львов, Харьков и др.

Традиции ансамблевого исполнительства педагогов «первого поколения» продолжали их выпускники. Так, например, камерно-инструментальный дуэт Наталия Биджакова (виолончель) – Наталия Бурзаница (фортепиано)³¹ стал лауреатом Всеукраинского фестиваля-конкурса «Молодая Украина – Прокофьеву» (1993, г. Донецк) и Дипломантом второй международной Осенней Академии (1995, г. Берн, Швейцария), завоевал первое место и звание лауреатов V открытого международного конкурса камерных ансамблей «Краснодарская камерата» (2009,

²⁹ Станислав Витальевич Савари (р. 1934) – пианист-концертмейстер, выпускник Ташкентской государственной консерватории по классу Н. Яблоновского, народный артист Украины, профессор, лауреат премии имени С. С. Прокофьева областного Фонда культуры Донбасса, более 35 лет заведовал кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ДГМА имени С. С. Прокофьева.

³⁰ Борис Александрович Михеев (р. 1937) – выпускник Харьковской консерватории, один из лидеров профессиональной культуры домрового исполнительского искусства Украины, заслуженный деятель искусств Украины, композитор, педагог, с 1975 по 1977 гг. – директор Харьковского музыкального училища, в 1978–1985 гг. – ректор Донецкого государственного музыкально-педагогического института; в 1989–2008 гг. – проректор по учебной работе и заведующий кафедрой народных инструментов Харьковского университета искусств имени И. П. Котляревского.

³¹ Наталия Биджакова – ученица В. Волкова, Наталия Бурзаница (Тинякова) – ученица Т. Горевой.

г. Краснодар, РФ)³². Образованный в 1993 году дуэтный ансамбль на протяжении многих лет является участником многочисленных концертов.

Учитывая рамки статьи, была освещена деятельность педагогов-ансамблистов, отмеченных званиями лауреатов, наградами, либо многолетним совместным творчеством, но, безусловно, история концертно-ансамблевого исполнительства вуза очень обширна. Сохранение этой истории в памяти новых поколений студентов и молодых преподавателей, способствует развитию заложенных ранее традиций и приумножению исполнительского опыта предшественников.

Затронутая тема может претендовать на более широкое исследование, тем более, что в музыкальную педагогику прочно вошёл термин «играющий педагог». Для этого в музыкальные конкурсы введены номинации: «Преподаватели музыкальных учебных заведений», «Учитель – ученик» и др. В этих категориях нет возрастных ограничений, имеет значение только профессионализм и уровень исполнительского мастерства. На данный момент это весьма актуально, так как учитель не должен ограничиваться сугубо преподавательской деятельностью, он должен поддерживать «блестящую» исполнительскую форму, личным примером вдохновляя учеников, одновременно заниматься методической и научной работой.

Список использованных источников

1. Колесник, Н. Virtuozы из Донецка (интервью с Л. Колодубом) / Н. Колесник // Вечерний Донецк. – 02.11.1983.
2. Рябко, И. Играет фортепианное трио / И. Рябко // Вечерний Донецк. – 30.04.1993.
3. Савари, С. Трио / С. Савари // Комсомолец Донбасса. – 21.02.1984.
4. Савари, С., Биджакова, Н. Летопись кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки (к 50-летию Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева и Году истории Донбасса) / С. Савари, Н. Биджакова. – Донецк : ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева», 2018. – 126 с.
5. Гнездилов, Г. Оплески Донецькому тріо / Г. Гнезділов // Радянська Донеччина. – 19.02.1984.

References

1. Kolesnik N. Virtuozы iz Donecka (Interv'ju s L. Kolodubom) [Virtuosos from Donetsk (Interview with L. Kolodub)]. Vecherniy Donetsk [Vecherniy Donetsk], 02.11.1983.

³² Усилиями профессоров Александра Зиновьевича Бондурянского и Татьяны Владимировны Сорокиной именно г. Краснодар в течение нескольких десятилетий позиционируется как центр камерно-ансамблевой деятельности в России.

2. Riabko I. Igraet fortepiannoe trio [Plays piano trio]. Vecherniy Donetsk [Vecherniy Donetsk], 30.04.1993.
3. Savari S. Trio [Trio]. Komsomolets Donbassa [Komsomolets of Donbass], 21.02.1984.
4. Savari S., Bidzhakova N. Letopis' kafedry kamernogo ansamblja i koncertmejsterskoj podgotovki (k 50-letiju Doneckoj gosudarstvennoj muzykal'noj akademii imeni S. S. Prokofjeva i Godu istorii Donbassa) [Chronicles of chamber ensemble and concertmaster training department (the fiftieth anniversary of S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music and The Year of Donbass history)]. Donetsk: SEO HTP S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music, 2018. 126 p.
5. Gniezdilov G. Opleski Donets'komu trio [Applause for the Donetsk trio]. Radians'ka Donechchina [Soviet Donetsk Region], 19.02.1984.

Биджакова Н. Л. Концертно-ансамблевая деятельность педагогов в истории Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. В 2018 году исполнилось 50 лет Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. За этот полувековой период накоплен богатый опыт в педагогической, научной, просветительской, концертной работе. В статье освещается концертная деятельность нескольких поколений педагогов Академии, создававших выдающиеся ансамбли (трио, фортепианные и камерно-инструментальные дуэты) и внёсших заметный вклад в культурное развитие Донецкого края. Изучение и анализ этого исполнительского опыта созвучны культурологическим изысканиям в «Год истории Донбасса» и 50-летия музыкального вуза.

Целью статьи является выявление традиций в развитии ансамблевого искусства Донбасса. В научный обиход вводятся сведения о представителях отечественной музыкальной культуры: А. Запольском, В. Бакисе, В. Волкове, В. Гончаренко, Т. Горевой, Н. Лаврик, Н. Строчан, И. Антипиной, Л. Мельниковой, С. Савари, Г. Костринском, Б. Михееве, В. Ивко, А. Кирсановой и др.

Статья носит широкий историко-обзорный характер. В ней создаётся панорама музыкального исполнительства на основе архивных материалов Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева, периодических изданий, хранящихся в фондах Донецкой республиканской научной библиотеки имени Н. К. Крупской, аудиозаписей концертных выступлений, что создаёт весомую научную базу статьи. Обращение к данной теме актуально для современной музыкальной педагогики высшей школы, объединяющей в себе методический, исполнительский и научный аспекты.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, Донецкое трио, фортепианный дуэт, камерный дуэт.

Биджакова Н. Л. Концертно-ансамблева діяльність педагогів в історії Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва. У 2018 році виповнилося 50 років Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва. За цей півстолітній період накопичено багатий досвід у педагогічній, науковій, просвітницькій, концертній роботі. У статті

висвітлюється концертна діяльність кількох поколінь педагогів Академії, які створювали видатні ансамблі (тріо, фортепіанні та камерно-інструментальні дуети) і внесли помітний внесок у культурний розвиток Донецького краю. Вивчення і аналіз цього виконавського досвіду співзвучні культурологічним вишукуванням в «Рік історії Донбасу» і 50-річчя музичного вузу.

Метою статті є виявлення традицій у розвитку ансамблевого мистецтва Донбасу. До наукового вжитку вводяться відомості про представників вітчизняної музичної культури: О. Запольського, В. Бакіса, В. Волкова, В. Гончаренко, Т. Горєву, Н. Лаврик, Н. Строчан, І. Антипіну, Л. Мельнікову, С. Саварі, Г. Костринського, Б. Міхеєва, В. Івка, А. Кірсанову та ін.

Стаття носить широкий історико-оглядовий характер. В ній створюється панорама музичного виконавства на основі архівних матеріалів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва, періодичних видань, які зберігаються у фондах Донецької республіканської наукової бібліотеки імені Н. К. Крупської, аудіозаписів концертних виступів, що створює вагому наукову базу статті. Звернення до даної теми актуально для сучасної музичної педагогіки вищої школи, що об'єднує в собі методичний, виконавський і науковий аспекти.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, Донецьке тріо, фортепіанний дует, камерний дует.

Bidzhakova N. Concert and ensemble activity of teachers in the history of the Prokofiev Donetsk State Academy of Music. In 2018, the 50th anniversary of the Prokofiev Donetsk State Academy of Music was celebrated. During this half-century period an abundant experience has been accumulated in pedagogical, scientific, educational, concert work. The article highlights the concert activities of several generations of the Academy teachers who created outstanding ensembles (trios, piano and chamber and instrumental duets) and made a significant contribution to the cultural development of the Donetsk region. The study and analysis of this performing experience are consonant with cultural studies in the “Year of the History of Donbass” and the 50th anniversary of the musical university.

The aim of the article is to reveal the traditions in the development of the Donbass ensemble art. Information about the representatives of the national music culture is introduced into the scientific use: A. Zapolsky, V. Bakis, V. Volkov, V. Goncharenko, T. Gorevoy, N. Lavrik, N. Strochan, I. Antipina, L. Melnikova, S. Savary, G. Kostrinsky, B. Mikheev, V. Ivko, A. Kirsanova and others.

The article has a broad historical and review character. It creates a panorama of musical performance based on the archival materials of the Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev, periodicals stored in the funds of the Donetsk National Scientific Library named after N. K. Krupskaya, audio recordings of concert performances, which creates a weighty scientific basis of the article. Addressing this topic is relevant for modern music pedagogy of higher education, which combines the methodological, performance and scientific aspects.

Key words: chamber-instrumental ensemble, Donetsk trio, piano duet, chamber duet.

ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Прообраз сюиты возник в среде придворного быта в процессе формирования этикета бального церемониала с чередованием разнохарактерных танцев. В инструментальной музыке сюита появилась от середины XVI века, а её жанровое определение возникло только к концу XVII столетия. В период барокко танцевальный дивертисмент¹ был необходимой частью как балетов, так и опер.

Особенности строения сюиты, прошедшей многовековую путь развития, отмечены в многочисленных исследованиях советских музыковедов – Т. Бершадской, В. Бобровского, Л. Мазеля, И. Манукян, В. Носиной, Ю. Тюлина, В. Фраёнова, В. Холоповой, Е. Щелкановцевой, Б. Яворского и др. Вопросам исторического развития жанра посвящены монография Т. Поповой [6], диссертации С. Маслий [3] и Н. Пикаловой [5].

Особое значение жанр сюиты приобрёл в пору романтизма. Её новый художественный смысл ярко проявлял авторскую индивидуальность. Романтическая сюита расширила спектр входящих в неё танцевальных номеров, дополнив их пьесами самостоятельного значения и содержания. Важной чертой сюиты стала программность. Теперь сюита могла выступать как в качестве самостоятельного жанра, так и входить в драматургию более крупных музыкально-сценических форм.

Эстетика эпохи романтизма поставила на пьедестал внимание к разнообразию человеческих чувств, что отразилось на характере миниатюр, составляющих сюиту. В них отразились моменты разных состояний души человека – от впечатлений природы до ярких портретных зарисовок. Эпоха романтизма выявила и своеобразие музыкальных нацио-

¹ В. М. Красовская в монографии «История русского балета» [2], рассматривая становление жанра, указывает, что балет изначально не был самостоятельно оформленным произведением, а входил в оперу как составная часть, продолжающая действие, дивертисмент, интермедия, как краткое повторение содержания оперы. Ещё один вариант – постановка балета, независимого от оперы. «Дивертисмент – цепь танцевальных номеров, иногда разрозненных, иногда выстроенных по принципу музыкально-хореографической сюиты, то есть объединённых организующим замыслом композитора и балетмейстера» [2, с. 10].

нальных традиций, что обусловило национальную характерность многих сюит.

Настоящая статья ставит своей целью создание широкой панорамы разновидностей сюиты, явившихся в русской музыке XIX столетия, с показом характеризующих их черт.

В составленной нами типологии присутствуют следующие группы разновидностей сюиты:

- «Маленькие сюиты»;
- «Концертные сюиты»;
- сюиты для симфонического оркестра – программные² и непрограммные;
- инструментальные сюиты для фортепиано, фортепианного дуэта и камерного ансамбля;
- сюиты-симфонии;
- сюиты, входящие в драматургическое действие музыкально-сценических жанров (опера, балет);
- сюиты, на материале ранее написанных собственных балетов или опер;
- сюиты, созданные на основе музыки других композиторов.

От середины XIX века достаточно популярным становится жанр «Маленькой сюиты». В русской музыке – это «Маленькие сюиты» А. Бородина (для фортепиано) и Ц. Кюи (для скрипки и фортепиано, сюита для оркестра № 1 op. 20 «*Suite miniature*»)³. Общими чертами данных сочинений являются: небольшая продолжительность составляющих сюиты пьес, детализированная работа над музыкальной тканью, прозрачность фактуры с вниманием к отдельно звучащим инструментам. «Маленьким сюитам» свойственен камерный круг переживаний, словно передающий сугубо личный «взгляд» на окружающий мир. При этом, оркестровая сюита Ц. Кюи воплощает мир детских образов, а сюиты А. Бородина (для фортепиано) и Ц. Кюи (для скрипки) – взрослых, с отображением печальных и счастливых моментов жизни.

«Маленькие сюиты» русских авторов принадлежат к романтической традиции и отвечают передаче ярких эмоциональных

² Оригинальным примером программной сюиты станут «Восемь русских народных песен» А. К. Лядова, написанные на фольклорные темы.

³ Параллельно им и далее до настоящего времени к жанру «Маленькой сюиты» будут обращаться как зарубежные, так и русские композиторы: Ж. Бизе, К. Дебюсси, А. Руссель, Б. Барток, А. Оннегер, Э. Вилла-Лобос, Р. Гальяно, Д. Уоткинс, М. Арнольд, М. Коллонтай, К. Нильсен, У. Элвин, В. Лютославский, А. Черепнин, Н. Раков, Ю. Левитин и другие (А. Александров, Х. Турина, К. Бом, А. Родин, И. Александров, Е. Дербенко).

состояний. Именно поэтому их лирическими центрами становятся наиболее популярные в русской лирической музыке XIX века – Ноктюрн (у Бородина) и Романс (у Кюи).

Композиторы сохраняют главные приметы сюиты – контрастность номеров и конкретность их типизированного жанрового содержания (марш, вальс, мазурка, серенада, романс, ноктюрн, интермеццо, скерцино, пр.). Стержнем сюиты при этом остаются танцевальные номера.

К группе «*Концертных сюит*» принадлежат сюиты для скрипки с оркестром Ц. Кюи и С. Танеева, соединяющие жанровые признаки сюиты и концерта. Сюита Кюи, более обобщённого характера, обнаруживает близость к музыке «итальянских улиц» и опер, в соединении танцевального и вокального начал. При этом партия скрипки органично вплетается в общую оркестровую канву.

Сюита Танеева в большей мере отвечает статусу Концертной. В ней виртуозная партия скрипки царит над звучанием оркестра, иногда вступая с ним в диалог. В ней имеют место и типичные для жанра концерта скрипичные каденции, демонстрирующие мастерство солиста. Старинные танцы, лежащие в основе сюиты Танеева, выявляют тенденцию неоклассицизма. «Концертные сюиты» Ц. Кюи и С. Танеева свидетельствуют о том, что жанр сюиты в период зрелого романтизма приобрёл черты яркой концертности, став эффектно-виртуозным и эмоционально насыщенным.

Разновидность *сюиты-симфонии* была обозначена Б. Асафьевым, А. Климовицким и Ю. Розановой в связи с Третьей симфонией П. Чайковского. Б. Асафьев назвал Третью симфонию Чайковского «симфонией сюитного склада». На это указывают следующие черты: нестандартное для симфонии количество частей (5) и их жанровое своеобразие (1 ч. – марш и элегия, 2 ч. – вальс, 3 ч. – элегия, 4 ч. – скерцо, 5 ч. – полонез). Приём «обобщения через жанр» позволяет П. Чайковскому раскрыть в симфонии разные состояния человеческой души. При этом каждая часть – тематически насыщена и самодостаточна. Как и две первые, Третья симфония (единственная мажорная у Чайковского) отличается от последующих неконфликтным, светлым тоном высказывания.

К типу сюит-симфоний может быть отнесён и «Антар» Н. Римского-Корсакова, имеющий двойное жанровое обозначение – симфоническая сюита (Вторая симфония)⁴. Отметим, что если Третья симфония Чайковского – это «симфония с чертами сюитности», то «Антар» Римского-Корсакова напротив – «сюита с чертами симфонического цикла».

⁴ Первоначально Римский-Корсаков задумывал это произведение как симфонию, а через много лет после окончания работы переименовал на симфоническую сюиту.

Особенностью сюиты «Антар» является «„театрализованная“ симфоническая драматургия» [1]. В соответствии с этим музыкальное развитие полностью подчиняется сюжету, с яркой характерностью образно персонафицированных тем и самостоятельностью каждой из частей. Наиболее развёрнутая программа предпослана первой и четвёртой частям. Программа второй и третьей ограничена указаниями композитора на передачу «сладости мщения» (2 ч.) и «сладости власти» (3 ч.). Черты симфонического цикла выступают здесь в количестве частей (4) и «постоянном применении симфонической разработки» [7, с. 57] по замечанию автора.

Конец XIX и начало XX столетия отмечены многообразием программных сюит, предназначенных для разных инструментальных составов. Среди них – оркестровая сюита «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова; сюита Ц. Кюи № 4 «В Аржанто»; сюита для фортепиано в четыре руки «Костюмированный бал» А. Рубинштейна, «Из средних веков», «Балетная сюита», «Характеристическая сюита» и Сюита на тему «Саша» А. Глазунова, Сюита А. Аренского «Арабески» и «Силуэты». Непрограммные сюиты создаются для двух фортепиано (А. Аренского и С. Рахманинова), Ц. Кюи и П. Чайковского, для струнного квартета (А. Глазунова).

Балетные дивертисменты, присутствовавшие в опере почти от самого её рождения, в XIX веке становятся не только самодостаточными, но и характерно показательными в ходе развития сюжета. Так экспозиция польской шляхты, противостоящей русскому крестьянству, ярко представлена во втором действии (Польский акт) оперы М. Глинки «Жизнь за царя». Красочный мир полуреальных, полуфантастических персонажей обрёл жизнь в танцах окружения Наины и Черномора. Танцевальные сюиты входят в структуру всех трёх балетов П. Чайковского, а также и балетов А. Глазунова «Барышня служанка» и «Раймонда». В опере А. Бородина «Князь Игорь» сюита восточных танцев (Половецкие пляски) ярко показательна для характеристики степного, вольного духа половцев.

Бессюжетный балет А. Глазунова «Времена года» имеет внутри несколько групп контрастно сменяющих друг друга номеров, раскрывающих суть выведенных в нём аллегорических фигур, однако и в целом представляет из себя сюиту, составленную из четырёх картин, характеризующих четыре времени года.

Сюиты по материалам собственных музыкально-сценических сочинений (балетов, опер) ярко представлены в творчестве П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова.

Для Н. Римского-Корсакова создание оркестровых сюит по музыке своих опер стало определённой закономерностью. Среди них: сюита «Снегурочка», симфоническая сюита из оперы-балета «Млада» (1889–1890),

«Ночь на горе Триглав» (третье действие «Млады») концертное переложение для симфонического оркестра (1889–1890), сюита «Ночь перед Рождеством» (движущиеся музыкальные картины, 1894–1895), сюита «Сказка о царе Салтане» (музыкальные картинки, ор. 57, 1899–1900), сюита «Пан воевода» (ор. 59, 1902–1903)⁵.

Характерная особенность оркестровых сюит Римского-Корсакова состоит в том, что композитор представлял их как отдельные, законченные «музыкальные картины», передающие основной сюжет оперы или концентрирующие внимание на отдельных ярких номерах опер (танцевальных в сюите по опере «Пан Воевода», портретах сказочных персонажей в сюите по опере «Сказка о царе Салтане»).

Чайковским создана лишь одна сюита по его балету «Щелкунчик»⁶. В её основе – серия характерных танцев, не связанных с драматургическим развитием сюжета балета. Они расположились по принципу контраста темпов и национальной определённости: «Шоколад» (Испанский танец) *Allegro brillante*, «Кофе» (Арабский танец) *Commodo*, «Чай» (Китайский танец) *Allegro moderato*, «Трепак» (Русский танец)

⁵ Сюита из оперы «Золотой петушок» (музыкальные картинки), задуманная автором, была завершена А. Глазуновым и М. Штейнбергом в 1912 году. Музыкальные картины из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» вышли в обработке М. Штейнберга.

⁶ Сюита из балета «Лебединое озеро» была составлена после смерти П. Чайковского в 1900 году. В 1985 издательством «Музыка» в Ленинграде была опубликована партитура сюиты (с указанием «Печатается по изданию: Чайковский П. Полное собрание сочинений, том 11 (а, б). Москва, 1957»). Сюита составлена из шести номеров – № 1 Сцена (№ 10 Сцена из II действия), № 2 Вальс (№ 2 Вальс из I действия), № 3 Танец лебедей (№ 13, четвертый танец лебедей из II действия), № 4 Сцена (*Pas d'action*) (№ 13, *Pas d'action* (Одетта и принц) из II действия), № 5 Венгерский танец (Чардаш) (№ 20 Венгерский танец чардаш из III действия) и № 6 Сцена (№ 28 Сцена и № 29 Финальная сцена из IV действия).

Иная версия оркестровой сюиты была осуществлена В. Федосеевым, художественным руководителем и главным дирижёром Большого симфонического оркестра имени П. Чайковского. В сюите из балета «Лебединое озеро» В. Федосеева сохранены первые пять номеров существовавшей ранее версии. Однако за Венгерским танцем следуют номера из дивертисмента третьего действия: № 21 Испанский танец, № 22 Неаполитанский танец и № 23 Мазурка. Возможно предположить, что В. Федосеев воспользовался принципом составления сюиты самого композитора, поскольку П. Чайковский, в составленной им по балету «Щелкунчик» сюите, повторил характерные танцы из дивертисмента II действия.

Михаил Плетнёв (российский пианист, дирижёр и композитор) в наши дни создал три Концертные сюиты для фортепиано по материалам трёх балетов П. Чайковского.

Tempo di trepak, molto vivace, «Ганец пастушков» *Andantino*, «Мамаша Жигонь и паяцы» *Allegro giocoso*. При этом каждый номер отличается ярким своеобразием оркестровки, подчёркивающим специфику национального колорита.

Сюита из балета «Спящая красавица» П. Чайковского была составлена А. Зилоти, отобравшего для оркестровой сюиты самые яркие эпизоды балета, фиксирующие внимание на важных моментах драматургического действия. Так, для первого номера сюиты «Вступление. Фея сирени» были использованы два фрагмента – Интродукция к балету и эпизод из Финала первого действия (№ 9). После них как логическое продолжение звучит момент «остановленного мгновения» из финала первого действия, в котором Фея Сирени усыпляет всё царство на сто лет (отмечен ремарками «Все оцепенели», «Преращения сада в дремучий лес»).

Музыка следующего номера возвращает слушателей к событиям предыдущего номера первого действия (№ 8 *Pas d'action*. Адажио). По программе М. Петипа он описан как «Соревнование принцев, кокетство Авроры. Король и королева убеждают её сделать выбор...».

В центре сюиты расположен «Характерный танец. Кот в сапогах и белая кошечка» (№ 24 из III действия), представляющий два образа из калейдоскопа персонажей сказок Ш. Перро, обрисованных в третьем действии балета. Этот номер, символизирующий нежные чувства любви, играет роль кокетливого скерцо в сюите и выступает, как дань автору сказки – Ш. Перро.

В четвёртом номере Панорама (№ 17 из первой картины II действия) представлен важный в драматургическом отношении момент – Фея Сирени показывает Принцу Дезире образ Авроры: дуэт флейт символизирует предчувствие будущей любви.

Завершается сюита ярким Вальсом из первого действия (№ 6), подходящим для финала, представленного массовой танцевальной сценой, передающей общее ликование.

На материале балета «Раймонда» А. Глазунов составил оркестровую сюиту, состоящую из девяти номеров с программой, раскрывающей основные этапы сюжетного действия.

К сюитам, возникшим как оркестровые варианты произведений других композиторов, объединённых в сюитный цикл можно отнести «Моцартиану» (сюита № 4) П. Чайковского, «Шопениану» А. Глазунова и «Сюиту по Шопену» М. Балакирева.

Четвёртая сюита П. Чайковского «Моцартиана» представляет собой оркестровое переложение четырёх произведений В. Моцарта. Для своей сюиты Чайковский отобрал три фортепианных произведения – Жига *G-dur* (KV 574, 1789), Менуэт *D-dur* (KV 355, 1790), 10 вариаций *G-dur* на тему из зингшиля К. В. Глюка «Пилигримы из Мекки» (KV 455, 1784)

и мотет «*Ave verum corpus*» (KV 618, 1791) в фортепианном переложении Ф. Листа.

Выбор этих образцов был связан с определённой целью композитора: дать повод для исполнения несправедливо забытых, мало известных «жемчужин музыкального творчества»⁷.

П. Чайковский бережно обращается с нотным текстом В. А. Моцарта. Средствами оркестровки композитор лишь подчёркивает то, что заложено Моцартом. При этом, в сюите «Моцартиана», названной композитором «старинной в современной обработке» [8, с. 59-60], ярко проявился индивидуальный стиль Чайковского.

Сюита «Шопениана» А. Глазунова – оркестровый вариант четырёх фортепианных сочинений Ф. Шопена, данные которых (опус, номер) вынесены в заголовок каждой части в нотной партитуре. Первая часть – Полонез ор. 40 № 1, вторая – Ноктюрн ор. 15 № 1, третья – Мазурка ор. 50 № 3, четвёртая – Тарантелла ор. 43.

А. Глазунов в оркестровой сюите «Шопениана» бережно относится к шопеновскому тексту. Лишь в Мазурке композитор дважды повторяет начальную тему, а также меняет её тональность на *d-moll* вместо *cis-moll*, что, возможно, обусловлено удобством для оркестрового исполнения.

«Сюита по Шопену» М. Балакирева, посвящённая открытию памятника Ф. Шопену в Варшаве, состоит из четырёх номеров. В одном из своих писем композитор подробно сообщает: «№ 1 *Preambula* создана на основе *es-moll* ного этюда, транспонированного в тональность *d-moll*; № 2 – Мазурка составлен из нескольких мазурок Шопена; в основу № 3 – Интермеццо – *g-moll* ный ноктюрн; финалом служит *cis-moll* ное третье скерцо, транспонированное в *d-moll*» [4, с. 536].

Однако, сюита М. Балакирева отличается свободой в отношении использования шопеновского текста. Балакирев меняет тональности оригиналов, подчиняя их логике тонального родства: крайние части – ре минор; вторая – Си-бемоль мажор, третья – соль минор. Помимо этого внесены некоторые дополнения: к Этюду Шопена в Прембуле добавлено вступление, второй номер комбинирует музыкальный материал двух мазурок.

Оценивая процесс развития жанра сюиты в русской музыке XIX – начала XX веков, констатируем соответствие всех её разновидностей музыкальным тенденциям романтизма, а именно: обобщённый, но выпуклый характер психологически точных «зарисовок» настроений человека ярко выписанных в «Маленьких сюитах»; виртуозный характер «блестящих» «Концертных сюит» свидетельствующий о достигнутой

⁷ Полное собрание сочинений П. Чайковского, т. 20., М., 1946, примечания, с. 367.

высоте русской исполнительской культуры; шедевры опер и балетов классиков XIX столетия – Чайковского и Римского-Корсакова обретают вторую жизнь в выполненных по их материалам оркестровых сюитах, составляя основу демократичного репертуара для многих слушателей своего времени: обращение в сюитах к аллюзиям прошлого становится началом русского неоклассицизма, предвосхищая тенденции, позднее созревшие в западноевропейском искусстве; опора на популярные в данную эпоху жанры внутри сюиты говорят о предпочтениях свойственной ей музыки.

При общих моментах развития каждая из сюит ярко демонстрирует индивидуальный почерк её автора, характеризуя присущий ему образный мир и специфику средств его отображения.

Список использованных источников

1. Кандинский, А. История русской музыки. Том 2. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков / А. Кандинский. – [2 изд., испр. и доп.]. – М. : Музыка, 1984. – 310 с., ил., нот.
2. Красовская, В. История русского балета. Учебное пособие / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с., 20 л. ил.
3. Маслий, С. Сюита: Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. Маслий. – М., 2003. – 28 с.
4. Милий Алексеевич Балакирев: Летописи жизни и творчества / сост. А. Ляпунова и Э. Язовицкая. – Л. : Музыка, 1967. – 599 с.
5. Пикалова, Н. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х – первой половине 80-х годов (теоретические аспекты жанра): автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. Пикалова. – Л., 1989. – 25 с.
6. Попова, Т. Сюита / Т. Попова. – М. : Госуд. муз. изд., 1963. – 72 с.
7. Римский-Корсаков, Н. Полное собрание сочинений. Том I: Литературные произведения и переписка / Н. Римский-Корсаков; том подготовлен А. Оссовским и В. Римским-Корсаковым. М. : Гос. Муз. издат., 1955. – 399 с.
8. Чайковский, П. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка, т. VI / П. Чайковский. – М. : Музгиз. – Музыка, 1961. – 397 с. : нот. ил., 8 л. ил.

References

1. Kandinskiy A. Istoriya russkoy muzyki. Tom 2. Vtoraya polovina XIX veka. Kniga 2. N. Rimskiy-Korsakov [History of Russian music. Volume 2. The second half of the XIX century. Book 2. N.A. Rimsky-Korsakov]. Moscow: Muzyka Publ., 1984. 310 p.
2. Krasovskaya V. Istoriya russkogo baleta. Uchebnoye posobiye [The history of Russian ballet. Training manual]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1978. 231 p.

3. Masliy S. Syuita: Semantiko-dramaturgicheskiy i istoricheskiy aspekty issledovaniya [Semantic-dramaturgic and historic aspects of the research]: : abstract of thesis for a candidate degree in arts: 17.00.02. Moscow, 2003. 28 p.
4. Milyy Alekseevich Balakirev: Letopisi zhizni i tvorchestva [Mily Alekseyevich Balakirev: Chronicles of life and creative work]. Sostaviteli A. Lyapunova, E. Yazovitskaya [Authors A. Lyapunova and E. Yazovitskaya]. Leningrad: Muzyka Publ., 1967, 599 p.
5. Pikalova N. Kamernaya instrumental'naya syuita v russkoy sovetskoy muzyke 60-kh – pervoy polovine 80-kh godov (teoreticheskiye aspekty zhanra) [Chamber instrumental suite in Russian Soviet music of the 60s – the first half of 80s years (theoretical aspects of the genre)]: abstract of thesis for candidate degree in arts : 17.00.02. Leningrad, 1989. 25 p.
6. Popova T. Syuita [A suite]. Moscow: State musical publishing house, 1963. 72 p.
7. Rimsky-Korsakov N. Polnoe sobraniye sochineniy. Tom I: Literaturnyye proizvedeniya i perepiska [The complete works. Volume 1: Literary works and correspondence]. Moscow: Gosmuzizdat Publ., 1955. 399 p.
8. Chaykovskiy P. Polnoe sobraniye sochineniy. T. VI: literaturnyye proizvedeniya i perepiska [The complete works. Volume VI: literary works and correspondence] Moscow, 1961. 397 p.

Гайдук Т. В., Стасюк С. А. Жанр инструментальной сюиты в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX века. Статья посвящена проблемам развития жанра сюиты в русской музыкальной культуре XIX – начала XX века. Эпоха романтизма создала новые виды этого старинного жанра инструментальной музыки, отвечая запросам времени. Автор выведена типология основных разновидностей жанра, проявившихся в русском музыкальном искусстве, рассмотрены их яркие примеры в творчестве М. Глинки, А. Бородина, Ц. Кюи, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Танеева, А. Глазунова, А. Рубинштейна, С. Рахманинова, А. Аренского.

Исследование базируется на методах сравнительного и стилевого анализа, историзма, а также структурном и системном методах исследования.

Указывая на своеобразие видов сюиты, существовавших в музыкальном мире XIX столетия («Маленькие сюиты»; «Концертные сюиты»; сюиты-симфонии; программные и непрограммные сюиты для разных инструментальных составов; сюиты, входящие в драматургическое действие опер и балетов, а позже составленные по их материалам; сюиты, созданные на основе музыки других композиторов), автор отмечает индивидуальные и национальные особенности жанра сюиты, получившего широкое распространение в творчестве русских композиторов – романтиков.

Ключевые слова: сюита, дивертисмент, романтизм, сюита-симфония, «Маленькая сюита», «Концертная сюита».

Гайдук Т. В., Стасюк С. О. Жанр інструментальної сюїти у творчості російських композиторів другої половини XIX - початку XX століття. Стаття присвячена проблемам розвитку жанру сюїти в російській музичній культурі XIX – початку XX століття. Епоха романтизму створила нові види цього старовинного жанру інструментальної музики, відповідаючи запитам часу. Автором виведена типологія основних різновидів жанру, що проявилися в російському музичному мистецтві, розглянуті їх яскраві приклади у творчості М. Глінки, О. Бородіна, Ц. Кюї, М. Балакірева, Н. Римського-Корсакова, П. Чайковського, С. Танєєва, О. Глазунова, А. Рубінштейна, С. Рахманінова, А. Аренського.

Дослідження базується на методах порівняльного і стильового аналізу, історизму, а також структурному і системному методах дослідження.

Вказуючи на своєрідність видів сюїти, що існували в музичному світі XIX століття («Маленькі сюїти»; «Концертні сюїти»; сюїти-симфонії; програмні та непрограмні сюїти для різних інструментальних складів; сюїти, що входять в драматургічну дію опер і балетів, а пізніше складені за їх матеріалами; сюїти, створені на основі музики інших композиторів), автор зазначає індивідуальні і національні особливості жанру сюїти, який отримав широке поширення в творчості російських композиторів – романтиків.

Ключові слова: сюїта, дивертисмент, романтизм, сюїта-симфонія, «Маленька сюїта», «Концертна сюїта».

Gayduk T., Stasyuk S. The genre of instrumental suite in the works of Russian composers of the second half of the XIX – early XX century. The article is devoted to the problems of the suite genre development in Russian musical culture of the 19th – early 20th centuries. The epoch of romanticism has created new types of this ancient genre of instrumental music responding to the demands of the time. The author derived a typology of the main varieties of the genre, manifested in Russian musical art, considered their vivid examples in the works of M. Glinka, A. Borodin, Ts. Cui, M. Balakirev, N. Rimsky-Korsakov, P. Tchaikovsky, S. Taneyev, A. Glazunov, A. Rubinstein, S. Rakhmaninov, A. Arensky.

The study is based on the methods of comparative and style analysis, historicism, as well as structural and system research methods.

Pointing to the originality of the types of suites that existed in the musical world of the nineteenth century («Little suites»; «Concert suites»; suites-symphonies; program and non-program suites for different instrumental compositions; suites included in the dramatic act operas and ballets and later compiled from their materials; suites created on the basis of music by other composers), the author notes the individual and national peculiarities of the suite genre which became widespread in the works of Russian romantic composers.

Key words: suite, divertissement, romanticism, suite-symphony, «Small suite», «Concert suite».

СИЦИЛИАНА В ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. С. БАХА: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Творчество гениального художника, к какой бы области искусства оно не принадлежало, является достоянием всего человечества и не знает пространственных и временных границ. Это в полной мере относится к наследию великого мастера эпохи барокко – Иоганна Себастьяна Баха, музыка которого, несмотря на трёхсотлетнюю отдалённость, остаётся актуальной и поныне. Сложно найти исполнителя, в репертуар которого не входили бы сочинения этого автора. Более того, современность породила множество разнообразных интерпретаций его произведений – не только академических, но и джазовых, эстрадных.

Огромная притягательная сила искусства этого великого композитора не случайна, ибо, как отмечал Борис Асафьев: «И. С. Бах – такой гигант, что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени» [2, с. 254]. Это относится как к эстетическим, так и к стилевым принципам баховского искусства, включая жанровую систему, проблемы формообразования, генезис музыкального языка.

Творческим притяжением для композитора обладала не только национальная немецкая музыка. По замечанию Т. Ливановой: «Бах никогда не упускал возможности творчески проникнуть в искусство современных французских клавесинистов (особенно Куперена) или итальянских скрипачей (Альбини, Корелли, Вивальди), классиков стиля *a cappella* (Палестрины или других мастеров) или крупных представителей итальянской оперы» [6, с. 14].

Богатейшие достижения современной композитору эпохи, а также актуальные в ту пору тенденции и веяния аккумулировались в его «индивидуальном неповторимом стилевом облике» [там же, с. 15]. К числу таковых принадлежит и широкое употребление в концертной музыке бытовых жанров, и, в частности, жанра сицилианы.

Этот жанр, история происхождения которого полна «белых пятен», в эпоху барокко находился на пике своей популярности. Большое количество выразительных сицилиан, как в виде самостоятельных произведений, так и в качестве части концертного или сонатного цикла, можно встретить в творчестве Г. Ф. Генделя, А. Вивальди, А. Корелли, Ф. Верачини, Г. Телеманна, И. Грауна, Дж. Мартини и других.

В наследии И. С. Баха сицилиана, наряду с другими бытовыми жанрами – менуэтом, жигой, курантой, сарабандой, бурре, гавотом, полонезом – также занимает значительное место. Известен целый ряд инструментальных сицилиан композитора¹, самой популярной из которых является элегичная II часть сонаты для флейты и клавесина BWV 1031, в XX веке породившая массу современных интерпретаций. В вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха этот жанр нередко становится проводником высоких мировоззренческо-философских идей.

Несмотря на тот факт, что творчеству И. С. Баха, и, в частности, его вокально-инструментальным сочинениям, посвящено большое количество музыковедческих трудов, как отечественных (Е. Берденникова, М. Друскин, Н. Зейфес, Т. Ливанова, Р. Насонов, Н. Носина, В. Протопопов и другие), так и зарубежных (Э. Аксмахер, Б. Биллетер, А. Дюрр, Е. Кох, Ф. Круммахер, Э. Праут, А. Шеринг, А. Швейцер) исследователей, до сих пор отсутствует комплексная разработка вопроса функционирования бытовых жанров, в том числе жанра сицилианы, в музыке немецкого композитора. Вместе с тем, широта и разнообразие трактовки сицилианы в музыке И. С. Баха предопределила возможность её специального научного осмысления, что вызвало интерес к данной проблеме и обусловило **актуальность темы** статьи.

Объектом исследования стала сицилиана – старинный жанр с богатейшей историей, **предметом** – её трактовка в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха.

Цель статьи исследования – выявить и рассмотреть различные курсы применения сицилианы в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха, показать многоплановость её драматургической трактовки в циклических композициях, продемонстрировать значительные возможности воплощения посредством данного жанра широкого спектра эмоционально-образных состояний.

Методологическую основу статьи составил ряд методов научного познания, среди которых: исторический – для выявления происхождения жанра сицилианы, её генезиса и сферы бытования; аналитический – для изучения музыковедческой литературы по избранной проблеме и поисков показательного музыкального материала; компаративный – для сопоставления проанализированных примеров; стилевой – для анализа избранных сочинений.

Сицилиана – жанр с длительной и не до конца прояснённой историей возникновения. Существуют два взгляда на происхождение этого

¹ В большинстве случаев это лирические части камерных сонат и концертов И. С. Баха.

жанра: 1) сицилиана, как изначально народно-танцевальный жанр, затем перешедший в разряд концертной музыки; 2) сицилиана, как изначально преподносимый песенный жанр (хотя и не лишённый черт танцевальности за счёт пластичности ритма и характера движения).

Обе точки зрения имеют право на существование. Однако первая, на наш взгляд, подкреплена недостаточным количеством точных фактов: сицилиана не была обнаружена в жанровом ряду итальянских и даже сицилийских танцев, в трудах по танцевальному искусству и танцевальных табулатурах итальянских, французских и английских авторов XV–XVII веков описание танца под названием «сицилиана» и даже упоминание о таковом не встречается.

Показателен и факт отсутствия сицилианы в барочных сюитах, основанных на танцевальных жанрах. Два источника, где сицилиана фигурирует в качестве танца – танцевальный трактат английского исследователя Т. Уилсона (начало XIX века) и сборник танцев американской составительницы М. Хоффер (начало XX века) – не имеют отсылки к достоверному первоисточнику.

Вторая гипотеза о происхождении сицилианы – «сицилиана-песня» – более разработана и аргументирована: исследователи Е. Бедуш и Т. Кюрегян связывают происхождение сицилианы с многоголосной песней вилланеллой, «родившейся» в первой половине XVI века. В пользу гипотезы «сицилиана-песня» говорят и найденные в песенном сборнике Дж. Стефани «*Affetti amorosi: Canzonette ad una voce sola*» (первая половина XVII века) три арии-сицилианы с текстами на любовно-лирическую тематику, а также и тот факт, что в «Музыкальном лексиконе» И. Г. Вальтера 1731 года издания сицилиана трактуется автором как одна из разновидностей песенного жанра канцонетты.

Пик популярности жанра, а также момент формирования его имманентных черт, позволяющих легко узнать сицилиану на слух, пришёлся на эпоху барокко. Множество удивительно красивых, выразительных сицилиан можно обнаружить в творческом багаже композиторов этой эпохи. Среди них и сочинения небольшого масштаба, трактованные в виде самостоятельных пьес, и части циклических композиций, в большинстве случаев, выполняющие функцию лирического центра.

Отдельные опусы с названием «сицилиана» имеют место в творчестве А. Вивальди, Д. Скарлатти (сицилиана для органа, К : 446), В. Вейлонда, Дж. Мартини. Дж. Перголези (сицилианы для скрипки) и других. Примерами использования сицилианы как части цикла могут служить: увертюра для струнных и *basso continuo* GWV 414 К. Граупнера (III часть), концерт для двух флейт, скрипки и виолончели TWV 54:D 1 (II часть) и партита для трубы и органа

TWV 41:G2 (I часть) Г. Ф. Телеманна, соната для скрипки HilV I.A.5.I/2 (III часть) Ф. Верачини – и это далеко не полный список.

Нередко использовал этот жанр в своём творчестве Г. Ф. Гендель. В доказательство назовём: концерт для гобоя HWV 301 (III часть), миниатюрную сонату для блокфлейты и *basso continuo* HWV 369 (III часть), «Музыку для королевских фейерверков» HWV 351 (III часть), концерт для гобоя HWV 301 (III часть). Кроме того, в наследии Г. Ф. Генделя имеют место вокальные сицилианы, в частности: ария Самсона из одноимённой оратории «*Your charm to ruin led*», ария из оперы «Амадис Галльский» «*Gioje, venite in sen*».

Не менее активно применял сицилиану как часть циклической формы немецкий барочный композитор И. Г. Граун, о чём свидетельствуют: скрипичная соната *GraunWV Av:XVII:35* (III часть), скрипичная соната *GraunWV C:XVII:73* (I часть), скрипичный концерт *GraunWV Cv:XIII:133* (II часть).

Большое значение имела сицилиана и для творчества И. С. Баха, что согласуется с общим стилевым контекстом времени и тенденциями национального искусства. Как замечает М. Друскин: «Импульсы к развитию немецкой национальной традиции шли изнутри и ещё сильнее извне – от современной французской и особенно итальянской музыки» [3, с. 179]. Неистребимая любознательность И. С. Баха выразилась в том, что «с детских лет он привык изучать произведения других мастеров, для себя переписывая их; затем, списывая, их переизлагал; так поступал в 1710-е годы с концертами Вивальди, а в 30–40-е годы с мессами Кальдары и Зеленки <...> *Stabat mater* Перголези. Подобный «наглядно-начертательный» метод усвоения современной музыки (а также старой – Палестрины) характерен для Баха» [там же, с. 178].

В том, что композитор широко и многопланово использует этот старинный жанр, трактуемый им, чаще всего, как часть циклической формы, «итальянский след», несомненно, проявляется.

Теоретической основой для выявления жанровых критериев сицилианы стало исследование Е. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке», где предлагается следующая дефиниция: «Жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [8, с. 94]. Как расшифровка данной дефиниции даётся ещё одно определение: «Жанр – это целостный типовой проект, модель, матрица, канон, с которым соотносится конкретная музыка» [там же, с. 95]. В качестве жанровых параметров, помимо жизненного предназначения, условий и средств исполнения, выделяется «характер содержания и формы его воплощения» [там же, с. 94]. Именно последний из назван-

ных критериев ставится во главу угла при определении типовых жанровых признаков сицилианы в ряде изданий.

К стабильным, неизменяемым признакам сицилианы можно отнести: пунктирный ритм с традиционной ритмоформулой «. . .». Размер: 6/8 или 12/8 (в вокально-инструментальных сочинениях И. С. Баха можно обнаружить несколько сицилиан на 3/8, что связано с особым типом фразировки). Эпизодически встречается также размер 6/4, но, скорее как указание на неспешный темп исполнения², являющийся ещё одной инвариантной составляющей в структуре жанра.

Минорный лад можно отнести к мобильным признакам, так как среди проанализированных барочных сицилиан и образцов более поздних эпох нередко встречаются мажорные образцы. Композиционное строение, тип фактуры также могут меняться.

Что касается семантического наполнения сицилианы, то спектр воплощаемых через этот жанр образов довольно широк. Л. Кириллина в монографии «Классический стиль в музыке XVII - начала XIX века...» пишет: «... этот танец-песня <...> использовался только как жанр с довольно определённой семантикой: 1) пастораль (в том числе рождественская), 2) изящная любовная лирика, 3) скорбное излияние чувств в арии *lament*» [4, с. 80].

Т. Ливанова в своей статье «Бах и Гендель (Проблемы стиля)» также высказывается по этому поводу: «...идиллические образы (порой в пасторальном облике) возникали в ариях или инструментальных пьесах на основе сицилианы» [5, с. 187]. Обозначенное авторами семантическое поле можно объединить понятием «лирика». Опыт анализа сицилиан разных эпох доказывает, что нетипичными для жанра сицилианы являются образы воинственные, героико-патетические или монументально-эпические.

В своей монографии «Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи» Т. Ливанова, рассуждая о духовных кантатах композитора, отмечает: «Как и Гендель, Бах порою вкладывает в сицилиану идиллическое, иногда лирико-идиллическое, пасторальное или меланхолическое содержание, но он может вдохнуть в неё и драматическое, напряжённое, скорбное чувство» [7, с. 41].

Принимая во внимание данные характеристики, а также ранее приведённую типологию Л. Кириллиной и проецируя их на вокально-инструментальные сочинения И. С. Баха, можно выделить несколько семантических разновидностей сицилиан, имеющих место в наследии

² Сицилианы в размере 9/8 ни среди образцов барокко, ни среди более поздних сочинений в этом жанре обнаружить не удалось.

барочного мастера:

1) **лирико-драматическая разновидность**, представленная целой группой примеров, воплощающих экспрессивные образы, «драматическое, напряжённое, скорбное чувство» [7, с. 41]. Сицилианы данной группы несут в себе отчётливые признаки арии-*lamento*;

2) **лирико-возвышенная разновидность**, представленная несколькими выразительными сицилианами, которые отличаются светлым, поэтическим характером, отражающим гармоничное восприятие мира;

3) **пасторальная разновидность**, связанная с рождественской тематикой, пастушескими образами;

4) **изящно-любовная разновидность**, представленная примером из светской кантаты композитора и соприкасающаяся в значительной мере с оперным жанром.

Ярким примером лирико-драматической сицилианы является ария в форме *da capo* (№ 2) из кантаты BWV 35 «*Geist und Seele wird verwirret*» («Дух и душа в смятении великом»), следующая за вступительным номером. Черты, указывающие на жанровую первооснову, выражены рельефно – обязательная пунктирная ритмоформула $\cdot \text{■}$, размер 6/8, неторопливый темп, в мелодии – опевающие интонации, минорный лад (ля минор), весьма типичный для сицилиан этой группы. Причём из трёх сольных арий данного кантатного цикла № 2 – единственный минорный номер. Кроме того – это первый вокальный номер в кантате, доносящий до слушателя основную её мысль³ – преклонение и восхищение деяниями Божьими.

*Geist und Seele wird verwirret,
Wenn sie dich, mein Gott, betracht'.
Denn die Wunder, so sie kennen
Und das Volk mit Jauchzen nennet,
Hat sie taub und stumm gemacht.*

*Дух и душа – в смущении великом,
когда Тебе они внимают, о мой Боже;
ибо от тех чудес, что познают они,
которые народ встречает ликованием,
становятся они глухими и немymi.*

³ Автор поэтического текста Георг Кристиан Лемс.

Состояние «великого смущения», о котором повествует словесный текст, в полной мере воплощает вступительный инструментальный ригурнель. Структура его дискретна – ригурнель состоит из коротких фраз, отделённых друг от друга выразительными паузами (риторическая фигура *aposiopesis*). Фразы оканчиваются малосекундовыми восходящими вопросительными интонациями (риторическая фигура *interrogatio*) и нисходящими ходами, выражающими неуверенность, смятение. Усиливает это драматическое настроение насыщенность фактуры диссонирующими созвучиями (*SII2*, обращения *UmVII7*), применение эллиптических оборотов, а также присутствие и в мелодической, и в басовой линии восходящих и нисходящих скачков на широкие, в том числе и хроматические, интервалы (уменьшённая септима), напоминающих скорбные возгласы (риторическая фигура *saltus duriusculus*). С включением в музыкальную ткань партии органа сицилиановый ритм несколько нивелируется, орган с его фантазийно-импровизационной партией взволнованного характера выходит на первый план.

Вокальная партия альты базируется на материале ригурнеля. Она требует от исполнителя большого мастерства, так как щедро украшена юбилеями. Автор чутко следует за поэтическим текстом, подкрепляя каждое слово соответствующими выразительными средствами, выражающими всё те же чувства – смятение, оцепенение, чему способствует эффект «прерывистого дыхания» – краткие фразы отделены друг от друга паузами. В мелодической линии также многократно используются широкие восходящие и нисходящие ходы на сексту и септиму, движения по звукам диссонантных аккордов, например, нисходящий ход по звукам уменьшенного трезвучия на слове «*Seele*» (душа). Сохраняется и возникшая в ригурнеле интонация вопроса.

Мелодическая линия насыщена хроматизмами – так, длительные хроматические распевы на слове «*verwirret*» (смущены) подчёркивают смысл этого слова, останавливают на нём внимание слушателя. Выражению настроения душевного смятения, неуверенности способствует и то, что некоторые фразы в вокальной партии автор начинает не с сильной доли.

Таким образом, являясь единственной минорной арией кантаты и первым номером, имеющим вербальный текст, выражающий основную мысль сочинения, ария определяет лирико-драматический профиль кантаты.

Образцом лирико-возвышенной трактовки жанра сицилианы может служить ария альты (№ 2) из кантаты BWV 174 «*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*» («Да возлюблю всем сердцем я Всевышнего»), в которой заложены основные идеи произведения – любовь Всевышнего к людям и любовь ко Всевышнему:

*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte,
Er hat mich auch am höchsten lieb.
Gott allein
Soll der Schatz der Seelen sein,
Da hab ich die ewige Quelle der Güte.*

*Да возлюблю всем сердцем я Всевышнего, –
ведь Он безмерно меня любовью любит.
И если только Бог
сокровищем души моей пребудет,
то обрету источник вечного я блага.*

Мажорный лад, проникновенный тембр гобоев, ведущих полифонический диалог, благородное и сдержанное звучание струнных и мерное движение на 6/8 – всё это создаёт уже в инструментальном ригуртеле характер проникновенный, трогательный.

Партия альты, – именно ему И. С. Бах традиционно поручает самые глубокие по содержанию лирические номера, – построена на материале ригуртеле. На слове «*liebe*» («возлюблю») в размеренной вокальной партии происходит остановка, тем самым подчёркивается определяющее значение слова в поэтическом тексте.

В мелодии присутствуют скачки на широкие интервалы, однако они не придают ей решительности или драматизма – в неторопливом темпе, в сочетании с мягкими опевающими интонациями эти ходы звучат широко, успокаивающе. Характер номера ярко оттеняется следующим за ним скорбно-патетическим речитативом в си миноре.

Неоднократное появление в нотном тексте арии музыкально-риторической фигуры *climax* (лестница), возможно, символизирует в данном случае устремление помыслов героя к Создателю.

Средний раздел трёхчастной формы *da capo*, отмечен постепенным переходом в си минор, а затем в фа-диез минор. На время колорит пьесы омрачается, ощущается большая напряжённость и неустойчивость, связанная с новым смысловым поворотом – накоплением в душе сил для обретения вечного блага через любовь к Богу. Мерный ритмический рисунок сицилианы исчезает из инструментальной и вокальной партий, плавная мелодическая линия становится раздробленной, и вся музыкальная ткань насыщается хроматизмами, малосекундовыми интонациями.

В качестве примера пасторального варианта сицилианы приведём *Sinfonia*, открывающую Вторую кантату «Рождественской оратории» И. С. Баха (BWV 248), в которой ангел является пастухам, стерегущим стада в ночной степи, чтобы сообщить весть о рождении Спаси-

теля. Содержание данной части, очевидно, и обусловило выбор жанров пасторали и сицилианы в качестве первоосновы для заглавного номера.

Sinfonia – единственный чисто инструментальный номер во всей оратории, а вторая кантата – единственная, открывающаяся не хорovým, а инструментальным вступлением. Оно рисует картину тихой ночи, мерцание Вифлеемской звезды и застывших в священном страхе пастухов, внимающих Ангелу Господню.

Данный кантатный цикл отличает также и то, что при его инструментовке композитор не использовал медных духовых инструментов. *Sinfonia* предназначена для исполнения 2 флейтами, 2 гобоями *d'amore*, 2 гобоями *da caccia*, фаготом, струнными и органом.

Некоторые исследователи склонны разделять данный инструментальный состав на два ансамбля: струнные и две флейты, ассоциируемые с внемными, ангельскими образами; теноровый и альтовый гобои, как «пастушеские» инструменты.

Построение, открывающее *Sinfonia*, исполняет первый ансамбль, затем вступают гобои. Альтовые гобои звучат в терцию, что является, как уже было отмечено, характерной приметой жанра пасторали. Эпизоды, исполняемые ансамблями, не контрастны по тематизму и выражают настроение покоя, безмятежности, достигаемое комплексом средств, характерным для жанра сицилианы: плавным мелодическим движением, опевающими интонациями и использованием пунктирного ритма при размере 12/8.

Оба ансамбля вступают в диалог, дополняя друг друга и, по мере развития, сливаются воедино, что может символизировать единство миров горнего и дольнего в славлении новорождённого Спасителя.

Средний раздел трёхчастной формы окрашен в печально-элегические тона за счёт использования минорных тональностей (си минор, ми минор). Несмотря на то, что пьеса посвящена радостному для христиан событию, минорное окрашивание его не редкость в сочинениях композитора⁴. Возможно, это символизирует те страдания, которые выпадут на долю Христа в будущем.

Яркий образец изящно-любовной разновидности сицилианы был обнаружен в популярной светской кантате И. С. Баха «*Schweigst stille, plaudert nicht*» BWV 211, широко известной под названием «Кофейной кантаты».

Произведение написано примерно между 1732–1734 годами на слова поэта Пикандера по заказу лейпцигского кофейного дома Циммер-

⁴ Достаточно вспомнить хор «*Et incarnatus*» из Мессы си минор или кантату BWV 122 «*Das Neugeborne Kindelein*».

мана. Цель такого музыкального заказа была явно коммерческой – владелец кофейного дома хотел популяризовать в ту пору ещё непривычный для европейцев напиток – к кофе в XVIII веке относились с недоверием (считалось даже, что у женщин он провоцирует бесплодие).

Произведение написано для трёх солистов: баса (бюргер Шлендриан, противник кофе), сопрано (Лизхен, его дочь, обожающая новомодный напиток) и тенора (рассказчик); а также поперечной флейты, двух скрипок, альты, клавирина и *basso continuo*.

Исследователи, в частности Т. Ливанова и Л. Михеева, отмечают, что кантата является предвестником немецкой оперы-зингшпиль – обладает незатейливым комическим сюжетом, наполнена народнопесенными интонациями, ритмами бытовых танцев.

Признаками сицилианы наделён № 8 – ария Лизхен «*Heute noch*» («Нынче же») – светлая, изящная, грациозная. Она является реакцией на предыдущий речитатив *secco*, выполненный в виде диалога отца и дочери. Отчаявшийся бюргер решается на крайние меры – грозит дочери, что никогда не выдаст её замуж, если она не откажется от употребления кофе. Перед такой перспективой дочь отступает: «...Что ж! Кофей, век покойся с миром. Папаша, всё, его не буду пить». Последующая ария выражает радость и нетерпение в предвкушении будущего замужества:

Liesgen
Heute noch,
Lieber Vater, tut es doch!
Ach, ein Mann!
Wahrlich, dieser steht mir an!
Wenn es sich doch balde fügte,
Dass ich endlich vor Coffee,
Eh ich noch zu Bette geh,
Einen wackern Liebsten kriegte!

Лизхен
Нынче же,
Папа милый, жду его!
Ах, супруг!
Право, вот, что нужно мне!
Поскорей бы так случилось,
Чтоб уж вместо кофея,
Прежде, чем лягу я в кровать,
Парень крепкий объявился!

Среди составляющих цикл десяти номеров, перемежающихся рецитативами *secco*, сопрано принадлежит ещё один сольный номер, настоящий гимн кофе – ария № 4 «*Ei! wie schmeckt der Coffee süße*» («Ай! как вкус кофейный сладок»). Она представляет собой изящный менюэт в тональности си минор, полный лирического, несколько печального очарования, которое подчёркивается тембром солирующей флейты.

Ария № 8 выполнена в светлых, радостных тонах и выражает решимость Лизхен ради любимого отказаться от кофе. Вместе с тем, здесь сохраняются присущие героине женская грация и кокетство. Не случайно в качестве жанровой основы композитор избирает сицилиану, трактуя её как изящную, пластичную песню-танец.

Четыре сицилианы отчётливо выявляются уже в инструментальном вступлении, где типичная для данного жанра пунктирная ритмоформула многократно повторяется в мерном движении на 6/8 в сочетании с опевающими интонациями, наполняющими как верхний, так и нижний фактурный пласт. Ясный, бодрый тонус высказывания определил и выбор тональности соль мажор, и особую ладогармоническую устойчивость. Показательно, что мелодическая линия первого четырёхтактового предложения рельефно очерчивает звуки тонического трезвучия, следствием чего является и преобладание тонической гармонии, лишь в половинной каденции сменяемой доминантой. Второе, более расширенное предложение из 8 тактов, орнаментально варьирует материал первого и звучит изысканно благодаря обилию мягких задержаний, отклонений в субдоминантовую сферу, «плотневному» сопровождению, основанному на разложенных аккордах. Такое вступление не только хорошо очерчивает общий абрис арии, но и экспонирует мелодический материал сольной партии, звучащей в унисон с партией оркестра.

Фраза «*Heute noch!*» («Нынче же!»), повторяющаяся многократно в виде коротких фраз, отделённых паузами, оформлена терцовыми и квартовыми утверждающими интонациями, акцентированным окончанием, приходящимся на сильную долю такта и выражающим требовательность и настойчивость. Следующая же за ней фраза «Папа милый, жду его!», напротив, наполнена просящими, мягкими опевающими интонациями. Оттенок жеманности вносят часто повторяемые вздохи на слог «Ах» при сохранении ясных, простых гармоний с преобладанием доминантовой функции (показательно, что трезвучия в большинстве случаев даются в их основном виде), что способствует утверждению ясного, безмятежного характера.

Ария написана в форме *da capo* с контрастной средней частью, типичной для вокальных сочинений И. С. Баха: оттеняющий характер среднего раздела создаётся благодаря ладовому контрасту – переходу из соль

мажора в параллельный ми минор. Музыка этого раздела более лирична: мелодическая линия не дробится, фразы более протяжённые, певучие, наполненные томностью и негой, что соответствует смыслу вербального текста, выражающего страстное желание Лизхен поскорее встретить любимого человека. В то же время, ощущается оттенок напряжённости, связанный с нелёгким для девушки преодолением себя. Отсюда – хроматизация мелодической линии, насыщение вокальной партии малосекундовыми интонациями, скачками на широкие интервалы (сексты, октавы), более активное гармоническое движение (отклонения в си минор, ре минор). Приход в завершении среднего раздела к до мажору воспринимается как утверждение окончательного решения выполнить требование отца.

Таким образом, в «Кофейной кантате», исходя из бытового содержания и бесхитростного вербального текста, автор приближает сицилиану к её первичной жанровой трактовке и, в то же время, придаёт ей изысканные черты, свойственные лирической любовной арии.

Итак, рассмотрение разновидностей сицилианы в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха даёт возможность сделать вывод о многообразии художественных результатов её трактовки, что свидетельствует о гибком творческом подходе мастера к одному из популярнейших жанров эпохи барокко.

Список использованных источников

1. Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5-44.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Друскин, М. Иоганн Себастьян Бах / М. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
4. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX в. : Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.
5. Ливанова, Т. Бах и Гендель (Проблемы стиля) / Т. Ливанова // Русская книга о Бахе : Сб. статей / ред.-сост. Т. Ливанова, В. Протопопов. – М. : Музыка, 1986. – Изд. 2-е. – С. 184-205.
6. Ливанова, Т. История западно-европейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова. – М. : Музыка. 1982. – Т. 2. – 622 с.
7. Ливанова, Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи : Ч. II : Вокальные формы и проблема большой композиции / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
8. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

References

1. Aranovsky M. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaja situacija v muzyke [The structure of a musical genre and current situation in music]. Muzykal'ny sovremennik [Musical contemporary]. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1987, vol. 6, pp. 5-44.
2. Asafyev B. Muzykal'naja forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka Publ., 1971. 376 p.
3. Druskin M. Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka Publ., 1982. 383 p.
4. Kirillina L. Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII-nachala XIX v. : Ch. 2 : Muzykal'nyj jazyk i principy muzykal'noj kompozitsii [Classic style in music of the XVIII – beginning of XIX centuries : Part 2 : Musical language and principles of musical composition]. Moscow: Kompozitor Publ., 2007. 224 p.
5. Livanova T. Bakh i Gendel' (Problemy stilja) [Bach and Gendel (Problems of the style)]. Russkaya kniga o Bakhe : Sb. Statei [Russian book about Bach : The collection of articles]. Moscow: Muzyka Publ., 1986, issue 2, pp. 184-205.
6. Livanova T. Istoriya zapadno-evropeyskoj muzyki do 1789 goda [The history of Western-European music before 1789]. Moscow: Muzyka Publ., 1982, vol. 2. 622 p.
7. Livanova T. Muzykal'naya dramaturgiya I. S. Bakha i yeye istoricheskie svyazi : Ch. II : Vokal'nye formy i problema bol'shoj kompozitsii [Musical dramatic art of J.S. Bach and its historic connections : Part II : Vocal forms and the problem of a large composition]. Moscow: Muzyka Publ., 1980. 287 p.
8. Nazaykinsky E. Stil' i zhanr v muzyke [The style and genre in music]. Moscow: Humanitarian publishing center VLADOS, 2003. 248 p.

Гренадерова А. Д. Сицилиана в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха: к вопросу трактовки жанра. В статье рассматривается вопрос трактовки старинного жанра сицилианы в кантатно-ораториальном творчестве Иоганна Себастьяна Баха. В работе также предпринята попытка осветить историю происхождения и становления жанра сицилианы. Взяв за основу типологию Л. Кириллиной и спроецировав её на творчество немецкого мастера, удалось выделить четыре семантических разновидности сицилиан, встречающихся в вокально-инструментальном наследии И. С. Баха: 1) лирико-драматическая; 2) лирико-возвышенная; 3) пасторальная; 4) изящно-любовная.

Актуальность работы обусловлена широтой и разнообразием вариантов трактовки жанра сицилианы в творчестве И. С. Баха и отсутствием комплексной разработки вопроса бытования данного жанра в творчестве барочного мастера. Был использован исторический, аналитический, компаративный и стилиевой методы научного познания.

В качестве примеров в статье проанализированы произведения И. С. Баха, которым присущи имманентные черты жанра сицилианы: ария альта (№ 2) из кантаты BWV 35 «*Geist und Seele wird verwirret*»; ария альта (№ 2) из кантаты BWV 174 «*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*»; *Sinfonia*, открывающую Вторую кантату «Рождественской оратории» BWV 248 И. С. Баха

BWV 248 и ария Лизхен «*Heute noch*» (№8) из «Кофейной кантаты» BWV 211. Избранный музыкальный материал рассмотрен с позиции принадлежности к той или иной тематической разновидности сицилиана.

Ключевые слова: сицилиана, И. С. Бах, барокко, вокально-инструментальное творчество И. С. Баха, жанровые разновидности сицилианы.

Гренадерова О. Д. Сицилиана у вокально-інструментальній творчості Й. С. Баха: до питання трактування жанру. У статті розглядається питання трактування старовинного жанру сициліани у кантатно-ораторіальній творчості Йогана Себастьяна Баха. У роботі вжита спроба освятити історію походження та становлення жанру сициліани. Взявши за основу типологію Л. Кириліної та спроектувавши її на творчість німецького майстра, вдалося виділити чотири семантичні різновиди сициліан, які зустрічаються у вокально-інструментальній спадщині І. С. Баха: 1) лірико-драматична; 2) лірико-піднесена; 3) пасторальна; 4) витончено-любовна.

Актуальність роботи обумовлена широтою та різноманіттям варіантів трактування жанру сициліани у творчості І. С. Баха та відсутністю комплексної розробки питання побутування даного жанру у творчості барочного майстра. Був використаний історичний, аналітичний, компаративний та стильовий метод наукового пізнання.

В якості прикладів у статті проаналізовані твори І. С. Баха, яким притаманні іманентні риси жанру сициліани: арія альту (№ 2) з кантату BWV 35 «*Geist und Seele wird verwirret*»; арія альту (№ 2) з кантату BWV 174 «*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*»; *Sinfonia*, яка відкриває Другу кантату «Різдвяної ораторії» BWV 248 І. С. Баха BWV 248 та арія Лізхен «*Heute noch*» (№8) з «Кавової кантати» BWV 211. Обраний музичний матеріал розглянутий з позиції належності до того чи іншого різновиду сициліан.

Ключові слова: сициліана, І. С. Бах, барокко, вокально-інструментальна творчість І. С. Баха, жанрові різновиди сициліани.

Grenaderova A. Sicilian in the J. S. Bach's vocal-instrumental works: to the question of the interpretation of the genre. The article discusses the question of interpretation of the ancient genre called siciliana in the cantatas and oratorios by Johann Sebastian Bach. The paper also attempts to highlight the history of the origin and formation of the siciliana.

Taking as a basis the typology of L. Kirillina and projecting it on the work of the German master, four semantic varieties of Sicilians were identified, found in the J. S. Bach's vocal-instrumental heritage: 1) lyrical-dramatic; 2) lyrical-sublime; 3) pastoral; 4) elegant-love.

Historical, analytical, comparative and stylistic methods of scientific cognition were used.

As examples, the article analyzes the works of J. S. Bach, which are inherent in the immanent features of the siciliana: air for alto (No. 2) from the cantata BWV 35 «*Geist und Seele wird verwirret*»; air for alto (No. 2) from the cantata BWV 174 «*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*»; *Sinfonia*, which opens the Second cantata from the «Christmas oratorio» BWV 248 and Lieschen's air «*Heute noch*» (No.8) from «Coffee cantata» BWV 211. The selected musical material is considered from the position of belonging to a particular thematic variety of Sicilians.

Key words: siciliana, J. S. Bach, baroque, Bach's vocal and instrumental works, genre kinds of a Sicilian.

**ПОЭТИКА ЖАНРА В «ТВОРЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ»:
М. ЛЕРМОНТОВ – Г. СВИРИДОВ**

«...Лермонтов <...> был разным и непохожим – среди беспощадного к нему света и в кругу задушевных друзей, на людях и в одиночестве, в сражении и в петербургской гостинице, в момент поэтического вдохновения и на гусарской пирушке», – так характеризовал творческую личность поэта И. Андроников [1].

Поэзия М. Ю. Лермонтова, отвечающая передовым идеям своего времени, страстно и ярко отразила образы борьбы за свободу и правду, страстного стремления к счастью, разочарованности, бунтарства, одиночества. Интерес к творчеству поэта не угасает и по сей день. Своеобразным диалогом эпох предстаёт перед нами поэзия М. Лермонтова, обретшая новое звучание в романсах Г. Свиридова.

Его вокальный цикл «Восемь романсов на слова М. Ю. Лермонтова»¹ получил освещение в трудах музыковедов В. Васиной-Гроссман [2] и А. Сохора [5] с точки зрения эволюции творческого стиля композитора. Ракурс данной статьи обращает внимание на жанровую сторону стихотворений Лермонтова, послужившую основой для их оригинального «прочтения» Свиридовым. «Поэтика должна исходить именно из жанра. Ведь жанр есть типичная форма целого произведения, целого высказывания» – писал М. Бахтин [3, с. 175]. Раскрывая жанровую природу выбранных стихотворений, композитор обогащает её в каждом конкретном случае соответствующими современными музыкальными средствами.

В цикле соединились различные грани поэтической образности Лермонтова. Они отразились в разного рода жанрах: философской лирике («Парус», «Тучки небесные»), лирико-философской новелле («Они любили друг друга»), монологе-обращении («Как небеса твой взор блистает»), монологе-воспоминании («Силуэт»), балладном повествовании («Соседка»), пейзаже-размышлении («Горные вершины» из перевода Гейне), сонете («Портрет NN»).

Открывает цикл романс «Парус» (1938). Стихотворение, написанное Лермонтовым в 1832 году в Петербурге в возрасте семнадцати лет, отмечено зрелостью мысли, точностью выражения и красочностью

¹ Большая часть цикла (5 романсов) была создана в 1938 году, в 1957-ом композитор добавляет к ним ещё три.

поэтического языка. Филологи относят его к жанру лирической новеллы. Стихотворение «Парус» на протяжении многих десятилетий воспринималось как символ поэзии романтизма, с выражением типичного для него стремления к недостижимому идеалу. В композиции из трёх строф создаются два контрастных образа: окружающего мира (морской пейзаж) и лирического героя (отождествляющего себя с «парусом одиноким»). В самом стихотворении присутствует музыкальность (выраженная в звукоподражании – аллитерации). В первой строфе звуки «л», «н», «м» приближаются к звуку мерно плещущихся волн, во второй – преобладание звуков «с», «т», «щ», «ч» передают свист ветра, шум бушующего моря.

В своём музыкальном прочтении *философской лирики* Лермонтова Г. Свиридов акцентирует внимание на пейзажной характеристике поэтической первоосновы. Чутко следуя за лаконичным, но точным в описании текстом, композитор создаёт картину меняющихся состояний моря. Особенности гармонического языка (неожиданные сопоставления далёких тональностей), разряженной фактуры (напоминающей технику пуантилизма) сообщают романсу черты импрессионизма.

Связь земного и небесного символически отражена в выделении подъёмом и спадом мелодии слов «под ним» и «над ним». Характер недосказанности достигается с помощью тонкой градации динамических оттенков (*p* и *pp*). Тем контрастнее звучит кульминационная фраза – «а он, мятежный, просит бури ...» на *poco f*, начинающаяся с широкого, решительного скачка голоса на октаву. Созвучие *e-a-d-a* в завершении романса подчёркивает характер неразрешённости риторического вопроса, заданного поэтом.

В стихотворении «Они любили друг друга» присутствуют черты новеллистического рассказа: оно небольшое по масштабу, малое количество героев (он и она) и неожиданная развязка. Для передачи содержания композитор избирает трагическую тональность *h-moll*. Фактурное изложение фортепианного вступления, медленный темп (*poco adagio*) создают аллюзию начала Сонаты № 14 Л. Бетховена, настраивая на определённое эмоциональное состояние, переживаемое героями. Чутко следуя за каждой фразой стихотворного текста, композитор передаёт все тонкости эмоционально-психологических переживаний героев лирической новеллы. Новый музыкальный образ отчуждённости, «холодности» сопровождается выдержанными на целый такт аккордами, мрачностью басов контроктавы. Скованное мелодическое движение вокальной партии (постоянное возвращение ко второй ступени) словно рисует замкнутый круг, усугубляя состояние обречённости и безысходности.

Смысловой «пуант» вокальной *новеллы* приходится на слова «но в мире новом друг друга они не узнали». Неожиданное завершение романса на трезвучии *D-dur* словно символизирует освобождение от страданий лирических героев.

Обращаясь к стихотворению «Как небеса твой взор блистает», композитор стремился создать образ восторженного влюблённого. Пылкий *монолог-признание* звучит от лица грузинского воина. Свиридов продолжает здесь традиции русской «восточной» музыки. Тональность *Des-dur*, традиционно связанная с темой любви, приобретает черты восточного колорита благодаря использованию увеличенной секунды (повышенная II ступень). Постоянство начала вокальных фраз со слабой доли создаёт характер устремлённости, взволнованности. Тожественно отображены композитором звукоизобразительные моменты в стихотворении М. Лермонтова (звуки «волшебной речи» и «грузинского булата»). Ритмическое увеличение последней фразы в партии солиста («и встретил милый взор») и движение по звукам $T_{5/3}$ создают характер умиротворённости. Заканчивается романс красочными арпеджированными аккордами и «повисшей» в воздухе тонической секстой, создающей образ ожидания ответа возлюбленной.

В основе следующего романса «Силуэт» – стихотворение Лермонтова «Есть у меня твой силуэт...». Силуэт² – лишь намёк на образ, его таинственная тень. Этому соответствует и музыкальный «профиль» романса, сказавшийся в оригинальном использовании приёмов музыкальной графики, рисующей в мелодической линии лишь контур образа. Линеарность интонационного развития перекликается с рисунком силуэта в живописи. При этом подчёркиваются фразы, создающие неопределённость и загадочность образа (преобладание тихой, почти беззвучной динамики от *pppp* до *tr*, лишь в наиболее напряжённых моментах – *mf*). Передаче атмосферы недосказанности служит тональная неустойчивость, и даже некоторое приближение к атональности. Строка «но я люблю как тень блаженства, тень твою», последний раз использующая интонационный генезис лирической сексты (на слове «люблю»), даёт возможность говорить о своеобразно трактованной *элегичности*. Фоном служат строгие, выдержанные созвучия фортепианной партии. Важным выразительным средством является гармоническое «рассхатывание» диссонантными тонами тональности *c-moll* (*des, as, e* и *fis*), что придаёт характер при-

² «Силуэт – теневое изображение человеческой фигуры» [4, с. 130]. Силуэты зарисовывались определённым способом: «голову поворачивали так, чтобы тень давала характерный профиль, и обводили карандашом её очертания. Затем контур заливали тушью, вырезали и наклеивали на белую бумагу» [4, с. 130–131].

зрачности, мрачности. Образ силуэта создаётся в штрихах острого пунктирного ритма. И эта «тьень» «рассеивается» в окончании повествования, что передано показом «гаснущих» в высоте отдельно взятых звуков.

Музыкальная *баллада* «Соседка» выделяется чертами театральности. Чутко следуя за описанием воображаемого узником побега, композитор создаёт музыкальные характеристики молодого человека и дочери начальника тюрьмы, окружающей их обстановки (скованность диапазона вокальной партии, сдержанность аккордового сопровождения). Следует отметить, что композитор пропускает куплет Лермонтова с описанием женского образа («плутовки с полосатым платком»), увиденного героем в окне. Это помогает сохранить в романсе куплетную форму.

Более экспрессивно решён момент описания побега. Традиционный для балладного повествования момент «торможения событий» перед развязкой отмечен многократным повтором пульсирующих остродиссонантных аккордов сопровождения. Не разрешён и финальный диссонанс романса, говорящий об остающемся открытом вопросе побега, поскольку всё действие происходило лишь в воображении узника.

В художественном переводе стихотворения И. Гёте «Горные вершины» М. Лермонтов является безусловным соавтором. Его поэтический текст отразился в музыкальных прочтениях композиторов разных эпох. Авторство одного из наиболее популярных романсов принадлежит перу А. Варламова. В некоторых звукоизобразительных моментах Г. Свиридов как будто переключается с ним. Это касается в первую очередь «блеска» горных заснеженных вершин (повторение ноты *f* второй октавы в партии фортепиано). Примечательна авторская ремарка для концертмейстера «*полнозвучное p*», которое при внешнем спокойствии даёт ощущение величественного горного пейзажа. Мелодическая линия вокальной партии «рисует» восходящий и нисходящий контур гор (на словах «горные вершины»). Минимальные средства фортепианной фактуры (выдержанный гармонический фон), размер 6/4, неспешный темп (*andante sostenuto*) создаёт ощущение нерушимости, величественного спокойствия. В окончании фразы, на длинной ноте вокалиста, сопровождение продолжает создавать зримый образ гор с помощью восходящего постепенного движения. Композитор выдерживает одно настроение на протяжении этой вокальной миниатюры. Философская трактовка фразы «отдохнёшь и ты» подразумевает смерть человека, вознесение его души в иной светлый мир, в котором царствует покой. Символичное расхождение басов и верхних голосов в инструментальном окончании романса словно символизирует расставание души с телом (подобный приём использовал Н. Мясковский в финале 6 симфонии).

По мнению исследователей жизни и творчества М. Лермонтова, стихотворение «Она не гордой красотою...» (1832) было посвящено его возлюбленной Варваре Лопухиной. Обращаясь к дорогому сердцу образу, поэт последовал традиции Петрарки, посвятившего своей прекрасной Лауре Сонеты. В стихотворении Лермонтова наблюдаем сохранение главных принципов *сонета*: первое четверостишие (первый катрен) представляет экспозицию темы, второй – развивает положения, намеченные в первом, в последующем намечается развязка темы, в завершающем, особенно в акключительной его строке, следует завершение развязки, выражающей суть произведения. Первая строфа стихотворения Лермонтова вызывает также ассоциации с сонетом № 103 У. Шекспира. «Её глаза на звезды не похожи, / Нельзя уста кораллами назвать / Не белоснежна плеч открытых кожа, / И чёрной проволокой вьётся прядь» (Шекспир), «Она не гордой красотою прельщает юношей живых, / Она не водит за собою толпу вздыхателей немых. / И стан её – не стан богини, и грудь волною не встаёт, / И в ней никто своей святыни, припав к земле, не признаёт» (Лермонтов).

Сохраняя тайну поэта, Свиридов называет свой романс «Портрет NN». Композитор предпосылает ему ремарку «Подражание Даргомыжскому», сознательно следуя автору замечательных музыкальных портретов. При этом композитор использует аллюзии на два разных примера вокальных сочинений Даргомыжского, что отвечает смене эмоциональных состояний сонета Лермонтова (тон рассказа, описания, а далее – элегичности).

Начальный интонационный оборот с восходящей секстой, а также лёгкость движения в фортепианном вступлении, вызывают ассоциации с романсом «Мне минуло шестнадцать лет». Свиридов создаёт музыкальный портрет молодой девушки, указывая на темп и характер исполнения – *allegretto capriccioso*. Устремлённость мелодической линии в верхний регистр на *staccato*, а далее «рассыпающийся» звонкий нисходящий пассаж создают образ полётности, лёгкости, изящества.

Отвечая образу «чудной простоты», композитор сочетает ясную, светлую мелодию вокальной партии с выдержанными аккордами фортепиано. В разделе *con anima* Г. Свиридов вводит в фортепианную партию аллюзию романса Даргомыжского «Мне грустно» (заметно сходство фактурного склада и гармонического плана). Здесь всё отвечает характеру *элегии*: выразительность и певучесть вокальной линии, арфообразность сопровождения.

Заключительным номером цикла является романс «Тучки небесные» на стихотворение позднего периода творчества М. Лермонтова. Композитор как будто специально обрамляет цикл двумя номерами,

с характерным для поэта образом вечного странствия в поисках счастья и покоя.

Как и в романсе «Парус», открывающем цикл, в «Тучках небесных» звукопись музыкального пейзажа решена с помощью импрессионистических средств. Образ туч также изменчив, как и образ моря. Чередования взятых на педали разложенных аккордов $t\ 5/3$ и $III\ 6/4$ в тональности *es-moll* создают нечёткий, «размытый» образ облаков. Разрежённость фактуры фортепианной партии создаёт ощущение огромного пространства между небом и землей. Волнообразная мелодическая линия словно повторяет движение «тучек» в небесах. В поэтической фразе «... с милого севера в сторону южную» композитор способом ладовых изменений в мелодии отображает контраст двух образов: родного края (диатоника) и южной стороны (фригийский лад).

Г. Свиридов специально повторяет некоторые, намеренно изменённые им лермонтовские строки в окончании куплета (в первом куплете – «мчитесь вы тучки небесные», во втором – «тучки небесные, мчитесь вы, вечные странники!», в окончании романса – «тучки небесные»), что создаёт образ протяжённости времени.

Сохраняя жанровый облик стихотворений М. Лермонтова, Г. Свиридов усиливает образные особенности лирики поэта: красочность пейзажных зарисовок («Парус», «Горные вершины», «Тучки небесные»), мастерство портретной характеристики («Портрет NN», «Соседка»), тонкий психологизм монолога-воспоминания («Силуэт» и «Они любили друг друга»), восторженность любовного монолога-признания («Как небеса твой взор блистает»).

Чуткость Г. Свиридова к поэтическим особенностям заданных М. Лермонтовым жанров, позволяет отчётливо передать многогранность созданных поэтом романтических образов. Обогащение элементами языка музыки XX века делает их близкими нашему времени.

Список использованных источников

1. Андроников, И. Образ Лермонтова [Электронный ресурс]. - . - Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre/lre-012-.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Васина-Гроссман, В. Мастера советского романса: Исследование / В. Васина-Гроссман. – [2-е изд., перераб., доп.]. – М. : Музыка, 1980. – 317 с.
3. Медведев, П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П. Медведев. – Л., 1928. – 231 с.
4. Перельман, Я. Занимательная физика. В двух книгах. Книга 1. / Я. Перельман 20-е изд., стереотип. – М. : Наука, 1979. – 224 с.

5. Сохор, А. Георгий Свиридов / А. Сохор. – [2 изд., доп.]. – М.: Советский композитор, 1972. – 319 с.

References

1. Andronikov I. Obraz Lermontova [The image of Lermontov]. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre/lre-012-.htm>, free.
2. Vasina-Grossman V. Mastera sovetskogo romansa: Issledovanie [Masters of the Soviet Romance: Research]. Moscow: Muzyka Publ., 1980. 317 p.
3. Medvedev P. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Kriticheskoe vvedenie v sotsiologicheskuyu poetiku [Formal method in literary criticism. A critical introduction to sociological poetics]. Leningrad, 1928. 231 p.
4. Perel'man Ya. Zanimatel'naya fizika. V dvukh knigakh. Kniga 1 [Interesting physics. In two books. Book 1]. Moscow: Nauka Publ., 1979. 224 p.
6. Sokhor A. Georgiy Sviridov [George Sviridov]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Publ., 1972. 319 p.

Гайдук М. В. Поэтика жанра в «творческом диалоге»: М. Лермонтов – Г. Свиридов. В центре внимания статьи – проблема жанровой первоосновы вокального цикла Г. Свиридова «Восемь романсов на слова М. Лермонтова». Следуя за всеми нюансами текста, композитор создал новые, неожиданные интерпретации ранее озвученных стихотворений. Соответствие музыкального прочтения поэтике жанра раскрывается при анализе каждого из номеров. Отмечено своеобразие музыкальной трактовки жанров новеллы, монолога, баллады, пейзажа-размышления, сонета, портрета. В их выполнении Г. Свиридовым, использованы приёмы современного композиторского письма (аллюзии, алеаторики, сонористики).

При рассмотрении вокального цикла Свиридова на стихотворения Лермонтова в качестве методологической базы используются исторический, жанрово-стилевой, интонационно-семантический методы исследования.

В выводах отмечается, что сохраняя жанровый облик стихотворений М. Лермонтова, Г. Свиридов усиливает особенности лирики поэта. В вокальном цикле композитор отчётливо передал многогранность созданных поэтом романтических образов. Статья может быть полезна вокалистам и концертмейстерам, филологам, а также широкому кругу любителей поэзии и музыки.

Ключевые слова: поэтика жанра, силуэт, новелла, М. Лермонтов, Г. Свиридов, романс.

Гайдук М. В. Поетика жанру в «творчому діалозі»: М. Лермонтов – Г. Свиридов. У центрі уваги статті – проблема жанрової першооснови вокального циклу Г. Свиридова «Вісім романсів на слова М. Лермонтова». Слідуючи за всіма нюансами тексту, композитор створив нові, несподівані інтерпретації раніше озвучених віршів. Відповідність музичного прочитання поетиці жанру розкривається при аналізі кожного з номерів. Відзначено своєрідність музичного трактування жанрів новели, монологу, балади, пейзажу-роздуму, сонета, портрета.

У їх виконанні Г. Свиридовим використані прийоми сучасного композиторського письма (алюзії, алеаторики, сонористики).

При розгляді вокального циклу Свиридова на вірші Лермонтова в якості методологічної бази використовуються історичний, жанрово-стильової, інтонаційно-семантичний методи дослідження.

У висновках зазначається, що зберігаючи жанр віршів М. Лермонтова, Г. Свиридов підсилює особливості лірики поета. У вокальному циклі композитор чітко передав багатогранність створених поетом романтичних образів. Стаття може бути корисна вокалістам і концертмейстерам, філологам, а також широкому колу любителів поезії і музики.

Ключові слова: поетика жанру, силует, новела, М. Лермонтов, Г. Свиридов, романс.

Gayduk M. Poetics of the genre in the "creative dialogue": M. Lermontov – G. Sviridov. The focus of the article is the problem of the genre principle of the G. Sviridov's vocal cycle "Eight romances to the words of M. Lermontov." Following all nuances of the text the composer has created new unexpected interpretations of the earlier voiced poems. The correspondence of the musical reading to the poetics of the genre is revealed while analyzing each of the numbers. The originality of the musical interpretation of the genres of the novella, monologue, ballad, landscape-reflection, sonnet, portrait is noted. In their implementation G. Sviridov used the techniques of the modern composer writing (allusions, aleatorics, sonoristics).

When considering the Sviridov's vocal cycle to Lermontov's poems, the historical, genre-style, intonational-semantic research methods are used as the methodological basis.

The conclusions indicate that while maintaining the genre image of M. Lermontov's poems, G. Sviridov enhances the features of the poet's lyrics. In the vocal cycle, the composer clearly conveyed the versatility of the romantic images created by the poet.

The article can be useful for vocalists and concertmasters, philologists, as well as for a wide range of lovers of poetry and music.

Key words: poetics of the genre, silhouette, short story, M. Lermontov, G. Sviridov, romance.

УДК 78.082.2

Ю. К. Дробот

О ТРАКТОВКЕ «ВАРЬИРОВАННОЙ РЕПРИЗЫ» В СОНАТАХ НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII ВЕКА

Понятие «варьированная реприза» (*veränderten Reprisen*) получило известность в немецкой музыкальной теории и практике середины XVIII столетия. Термином «реприза» определялась

повторность крупных музыкальных построений в произведениях инструментальной музыки, которые представляли собой обособленные, завершённые разделы. Такие построения отделялись специальным знаком, который также получил название репризы. Этот знак указывал на то, что раздел должен быть повторен, т.е. исполнен дважды. Отголоски этой традиции ещё довольно долго сохранялись в структуре сонатной формы: нотная запись первых частей сонат и симфоний эпохи классицизма и раннего романтизма содержит знак репризы в конце экспозиции сонатного *Allegro*.

Термин «варьирование» отражал исполнительские традиции эпохи высокого барокко и раннего классицизма, с акцентом на творческой свободе и импровизационности музыкального высказывания, и был связан с изменениями нотного текста, обязательными при повторении музыкальных построений. Поскольку повторность разделов не выписывалась, а обозначалась условно, при помощи специального знака, в нотной записи не были указаны необходимые изменения, которые музыканты добавляли самостоятельно, варьируя авторский текст в соответствии с системой правил, хорошо известных в то время и утраченных впоследствии.

В современном отечественном теоретическом музыкознании при определении данных понятий смысловые акценты расставлены несколько иначе. Термин «реприза» закреплён за завершающим разделом сонатной формы, который следует после разработки и в котором происходит повторение материала экспозиции в несколько изменённых условиях. Также этот термин используется для обозначения завершающих разделов других конечных форм, не связанных с идеей сонатности (простая двухчастная репризная, простая и сложная трёхчастная).

Термин «варьирование» связан с вариационной формой и обозначает процесс изменений начального музыкального материала, заданного темой, в результате последовательных и разнообразных преобразований (интонационных, ритмических, фактурных, жанровых и т.д.). Все преобразования чётко выписаны композитором в нотной записи.

Понятие «варьированная реприза» в современной терминологии практически не используется. Для характеристики степени преобразований музыкального материала, которая обнаруживается в репризе по сравнению с экспозиционным разделом, используются определения статическая, динамизированная, динамическая, сокращённая, зеркальная реприза.

При общности начального посыла, с течением времени и появлением новых тенденций формообразования, требовавших

теоретического осмысления, трактовка понятия «варьированная реприза» существенным образом изменилась. Поэтому нынешние рассуждения о варьированных репризах, с учётом накопленного опыта анализа музыки более поздних эпох, прежде всего эпохи классицизма требуют исторических уточнений.

Эволюцию понятия «варьированная реприза» показательно рассмотреть на примере произведений одного жанра, написанных композиторами одной национальной школы на протяжении короткого временного отрезка, отмеченного значительными стилевыми преобразованиями, причём этот период должен быть отмечен значительными стилевыми преобразованиями, а творчество избранных композиторов должно знаменовать собой начало и окончание этих процессов. Учитывая указанные обстоятельства, мы избрали для анализа сонатную форму в клавирных сонатах Филиппа Эммануэля Баха и фортепианных сонатах Людвиг ван Бетховена. Оба композитора представляют немецкую школу второй половины XVIII века и в своём творчестве уделяют огромное внимание работе в жанрах инструментальной музыки, в том числе и в жанре клавирной (фортепианной) сонаты. Творчество Ф. Э. Баха относится к переходному периоду развития музыкального искусства XVIII столетия, в котором переплавились многие направления и стили, и который исследователи определяют как ранний классицизм. В творчестве Л. ван Бетховена, которое составляет завершающий этап эпохи венского музыкального классицизма, процессы кристаллизации нового тематизма и новых принципов формообразования, знаменующие собой одно из высших достижений данной эпохи, достигли своего апогея. Существенную эволюцию в инструментальной музыке этого периода претерпевает и сама сонатная форма, которая развивается от старосонатных проявлений, с контурно намеченными границами будущих разделов, к классическим образцам, с чётким соответствием композиционных и драматургических функций в каждом из разделов формы.

Проследим пути появления репризы как одного из трёх разделов классической сонатной формы, который выполняет итоговые функции и завершает всё изложение путём повторения ранее прозвучавшего материала в новых, изменённых условиях, что необходимо для замыкания формы на тонике, для восстановления и утверждения основной тональности. Изменения могут быть количественные и качественные. Первые связаны с сокращением или разрастанием материала, который повторяется, вторые – с преобразованием основного образа, его динамизацией, перерастанием в иное качество, трансформацией и т.д. Все возможные изменения связаны с типом

драматургии и наибольшие преобразования происходят при конфликтном типе драматургии, который обнаруживается в сонатных формах Бетховена. Следовательно, мы не можем говорить о варьировании материала экспозиции сонатной формы при его репризном повторении: экспозиционные темы, прошедшие стадию интенсивной мотивной разработки, нуждаются в восстановлении первоначального облика, в точной интонационной повторности, благодаря чему они становятся узнаваемыми.

В старинной сонатной форме композиционные принципы были несколько иными, нежели в классической сонатной форме. Следует отметить, что мы определяем взаимосвязь старинной и классической сонатной формы методом ретроспекции, на основе наших знаний о более поздних образцах, которые мы проецируем на более ранние. Однако ранние образцы барочной и раннеклассической сонатной формы связаны с позднейшими лишь отчасти, что нарушает правильное понимание того, какой была старинная сонатная форма в доклассическую эпоху и как в ней проявлялись принципы варьирования и репризности.

Как известно, старинная сонатная форма произрастала из двухчастных структур, характерных для формообразования инструментальной музыки западноевропейского барокко. Она состояла из двух завершённых построений, которые составляли два самостоятельных раздела. Весь музыкальный материал был изложен в первом разделе формы – экспозиции, и следовал без промежуточных внутренних каденций. Фактором завершения первого раздела выступала полная совершенная каденция в какой-либо тональности диатонического родства, чаще всего доминантовой (для мажора) или параллельной (для минора). Во втором разделе происходило переизложение материала экспозиции с обратным тональным планом, от не-тоники к тонике, и основная тональность закреплялась в завершающей каденции. При таком композиционном плане реприза как самостоятельный раздел формы отсутствовала вообще, а последовательное повторение материала началось с первых тактов второго раздела, и было связано с необходимостью дальнейшего развёртывания формы и восстановления исходной тональности.

В указанном контексте понятием «реприза» определялся другой тип повторности, связанный с повторением каждого из двух разделов, составляющих двухчастную структуру. Для обозначения такой повторности использовался знак репризы: он проставлялся после обоих разделов, и музыканты знали, что каждый раздел должен быть исполнен дважды. Также музыкантам было известно, что при повторении раздела материал нужно играть по-другому, варьируя уже прозвучавшие

музыкальные темы. Эти изменения не обозначались в нотной записи, поскольку каждый раздел был выписан только один раз, однако знающим, хорошо обученным музыкантам были известны основные принципы варьирования. Следовательно, понятием «реприза» в старинной двухчастной форме определялось повторение каждого из двух её разделов, которое происходило сразу же после их завершения. Поскольку оба раздела были приблизительно одинаковыми по протяжённости, а первая каденция делила форму пополам, при репризных повторениях каждого раздела соблюдался принцип симметрии, а варьирование тематического материала способствовало преодолению статичности.

В экспозиционных разделах многих образцов старинной сонатной формы середины XVIII века, в том числе и в клавирных сонатах Филиппа Эммануэля Баха, при переходе в зону влияния альтернативной тональности весьма ощутимо появление новых тематических импульсов, которые в будущей классической сонатной форме получают статус побочной партии. Появление новых тематических элементов не связано с предварительным каденционным закреплением альтернативной тональности: единственная полная каденция, ставящая точку в развёртывании материала экспозиционного раздела, по-прежнему появляется только в конце этого построения. Однако материал экспозиции такого рода по-иному распределяется во втором разделе формы: он (раздел) открывается изложением первой темы в тональности окончания экспозиции, после чего следует изложение новых тематических элементов (ставших впоследствии побочной партией) в основной тональности. Следовательно, из общего материала, ранее следовавшего единым потоком без каденционных цезур, выделяется зона с изложением первой темы (в тональности не-тоники), которая впоследствии перерастет в разработку классической сонатной формы, и зона с изложением новых тематических элементов в основной тональности, которая впоследствии составит содержание репризного раздела. Подобная внутренняя дифференциация происходит не без помощи тонального плана, что унаследует классическая сонатная форма, однако её разработка не будет ограничена развитием одной лишь первой темы, а реприза не станет повторением одной лишь побочной партии в иной тональности, а будет начинаться с изложения основной темы и содержать весь экспозиционный материал.

Таким образом, осознание репризы как самостоятельного раздела музыкальной формы, связанного не с механической повторностью с целью заполнения времени, а с принципом итогового повторения на расстоянии, происходило в процессе становления сонатной формы, при

перерастании барочных образцов в раннеклассические и классические, а незначительное смещение понятийно-смысловых акцентов позволило переосмыслить вербальное значение самого понятия «реприза». Остаточные проявления старого понятия сохранились в классической сонатной форме вплоть до начала XIX века и были связаны с использованием знака репризы в конце экспозиции, что указывало на необходимость повторения всего раздела. Однако, уже в сонатной форме Бетховена выписанный знак обязательного повторения экспозиционного раздела вызывает некоторое недоумение, поскольку уже экспозиция, как и вся сонатная форма, содержит зёрна ярко выраженной конфликтности, связанной с преодолением и достижением нового качества, поэтому возвращение к началу, вместо ожидаемого развития и развязки намеченного конфликта, нарушает логику восприятия событий музыкального процесса. В раннеклассической сонатной форме повторность каждого из двух разделов не нарушает логику восприятия музыки. Наоборот, возникает потребность повторного прослушивания для наслаждения прекрасной музыкой, полной изящества, безмятежности и покоя.

Понятие «варьированная реприза» в сонатной форме середины XVIII века также было связано с изменённой повторностью небольших построений – мотивов и фраз при их переизложении или секвенционном перемещении. В этом случае повторность выписывалась в нотном тексте, однако без фиксации необходимых исполнительских изменений, которые добавлялись музыкантами непосредственно в процессе игры. В классической сонатной форме мотивная повторность, в том числе в разработочных разделах, не предполагала исполнительского варьирования: это требование было снято, а само понятие отошло в прошлое, как и многие другие атрибуты стариной сонатной формы, уступив место новым проявлениям сонатности.

Изменилось толкование понятия каденция. Как и прежде, она понималась как оборот, завершающий крупный раздел музыкальной формы, поэтому была непременным атрибутом сонатных *Allegro*, появляясь и в конце экспозиции для закрепления новой тональности, и в конце репризы для закрепления основной тональности. Однако каденционные обороты завершающего характера также можно было обнаружить и внутри этих разделов, и в разработках, что не было свойственно старинной и раннеклассической сонатной форме. Появление «внутренних» каденций в разделах сонатной формы можно проследить на примере ранних фортепианных сонат Л. ван Бетховена, в которых, при всех содержательных и драматургических новациях, композитор всё ещё

оставался верен музыкальной практике своего времени и не стремился к кардинальным структурным преобразованиям музыкальной формы.

Так, в сонатном *Allegro* своей первой фортепианной сонаты (*f-moll*, ор. 2, №1, посвящена Й. Гайдну), написанной в Вене и изданной в 1796 году, Бетховен выстраивает разделы сонатной формы на основе интенсивного ладотонального развития, даёт последования модуляционных переходов из тональности в тональность, но не закрепляет новые тональности каденциями, а наоборот, готовит их появление предыдковыми размыканиями на доминантовой гармонии. Все эти процессы начинаются уже в экспозиции и активизируются в разработке, которая становится центром неустойчивости. В поисках ладотональной опоры композитор «мечется» из тональности в тональность, но не закрепляется ни в одной из них, а восстановлению начальной тональности в репризе и изложению в ней темы главной партии предшествует длительный доминантовый преддыкт, т.е. и здесь каденция снова отсутствует. Появляется она, по традиции, дважды: в конце экспозиции, закрепляя новую тональность *As-dur*, в которой была изложена тема III, и в конце репризы, утверждая возвращение тональности *f-moll*.

Примечательно, что даже выдающиеся исполнители не всегда обращают должное внимание на обе эти каденции, видимо, не считая их важным атрибутом классической сонатной формы, и акцентируют своё внимание на других моментах, которые подчёркивают оригинальность и самобытность стиля бетховенских фортепианных сонат, ярко проявившуюся уже в ранних сочинениях. Так, например, исполнительская версия выдающегося пианиста XX века Святослава Рихтера¹, показывает нам *драматургическую* составляющую процесса становления музыкальной композиции в первой части бетховенской сонаты, её патетику, конфликтность, драматизм, интонационное прорастание, образную трансформацию музыкального материала и т. д. При этом исполнитель буквально «проскочил» обе каденции, особенно вторую, завершающую репризный раздел, поэтому важнейший структурный компонент, связывающий бетховенские фортепианные сонаты с традиционными схемами строения сонатной формы, остался недослушанным. Это абсолютно не снижает ценности интерпретации, поскольку отражает понимание классической сонатной формы с позиций музыканта XX столетия.

В первой части фортепианной сонаты № 16 (*G-dur*, ор. 31, №1), написанной в 1802 году, спустя 7 лет после публикации первой сонаты,

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=SEEcDvAEM2Y>

в период перехода Бетховена к новому периоду творчества, кардинально переосмысливается характер внутреннего членения разделов формы, что приводит к значительному разрастанию сонатной формы изнутри. По содержанию первая часть насыщена приемами, характерными для бетховенского фортепианного стиля: торжественность ГП сплетается с простодушно-бытовой танцевальностью ПП, разработка приносит драматизм, в репризе происходит возвращение музыкальных тем экспозиции без какого-либо изменения их жанровой основы и образного строя.

Однако по своей структуре темы первой части написаны так, что в них отчётливо выделяются завершённые построения, имеющие в конце совершенную каденцию и цезуру. В соответствии с основными принципами строения и анализа музыкальных форм, мы определяем такие построения как периоды, однако по своему местоположению и функциям они периодами не являются.

Так, изложение ГП композитор начинает 11-тактовым построением с модуляцией в тональность доминанты (*G-dur* – *D-dur*) и каденционным закреплением в этой новой тональности при помощи оборота $K6/4 - D - T$ (тт. 10-11). Всё это построение фактически является неделимым модулирующим периодом, излагающим тему ГП. Однако партия на этом не заканчивается, ведь законы строения сонатной формы требуют направленности в тональность ПП, но не закрепления, а размыкания при переходе к ней. Поэтому далее следует продолжение ГП и следующий 11-такт является переизложением предыдущего на тон ниже: тот же период начинается в тональности *F-dur* и завершается полной совершенной каденцией в *C-dur*, которая является субдоминантовой по отношению к тональности ГП (тт. 12-22). Далее из этого периода вычленяется заключительный 4-х тактовый оборот, включающий каденционное закрепление, который переизлагается квинтой выше, приводя в основную тональность (тт. 23-26). Из этого 4-такта, в свою очередь, выделяются аккорды каденции, составляя самостоятельный оборот, который повторяется еще два раза и закрепляет основную тональность, *G-dur* (тт. 27-28, 29-30). Однако изложение ГП в экспозиции не предполагает закрепления основной тональности, поэтому последний каденционный оборот внезапно сметается лавинообразным потоком пассажей через всю клавиатуру фортепиано, которые вырастают из первого интонационного элемента темы ГП и завершаются остановкой на звуке доминанты (*d*).

В этом длительном построении, состоящем из 45 тактов, можно обнаружить несколько завершённых периодов с модуляцией, однако всё оно представляет собой лишь первое предложение ГП, которое

в сонатной форме первой части из первой сонаты укладывалось в 8 тактов.

Второе предложение ГП начинается так же, как и первое, однако оно сокращено до 20 тактов и не имеет ни одного построения, завершающегося каденцией. Вместо этого – полное размыкание, ладотональная неустойчивость и движение к тональности ПП, в качестве которой вначале выступает довольно далекий *H-dur*, однако при развивающем переизложении темы ПП появляется *h-moll*, входящий в круг тональностей диатонического родства по отношению к тональности ГП. Фактически, второе предложение ГП выполняет функцию СП, что свойственно экспозициям сонатных форм эпохи классицизма, однако в нормативных, «правильных» случаях оно, как правило, превышает масштабы первого предложения в экспозиции и подлежит сокращению в репризе. Именно так построена ГП сонатного *Allegro* в первой фортепианной сонате, в которой соотношение между предложениями составляет 8+12 тт. В сонате № 16 мы наблюдаем нарушение принципов и пропорций (45+20), а переходы в новые тональности уже в пределах первого предложения закрепляются полными совершенными каденциями, появление которых допускается только в конце экспозиции.

Что касается репризных разделов бетховенской сонатной формы, они сокращены и часто дополнены кодами, которые исследователи называют вторыми разработками из-за событийной насыщенности и драматизации музыкального материала. От понятия варьированной репризы Бетховен отказался, поскольку оно не нашло резонанса с принципами драматургии его сонатных форм.

Так, постепенно, от сонаты к сонате, Бетховен модифицирует сонатную форму, избавляет её от обязательных компонентов, оставшихся от старинных форм, и переосмысливает традиционные структурные принципы, наполняя их новым содержанием. Этот процесс отображал и общие стилевые перемены в западноевропейском музыкальном искусстве, и рост индивидуального мастерства немецкого композитора.

Итак, понятие «варьированная реприза» применительно к сонатной форме в немецкой музыкальной традиции XVIII столетия и современном отечественном музыкознании получает разные значения. Для правильного понимания необходимо учитывать стилевой и формообразующий контекст тех явлений, которые определили специфику трактовки данного понятия и позволили выявить его отличия от позднейших проявлений и толкований.

Список использованных источников

1. Грохотов, С. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве / С. Грохотов // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. – М. : МГК имени П. И. Чайковского, 2003. – Сб. 37. – С. 148-180.
2. Карл Филипп Эммануэль Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры / пер. и комменту Е. Юшкевич. – СПб. : Earlymusic, 2005. – 169 с.
3. Кириллина, Л. В. Бетховен и теория музыки его времени / Л. Кириллина // Музыка барокко и классицизма: Вопросы анализа. – М. : ГМПИ имени Гнесиных, 1986. – С. 145-159.
4. Мазель, Л. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
5. Меркулов, А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена / А. Меркулов // Музыкальное исполнительство и современность. – М. : МГК имени П. И. Чайковского, 1997. – Вып. 2. – С. 84-115.
6. Мураталиева, С. Формирование характерных черт жанра фортепианной сонаты в творчестве К. Ф. Э. Баха / С. Мураталиева // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки. – М. : МГК имени П. И. Чайковского, 1980. – С. 40-55.

References

1. Grokhotov S. I. I. Kvants o svobodnom varirovanii v ispolnitelskom iskusstve [J. J. Quantz of free variation in the performing arts]. Muzykalnoe iskusstvo barokko: stili, zhanry, traditsii ispolneniya [Musical art baroque styles, genres and traditions of performance]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 2003, vol. 37, pp. 148–180.
2. Karl Filipp Emmanuel Bakh. Opyt istinnogo iskusstva klavirnoy igry [An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments]. Kniga pervaya [B. 1] Perevod i kommentarii Ye. Yushkevich [Translation and commentary E. Yushkevich]. Saint Petersburg: Earlymusic Publ., 2005. 169 p.
3. Kirillina L. Bethhoven i teoriya muzyki ego vremeni [Beethoven and the theory of music of his time]. Muzyka barokko i klassitsizma: Voprosy analiza [Music of baroque and classicism. Analysis issues]. Moscow, GMPI imeni Gnesinykh Publ., 1986, pp. 145-159.
4. Mazel' L. A. Analiz muzykal'nykh proizvedenij [Analysis of musical works]. Moscow: Muzyka Publ., 1967. 752 p.
5. Merkulov A. M. Ehpokha urtekstov i redaktsii fortepiannykh sonat Bethhovena [The era of Beethoven's urtexts and piano sonatas]. Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost' [Musical performance and modernity]. Nauchnye trudy MGK imeni P. I. Chajkovskogo [Scientific works Moscow Tchaikovsky State Conservatory]. Moscow, 1997, vol. 2., pp. 84-115.
6. Muratalieva S. Formirovanie kharakternykh chert zhanra fortepiannoy sonaty v tvorchestve K. F. E. Bakha [Formation of the characteristic features of the genre of piano Sonata in the works of C. P. E. Bach]. Issledovaniya istoricheskogo protsesssa klassicheskoy i sovremennoy zarubezhnoy muzyki

Дробот Ю. К. О трактовке «варьированной репризы» в сонатах немецких композиторов XVIII века. Предметом исследования статьи является изучение «варьированной репризы» (*veränderten Reprisen*), получившей известность в немецкой музыкальной теории и практике середины XVIII столетия. Отмечается, что термином «реприза» определялась повторность крупных музыкальных построений в произведениях инструментальной музыки, которые представляли собой обособленные, завершенные разделы. Такие построения отделялись специальным знаком, который также получил определение репризы. Термин «варьирование» отражал исполнительские традиции эпохи высокого барокко и раннего классицизма, с акцентом на творческой свободе и импровизационности музыкального высказывания, и был связан с изменениями нотного текста, обязательными при повторении музыкальных построений. Они не были выписаны в нотном тексте и музыканты добавляли их самостоятельно.

Методология исследования опирается на использование комплекса аналитических методов, в числе которых: исторический метод, применяемый в изучении трактовки «варьированной репризы» и в историческом контексте становления сонатной формы; сравнительный метод, оказавшийся наиболее продуктивным для сопоставления композиционных принципов в сонатах Ф. Э. Баха и Л. Бетховена.

Научная новизна состоит в разъяснении эволюции трактовки «варьированной репризы», связанной с процессом создания, исполнения и анализа музыки, которое с XVIII столетия до нынешнего времени претерпело значительные изменения. Выполненное нами исследование показало, что в немецкой музыкальной традиции XVIII века и современном музыковедении она получает разные значения. Для правильного понимания необходимо учитывать стилевой и формообразующий контекст тех явлений, которые определили специфику трактовки данного понятия и позволили выявить его отличия от позднейших проявлений и толкований.

Ключевые слова: варьированная реприза, исполнительское варьирование, формообразование, повторность, каденция, старинная и классическая сонатная форма.

Дробот Ю. К. До трактування «варіюваної репризи» в сонатах німецьких композиторів XVIII століття. Предметом дослідження статті є вивчення «варіюваної репризи» (*veränderten Reprisen*), що стала відома з німецької музичної теорії і практики середини XVIII століття. Зазначається, що терміном «реприза» позначалася повторність крупних музичних побудов у творах інструментальної музики, і що ці побудови були відокремленими і завершеними розділами. Вони відділялися спеціальним знаком, який також одержав визначення репризи. Термін «варіювання» відображав виконавські традиції епохи високого бароко і раннього класицизму, з акцентом на творчій свободі та імпровізаційності музичного висловлювання, і був пов'язаний зі змінами

у виконанні нотного тексту при повторенні музичних побудов. Вони не були виписані у нотному тексті і музиканти додавали їх самостійно.

Методологія дослідження спирається на використання комплексу аналітичних методів, в числі яких: історичний метод, застосований у вивченні трактовки «варійованої репризи» і в історичному контексті становлення сонатної форми; порівняльний метод, який опинився найбільш продуктивним для зіставлення композиційних принципів в сонатах Ф. Е. Баха і Л. Бетховена.

Наукова новизна полягає у роз'ясненні еволюції трактування «варійованої репризи», пов'язаного з процесом створення, виконання й аналізу музики, яке від XVIII століття до нашого часу зазнало значних змін. Проведене нами дослідження показало, що в німецькій музичній традиції XVIII століття і сучасному музикознавстві воно одержує різні значення. Для правильного розуміння необхідно враховувати стильовий і формотворчий контекст тих явищ, які визначити специфіку трактування цього поняття і надали можливість виявити відмінності його пізніших проявів і тлумачень.

Ключові слова: варійована реприза, виконавське варіювання, формотворення, повторність, каденція, старовинна і класична сонатна форма.

Drobot Y. About interpretation of "varied reprise" in sonatas of German composers of the 18th century. This research is dedicated to "varied reprise" (*veränderten Reprisen*), that can be observed in German musical theory and practice of the mid-18th century. It is noted that the term "reprise" defined repetition of large sequences in instrumental music that represented separate, complete sections. Such sequences were separated by a special sign, which was also defined as reprise. The term "variation" reflected performance traditions of the High Baroque and Early Classicism with an emphasis on creative freedom and improvisation in music performance, and was associated with changes in music score compulsory while repeating music sequences. They were not included in sheet music and the musicians added them themselves.

The research method used in the study is the method of analytic, including: historical method in the study of the evolution of the concept of "varies reprises " and in the historical context of the formation of the Sonata; comparative method, which turned out to be the most productive for comparison of the compositional principles in the sonatas of C. P. Bach and L. Beethoven.

The scientific novelty of the study is in explaining the evolution of the interpretation of "varied reprises", the term being associated with the process of creating, performing and analyzing music, which has undergone significant changes from the 18th century to the present. The study uncovered that it has different meanings in the German musical tradition of the 18th century and modern musicology. For a correct understanding, it is necessary to take into account the stylistic and formative context of the phenomena that determined the specific nature of its interpretation and allowed to reveal its differences from the later manifestations and interpretations.

Key words: varies reprises, performance variations, formation, repetition, cadenza, old and classical sonata form.

**РАСШИРЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИНСТРУМЕНТА:
ПРЕПАРИРОВАННЫЙ РОЯЛЬ**

Поиск новых звуковых эффектов всегда занимал инструменталистов и композиторов. Именно желание создать нечто особенное, необычное, подталкивало к усовершенствованию музыкальных инструментов: расширению диапазона и тембровых возможностей, внедрению новых приспособлений для воплощения тех или иных колористических идей.

Неотъемлемой частью музыкального прогресса было возникновение новых приёмов игры. Например, *pizzicato* и тремоло появляются ещё в XVII веке в одном из мадригалов К. Монтеверди («Поединок Танкреда и Клоринды»); приёмы *col legno* (игра дровком смычка, сопровождающаяся характерным стучащим звуком), а также «мутирование» скрипичных струн бумагой первым использует в своих произведениях Генрих фон Бибер (тоже XVII век). Многозвучия (так называемые мультифоники – созвучия, которые при определённых условиях можно получить на духовых инструментах) мы можем встретить у валторны в «Концертино» К. Вебера.

Для обновления звуковой палитры и воплощения той или иной сорной задачи использовались методы, касающиеся не только чисто исполнительских приёмов. Один из способов выйти за стандартные рамки тембровых и технических возможностей – трансформация самих инструментов, дополнения и изменения их конструкции. Самая первая попытка изменить звучание инструмента – появление сурдины у струнных и духовых. Это обыденное для современного музыканта приспособление и есть предшественник «приготовленного» инструмента. Сурдина воздействует на резонатор: меняет колебания струн или воздушного потока, тем самым трансформируя тембр.

Роль сурдины в клавесине выполнял лютневый регистр, имитирующий пиццикато у смычковых инструментов: струны при переключении исполнителем рычажкового механизма частично глушились при помощи войлока или кожи.

Были и более радикальные способы изменения звучания, предполагающие частичную или полную трансформацию инструмента. С середины XVIII века совершались попытки разнообразить тембры духовых, устранить расхождения в интонации, заполнить «тембровый вакуум» между ними. Первый кларнет басового регистра, по виду напоминающий

бассет-горн с дополнительной кроной – детище братьев Майрхоферов. Современный вид (с усовершенствованной системой клапанов и расширенным диапазоном) бас-кларнет приобрел усилиями А. Сакса, «отца» семейства саксофонов. Распространены также флейта-пикколо или малый кларнет, имеющие более высокий тембр из-за уменьшенного размера. Иногда выпускают соприлло – саксофон-пикколо, субконтрабасовый саксофон и др.

Значимость тембра, его колористическая роль резко возросла в начале XX века. Музыка этого времени свойственно не только ритмическое и фактурное усложнение, но и появление в корне новых звуковых систем, техник композиции и приёмов звукоизвлечения [4, с.130]. Смысловая нагрузка произведений в основном переносится в тембральную сферу, где доминирует красочное начало с удивительным разнообразием звучащей материи. Поиск новых возможностей фортепиано приводит к усилению колористической функции, а активное использование его акустического потенциала обуславливает появление феномена «оркестровое фортепиано».

Композиторы-сонористы полностью концентрируются на тембровых звучностях, считая их основным свойством музыкального материала и порой оставляя в стороне ладо-гармонический и мелодический аспекты¹.

Идея воссоздания необычной, ирреальной атмосферы подталкивает авторов к поиску новых техник игры и способов звукоизвлечения, в частности, на фортепиано. К. Дебюсси, например, мечтал о рояле без молоточков, поэтому всячески вуалировал его «ударность» при помощи особого туше и педали. А вот идеальный инструмент, по мнению американского композитора Джона Кейджа, состоит из одних только молоточков.

Имя Дж. Кейджа связывают с одной из самых ярких и неординарных находок в сфере сонористики, за которую он в 1949 году был удостоен премии национальной Академии искусств и литературы, – подготовленным, или «препарированным» фортепиано.

Суть этой техники – в намеренном искажении тембра фортепиано (рояля) при помощи различных предметов, располагающихся непосредственно на струнах (молоточках) или между ними. В роли таких «преобразователей» звука могут выступать самые неожиданные вещицы: от металлических скрепок, шпилек, шурупов и болтов, монет, цепей раз-

¹ А. Маклыгин определял сонорику как «музыку звучностей, в которой при ярком ощущении краски звучания различается лишь меньшая часть образующих его тонов», сонористику — как «музыку тембровзвучностей (без определённой высоты и эффекта тоновости), которые воспринимаются как целостные, неделимые на тоновые части красочные блоки [4, с. 130].

ного калибра, вилок, ткани или бумаги до теннисных мячей и коробочек с леденцами.

Результатом и целью всех этих манипуляций является изменение окраски звучания инструмента, воссоздание тех или иных эффектов: от приглушённого, сдвинутого – до гулко резонирующего, звенящего и лязгающего звука ².

Рояль при этом приобретает необычный политембровый колорит, сродни перкуссионному, который можно использовать как в сольных, так и в ансамблевых или оркестровых партиях. В дальнейшем препарирование применяют на практике и для других инструментов (подготовленная гитара).

На самом деле идея «подготовки» и нестандартного использования музыкальных инструментов приходила в голову исполнителям и композиторам еще задолго до Дж. Кейджа. К примеру, еще в XVII веке немецкий композитор Вильгельм Руст написал пьесу, где глиссандо и пиццикато исполнялось по струнам клавесина, потому что ему требовалось воссоздать тембр лютни. А зажатием специально оборудованных на фортепиано педалей еще во времена В. А. Моцарта можно было имитировать грохот барабанов, приблизить тембр к звону цымбал, колокольчиков или прозрачному позвякиванию треугольника.

Эксперименты с подготовленным роялем проводили и современники Кейджа: Морис Равель, Эйтор Вилла-Лобос, Генри Коуэлл. Эрик Сати использовал этот приём в своем цикле «Ловушка Медузы» («*Le Piège de Méduse*»). В одной из шести пьес этого цикла Э. Сати необходим был специфический тембр для образа куклы-обезьяны. Композитор нашёл его, предложив исполнителю заглушить струны листом обычной бумаги.

Сам Джон Кейдж впервые представил публике «подготовленный рояль» в 1938 году в произведении «Вакханалия», написанном для хореографической постановки танцовщицы Сивиллы Форт, с которой он работал в школе танца в Сиэтле. Ей потребовалось музыкальное сопровождение для танцевальной композиции в африканском стиле. Темпераментная архаичная пляска в специфическом ритме нуждалась в сопровождении ударных инструментов, однако их Кейдж в силу малого размера сцены привлечь не мог – имелось место лишь для пианино, стоящего в углу зрительного зала.

² «И уж в окончательный восторг я пришёл после того, как понял, что один единственный объект внутри инструмента даёт ему возможность издавать два разных звука, звонкий и глухой: последний появлялся при нажатии левой педали» [6, с. 247].

Идея воспроизведения нужного эффекта пришла Кейджу не случайно. Еще во времена учёбы у Генри Коуэлла Кейдж не раз наблюдал за тем, как тот играл прямо на струнах рояля или зажимал их пальцами одной руки³.

Этот приём, можно сказать, и вдохновил Кейджа, стремившегося на протяжении всего творческого пути к расширению музыкальной палитры новыми звуками и тембрами.

В поисках нужного звучания для своей «Вакханалии» он поместил на струны железный противень, однако не получил желаемого результата – тот постоянно съезжал со струн. Не остановившись на этом, композитор испробовал массу других металлических предметов, даже проваливающиеся вглубь рояля гвозди. В итоге Кейджа удовлетворили болты и шурупы, вставленные между определёнными струнами⁴.

Благодаря им, вместо привычного нам тёплого фортепианного звука, из инструмента доносился то глухой рокот, то резкий звон, то пустое дребезжание (в зависимости от того, с открытыми или зажатыми демпферами играл пианист). Получившиеся в результате этого звуки чем-то напоминали индонезийский гамелан — тот самый, который на Всемирной выставке 1889 года так заинтриговал Дебюсси [2, с. 355].

После успешной премьеры «Вакханалии» Кейджа всецело захватила идея препарирования, как способ внесения новых оттенков в звуковой образ фортепиано, расширения его тембро-красочного диапазона. Большинство последующих произведений были написаны им для подготовленного инструмента. «Произведения для фортепиано, часть 7» – 34 том в полном издании произведений Джона Кейджа, посвящён препарированному фортепиано. Сюда вошли: «Комната» (1943), «Книга музыки» (1944), «Музыка для Марсея Дюшана» (1946), «Две

³ Среди новшеств Коуэлла был так называемый кластерный аккорд, достигаемый ударом по клавиатуре сжатым кулаком или предплечьем. В «Золовой арфе» он играл на фортепиано, руками перебирая его струны: в итоге получалось нечто вроде того, что описал в одноимённом стихотворении Сэмюэль Тейлор Колридж: «Такие нежно-колдовские звуки в час сумеречный эльфы издают, несомы ветерком из царства фей». В *The Banshee* Коуэлл и вовсе тёр струны, имитируя таким образом стоны и рыдания главной героини [2, с. 356].

⁴ «Решив изменить звук фортепиано, чтобы тот подходил для «Вакханалии» Сивиллы Форт, я прежде всего отправился на кухню, взял оттуда блюдо для пирога, положил его на струны рояля и сыграл несколько нот. Звук изменился, но из-за колебаний блюдо внутри рояля все время меняло своё положение, и некоторые ноты, которые поначалу звучали необычно, вскоре вновь принялись звучать самым обыкновенным образом. Тогда я попробовал гвозди, но они проваливались между струн – это тоже не подходило. И тут меня осенило: шурупы и болты наверняка подойдут идеально! Так оно и вышло» [6, с. 135].

пасторали» (1951) или «31'46.776"», сюита из 6-ти частей «Опасная ночь» (1944), сюита в 4-х частях для препарированного рояля и трио ударных «Amores» (1943), «Шесть мелодий» (1950), в которых отражены любовные состояния согласно традиционной индийской эстетике. Они написаны в технике гамута, или неизменного звукоряда, за ступенями которого закреплены определённые регистры, длительности, артикуляция, отчасти, динамика.

Наиболее часто исполняемый опус для подготовленного фортепиано, созданный Д. Кейджем вскоре после «Вакханалии» – «Сонаты и интерлюдии» (1946–1948). В этом цикле автор воплощает 9 основных эмоций индийской культуры: героику, радость, печаль, эротику, страх, гнев, неприязнь, удивление. Каждой из них соответствует свой ритм, динамика, темп, артикуляция и тембровый колорит, создаваемый посредством препарированного фортепиано. В этой последовательности слуховых воздействий каждая эмоция выражается при помощи определённого звукового образа, по мнению композитора, наиболее соответствующего её чувственному восприятию.

Изобретение Дж. Кейджем техники препарирования подтолкнуло композиторов и исполнителей к новому пути «создания» музыки, где первостепенными оказываются не мелодия, гармония и фактура, а дополнительные детали и место их расположения. При этом материалы и способ размещения предметов внутри рояля не уступают в важности нотам и аккордам. Зачастую даже наоборот, сначала возникает лишь некий сонорный образ, который впоследствии «материализуется» в нотный текст.

Вариантов препарирования фортепиано очень много, как и звуковых эффектов от него. При изменении первичного резонатора рояля (то есть, струн) при помощи всевозможных металлических, пластиковых, резиновых, бумажных и прочих деталей, сама высота звука в некоторых случаях изменяется незначительно, а в некоторых – вполне ощутимо. Возможен даже вариант, когда струны одной клавиши издадут различные звуки.

Тембральные и изобразительные возможности препарированного рояля многообразны: он способен передать как гулкий раскатистый грохот, отрывистое бесцветное пиццикато, так и пронзительный металлический звон, усиленный дополнительными резонаторами.

Возможно ли точно отобразить в нотах схему препарирования инструмента для конкретного произведения, и будет ли она одинаково интерпретирована разными исполнителями? Например, в сборнике своих «Сонат и интерлюдий» Дж. Кейдж описывает способ подготовки струн [Пример 1].

Руководство, как мы видим, нельзя назвать исчерпывающим и, возможно, Кейдж сделал его таким сознательно. Ведь даже если будет дана детальная «инструкция», с указанием формы, материала, размера и точного места прикрепления каждой детали, звучание вряд ли удастся на 100% приблизить к оригиналу.

В том же сборнике «Сонат и интерлюдий» Кейдж указывает, что исполнитель вправе подготовить рояль на своё усмотрение. И это справедливо, если учесть, что не существует совершенно одинаковых роялей, да и применяемые для препарирования струн предметы не производят специально для этого. Выбор болтов, гаек, шурупов, насадок и прочего материала индивидуален. Каждый комплект таких «деталей» будет давать неповторимое звучание, даже при скрупулёзном выполнении всех авторских указаний. В любом из исполнений различия в тембровой окраске, длительности и громкости звукового шлейфа, количестве и качестве призвуков, обертоновых шкал, частоте колебаний струн – ожидаемы. Даже при исполнении произведения на одном инструменте, с одним и тем же набором для препарирования невозможно гарантировать одинакового звучания. Таким образом, каждое исполнение произведения для препарированного рояля уникально и неожиданно⁵.

Техника Кейджа нашла место и в произведениях других композиторов. Так, в миниатюрах для скрипки и фортепиано К. Пендерецкого, во второй части на струны рояля укладывают томик нот. При этом пианист держит педаль, создавая дополнительный резонанс для скрипки.

Не обошёл вниманием подготовленный рояль А. Шнитке. В «*Concerto Grosso № 1*» между струнами помещают копеечные монеты. Ими прижимают крайние струны, а средняя остаётся не зажатой и немного возвышается над остальными, при этом строй понижается на ½ или 1 тон (это зависит от расстояния между монеткой и демпфером). Несмотря на то, что в препарированном виде рояль становится транспортирующим, изначально изменения направлены композитором всё же на тембральную трансформацию.

Хоть партия подготовленного рояля в «*Concerto grosso № 1*» довольно лаконична, однако в паре с присутствующим в произведении клавишином оно играет значительную роль в общем художественном сцена-

⁵ «Когда я впервые засунул посторонние предметы между фортепианных струн, это было продиктовано желанием изобрести новый звук (и иметь возможность при необходимости его воспроизводить). Но после того, как эта практика прижилась и приобрела известность, стало понятно, что не существует не только двух одинаковых пианистов, но и двух одинаковых роялей! Поэтому вместо воспроизводства одного и того же звука музыканты получили возможность изобретать свои, новые звуки буквально на каждом выступлении» [6, с. 212].

рии, подразумевающим создание некоего психологического разлада, душевного диссонанса. В партитуре, рядом с инструкцией к подготовке рояля, А. Шнитке отмечает, что фортепианный тембр должен напоминать старое разбитое пианино или испорченную музыкальную шкатулку [5, с. 63].

Здесь явно на первом плане оказывается колористическая роль фортепиано, о чём свидетельствует также подсказка А. Шнитке об использовании микрофонов для усиления рояля. Инструментовка выстроена так, что партии рояля и клавесина нигде не наслаиваются, чтобы не терялся их тембровый колорит [там же, с. 64].

Новый метод звукоизвлечения на фортепиано использует в своём произведении «*Echoes o time and the river*» (1967) американский композитор, сторонник «технического» расширения музыки, Дж. Крам. Он очень изобретателен и добивается нужного сонорного эффекта и образности звучания, самыми разными способами смешивая тембральные краски и применяя любопытные приёмы звукоизвлечения.

В рекомендациях к исполнению Дж. Крам указывает, что пианисты должны быть «оснащены» тамбуринами, палочками для литавр и сагатами. Благодаря этому два рояля звучат на протяжении всего цикла как несколько принципиально разных инструментов. Кроме игры на клавишах автор требует «быстро провести ногтем по обмотке струны», «заглушить струну пальцами», «слегка прикоснуться к струне по центру». В первой части симфонического цикла он просит сочетать игру на клавишах с пиццикато на струнах при поднятых демпферах. Далее в одном из фрагментов указание автора предписывает пианистам поднять демпферы и исполнять свою партию (тремоло) непосредственно на струнах палочками от литавр. Нажатая правая педаль роялей используется как дополнительный резонатор. Композитору удаётся достичь невероятного объёма звука при достаточно небольшом количестве нот в партитуре именно за счёт большой резонирующей поверхности роялей, которых в составе его оркестра два [Пример 2].

В одной из частей «*Echoes o time and the river*» Дж. Крама рояли перевоплощаются в ударную группу, исполняя нарастающее тремоло в басах под звяканье бубна, размещённого на струнах нижнего регистра. Но самое интересное: в этот момент вступают духовые, направляя раструбы прямо в рояль для усиления резонанса. Ещё один необычный фрагмент – реплики фортепиано, где одна рука пианиста играет на клавишах, а другая на струнах. Интересна также находка, где пианист играет сагатами [Пример 3].

Заинтересованы нестандартные приёмы игры на рояле и далёкого от авангарда С. Слонимского: во второй части скрипичной сонаты пианист играет на струнах пальцами и палочкой.

Практиковал препарирование рояля и Эдисон Денисов. Впервые он применил этот приём в 1969 году – в произведении «Пение птиц» для модифицированного фортепиано и магнитофонной ленты. Звуки подготовленного рояля раздаются здесь на фоне записанных на плёнку звуков леса (щебетанья птиц, шума ветра, квакания лягушек и т. д.). Позже он использовал подготовленный рояль в цикле «Голубая тетрадь» (1984), где музыкальными и сценическими средствами попытался выразить многозначный хлесткий юмор абсурдистов Д. Хармса и А. Введенского. Среди технических находок – удары колокольным молотком по струнам подготовленного рояля.

Некоторые современные пианисты используют препарирование для создания подходящего звучания произведений старинных авторов. Яркий пример – переосмысление пьесы А. Вивальди «Слёзы дождя» фортепианным дуэтом Грег Андерсон – Элизабет Джой Рой. Струны второго рояля от ля бемоля малой октавы и выше они оборачивают слоем войлока, который придавливают сложенными стопкой шайбами. Чтобы шайбы не падали, их связывают проволокой и прикрепляют к войлоку липучкой или двусторонним скотчем [Пример 4].

Ещё один современный исполнитель-экспериментатор, активно использующий технику препарирования – Фолькер Бертельманн. Он является учредителем фестиваля современной музыки «*Approximation*» в Германии, основная тематика которого – музыка для подготовленных инструментов. Для создания «нового звучания» он не только вставляет в фортепиано различные предметы (от бумаги до теннисных шариков), но и обматывает струны тканью, фольгой и изолентой, получая в итоге даже не перкуссионный ансамбль, а небольшой ударный оркестр.

Интересна с точки зрения расширения звукового образа фортепиано «Сюита для препарированного фортепиано» («*Suite for prepared piano*») итальянского композитора и пианиста *Mario Mariani*. Для соприкосновения со струнами рояля автор использует в своём произведении разнокалиберные барабанные палочки, металлические шары, магниты и цепи. Добавляя к этому ритмические пассажи ножками стула по полу, ладонями по струнам и деке, пианист получает довольно разнообразную звуковую палитру.

Препарированный рояль актуален не только на Западе. В России его можно услышать на ежегодном международном фестивале «*Sound Up*» (в 2016 году в рамках фестиваля «*Sound Up*» можно было посетить выступление Фолькера Бертельманна и российского композитора-минималиста Кирилла Рихтера), фестивале актуальной музыки «Другое пространство», проводимом в Московской филармонии под руководством В. Юровского.

В 2015 году в Москве проходил «Фестиваль трансцендентных фортепиано», где совместно с оркестром И. Бутмана, при участии известных пианистов В. Нестеренко, О. Аккуратова, А. Баронина, П. Осетинской, В. Гроховского, был исполнен целый ряд произведений для подготовленных инструментов: перформанс «Фортепиано с препарированным музыкантом», инсталляция «Двойное фортепиано» Петра Айду, «Голос города» с трёхголосной полифонией. Музыкае Дж. Кейджа посвятили одну из своих концертных программ известные российские пианисты *А. Гиндин и Б. Березовский*.

Таким образом, можно сделать вывод, что в XX веке диапазон функций фортепиано был заметно расширен за счёт перечисленных в статье средств, которые часто используются в концертной практике как академических, так и альтернативных музыкантов.

Модификацию рояля мы наблюдаем в двух сферах – формы и звучания. Он трансформируется, фактически превращаясь в новые инструменты, музыка которых рождается из синтеза шумов и звуков. Иногда грань между колоритами естественного тембра фортепиано и приготовленного едва уловима. Порой даже самые несочетаемые, неприемлемые комбинации рожают интересные находки, заставляющие по-новому взглянуть на инструмент.

Список использованных источников

1. Додонова, С. Эстетическое воспитание и современное искусство / С. Додонова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Научный журнал. – Казань : «Культура», 2016. – № 4. – С. 136-138.
2. Исакофф, С. Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками. / С. Исакофф. – М. : АСТ, 2014. – 841 с.
3. Лейпсон, Л. Современная музыка: опыт осмысления // Музыкальная академия. Ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал. – М. : Композитор, 2014. – № 4. – С. 48-56.
4. Маклыгин, А. Фактурные формы сонорной музыки / А. Маклыгин // *Laudamus*. – М., 1992. – 130 с.
5. Малофеева, И. Оркестровое фортепиано в музыке второй половины XX века (на примере произведений А. Шнитке и Дж. Крама) / И. Малофеева // Художественное образование и наука. Научный журнал. – М. : Российск. гос. специализир. академия искусств, 2016. – № 4 (9). – С. 62-66.
6. Перверзева, М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика / М. Перверзева. – М. : Русаки, 2006. – 336 с.

7. Переверзева, М. Сонаты и интерлюдии для препарированного рояля Джона Кейджа / М. Переверзева // Музыка и время. – 2004. – № 9. – С. 30-45.
8. Хруст, Н. Новые техники игры на музыкальных инструментах Ч. 6: Вмешательство в конструкцию инструмента / Н. Хруст // Музыкальная жизнь, 2011. – № 6. – С. 22-23.
9. Хруст, Н. Новые техники игры на музыкальных инструментах ч.3: Инструменты меняются ролями / Н. Хруст // Музыкальная жизнь, 2011. – № 1 – С. 18-20.
10. Шнитке, А. «Klangfarbenmelodie» — «Мелодия тембров» // А. Шнитке. Статьи о музыке. – М. : Композитор, 2005. – 58 с.
11. Щербакова, А. Музыкальное слово в информационном поле современной культуры / А. Щербакова // Музыка и время. Ежемесячный научный критико-публицистический журнал. – М. : «Научтехлитиздат», 2015. – № 8. – С. 26-29.
12. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century). – New York, 1999. – P. 46-47.

References

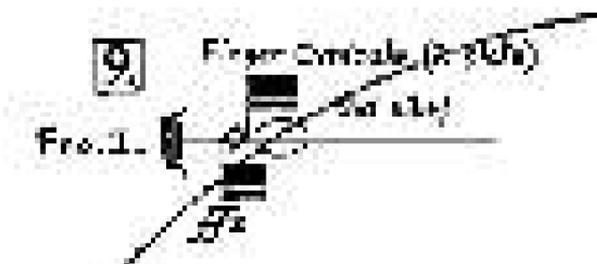
1. Dodonova S. Yesteticheskoe vospitanie i sovremennoe iskusstvo [Aesthetic education and contemporary art]. Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. Nauchnyi zhurnal. [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts. Science Magazine]. Kazan': Kul'tura Publ., 2016, no. 4, pp. 136-138.
2. Isakoff S. Gromkaja istorija fortepiano. Ot Mocarta do sovremennogo dzhaza so vseimi ostanovkami. [The loud history of the piano. From Mozart to modern jazz with all the stops]. Moscow: AST Publ., 2014. 841 p.
3. Leipson L. Sovremennaja muzyka: opyt osmyslenija [Modern music: the experience of understanding]. Muzykal'naja akademiya. Ezhekvartal'nyi nauchno-teoreticheskii i kritiko-publicisticheskii zhurnal. [Academy of Music. Quarterly scientific and theoretical and journalistic journal]. Moscow: Kompozitor Publ., 2014, no. 4, pp. 48-56.
4. Maklygin A. Fakturnye formy sonornoi muzyki [Textural forms of sonorous music]. Laudamus [Laudamus]. Moscow, 1992. 130 p.
5. Malofeeva I. Orkestrovoe fortepiano v muzyke vtoroi poloviny XX veka (na primere proizvedenii A. SHnitke i Dzh. Krama) [Orchestral piano in music of the second half of the XX century (on the example of works by A. Schnittke and J. Crumb)]. Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. Nauchnyi zhurnal [Art education and science. Scientific journal]. Moscow: Russian. state specialty Academy of Arts Publ., 2016, no. 4 (9), pp. 62-66.
6. Pereverzeva M. Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, yestetika [John Cage: life, work, aesthetics]. Moscow: Rusaki Publ., 2006. 336 p.
7. Pereverzeva M. Sonaty i interlyudii dlya preparirovannogo royaля Dzhona Keidzha [Sonatas and Interludes for Prepared John Cage Piano]. Muzyka i vremya [Music and Time], 2004, no. 9, pp. 30-45.

8. Hrust N. Novye tehniki igry na muzykal'nyh instrumentah CH. 6: Vmeshatel'stvo v konstrukciyu instrumenta [New techniques of playing musical instruments. Part 6: Intervention into the instrument design]. Muzykal'naja zhizn' [Musical Life], 2011, no. 6, pp. 22-23.
9. Hrust N. Novye tehniki igry na muzykal'nyh instrumentah CH. 3: Instrumenty menjayutsja roljami [New techniques of playing musical instruments. Part 3: Instruments changing roles]. Muzykal'naja zhizn' [Musical Life], 2011, no. 1, pp. 18-20.
10. Shnitke A. «Klangfarbenmelodie» — «Melodija tembrov» [«Melody of Voices»]. A. Shnitke. Stat'i o muzyke [Articles about the music]. Moscow: Kompozitor Publ., 2005, p. 58.
11. Shcherbakova A. Muzykal'noe slovo v informacionnom pole sovremennoi kul'tury [The musical word in the information field of modern culture]. Muzyka i vremja [Music and time]. Moscow: «Nauchtehlitizdat» Publ., 2015, no. 8, pp. 26-29.
12. Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century). New York: 1999, pp. 46-47.

Приложение



Пример 1. Инструкция Дж. Кейджа для подготовки струн в «Сонатах и интерлюдиях»



Пример 2. *Crumb, George - Echoes of Time and the River for Orchestra Part III*



Пример 3. *Crumb, George - Echoes of Time and the River for Orchestra Part IV*



Пример 4. «Мутирование» струн для исполнения «*Sento in seno*»
А. Вивальди

Ткачёва И. Ю. Расширение возможностей инструмента: препарированный рояль. Статья освещает одну из самых интересных находок в сфере расширения тембральных возможностей фортепиано – технику препарирования. Она была впервые использована ещё в начале XX века, в момент зарождения соноризма с характерным для него смещением смысловой нагрузки в звукоизобразительную сферу, однако не потеряла популярности и у современных исполнителей и композиторов. Обобщение опыта применения композиторами и исполнителями препарирования инструмента и систематизация имеющихся материалов являются **целью** этой работы.

В исследовании сочетаются целостный, структурный и эмпирический научные **методы**. В статье систематизируются используемые для подготовки рояля средства и отмечаются основные достоинства техники, анализируются яркие примеры произведений для подготовленного рояля – композиции Дж. Кейджа, А. Шнитке, Дж. Крама.

В ходе работы выявлено, что использование данной техники позволило расширить диапазон функций рояля, его акустический потенциал, обновить звуковую палитру инструмента, как важную составляющую для воплощения музыкального образа, и дало возможность создания политембрового колорита. Это привело к **выводам** о значительной роли данной техники в современной фортепианной музыке.

Ключевые слова: подготовленное фортепиано, препарированный рояль, техника, композитор, тембр, струны, инструмент.

Ткачова І. Ю. Розширення можливостей інструменту: підготовлений рояль. Стаття освітлює одну з найцікавіших знахідок у сфері розширення тембральних можливостей фортепіано – техніку препарування. Вона була уперше використана ще на початку XX століття, в момент зародження соноризма з характерним для нього зміщенням смислового навантаження в звукотворчу сферу, проте не втратила популярності і у сучасних виконавців і композиторів.

У дослідженні поєднуються цілісний, структурний та емпіричний наукові методи. Аналіз яскравих прикладів творів для підготовленого роялю – композицій Дж. Кейджа, А. Шнітке, Дж. Крама, призводить до висновків про значну роль цієї техніки в сучасній фортепіанній музиці. Узагальнення досвіду застосування композиторами і виконавцями препарування інструменту, систематизація існуючих матеріалів являються метою цього дослідження.

В ході роботи виявлено, що використання цієї техніки дозволило розширити діапазон функцій рояля і оновити його звуковий образ. У статті систематизуються використовувані для підготовки рояля засоби і відзначаються основні достоїнства техніки: розширення акустичного потенціалу і звукової палітри інструменту – важливих складових для втілення музичного образу, а також можливість створення политембрового колориту.

Ключові слова: підготоване фортепіано, препаратований рояль, техніка, композитор, тембр, струни, інструмент.

Tkacheva I. Empowerment of the instrument: a prepared piano. The article covers one of the most interesting findings in the field of expanding the timbral capabilities of the piano – the preparation technique. It was first used in the early twentieth century, at the time of the sonorism emergence with its characteristic displacement

of the semantic load into the sound pictorial sphere, however, it did not lose its popularity with modern performers and composers. Summarizing the experience of application by composers and performers of the instrument preparation and systematization of the available materials are the goal of this work.

The research combines holistic, structural, and empirical scientific methods. The article systematizes the means used to prepare the piano and highlights the main advantages of the technique, analyzes striking examples of works for the prepared piano – compositions by J. Cage, A. Schnittke, J. Crumb.

During the work it was revealed that the use of this technique allowed to expand the range of functions of the piano, its acoustic potential, to update the sound palette of the instrument as an important component for the embodiment of the musical image and made it possible to create a poly-timbre color. This led to conclusions about the significant role of this technique in modern piano music.

Key words: prepared piano, technique, composer, timbre, strings, instrument.

СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА И ФОРТЕПИАНО Э. ДЕНИСОВА В ЗАПЕЧАТЛЕНИИ «ВОКАЛЬНОГО МАКСИМАЛИЗМА» САКСОФОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Эдисон Васильевич Денисов – один из представителей гениальной «троицы» (Э. Денисов – А. Шнитке – С. Губайдулина) русского советского авангарда 1960-х годов, произведения которого в репертуаре музыкантов Украины от 1970-х, то есть от времени написания анализируемой Сонаты для альтового саксофона и фортепиано (1970). Соната посвящена Ж. М. Лондейку, саксофонисту-виртуозу, исполнителю данного произведения и впоследствии одного из круга постоянного артистического общения Денисова. Соната состоит из трёх неравнообъёмных частей, масштабы которых неадекватны символически-смысловой их нагрузке: сравнительная непродолжительность второй части (её «интермедийность» по тематически-структурным показателям) сочетается с весомостью и самостоятельностью её тематизма, наполненного псалмодической речитацией.

Первая и третья части отмечены скерцозными звучаниями, изобилуют акантиленными, откровенно кластерными эффектами, демонстрируя те образы жизненной «скороговорки», которую, в зависимости от моральной точки отсчёта, следует определять в качестве «жизненной суеты» или (альтернативно!) «бега жизни», «жизненных перипетий». Так или иначе, первая и третья части отмечены сочностью телесно-вещественной наполненности саксофонного звучания, в проявление которой исполнитель волен внести ту или иную долю *душевной* открытости. Ибо вышеотмеченный знак Духа, касания духовного напряжения души, находим в музыке *Lento*: речитация на одном звуке в медленном темпе является *псалмодической* по своему существу, также, как и выдержанные аккордовые построения – см. открывающую вторую часть трехзвучную вертикаль с чистотой символизации Космической красоты в квинтовом комплексе d^3-a^3 с «абберационным унисоном» соотношения нижнего cis^2 и d^3 .

Дело в том, что сакральность такого рода «нестройного» унисона освящена эффектом лейтинтонации уменьшённой октавы – большой септими в «Весне священной» И. Стравинского, бывшего властителем дум русских шестидесятников, связанного культурными узами с Украиной, тем более в виду приезда на родину великого композитора в 1962 году. Откровенно заметны эти «ссылки на Стравинского» – в варианте театрально-масочных тем в духе характеристики персонажей автора «Петрушки»,

что и находим в первой и финальной частях Сонаты – в виде кластерных «наложений» комплексов на чёрных и белых клавишах (см. 6, 7, 9, 11 и т.д., что непосредственно ассоциируется с темой Петрушки из одноименного балета данного автора) и характерного гетерофонного фонизма соединения терцовых «лент» с секундовым «переченьем» (ср.: «Игра двух городов» и др. в «Весне священной» И. Стравинского).

Данные стилистические цитаты даны у Денисова в Сонате в единстве с серийной организацией, как это осуществлял и сам Стравинский от 1950-х годов, *превосходящая поставангард, определённый порогом начала 70-х*. Единение в творчестве Денисова, убеждённого поклонника «новой музыки», методов Нововенской школы И. Стравинского, принципиально противопоставленных Т. Адорно [4; 5], имело специальную проекцию для Денисова, поступившего в консерваторию с дипломом математика-физика. Математичность мышления Стравинского обусловлена была его биографией и убеждениями в родстве музыки и математики: «Ретроспективно осознаётся ёмкость наследия И. Стравинского как явления истории культуры: музыкально-композиторская деятельность с опорой на логико-математический аппарат выпускника юридического факультета Петербургского университета, сохранение его серьёзного отношения к математическим студиям на протяжении всего жизненного пути ... – ради музыкально-творческих выходов» [4, с. 10, также с. 228].

Однако сама идея собирания стилевых альтернатив Шёнберг – Стравинский с принятием *де-композиционных* принципов сочинительства показательна для *поставангарда, наступление которого отмечено 1970-м годом* (исполнение «Симфонии» Л. Берио) и стилевые приметы которого явно проступают в Сонате для саксофона и фортепиано Э. Денисова.

Вышеотмеченные связи с тематизмом и ладово-интервальным мышлением И. Стравинского, с математичностью подхода, органичного для *сакрального* искусства, проступают в Сонате *в единстве с серийностью*, которую музыканты-традиционалисты ассоциировали с «музыкальной математикой», но которая таковой ни в коей мере не была (ибо выросла из неоромантического «дионисийства» Ницше-Шёнберга, в котором господствовала *суггестия экстатики*). Математичность же Денисова определилась в анализируемом сочинении со всей очевидностью – в драматургических членениях целого. И если впоследствии С. Губайдулина [1] в 1990-е годы, в эпоху «победившего поставангарда», возводит в последовательную методологическую линию использование числовых операций в организации ритмики, то у Денисова в Сонате находим нечто, соответствующее ритмоощущению по «числам Фибоначчи», по исчислениям пропорций математика XIII ст., опреде-

лившего в 1960-е некоторое интеллектуальное движение «фибоначчизма»: «Вокруг чисел Фибоначчи сложены предания... Они объясняют пропорции, симметрию и цикличность многих явлений в природе, космосе, социальной жизни и искусстве, возникая в контекстах, кажущихся абсолютно не связанными. ...В Америке с 1963 года даже публикуется специальный журнал под названием “Квартальник Фибоначчи”...».

Упомянутые числа Фибоначчи составляют пропорции 1-2-3-5-8-13-21..., то есть ряд, в котором каждое следующее число составляет сумму двух предшествующих, характеризуя в пропорциях принцип нарастания энергии, силовых притяжений. В искусстве с пропорциями чисел Фибоначчи связан эффект «золотого сечения», в котором соотношение 2:3, 3:4 образует пролонгирование вышеозначенной поступенно-линейной закономерности на распределение частей в масштабном целом. В музыке такого рода пропорции определяли и определяют композиционные принципы организации временных отношений в общем драматургическом плане, определяя местонахождение кульминаций. Однако в XX столетии указанный ряд чисел становится объектом манипулирования в поисках ритмоэффектов – в творчестве Б. Блахера, например [1, с. 148-150].

Конечно, Э. Денисов был в курсе происходивших от 60-х интеллектуальных поисков числовых универсалий – соотношения драматургических разделений в данной Сонате свидетельствует об этом. Прежде чем это проявлено будет в анализах, выделим ряд позиций в тематическом построении Сонаты, строение которой отмечено *серийной* организацией.

Так, в начале Сонаты (тт. 1-3) проходит в виде отдельных, отчасти накладывающихся друг на друга мелодических фигур, двенадцатизвучный ряд $d(1) - es(2) - c(3) - h(4) - e(5) - f(6) - cis(7) - as(8) - a(9) - b(10) - g(11) - fis(12)$; в скобках обозначена серийная цифровка всех 12-ти звуков темы-серии. Заметим, интервальное наполнение темы-серии сегментирует её в духе минисерийных (по три звука) сцеплений А. Веберна. В результате намечается опорность терцовых групп $d - es - c$, $cis - as - a$, $b - g - fis$, дополненная группой $h - e - f$, в совокупности очерчивающих усложнённый доминантовый лад от g с опорностями d и g . И, судя по всему, эту ладовую аллюзию композитор выстраивал сознательно, поскольку в завершающем первую часть образовании узнаваемы связи с указанным ладотональным колоритом (вертикаль $A^1 - Es - As - h^2 - g^3 - c^1 - a^2$; жирным шрифтом выделен указанный интервально-высотный комплекс ладовой фигуры от g).

В первой части – явно два тематических построения, различающиеся фактурно и динамически. Первый – начальная последовательность тт. 1-4, в которой, в качестве главного мотива, заявлен оборот $d^2 - es^2 - c^2$,

представляющий собой инверсию темы «философского вопроса», то есть усеченный мотив Креста. Этот последний (мотив Креста) угадывается в виде ритмических устоев построения тт. 1-4 (см. g^2 в т. 3):



В приведённом примере кружочками обведены указанные ритмические упоры, создающие контур вверх – вниз – вверх, охватывающий четыре вышеназванные высоты $d^2 - es^2 - c^2 - g^2$. Ломанность контура Креста, в том числе и в «первернутом» варианте, как это имеет в данном случае, тем не менее, обладает ассоциациями к сакральному, поскольку категорически не совпадает с естественностью речевого «волнового» мелодического движения, заявляя тем самым над-обыденность представляемого в звуках.

Правда, в данном сочинении указанный сакральный крестообразный контур завуалирован «разрезающими» его обнаружение последовательностями т. 3. А вот начальный трёхзвучный ход $d^2 - es^2 - c^2$ тщательно проартикулирован, дан одногласно – и «философский вопрос» в инверсии замечен своей связью с фигурой *suspiratio* («вздых»), в основе которого – контур-идея выпуклой полусферы, то есть запечатление мужского (силового) начала как смысла «ожидания гармонического дополнения» [1, с. 27], что соответствует акцентировке драматическо-трагедийного смысла. Этот тип темы-мотива находим в мелодическом контуре Третьей прелюдии Ф. Шопена ($h - e^2 - d^2$), темы второй побочной партии Симфонии *d-moll* С. Франка ($a^2 - b^2 - f^2$) и др.

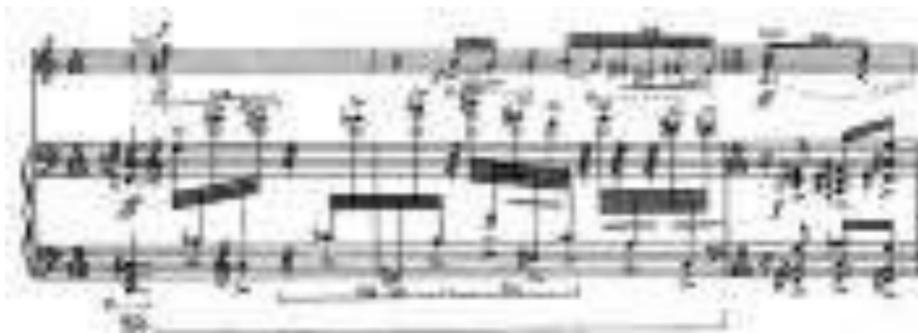
Второй тематический элемент формируется постепенно, сначала заявляя о себе короткой «репликой» фортепиано в т. 7, затем в тт. 8, 10, 12 и т. д.:



Именно в этом тематическом построении указана связь с неогетерофонными построениями из «Весны священной» Стравинского, причем, это заимствование узнаваемо благодаря особому рода агрессивной артикуляции (см. выше), как бы заражающей первую тему и преобразующую её из деликатной и многозначной – в напористую, «фуриозную». Полнота реализации указанного преобразования элементов первой темы в характер наступательного «распространения» (см. фактурные фигуры «раздвижения» в регистровых захватах от т. 17, 21 и др.) второго тематического построения приходится на тт. 16-24. А от т. 26, после очередной генеральной паузы т. 25, идёт нечто типа *второй экспозиции* (тт. 26-40), в которой первая тема изначально наполняется стремительными речитациями второго тематического элемента (см. 27 и дальше), тогда как вторая тема (см. от т. 34, после генеральной паузы т. 33) «заражается» кроткой хрупкостью первой темы.

Подмеченные переходы хрупкого и агрессивного звучаний от данного тематического построения к другому определено во многом *ритмической организацией* фактуры, в которой преобладает переменность 5/16 и 6/16, в то время как торжество выразительного колорита второго тематического элемента отмечаемо размером 9/32 (т. 21).

От т. 42 проходит третья фаза взаимодействия вышеозначенных тематических элементов, в т. 42 вновь одногласным изложением выделен мотив инверсии темы философского вопроса, заявленная в первом тематическом построении, наполняемого пуантилистической фактурной вязью, достигающей максимума регистрового раздвижения в пуантилистических бросках – в т. 61. А с т. 62 – снова обнаруживается вариант первого тематического элемента:



Звуки темы-серии начального построения представлены в мелодическом развертывании тт. 63–65 (см. пример выше) в последовательности *es(2)-f(6)-e(5)-cis(7)-d(1)* (см. у саксофона тт. 63–64) – *fis(12)-g(10)-des(7)-c(3)*... (т. 65).

Итак, выход на *четвёртую фазу* развития состоялся – в т. 63. Если учесть тот момент, что вторая фаза («вторая экспозиция») наметилась от т. 26 и закончилась в т. 40 и генеральной паузой т. 41, то сумма тактов от начала к этому этапу – 24 т. + 14 т. = 38 т. Третья фаза развития – от т. 42, то есть это число суммы тактовой длительности первой фазы (24 т.) плюс второй фазы (26–40 тт., то есть 14 т.) плюс 2 такта генеральных пауз (т. 25 и т. 41), разделяющих данные фазы (24+14+2=40 т.). Тем самым получаем приближение к числам Фибоначчи – при вступлении каждой фазы: четвертая фаза, от т. 63, выстраивается как сумма тактов длительности 1-2-й фаз (40 т.) плюс продолжительности в тактах (42) третьей фазы. Так получаем ряд вступлений фаз от тт.: 1-й, 25-й, 42-й, 63-й. Четвертая фаза – от т. 100, тогда общая длительность первой части Сонаты – 117 т. Числа Фибоначчи по указанным числовым показателям: 1 – 23 – 24 – 47 – 71 – 118.

Как видим, Денисов жёстко не придерживается соответствующих числовых закономерностей, но *принцип числовых взаимодействий* с «лавинно» нарастающим объёмом развития обнаруживается в данном *Allegro*. В результате выстраивается рондально-строфическая структура, исторически сложившаяся в ритуально-обрядовых действиях: «обряд жизненных перипетий» явно стал предметом запечатления в музыке названной первой части Сонаты. Жизненные преобразования – необратимы, таков смысл числовых нарастаний в рядах чисел, открытых Леонардо Пизанским, он же Фибоначчи [1, с. 140]. И музыка в творчестве С. Губайдулиной принимает жизненную правду универсальных пропорций, выводящую музыку в некоторое новое видовое качество на пороге третьего тысячелетия.

Денисов – детище классического постмодерна/поставангарда: он ищет компромисс между традицией «правды души» в звуках и структурах – и правдой универсалий, абстрагированных от душевности в пользу мирового Духа. Результат – появление репризного построения в т. 100 (5-я фаза?), узнаваемого в репризном качестве благодаря внедрению генеральной паузы накануне его вступления (т. 99), а также фактурному разрежению после фактурных сгущений 4-й фазы, демонстрирующей всеобъемлющую диффузию первого и второго тематических элементов, символизирующих зыбкое атональное шенберговское дионисийство и силовой стравинистский фольклоризм. Складывается в музыке «картина взаимопроникновения идей», каковой мыслился в 1970-е годы новый этап человеческого сосуществования, от 2000-х четко отстранённый новой универсальной догматикой Силы.

В результате Денисов запечатлел некоторую оригинальную компромиссную форму, в которой намечена сонатная тематическая альтернатива типа главной – побочной партий с двойной экспозицией (первая и вторая фаза изложения, тт. 1–24, 25–40), затем объёмный развивающий раздел (третья и четвертая фазы, тт. 42–62, 63–98), соотносимый с сонатной разработкой, и реприза-кода (пятая фаза, тт. 100–117). Внешне такого рода изложение напоминает поэмную структуру, однако сонатные антитезы не складываются, ибо не сонатная диалогичность, но комплиментарная насыщенность *монолога вариационности* – решает существо композиционного оформления. Как известно, от 1980-х годов у Денисова сложились композиции, смысл которых С. Курбатская подытожила как «*Meisterwerke* вариационной формы» [1, с. 238], то есть высшее мастерство Денисова-сочинителя связывается с исключительно виртуозным владением *вариационной* формой. Предвосхищение этого феномена на основе *сонатности* – анализируемая Соната для саксофона-альта: в первой части — это двойные вариации с аллюзиями к сонатным отношениям. Причём, срабатывает методология гликинкой «Камаринской» – из двух развиваемых тем (также с сонатными отношениями – как *дополнительными*) первая явно образует нечто базовое, демонстрируя в данном случае *признаки темы-серии*.

Lento второй части, как отмечалось выше, интермедийно по существу строения, поскольку открывающий её аккорд (мастерство саксофониста позволяет извлечь на данном мелодическом инструменте *аккордовую вертикаль*) образует «абберационный отзвук» к стравинистскому скандированию второго тематического элемента в конце первого *Allegro*. Мелодия, положенная в основу *Lento*, воспроизводит «дважды-контур» темы Креста, поскольку и начальный ход *h-c-a-es*, и опорности фразы,

которую организует вышеобозначенный ход ($h - a - es - d/des$), построены в последовательности Крестного знамени:



Неповторяемость высотностей в указанной теме свидетельствует о серийном принципе её организации, этапы развития основной мелодии (от *ppp*, от *p* и т. д.) демонстрируют комбинаторику ряда неповторяющихся высотностей, в котором мотив философского вопроса и тема Креста остаются базисной структурой мелодических контуров.

Третья часть – *Allegro moderato* – представляет собой последовательность вариаций (сюита из пьес *atacca* в разных движениях!), каждая из которых, в принципе, воплощает идею остинато – разного типа. Так, в тт. 1-13 представлено *basso ostinato* со счётной единицей четвертями и со «сбитой» («запаздывающей») звучностью на второй доле на 6/4). Тема-остинато 1, идущая в басовом регистре фортепиано, содержит семизвучную последовательность звуков 3-5-2-9-8-9-10-3 ($c-des-es-b-a-h-c$) серии-темы первой части, тогда как у саксофона (это отмечено было ранее), в т. 3, показана в виде контрапункта линия в полном выстраивании серии.

Тт. 13–20 – интермедийное построение (интермедия 1, здесь и дальше сокр. И-1), тогда как тт. 21-32 демонстрируют новый фрагмент *basso ostinato*, в котором репетивная фигура показана в движении восьмых с группировкой по четыре, три и пять нот – в разных сочетаниях, игнорирующих тактовые расчленения. Высотные соотношения этой темы-остинато 2 (тт. 21-32) демонстрируют *полноту воспроизведения высотного ряда серии-темы первой части* в объёме семизвучия: $d-es-c-h-cis-gis/as-a$.

Наконец, после короткой интермедии (тт. 33–34, И-2) вступает остинато-унисон шестнадцатыми-кварптолями, правда, в впоследствии «расходящийся» из унисона в мини-канонические образования

(см. фактуру фортепиано в тт. 35-37 и т.д. вплоть до т. 42). Затем (от т. 43) интермедийное построение (И-3) вводит пунктирные фигуры остинатного фрагмента от т. 48, отмеченного тотальным унисоном фортепиано и саксофона. Данный фрагмент-остинато пунктирными последовательностями (риторика *полётности*, поскольку в быстром движении срабатывает именно такая семантическая нагрузка) организует 4-е от начальных пьес *atacca* построение, завершая экспозиционный ряд, отмеченный, в целом, идеей *набирания массы движения*.

От т. 54 выстраивается репризное единство фрагментов-остинато (тт. 54-86), в которых зеркально-симметрично воспроизводится материал пьесы *atacca 2* (восьмыми, тт. 54-67), то есть *репризный по отношению к первому Allegro тематизм*, затем, в виде интермедийного развёрнутого – развивающего – построения (тт. 68-76, напоминает И-3, назовем И-4³) образуется «комментарий» к материалу, заимствованному из экспозиционного ряда тт. 1-55. В заключении финала с ремаркой *Tempo I* (т. 77) появляется материал пьесы *atacca 3*, следом за ним (от т. 80 тематизм развивающего раздела И-4³), а в завершающих тактах финала (тт. 85-86) воспроизводится тема-фактура окончания первой части Сонаты.

Тем самым тематически финал составляет *опрощающую вариацию* на тематизм первого *Allegro* Сонаты: остинатная репетитивность и семизвучные серии-темы вместо двенадцатизвучных линий первой части – вносят минималистский *смыслово-просветляющий* тонус в звучание финала Сонаты. А поскольку общее строение тем финала (см. выше) и структурные отношения уподобленности I – III частей (об этом ниже) сообщают финальному *Allegro moderato* показатели *вариации* на структуру и темы первого *Allegro*.

Соотношение разделов, из которых каждый следующий оказывается значительно длиннее предыдущего, из которых репризный (от т. 54 в общем объеме 86 т. оказывается и самым объёмным, и наиболее насыщенным *развитием* (тип «динамической репризы», см. феномен И-4³), - обнаруживает пропорции, соотносимые с числами Фибоначчи, которые отмечались в связи с описанием строения первого *Allegro*. Если сопоставлять с принятыми архитектурными нормативами, то придется констатировать структуру финала Сонаты как *непропорциональную двухфазную поэмность* – в духе «Вальса» М. Равеля либо поэм Р. Штрауса, насыщенным вариационно-сюитным членением. Однако комбинаторная точность вариационно-сюитной *неравнообъёмности*, которую предлагает Денисов в данном произведении, составляет *структурно-смысловой эксклюзив* композитора, только ему – в 1970-е!) – присущее качество пропорций.

Динамический разрыв первой (заканчивается *fortissimo* в полноте фактурного охвата фортепианного диапазона и предельного регистра саксофона) и второй частей (начинается *mezzo forte – piano* саксофон-соло и точечных «вкраплений» фортепиано) составляет контраст плавности перехода динамики от второй к третьей части (*Lento* завершается *pianissimo*, на *pppp*, тогда как *Allegro moderato* вступает – на *pianissimo* уровня *pp*).

Учитывая отмеченный фактор «незаметности» перехода от второй к третьей части, а также совокупную идею постепенности нарастания массы движения в финале, интермедийное *Lento* в восприятии целого цикла оказывается как бы *вступительным* этапом к моторике финального завершения Сонаты. Тем самым реализуется идея чисел Фибоначчи в структуре произведения как существенном укрупнении каждого из последующих, идущих после данного, построений: временной объём «раскачки» базисного тематического элемента в *Largo*, упрощённо-жанрово представленного в «усеченных» сериях-темах финала, в совокупности *перевешивает* 117 ($\text{♩}=104$) тактов первого *Allegro: Lento*, $\text{♩}=40$, то есть в измерениях восьмыми $\text{♩}=80$, плюс 86 тактов финала, $\text{♩}=126-132$, образуют ~ 134 условных тактовых единиц (48 тактовых членения в разделениях ~ по 2/4 в *Lento* плюс 86 тактов финала). А это и есть число, составленное из измерений длительности всей первой части (117 т.) плюс длительность его репризы-коды (тт. 100-117, то есть 17 т.): $117+17=134$.

Такого рода пропорции, установленные Денисовым в его цикле и предвосхищающие постминималистскую установку на числовые прогрессии в построении последующих после данных частей, есть некоторая *инверсия* метода построения целого, установившегося от XIX к началу XX века: укорочение следующих после первой части, первого действия (см. «симфонии-головастики» П. Чайковского и массивность I-II действий в большой опере в сравнении с длительностью III, IV-V актов). В данном случае – налицо *укрупнение* каждого из последующих построений. В этом плане интересно сравнение концепции цикла Сонаты Денисова – Концерта для скрипки и оркестра Я. Сибелиуса в установившейся исполнительской традиции *игнорировать авторское темповое указание композитора в финале как Allegro ma non troppo и преподносить в полноте проявления Allegro*, см. исполнения Д. Ойстраха, В. Третьякова и Г. Шеринга [см. в книге Е. Марковой, 2, с. 82-84].

Смысл трактовки цикла у Сибелиуса – «сглаженность» перехода от первой (*Allegro moderato*, основная длительность педальной пульсации – восьмая) ко второй части (*Adagio*, длительность пульсации –

шестнадцатая), то есть, фактически, *обе части в одном движении*. А третья часть по частоте биения постоянной длительности – значительно быстрее, что и акцентируют виртуозы-исполнители.

Итак, у Сибелиуса трёхчастный цикл *укорачивается* в разделениях от первой части к финалу. Аналогично – в его Симфониях, что образует развитие идеи Симфонии А. Брукнера и романтической симфонии в целом. Денисов же среагировал на «эру минимализма», наступившую в 1980-е [1], когда суггестия репетитивности отстранила сонатную логику «борьбы противоположностей», погружая в музыкальную «монологию амнезии» (если перефразировать известное высказывание о минималистской музыке П. Булеза [1, с. 37]), специфика которой направлена на максимальное укрупнение завершающих частей. В конечном счёте, такой план сочинения сродни *диспозиции* выступлений с *импровизацией*, которая лежит в основе джазового искусства.

Сочинение Э. Денисова, таким образом, в пределах саксофонного репертуара *представило важнейшие стилистические показатели искусства постмодерна и, главное, на высоте художественного обнаружения оригинальных установок композиции*. Авангардный академизм (так выделяем элитарную специфику творчества в русле *композиции «новой музыки»*) Денисова имеет касания джазовой специфики (см. музыку к фильмам в джазовой манере у названного автора) – в *концепции композиции, в которой, посредством апелляции к пропорциям, регулируемым числами Фибоначчи, устанавливается соотносительность с риторикой джазовой импровизации*.

Данное произведение Денисова создано было в эпоху начала академизации рока и во времена включения джаза в курсы музыкальных академических учреждений, то есть данный пласт искусства стал определяться в русле *академических* музыкантских умений. Соната Э. Денисова суммирует технически и выразительно важнейшие завоевания музыкального мышления конца XX столетия, прогнозируя тот *информационный символизм, который стал отличительным признаком музыки начала XXI столетия*. Альтовый саксофон, утвердившийся в практике академического и джазового исполнительства, обнаруживает в данном сочинении весьма сложную палитру звучаний, сопоставляя кантилену, моторику легато и стаккато, пуантилистическую фактуру, множественные ритмические – нетрадиционные и далёкие от квадратности классики – образования, наконец, эффекты аккордовой вертикали, скрытого и реального двухголосия. Соната входит в репертуарные конкурсные списки, выявляя зрелость мастерства саксофониста, достойно исполняющего это интереснейшее произведение искусства поставангарда.

Список использованных источников

1. Курбатская, С., Холопов, Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 366 с.
2. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : Музична Україна, 1990. – 182 с.
3. Маркова, Е. Неевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова // Неевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий: Книга 1 / сост. В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. – Одесса : Астропринт, 2006. – С. 76–128.
4. Adorno, T. Einleitung in die Musiksoziologie / T. Adorno. – Frankfurt-a-M. : Verlag-Anstalt, 1975. – 269 s.
5. Adorno, T. Philosophie der neuen Musik / T. Adorno. – Frankfurt-a-M. : Verlag-Anstalt, 1978. – 200 s.

References

1. Kurbatskaya S., Kholopov Yu. P'er Bulez. Edison Denisov. Analiticheskie ocherki [Pierre Boulez. Edison Denisov. Analytical essays]. Moscow: Shopping center "Sphere" Publ., 1998. 366 p.
2. Markova E. Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva [Intonation music art]. Kiev: Muzychna Ukrayina Publ., 1990. 182 p.
3. Markova E. Neevropotsentrizm i neosimvolizm nachala XXI veka [Neoevolutionism and newsymbols beginning of the XXI century]. Neevropotsentrizm: muzykal'naya kul'tura na rubezhe stoletiy : Kniga 1. [Neoevolutionism: musical culture at the turn of the century: Book 1]. Odessa: Astroprint Publ., 2006, pp. 76-128.
4. Adorno T. Introduction to the sociology of Music. Frankfurt-A-M.: Verlag-Anstalt, 1975. 269 p.
5. Adorno T. Philosophy of new music. Frankfurt-A-M.: Verlag-Anstalt, 1978. 200 p.

Авилов В. Н. Соната для саксофона и фортепиано Э. Денисова в запечатлении «вокального максимализма» саксофонного исполнительства. В статье даётся глубокий анализ одного из значимых произведений русского советского авангарда, написанного для саксофона в 1970-е годы: «Соната для саксофона и фортепиано Э. Денисова». Э. Денисовым написано множество произведений для духовых инструментов. Как правило, они суммируют технические и выразительные средства музыкального мышления конца XX столетия, прогнозируя тот информационный символизм, который стал отличительным признаком музыки начала XXI столетия. Это и мультиритмия, четвертитоновое интонирование, аккордовое звукоизвлечение с помощью дополнительной аппликатуры. Данное произведение входит в репертуарные конкурсные списки, выявляя зре-

лость мастерства саксофониста, достойно исполняющего это интереснейшее произведение искусства поставангарда.

Особое внимание уделяется совершенствованию исполнительского мастерства саксофониста в системе профессионального музыкального образования, а в частности процессу накопления концертного опыта и освоение саксофонного репертуара.

Теоретико-методические положения по реализации компетентного подхода в обучении игре на саксофоне вносят вклад в разработку общей теории компетентности и компетенций, имеющую приоритетное значение для совершенствования российской системы образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, профессионализм, будущие музыканты, концертно-исполнительский процесс, компетентность, саксофонный репертуар.

Авілов В. М. Соната для саксофону та фортепіано Е. Денисова у збереженні «вокального максималізму» саксофонного виконавства. У статті подається поглиблений аналіз одного зі значимих творів російського вітчизняного авангарду, написаного для саксофону у 1970-ті роки: «Соната для саксофону та фортепіано Е. Денисова». Е. Денисов написав безліч творів для духових інструментів. Як правило, вони підсумовують технічні та виразні засоби музичного мислення кінця ХХ століття. Це і мультиритмія, четвертитонове інтонування, акордове звуковидобування за допомогою додаткової аплікатури. Даний твір входить у репертуарні конкурсні списки, виявляючи зрілість майстерності саксофоніста, гідно виконуючи цей найцікавіший витвір мистецтва поставангарду. Особлива увага приділяється вдосконаленню виконавчої майстерності саксофоніста у системі професійної музичної освіти, зокрема процесу накопичення концертного досвіду та освоєння саксофонного репертуару.

Теоретико-методичні положення щодо реалізації компетентного підходу в навчанні гри на саксофоні вносять внесок у розробку загальної теорії компетентності та компетенцій, що має пріоритетне значення для удосконалення російської системи освіти.

Ключові слова: музична освіта, професіоналізм, майбутні музиканти, концертно-виконавчий процес, компетентність, саксофонний репертуар.

Avilov V. Sonata for saxophone and piano By E. Denisov in the capturing the "vocal maximalism" of the saxophone performance. The article provides a deep analysis of one of the most important works of the Russian Soviet avant-garde, written for the saxophone in the 1970s: "Sonata for saxophone and piano By E. Denisov". E. Denisov wrote many works for wind instruments. As a rule, they summarize the technical and expressive means of musical thinking of the late twentieth century, predicting the information symbolism, which became the hallmark of the early XXIst century music. This includes multirhythmia, quarter-tone modulation, chord sound production with the help of additional fingerings. This work is part of the repertoire of competitive lists, identifying the maturity of the skill of the saxophonist, adequately perform this interesting work of art postvanguard. A special attention is paid to the improvement of the saxophonist's performing skills in the system of professional music education, and in particular to the process of accumulation of concert experience and development of the saxophone repertoire.

Theoretical and methodological provisions for the implementation of the competence approach in teaching to play the saxophone contributes to the development of the general theory of competence and competences having the priority importance for the improvement of the Russian education system.

Key words: music education, professionalism, future musicians, concert and performing process, competence, saxophone repertoire.

УДК 159.9:612:176:784.2

Н. М. Белюрко

ВЛИЯНИЕ ДИСТРЕССА НА КАЧЕСТВО ВЫСТУПЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Сценическое волнение может влиять на исполнителя как положительно, мобилизуя его творческий потенциал, так и отрицательно, ухудшая качество выступления. В ситуации, когда исполнитель перед выступлением часто испытывает отрицательные эмоции, у него может сформироваться страх перед концертными выступлениями, поэтому тема преодоления негативного влияния дистресса на качество выступления исполнителя была и остается одной из наиболее актуальных в музыкальной психологии.

Цель данной статьи – обзор наиболее результативных из существующих методов оптимизации подготовки исполнителей к концертной деятельности для снижения негативного влияния дистресса на качество выступления исполнителя.

Проблема достижения оптимального состояния исполнителя затрагивается в работах авторов: А. Гройсмана, В. Касимова, В. Кочнева, И. Левочкина, В. Мышкина, С. Науменко, В. Петрушина, Н. Степанова, Г. Тарасова, Б. Цуканова, Г. Цыпина и др.

Для обзора рассматриваемой темы были изучены и проанализированы работы как отечественных, так и зарубежных авторов по психологии, музыкальной психологии, педагогической психологии, педагогике и истории музыки; изучен и обобщён опыт по преодолению дистресса исполнителя перед выступлением и формированию оптимального состояния для успешного выступления музыкантов-исполнителей.

В процессе выступления перед каждым исполнителем стоят две важнейшие задачи, имеющие амбивалентную направленность – с одной стороны, он должен ярко, живо, эмоционально передать характер исполняемого произведения, пропустив образ через свой внутренний мир, с другой, – контролировать свою деятельность, не дать собственным эмоциям захлестнуть себя, вывести из-под контроля и, тем самым, потерять контакт со слушателями, зрителями. Таким образом, на качество выступления в значительной степени влияет то, насколько хорошо исполнитель владеет навыками саморегуляции, т.е. насколько он способен во время выступления владеть собой, своим голосом.

Неуверенность в своих силах способна погубить даже самый выдающийся талант. Об этом свидетельствуют неудачи музыкантов-профессионалов, не сумевших справиться с волнением перед публикой и в полной мере явить миру свой талант. Величайший пианист Гульд из-за чрезмерного волнения перед публикой в какой-то момент вынужден был отказаться от концертных выступлений. Ойстрах, один из выдающихся скрипачей XX века, называл собственное концертное состояние «предынфарктным». Великий дирижёр Артуро Тосканини однажды признался, что всегда боялся публики, и что с годами этот страх только усиливался [2, с. 47].

Г. Нейгауз также писал о том, что даже известнейшие виртуозные музыканты из-за чрезмерного волнения выступали «гораздо ниже своего настоящего уровня» [5, с. 9].

Стресс традиционно воспринимается как нечто негативное, дезорганизующее поступки, поведение, деятельность. Но влияние стресса на личность может иметь как негативные последствия (в этом случае говорят о дистрессе), так и позитивные. Стресс может быть и положительным, ресурсным, мобилизующим творческую личность на свершения – в таком случае психологи характеризуют такую реакцию как «эустресс». Этимология слова «эустресс» происходит от древнегреческого εὖ- («хорошо»). Видимо поэтому основоположник учения о стрессе Ганс Селье назвал его «приправой к повседневной пище жизни».

Исполнитель со стажем, перед выступлением, как правило, испытывает лёгкое волнение, которое не деморализует, а мобилизует, помогает ему настроиться на нужный лад и хорошо спеть с первых нот. Так в концертном состоянии исполнителя проявляется эустресс.

Некоторые преподаватели, занимающиеся не только исполнительской, но и преподавательской деятельностью, например, Н. В. Трулл, считают волнение необходимой составляющей творческой деятельности музыканта [7, с. 39].

Что касается начинающих исполнителей, то они перед выступлением чаще всего испытывают страх, в отдельных, крайних случаях, достигающий до панических атак. Страх может быть вызван боязнью забыть текст песни, неспособностью сконцентрироваться на исполнении, неуверенностью в собственных силах, заниженной самооценкой. Физиологически дистресс проявляется учащённым сердцебиением, повышенной потливостью, тремором. В этой ситуации стресс играет негативную роль и проявляется как «дистресс».

К появлению дистресса, а в некоторых случаях – даже срыву выступления, часто приводит чувство гиперответственности исполнителя перед концертным выступлением на сцене. Важную роль в преодолении дистресса играет психологическая подготовка к выступлению. Задача педагога – переключить, перенастроить учащегося, трансформировать его «волнение-панику» в «волнение-подъём».

Для достижения оптимального концертного состояния важно, чтобы исполнитель был хорошо подготовлен к предстоящему выступлению, отлично владел техникой исполнения. «Волнение обратно пропорционально степени готовности произведения и ученика», – говорил Н. А. Римский-Корсаков [2, с. 25].

Существуют определённые критерии, оценив которые можно сказать насколько исполнитель готов к выступлению, наиболее важными из них являются:

1. Умение проигрывать произведение в воображении.
2. Отсутствие технических сложностей в момент исполнения.
3. Появление так называемого «слушательского» восприятия, способность оценить собственную игру как бы со стороны.
4. Соответствующая психологическая подготовка, включающая в себя способность регулировать собственное психическое состояние, справляться с захлестывающими эмоциями, владеть собой.

Известный альтист и педагог В. Борисовский так настраивал своих учащихся перед выступлением: «Не играй лучше, чем ты можешь». Тем самым он снимал у своих учащихся сверхмотивацию, установку на максимум исполнения, приводящую к скованности, зажатости. Ведь известно, что сверхмотивация не способствует наилучшему достижению цели, так же, как и её недостаток.

Иногда педагог сам невольно может стать дополнительным источником волнения учащегося. Так, из наилучших побуждений преподаватель может напутствовать своего ученика перед выступлением фразами: «Не беспокойся!», «Не волнуйся!». Но специалисты в области психологии утверждают, что наше бессознательное не воспринимает частичку «НЕ». Согласно этому утверждению, человек, а точнее его бессознатель-

ное, воспринимает такие фразы как: «Не беспокойся!», «Не волнуйся!» как «Беспокойся!», «Волнуйся!». Не менее важен тон, которым произносятся слова поддержки. Дело в том, что наше правое полушарие автоматически улавливает интонационные нюансы, например, уверен ли собеседник в своих словах, не волнуется ли, содержится ли в его словах ирония, сарказм. Так что, если фраза вроде «НЕ беспокойся» ещё и произносится дрожащим от волнения голосом педагога, то ученика она, вероятней всего, не подбодрит, а заставит волноваться ещё сильнее.

Чтобы справиться с волнением, важно выяснить, что именно беспокоит исполнителя: он боится неверно взять ноту, забыть текст песни или реакция на вероятную ошибку зрителей? Связан ли страх с каким-то реальным событием вроде неудачного выступления, или же его источник – личностная тревожность исполнителя? Проанализировав причины страха выступления перед публикой и выбрав наиболее подходящий для себя способ саморегуляции, со временем решить проблему преодоления дистресса во время выступления обязательно удастся.

Для успешного выступления необходимо сфокусироваться на музыке, если нет возможности репетиции на музыкальном инструменте, можно использовать идеомоторную тренировку или, так называемую у музыкантов-профессионалов, «игру без инструмента», мысленно проигрывая будущее выступление — так исполнитель будет меньше думать о собственных переживаниях. Известный педагог В. В. Кастельский использует следующий способ: после того как учащийся расположился в классе, ему необходимо до мельчайших деталей представить своё сценическое выступление, т. е. с помощью воображения мысленно войти в концертное состояние. Главная задача при этом – сосредоточиться на исполняемом произведении. Ничто не должно отвлекать исполнителя: ни присутствие зрителей, ни какие-либо посторонние мысли. Максимальная концентрация на звучании инструмента, фразировке, соотношении голосов – вот главная цель, и чем скорее она будет достигнута, тем скорее, по мнению педагога, студент сможет реализоваться в профессии. Визуализируя своё будущее выступление, исполнителю можно представить дружелюбно настроенную публику, аплодисменты после выступления, таким образом, формируя положительную установку на успешное выступление [8, с. 131].

Чтобы решить проблему, необходимо осознать её причину. В случае с чрезмерным волнением перед выступлением, причиной являются навязчивые мысли учащегося о себе: «Не так сыграю!», «Не так спою!». Если учащийся слишком сильно боится за себя, значит он недостаточно сильно взволнован образом, который ему предстоит воплотить

на сцене. Для успешного выступления необходимо сосредоточить внимание на задачах исполняемого произведения.

Методика, предполагающая глубокое осознание всего, что связано с выступлением, называется «Медитативное погружение «здесь и сейчас». Исполнение произведений с использованием этого метода предполагает максимальную сосредоточенность внимания исполнителя на текущем моменте, слуховых ощущениях, например, переходе одного звука в другой, осознании интонируемых смыслов. [3, с. 76].

Для достижения оптимального концертного состояния рекомендуется также методика «Обыгрывание», смысл которой заключается в том, что многократное повторение волнующего события-выступления способствует снижению интенсивности волнения исполнителя. Такая методика является эффективной благодаря тому, что выступление проходит перед дружественно настроенной аудиторией. Для этого рекомендуется создание концертной ситуации, но среди близких людей: пригласить друзей, одноклассников, сокурсников, родителей, преподавателей. Важно, чтобы приглашённая публика не давала резких, негативных оценок, что, однако, не исключает критики при условии, что она будет конструктивной, по существу, без негативных эмоций [1, с. 38]. Репетировать перед выступлением нужно как можно чаще, чтобы, как говорил К. С. Станиславский: «трудное стало привычным, привычное – лёгким, а лёгкое приятным».

Также, для снятия психоэмоционального напряжения можно воспользоваться приёмом «Три круга внимания по К. С. Станиславскому». Величайший режиссёр и педагог рекомендовал актёрам, склонным к чрезмерному волнению, глубокое погружение в исполнение, представляющее собой «малый круг внимания»: «я и мой инструмент», предполагающий, что перед выступлением, например, можно протереть инструмент, передвинуть стул и др.

Важно научиться фиксировать все ощущения в каждом круге и постепенно переходить из одного круга в другой. Это сложно, но вполне достижимо благодаря постоянным тренировкам.

Ещё одна методика для преодоления сценического волнения представляет собой игру перед воображаемой аудиторией. Выше уже приведён пример педагога В. В. Кастельского, который настраивая учащегося на успешное выступление, рекомендует ему представить игру перед публикой и максимально сосредоточиться на исполнении [4, с. 23].

В психотерапии есть приём «имаготерапия», т. е. при помощи образа. Если применить его к музыкальной психологии, то предполагается, что страдающий от чрезмерного сценического волнения исполнитель входит в образ известного, раскрепощённого и уверенного в себе музы-

канта и играет как бы в его образе. В музыкальной психологии этот метод принято называть «ролевая подготовка» [7, с. 43].

Для снятия психоэмоционального напряжения рекомендуется также самовнушение. В психологической практике используют так называемый метод Куэ, метод самовнушения. Многие музыканты-педагоги используют самовнушение на практике и рекомендуют своим учащимся. В. К. Мержанов, например, считает, что от самовнушения больше пользы, чем от всех таблеток, вместе взятых [6, с. 185].

Большинство педагогов и учащихся упускают из виду тот момент, что для успешного выступления также важна одежда исполнителя – она должна быть удобной, соответствующей мероприятию и не должна сковывать движений.

После выступления, каким бы оно ни было, исполнитель вначале должен вспомнить его лучшие моменты. А уже затем провести совместно с преподавателем работу над ошибками: выяснить причину каждой и наметить план устранения. Для совершенствования исполнения крайне важно хорошо знать свои сильные и слабые стороны и учитывать это в концертной деятельности. Но акцентироваться на ошибках не стоит, так же, как и сокрушаться о том, что не всё получилось так, как хотелось. Народная мудрость гласит: «Не бойся первой ошибки, избегай второй». В Осетии говорят так: «Кто не сознаёт ошибку – делает другую» [1, с. 67].

Решение проблемы преодоления дистресса перед выступлением, психологической готовности к деятельности музыканта-исполнителя всегда было актуальным и на сегодня остается одним из важнейших элементов подготовки музыкантов-профессионалов к профессиональной деятельности.

И самое главное. Исполнителю не стоит стремиться во что бы то ни стало понравиться зрителям – нужно лишь от всего сердца подарить им музыку, в которую вложена частичка своей души.

Список использованных источников

1. Алексеев, А. Методика обучения игре на фортепиано/ А. Алексеев. – М., 1961. – 272 с.
2. Бабкина, Ю. Подготовка студентов-музыкантов к публичному выступлению как психолого-педагогическая проблема /Ю. Бабкина// Проблемы преподавания музыкальных дисциплин на современном этапе. Тезисы Второй межвузовской научно-практической конференции. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2009. – С. 22–26.
3. Блинова, М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. – Л., 1974. – 144 с.

4. Вишнякова, С. Профессиональное образование. Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика /С. Вишнякова. – М.: НМЦ СПО,1999. – 538 с.
5. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М., 1988. – 238 с.
6. Подуровский, В., Сулова, Н. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. Подуровский, Н. Сулова. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 320 с.
7. Слуцкая, Л. Проблемы музыкальной педагогики и психологии. Из опыта Московской консерватории / Л. Слуцкая; под ред. Г. Цыпина. – М.: Юрайт, 2018. – 109 с.
8. Хох, И. Драматургия урока музыки: особенности, содержание и структура. Методическое пособие. – Томск: Издательство ТОИПКРИКТ, 2002.

References

1. Alekseev A. Metodika obucheniya igre na fortepiano [The piano training technique]. Moscow, 1961. 272 p.
2. Babkina Yu. Podgotovka studentov-muzykantov k publichnomu vystupleniyu kak psikhologo-pedagogicheskaya problema [Training the students-musicians for public performances as a psycho-educational problem]. Problemy prepodavaniya muzykal'nykh distsiplin na sovremennom etape. Tezisy Vtoroy mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [The problems of teaching musical disciplines at a current stage. Theses of the 2-nd Inter-Institutional scientific-practical conference]. Moscow State Institute of Music named after A. G. Shnitke Publ., 2009, pp. 22–26.
3. Blinova M. Muzykal'noe tvorchestvo I zakonomernosti vysshey nervnoy deyatel'nosti [Musical activity and patterns of high nervous system]. Leningrad, 1974. 144 p.
4. Vishnyakova S. Professional'noe obrazovanie. Slovar'. Klyucheveye ponyatiya, terminy, aktual'naya leksika [Professional education. Dictionary. Key conceptions, terms, relevant vocabulary]. Moscow: NMC SPO Publ., 1999. 538 p.
5. Neygauz G. Ob iskusstve fortepiannoy igry [About playing the piano]. Moscow, 1988. 238 p.
6. Podurovskiy V., Suslova N. Psikhologicheskaya korrektsiya muzykal'no-pedagogicheskoy deyatel'nosti: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy [Psychological correction of musical-pedagogical activity: training manual for the students of higher education institutions]. Moscow: VLADOS Publ., 2001. 320 p.
7. Khokh I. Dramaturgiya uroka muzyki: osobennosti, sodержание I struktura. Metodicheskoe posobie [Music lesson dramaturgy: peculiarities, content and structure. Training manual]. Tomsk: TOIPKRIKT Publ., 2002.

Белурко Н. М. Влияние дистресса на качество выступления исполнителя. В статье приведён краткий обзор научно обоснованных и апробированных на практике методов преодоления дистресса перед выступлением и способов достижения оптимального концертного состояния музыкантов-исполнителей. Большое внимание в статье уделено таким методам, как: метод самовнушения, аутогенная тренировка (применительно к концертной деятельности), методика «ролевая подготовка», применение малого круга внимания, рекомендуемого К. Станиславским. Акцент сделан на доступных, не требующих специальных навыков и длительной подготовки методах преодоления дистресса.

В статье подчёркивается важность зависимости морально-психологического состояния учащегося перед концертным выступлением от состояния педагога.

Также в статье приводятся рекомендации практического характера для педагогов по повышению стрессоустойчивости учащихся. Некоторые из предлагаемых в статье методов могут быть использованы как для концертной деятельности, так и для других публичных выступлений. В заключении констатируется важность для исполнителя творческой составляющей, стремления к самореализации через признание слушателями его таланта.

Ключевые слова: дистресс, волнение, выступление, состояние, саморегуляция, эмоции, личность, исполнитель.

Белурко Н. М. Вплив дистресу на якість виступу виконавця. У статті наведений короткий огляд науково обґрунтованих та апробованих на практиці методів подолання дистресу перед виступом та способів досягнення оптимального концертного стану музикантів-виконавців. Велика увага у статті наділена таким методам як: метод самонавіювання, аутогенне тренування (стосовно концертної діяльності), методика «рольова підготовка», застосування малого кола уваги, рекомендованого К. Станіславським. Акцентується увага на доступних, не вимагаючих спеціальних навиків та тривалої підготовки, методах подолання дистресу.

У статті підкреслюється важливість залежності морально-психологічного стану учня перед концертним виступом від стану педагога.

Також у статті наведено рекомендації практичного характеру для педагогів по підвищенню стресостійкості учнів, які навчаються. Деякі методи, запропоновані у статті, можуть бути використані як для концертної діяльності, так і для інших публічних виступів. На завершення констатується важливість для виконавця творчої складової, прагнення до самореалізації через визнання слухачів його таланту.

Ключові слова: дистрес, хвилювання, виступ, стан, саморегуляція, емоції, особистість, виконавець.

Belyurko N. The impact of distress on the quality of performances. The article provides a brief overview of scientifically-based and field-tested methods for overcoming distress and how to achieve optimal concert status of performing musicians. Much attention is given in the article to such methods as: the method of auto-suggestion, autogenic training (applied to concert activity), the technique of the “role-playing training”, the use of a small circle of attention recommended by

K. Stanislavsky. Emphasis is placed on accessible, not requiring special skills and lengthy preparation methods of overcoming the distress.

The article emphasizes the importance of the dependence of the student's moral and psychological state before a concert performance on the state of the teacher.

The article also provides practical recommendations for teachers to improve the stress tolerance of students. Some of the methods proposed in the article can be used both for concert activities and for other public performances. In conclusion, it is stated the importance of the creative component for the artist, the desire for self-realization through the recognition by the audience of his talent.

Key words: distress, excitement, performance, condition, self-regulation, emotion, personality, executor.

**РАЗВИТИЕ МНОГОПЛОСКОСТНОГО ВНИМАНИЯ
В АКТЁРСКОЙ ПОДГОТОВКЕ АРТИСТОВ
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

Одной из важных проблем музыкально-театрального образования является поиск эффективных способов активизации процессов профессиональной подготовки, уточнение и корректировка методики преподавания специальных дисциплин с учётом современных требований к результатам подготовки специалистов.

Особенностью большинства абитуриентов, поступающих в театральные вузы, можно назвать неразвитое, разбалансированное внимание. По мнению Н. Рождественской, «современная телевизионная культура не способствует развитию воображения и внимания, обедняет эмоциональную сферу формирующейся личности» [7, с. 166]. Отмечая особую важность изучения показателей внимания в процессе отбора абитуриентов, Н. Рождественская подчёркивает, что на начальном этапе обучения приходится затрачивать всё больше педагогических усилий для развития психофизического аппарата будущих актёров.

Таким образом, возникает необходимость совершенствования процесса профессионального обучения, в частности, актуальной задачей театральной педагогики становится, на наш взгляд, разработка новых подходов к развитию сценического внимания в процессе актёрской подготовки.

Цель статьи: исследовать многоплоскостное внимание как составляющую в структуре элементов актёрской техники артистов музыкального театра и предложить методические рекомендации по его развитию в процессе профессиональной актёрской подготовки.

Определяя внимание, как один из самых важных и необходимых элементов актёрской техники, театральные педагоги неоднократно пытались дать определение самому понятию. Так, Г. Богданов характеризует внимание, как деятельность «с помощью которой человеку удаётся, во-первых, выделить в разнообразном и сложном потоке раздражителей наиболее важную часть, во-вторых, сосредоточить на ней всю силу своей

активности, тем самым облегчить ей проникновение в сознание» [1, с. 59–60].

М. Чехов, считая именно внимание основным элементом творческого самочувствия, рассматривал его «как напряжённую и сконцентрированную сосредоточенность» [3, с. 37].

Рассуждая о функциях внимания в деятельности артиста, К. Станиславский называл его «орудием добывания творческого материала» [8, с. 135]. По мнению М. Кнебель, внимание – это «своеобразные щупальцы, данные человеку для общения с окружающим его миром. Чем цепче внимание человека, тем больше он замечает в жизни, тем глубже проникает в суть явлений» [4, с. 57].

Следует уточнить, что в статье речь идёт о развитии внимания именно сценического, а не жизненного. В жизни внимание, являясь произвольным и инстинктивным, сосредотачивается на наиболее значимом в каждый момент времени объекте. В моменты же творчества жизненное внимание преобразуется, обретает новые качества и подчиняется другим закономерностям. Как писал К. Станиславский: «Даже самые простые элементарные действия, которые мы прекрасно знаем в жизни, вывихиваются, когда человек выходит на подмостки, перед освещённой рампой и перед тысячной толпой. Вот почему на сцене необходимо заново учиться ходить, двигаться, сидеть, лежать...» в связи с вопросом о внимании, добавлю к сказанному, что вам необходимо ещё научиться на сцене смотреть и видеть, слушать и слышать» [8, с. 112].

Психологи отмечают, что есть два противоположных друг другу вида рассеянности: «порхающее внимание», которое определяется произвольным, лёгким переключением очень мало интенсивного и неустойчивого, внешне направленного внимания, и «липкое внимание», для которого характерно трудное переключение очень интенсивного, устойчивого и чаще внутренне направленного внимания [6, с. 33]. Для большинства первокурсников характерным является именно «порхающее внимание», потому на занятиях по актёрскому мастерству в первом семестре упражнения на развитие разных видов внимания (зрительного, слухового, осязательного, мышечно-двигательного) являются обязательной составляющей тренажа. Этот вид работы не только «дисциплинирует» внимание студентов, но и становится подготовкой к освоению следующего этапа – умению целиком сосредоточиться на внутреннем объекте.

Варианты упражнений на развитие различных видов внимания, а также рекомендации по их выполнению были представлены в работах, посвящённых актёрскому мастерству (работы С. Гиппиуса, Б. Голубовского, М. Демидова, Б. Захавы, М. Кнебель, Г. Кристи,

В. Орлова, М. Сосновой, К. Станиславского и др.); оперной и музыкально-театральной педагогике (работы Г. Ансимова, В. Богатырёва, Б. Покровского, В. Стародубцева и др.); психофизическому тренингу (работы А. Дрознина, Л. Грачёвой, Н. Рождественской, А. Толшина); сценическому движению (работы И. Коха, Г. Морозовой и др.); хореографии и пантомимы (работы В. Борисова, И. Зайцевой, М. Казмина, Н. Соколовой, Н. Ужвенко и др.).

Одну из основных задач развития актёрского внимания в процессе профессиональной подготовки, на наш взгляд, очень точно сформулировал И. Кох: «Превратить внимание в своего рода привычку, в постоянно действующий фактор, не зависящий от воли актёра, освободив тем самым его сознание для действия, общения, сценического переживания» [5, с. 6].

На начальном этапе обучения важно приучить студентов к смешанному тренажу на внимание: только они полностью углубились в одно задание, как им тут же меняют задачу. В этом случае студенты работают «с большим напряжением всех сфер внимания» [2, с. 104], что приучает их к цепкости и гибкости внимания, вызывает особую собранность и внутренний азарт» [4, с. 99].

Тренаж подготавливает студентов к более сложным с технической точки зрения задачам. Во втором семестре первого курса они должны быть готовы к упражнениям и заданиям, требующим умения контролировать сразу несколько объектов. В работах К. Станиславского подчёркивается, что внимание актёра должно быть многоплоскостным. Приводя в пример выступление циркового артиста, К. Станиславский подчёркивал, что «у человека многоплоскостное внимание, и каждая плоскость не мешает другой» [8, с. 133].

Многоплоскостное («распределённое или рассредоточенное» (И. Кох), «многоуровневое» (Л. Грачёва), «многослойное» (В. Стародубцев), «многоплановое» С. Гиппиус) внимание позволяет актёру сосредотачиваться на главном объекте внимания, не теряя контроля над остальными объектами.

И. Кох, например, описывал степень владения разными объектами внимания на примере оперного певца, который «контролируя одновременно пять объектов, последовательно сосредоточивается то на пении (когда надо взять высокую ноту), то на дирижёре (в сложном ритмическом куске), то на общении с партнёром, то на движении в сценическом пространстве» [5, с. 5]. Скорость такого переключения должна быть мгновенной, а процесс активной работы внимания непрерывным и длительным по времени. При этом следует подчеркнуть,

что данные требования к уровню владения активным многоплоскостным вниманием справедливы и в отношении артистов всех других жанров.

С. Гиппиус обозначил владение многоплановым вниманием как умение «производить свободные произвольные включения и выключения различных чувственно-эмоциональных сфер в любой последовательности» [2, с. 105].

В представленной статье сконцентрируемся на принципе комбинирования упражнений на различные виды внимания, а также проанализируем возможности развития многоплоскостного внимания на основе такого комбинирования.

Следует отметить необходимость тщательной подготовки к этому этапу обучения. Студенты, приступая к новым комбинированным упражнениям, должны уверенно выполнять задания предыдущего семестра. Комбинированные упражнения на внимание могут выполняться в ходе ежедневной разминки-тренажа или использоваться, как настройка перед репетиционной работой на старших курсах.

Приведём примеры упражнений и заданий из практики автора. В упражнении на развитие внимания «1 – 20» студент параллельно считает от одного до двадцати и обратно (1 – 20, 2 – 19, 3 – 18 ... 20 – 1). Одновременно со счётом студент выполняет элементарное физическое действие (подбрасывает или отбивает от пола мяч). Когда это упражнение хорошо освоено, то преподаватель предлагает студентам сделать счёт внутренним объектом внимания (как показывает практика, это дается сложнее, чем проговаривание вслух).

Предложенный подход (быстрое чередование нескольких объектов внимания) может использоваться также в упражнении «Столбики». Студент считает от одного до десяти, совмещая это с перечислением предметов определённой группы (цветы, цвета, названия городов и т. п.). Например, один – синий, два – зелёный, три – красный и т. д. Затем упражнение усложняется добавлением ещё одной группы предметов, например, фруктов. Тогда алгоритм меняется: цифра – цвет, цифра – фрукт, цифра – цвет, цифра – фрукт и т. д. Когда упражнение выполняется без особых усилий, можно добавить физическое действие.

Как правило, студенты увлекаются процессом тренировки и сами «усложняют» себе задачу. Например, демонстрируют это упражнение перечисляя месяца года на трёх языках (один – январь, два – сичень, три – *january* ... тридцать шесть – *december*) и одновременно подбрасывают мяч или жонглируют тремя мячами. По предложению студентов были объединены эти два упражнения, то есть считать нужно не по порядку,

а от двадцати до одного и наоборот, дополняя этот счёт перечнем одной или двух групп предметов и т. д.

Ещё одно упражнение с мячиками и счётом начинается с того, что студенты становятся в круг. Обязательным является нечётное количество участников. Ведущий бросает мяч тому, кто стоит напротив, поймавший мяч студент бросает его стоящему справа от ведущего и т. д. Мяч, описав своеобразную «звёздочку», возвращается к ведущему. Далее студенты бросают два мяча подряд, потом добавляют третий мяч и т. д. Количество мячиков может варьироваться от пяти до семи, в зависимости от количества участников. Как только студенты осваивают это задание, педагог предлагает им комбинировать его с упражнением «1–20». Ведущий произносит: «Один», стоящий справа от него: «Двадцать», дальше счёт идет по кругу. Упражнение завершается вместе с окончанием счёта.

Развитие многоплоскостного внимания возможно также при комбинировании хорошо знакомых в театральной практике упражнений «Тень» и «Зеркало». На начальном этапе студенты изучают и осваивают отдельно два этих упражнения. На следующем этапе педагог может предложить чередовать эти упражнения в паре (парах). Например, на площадке находятся две пары студентов. Для выполнения предлагается упражнение «Зеркало». По команде педагога пары меняются и начинают выполнять упражнение «Тень». Как только студенты начали уверенно выполнять задание в новой паре, педагог вновь возвращает их к упражнению «Тень». На заключительном этапе студентам предлагается комбинировать эти упражнения, меняясь в парах, без команды педагога. Это возможно только в том случае, если внимательно наблюдая за партнером в паре и повторяя его движения, «договариваться» взглядом о смене упражнения с партнером из другой пары. Эти же задания можно усложнить, предложив студентам рассмотреть одежду, обувь, аксессуары партнёра по упражнению.

Возможно комбинирование упражнения «Отстающее движение» с проговариванием вслух таблицы умножения. Группа строится в две шеренги лицом друг к другу и начинает выполнение упражнения, одновременно озвучивая, например, таблицу умножения на пять. По сигналу педагога (хлопок) группа, продолжая упражнение, переходит на таблицу на семь. По другому сигналу (удар по столу, два хлопка и т. п.) студенты начинают выполнять упражнение «Отстающее движение» в обратном порядке, продолжая озвучивать таблицу на семь. По хлопку переключаются на таблицу на пять. Упражнение заканчивается, когда обе таблицы озвучены полностью.

Дополнять групповые упражнения можно индивидуальными заданиями для каждого студента. Например, педагог предлагает выполнить тест К. Чернозёмова: ноги на ширине плеч, руки опущены вниз; правая рука начинает совершать движения — вперед, вверх, в сторону, вниз – на четыре счёта (четверти), левая рука совершает те же движения на восемь счётов (восьмушки). Обычно тест получается через 5-10 минут и не представляет особой сложности для студентов-актёров, особенно для тех, кто имеет музыкальное образование и у кого навык к рассогласованной работе левой и правой стороны тела выработан систематическими занятиями на музыкальных инструментах.

Можно предложить студентам поменять задания для правой и левой руки, а позже предложить комбинировать первый и второй вариант. К заданию для рук позже добавить простой алгоритм для ног (шаг вперед с правой, с левой; шаг назад с левой, с правой и т. п.). Как только студенты научатся соединять движения рук и ног уверенно, можно предлагать дополнительные объекты внимания (читать вслух стихотворение, петь, мысленно вспоминать дорогу от вуза домой т. д.).

Совершенствовать многоплоскостное внимание возможно не только в процессе тренинга, но и во время репетиционной работы или даже в самом процессе выступления. Например, К. Станиславский предлагал актёрам «наблюдать за разными областями своего существа», подчёркивая, что такой вид деятельности не только вырабатывает очень важное в процессе творчества многоплоскостное внимание, но и доводит его до «подсознательной работы, до механической приученности» [9, с. 432].

Следует отметить, что упражнения на развитие многоплоскостного внимания также способствуют совершенствованию важных для артиста музыкального театра навыков рече-двигательной и вокально-двигательной координации. В творческой деятельности артиста музыкального театра, разнообразие ритмических сочетаний движения и речи, движения и пения (в опере, оперетте, водевиле) должно быть обеспечено умением артиста соединять в едином сценическом действии речь и движение в одинаковых и меняющихся ритмах, не снижая при этом качества взаимодействия с партнёром, дирижёром, реквизитом и т. д.

Упражнения на развитие многоплоскостного внимания на первых этапах их освоения требуют времени, терпения и понимания необходимости регулярного тренажа. Вот почему перед началом их выполнения следует обязательно провести беседу о сценическом внимании, о значении этого элемента актёрской техники в профессиональной деятельности, о необходимости вдумчивой,

скрупулёзной работы над воспитанием внимания. Важно также, чтобы эта работа не ограничивалась занятиями в аудитории, а задания на совершенствование внимания становились обязательными в программе самостоятельной работы студентов.

Необходимо помнить о том, что следует дифференцировано подходить к определению задач в зависимости от уровня предварительной подготовки первокурсников и усложнять задания постепенно. Нужно заинтересовать будущих артистов самим процессом самовоспитания, самопознания и самоподготовки, тогда тренаж на развитие разных элементов актёрской техники станет для них потребностью.

Не ставя перед собой цель в рамках отдельной статьи описать все, используемые автором упражнения, ещё раз акцентируем внимание на самом принципе комбинирования различных заданий и упражнений для развития многоплоскостного внимания будущих актёров.

В заключение хотелось бы отметить, что актёрская подготовка артистов музыкального театра должна быть направлена не только на развитие природного дара и творческих способностей студентов, но и на освоение приёмов технологии творчества, а это значит, что совершенствование методического обеспечения этого направления художественной подготовки требует дальнейшего изучения.

Список использованных источников

1. Богданов, Г. Тренинг четырёх В: воображения, внимания, веры, воли. Методика русской плясовой импровизации: Учебно-методическое пособие / Г. Богданов. – М. : ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2012. – 128 с., нот.
2. Гиппиус, С. Актёрский тренинг. Гимнастика чувств / С. Гиппиус. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 377 с.
3. Гиппиус, С. Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники / С. Гиппиус. – М. : Искусство, 1967. – 296 с.
4. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. – / М. О. Кнебель. – М. : ВТО, 1976. – 526 с.
5. Кох, И. Основы сценического движения / И. Кох. – Л. : Искусство, 1970. – 520 с.
6. Психология в примерах с комментариями / сост. Т. Бендега, М. Дыгун, Е. Дыгун. – 2-е изд. – Мозырь : Содействие, 2007. – 120 с. – (Серия «Психология народной мудрости»).
7. Рождественская, Н., Толшин, А. Креативность: пути развития и тренинги / Н. Рождественская, А. Толшин. – СПб. : Речь, 2006. – 320 с.

8. Станиславский, К. Работа актёра над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. Станиславский. – СПб. : Прайм-Еврознак, 2010. – 408, [8] с.
9. Станиславский, К. Собрание сочинений в 8 т. Работа актёра над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения / К. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – 500 с.
10. Стародубцев, В. Методика обучения мастерству актёра и режиссуре оперы: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство» (Электронный ресурс) / В. Стародубцев – М. : ГИТИС, 2011. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/metodika-obucheniya-masterstvu-aktera-i-rezhissure-opery,свободный>.

References

1. Bogdanov G. F. Trening chetyreh V: voobrazheniya, vnimaniya, veryi, voli. Metodika russkoy plyasovoy improvizatsii: Uchebno-metodicheskoe posobie [Four elements trainer: imagination, attention, belief, will. Methods of the Russian folk dance improvisation: Training manual]. Moscow: All-Russian Centre for Creativity Publ. (“I am entering the world of arts”), 2012. 128 p.
2. Gippius S. Akterskiy trening. Gimnastika chuvstv [Acting training. Gymnastics of senses]. St. Petersburg: Praym-EVROZNAK Publ., 2007. 377 p.
3. Gippius S. Gimnastika chuvstv. Trening tvorcheskoy psihotehniki [Gymnastics of senses. Training of creative psychotechnology]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1967. 296 p.
4. Knebel M. Poeziya pedagogiki [The poetry of pedagogics]. Moscow: VTO Publ., 1976. 526 p.
6. Koh I. Osnovy stsenicheskogo dvizheniya [Foundations of stage performance]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1970. 520 p.
7. Psihologiya v primerah s kommentariyami [Psychology in commentary examples]. Mozyir: Sodeystvie Publ., 2007. 120 p.
8. Rozhdestvenskaya N., Tolshin A. Kreativnost: puti razvitiya i treningi [Creativity: the ways of development and trainings]. St. Petersburg: Rech Publ., 2006. 320 p.
9. Stanislavskiy K. Rabota aktera nad soboy. Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya. Dnevnik uchenika [An Actor Prepares. Working on yourself in a creative process of emotional experience. Diary of a Student]. St. Petersburg: Praym-Evroznak Publ., 2010. 408 p.
10. Stanislavskiy K. Sbranie sochineniy v 8 t. Rabota aktera nad soboy. Chast II. Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse voploscheniya [The complete works in 8 volumes. An Actor Prepares. Part II. Working on yourself in a creative process of evocation]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1955, vol. 3, 500 p.
11. Starodubtsev V. Metodika obucheniya masterstvu aktera i rezhissure opery [Acting performance and opera producing training methods]: abstract of thesis for a candidate degree in arts: specialty 17.00,01 “Theater art”

Moscow: Russian Academy of Theatre Arts Publ., 2011. URL: <http://cheloveknauka.com/metodika-obucheniya-masterstvu-aktera-i-rezhis-sure-opery>, free.

Малыхина М. А. Развитие многоплоскостного внимания в актёрской подготовке артистов музыкального театра. Одной из актуальных задач театральной педагогики является постоянный поиск эффективных способов активизации процессов профессиональной подготовки, уточнение и корректировка методики преподавания специальных дисциплин с учётом современных требований к результатам подготовки специалистов. В статье рассматривается проблема развития одного из важнейших элементов в структуре творческого самочувствия – сценического внимания – в процессе профессиональной подготовки артистов музыкального театра, актуализируется необходимость совершенствования методического обеспечения процесса воспитания многоплоскостного внимания на разных этапах обучения.

В представленной статье автор предлагает принцип комбинирования упражнений на различные виды внимания, а также анализирует возможность развития многоплоскостного внимания на основе такого комбинирования.

Представляя многоплоскостное внимание как важный элемент актерской техники, автор предлагает методические рекомендации по его развитию в курсе дисциплины «Мастерство актера», приводит примеры заданий и упражнений из собственной практики. Статья ориентирована на педагогов и студентов театральных и музыкальных учебных заведений, руководителей любительских театральных и вокальных коллективов, всех интересующихся данным аспектом музыкально-театрального образования.

Ключевые слова: сценическое внимание, многоплоскостное внимание, актерское мастерство, музыкально-театральное образование.

Маліхіна М. А. Розвиток багатоплощинної уваги в акторській підготовці артистів музичного театру. Одним з актуальних завдань театральної педагогіки є постійний пошук способів активізації процесів професійної підготовки, уточнення і коректування методики викладання спеціальних дисциплін з урахуванням сучасних вимог до результатів підготовки фахівців. У статті розглядається проблема розвитку одного з найважливіших елементів в структурі творчого самопочуття – сценічної уваги – в процесі професійної підготовки артистів музичного театру, актуалізується необхідність вдосконалення методичного забезпечення процесу виховання багатоплощинної уваги на різних етапах навчання.

У представленій статті автор пропонує принцип комбінування вправ на різні види уваги, а також аналізує можливість розвитку багатоплощинної уваги на основі такого комбінування.

Представляючи багатоплощинну увагу як важливий елемент акторської техніки, автор пропонує методичні рекомендації щодо її розвитку в курсі дисципліни «Майстерність актора», наводить приклади завдань і вправ з власної практики. Стаття орієнтована на педагогів та студентів театральних і музичних

навчальних закладів, керівників аматорських театральних і вокальних колективів, всіх, хто цікавиться даним аспектом музично-театральної освіти.

Ключові слова: сценічна увага, багатоплощинна увага, акторська майстерність, музично-театральна освіта.

Malykhina M. The development of multiplanar attention in actors training of music theater artists. One of the urgent tasks of theatrical pedagogy is the constant search for effective ways of enhancing the processes of vocational training, clarifying and adjusting the methods of teaching special subjects, taking into account modern requirements for the results of training. The article deals with the problem of the development of one of the most important elements in the structure of creative well-being - stage attention - in the process of professional training of artists of musical theater, the need to improve the methodological support of the process of bringing up multiplane attention at different stages of education is actualized.

In the present article, the author suggests the principle of combining exercises for various types of attention, and also analyzes the possibility of developing a multiplane attention on the basis of such a combination.

Presenting the multiplanar attention as an important element of acting technique the author offers methodical recommendations for its development in the course of the “Actors mastery” discipline, gives examples of assignments and exercises from his own practice.

Key words: scenic attention, multiplanar attention, actors mastery, music and theater education.

УДК 787.1.071.5

И. М. Вознюк

**СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ ЛЕВШЕЙ ИГРЕ НА СКРИПКЕ
В УСЛОВИЯХ НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЫ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Обучение игре на скрипке – процесс многолетний и трудоёмкий, особенно, если он относится к обучению профессиональному. Более трёх столетий все прогрессивные школы обучения игре на скрипке были ориентированы исключительно на музыкантов с доминирующей правой рукой. Современные скрипичные школы в подавляющем большинстве применяют метод правосторонней постановки, который исключает дифференциацию на левшей и правшей. Сталкиваясь с проблемой леворукости в педагогической практике, преподаватели, действуя традиционными

методами, оставляют неразрешёнными множество проблем, которые возникают в результате работы со скрипачами, обладающими выраженным левым фенотипом функциональной мозговой организации. В условиях непрерывной системы профессионального образования абсолютное следование общепринятым техническим законам игры негативно влияет на уровень развития скрипачей-левошей, которые в перспективе должны стать высокопрофессиональными музыкантами.

Изучая данные мировой статистики, можно отметить, что у четверти населения нашей планеты ведущей рукой является левая, более того – в среде музыкантов их численность составляет около двадцати процентов. Актуальность исследуемой темы обуславливается закономерным увеличением числа леворуких людей, специфика моторно-двигательной и психической деятельности которых, несомненно, требует более тщательного изучения и создания особых условий для их обучения исполнительству на струнно-смычковом инструменте.

Исследованию психофизиологических особенностей леворуких людей в современной научной литературе посвящено достаточное количество материалов, учёные уже более ста лет пользуются знаниями о межполушарной функциональной асимметрии головного мозга. В этой связи проблема «левшества» нашла своё отражение в ряде научных работ, посвящённых вопросам обучения, воспитания и развития эмоциональной сферы леворуких детей (О. Адрианов, А. Арестова, М. Безруких, А. Кошелева, И. Макарьев, М. Шохор-Троцкая и др.). Целью данной статьи является анализ особенностей обучения левшей игре на скрипке в условиях непрерывной системы профессионального образования – от музыкальных школ до уровня высших учебных заведений.

Истоки искусства игры на струнно-смычковых инструментах ведут в глубокую древность – первые дошедшие до нас литературные и сохранившиеся иконографические свидетельства бытования смычковых инструментов в Европе относятся к рубежу IX—X столетий. На старинных изображениях можно увидеть, что играющие на инструменте струнно-смычкового семейства держат инструмент в левой руке, а смычок – в правой. Несмотря на то, что во все времена существовало множество музыкантов-исполнителей, которые были левшами, все известные фундаментальные школы, посвящённые обучению искусству игры на скрипке, основывались именно на правосторонней форме постановки.

Так было до начала XX века. Именно в этот период учёные доказали, что явление левшества – подтверждение существования индивидуальных психологических особенностей человека, в научной терминологии определённых как латеральная организация дифференциации психи-

ческих функций между полушариями головного мозга [1]. Иными словами, леворукость является следствием межполушарной асимметрии, где правое полушарие головного мозга является доминирующим.

Таким образом, у правой и левой руки одни и те же полушария головного мозга выполняют различные функции. В процессе обучения скрипача этот фактор чрезвычайно важно учитывать, особенно тогда, когда у обучающегося возникают проблемы с координацией движений, ориентацией в пространстве, восприятием, воспроизведением звуков, образным мышлением и памятью.

Технология игровых движений на скрипке построена на принципах функционирования руки как единой двигательной системы, которая полностью зависит от согласованных действий мышечных групп области плечевого пояса и плечевого сустава, а также от координации этих движений со слуховым представлением и звуковым предощущением [7]. Игра на скрипке с точки зрения обучения в условиях системы профессионального образования предполагает обязательное наличие способности к повышенной концентрации внимания, выполнения многозадачных действий в цепи разнонаправленных движений, постоянного обострённого слухового контроля, психической стабильности и пр. Эти требования, предъявляемые к учащемуся-левше, в силу своих специфических особенностей склонному к повышенной эмоциональности, тревожности, частым неврозам, испытывающим затруднения в восприятии движения и времени, на первый взгляд, могут показаться практически невыполнимыми.

Вместе с тем, многолетний опыт работы в скрипичном классе с учащимися-левшами разных возрастных категорий (от начального этапа обучения до ассистентуры-стажировки) дал основание к следующим наблюдениям. На каждом этапе обучения существуют определённые доминантные задачи, на решение которых необходимо направлять основные педагогические усилия. И только преодолев основные трудности каждого периода и закрепив основные навыки поставленной задачи, можно переходить к формулировке следующего этапа действий.

Для эффективного развития скрипача-левши на начальном этапе обучения чрезвычайно важно создание максимально комфортных с психофизиологической точки зрения условий «вхождения» в базовые навыки игры. Обучение игре на скрипке целесообразно начинать с 5–6 лет, до того момента, как ребёнок пойдёт в первый класс общеобразовательной школы. Это условие желательно соблюдать в отношении всех детей, не зависимо от стороны доминирующего полушария их головного мозга, но для ребёнка-левши оно является неременным. В этом случае процесс адаптации к новой форме деятельности у учащегося значительно

облегчается. Как правило начальный этап работы имеет характерную неприятную особенность – обучающийся в течение всего начального периода испытывает устойчивые затруднения в координации большинства основных игровых движений.

На следующем этапе, в период обучения в старших классах, технический уровень учащихся-левшей начинает повышаться, ими осваивается большинство сложных смешанных штрихов, стабилизируется координационная способность в триольных штриховых структурах, двигательная, слуховая, временная и зрительная сферы приходят к более согласованному взаимодействию. В этот период на первый план выдвигается проблема осознанного профессионального сочетания технического и художественного начал, где основную функцию берёт на себя умение при помощи острой слуховой концентрации на извлекаемом инструментом звуке координировать отработанные механические действия, способные реализовать художественный композиторский замысел.

Природная эмоциональность и повышенная чувствительность левшей в совокупности с естественными возрастными изменениями, происходящими в организме в период взросления, тормозят способность осознанного комплексного сочетания технических и художественно-выразительных средств исполняемых произведений. Внимание исполнителя фокусируется лишь на одном из этих направлений. В основном, это может быть выражено в так называемом «перехлёсте» эмоций, «агрессивности» звукоизвлечения, временной утрате смысловой идеи музыкального замысла и прочих недостатках. Эта проблема, разумеется, не обходит и исполнителей-правшей, однако особенно остро она проявляется в работе с обучающимся-левшой.

Следует отметить, что практически на всех этапах освоения инструмента, вплоть до уровня высшего учебного заведения, левши испытывают дискомфорт в осуществлении игровых движений, особенно относящихся к элементам координационных свойств. Постановка рук у них практически во всех случаях остаётся нестандартной, каждое выступление на сцене требует от них предельной концентрации внимания и безукоризненного контроля движений. Более того, весь многолетний период овладения левшой скрипичным исполнительским мастерством не позволяет ему преодолеть генетического влияния ведущих проявлений сложной функциональной асимметрии головного мозга.

Практика показывает, что мышечная память, отработанная многочасовыми занятиями до уровня устойчивого рефлекса, даёт сбои в стрессовых ситуациях, связанных с концертными выступлениями. К сожалению, исследователями подтверждена гипотеза о том, что доминирование правой или левой руки всецело связано с работой мозга и не

может быть изменено. Неведущая рука отвечает только за дополнительные действия, которые чётко структурированы в строго временных рамках [5, с. 43].

Выдающиеся представители скрипичной школы – Дж. Тартини, П. Гавинье, Й. Иоахим, К. Флеш, Л. Ауэр, Ю. Янкелевич и многие другие неоднократно подчёркивали, что на правую руку скрипача приходится около девяноста процентов технической нагрузки, с ней связано большинство технологических задач – таких, как качество звукоизвлечения, масштабность игры, агогика и пр. [11]. Игра левши на инструменте, созданном для праворуких исполнителей, не может всемерно раскрыть творческий потенциал скрипача, постановка которого основана на принципиально различных техниках правой и левой рук.

В качестве гипотезы, требующей тщательного изучения и практического наблюдения, можно предположить, что, играя в левосторонней постановке доминирующей левой рукой (держа смычок в левой руке, а скрипку – в правой), ученик-левша сможет продемонстрировать значительное преимущество в силе звука, скорости исполнения пассажей и в свободе выражения эмоций. Вполне вероятно, что для её подтверждения практика изготовления новых инструментов с перестроенными деками и подставкой, переставленными струнами и пр. откроет новые возможности для обучения людей с доминирующей правой стороной головного мозга. Известно, что до определённого времени только обучение игре на гитаре предполагало приспособление инструмента «под исполнителя» (нам знакомы гитаристы-левши Джимми Хендрикс, Пол Маккартни, Курт Кобейн и др., которые использовали постановку инструмента в правой руке). Сегодня весьма популярна своими адаптированными для левшей инструментами немецкая фирма «*Karl Höfner GmbH & Co KG*» [6].

Учитывать специфику леворукости при обучении музыкантов в настоящее время стали представители стран Европы и в Америке. Применения левосторонней постановки в процессе обучения игре на скрипке мы находим в практике Терье Мо Хансена (Норвегия) [9], Вальтера Менглера (Германия) и некоторых других. В России новаторский подход к методике обучения левшей применяет заслуженный работник высшей школы РФ, профессор Дальневосточной государственной академии искусств Леонид Вайман [5].

На данный момент мы не можем говорить об объективных положительных результатах, свидетельствующих о высокопрофессиональном развитии и совершенствовании леворуких скрипачей, обучаемых по описанным нетрадиционным методикам в течение многолетней непрерывной системы обучения. Очевидной при-

чиной тому является недостаточно длительный срок изучения и практической реализации вопросов затронутой проблемы.

Подводя итог вышеизложенному, можно отметить, что обучение леворуких людей игре на скрипке целиком определено особенностями их психики к восприятию пространства, времени и движения, спецификой координации движений верхнего плечевого пояса. Закономерно, что динамика развития исполнительских навыков у них, несмотря на множество психофизиологических трудностей, значительно повышается уже к окончанию начального периода обучения, когда наступает заметная реализация накопленных ими в предыдущие годы музыкальных впечатлений, знаний и умений. Тем не менее на каждом этапе обучения, вплоть до уровня высшего учебного заведения, у скрипачей-левошей существуют значительные проблемы, связанные с функциями доминирующего полушария головного мозга.

Ориентация современного музыкального обучения инструменталистов на праворукое большинство, и при этом одновременное увеличение количества леворуких людей, в перспективе может привести к нарушению баланса прогрессивного развития профессионального музыкально-исполнительского искусства на всех этапах обучения. Важнейшей предпосылкой эффективного развития леворуких скрипачей является их своевременное выявление из общего числа учащихся и применение к ним особых индивидуальных традиционных, а в некоторых обстоятельствах и нетрадиционных методов работы, позволяющих гармонично интегрировать их в сферу профессиональной деятельности.

Список использованных источников

1. Адрианов, О. Проблемы структурной организации правого и левого полушарий мозга. Нейропсихологический анализ межполушарной асимметрии мозга / О. Адрианов. – М., 1986. – 120 с.
2. Арестова, А. Музыкальное развитие леворукого ребёнка / А. Арестова. – М. : Прометей, 2012. – 112 с.
3. Баллонов, Л., Деглин, В. Слух и речь доминантного и не доминантного полушария / Л. Баллонов, В. Деглин. – Л. : Наука, 1979. – С. 218.
4. Безруких, М. Леворукий ребенок в школе и дома. – М. : ВентаГраф, 2005. – 320 с.
5. Вайман, Л. Скрипачи-левоши. Проблемы и опыт обучения. Учебно-методическое пособие / Л. Вайман. – Владивосток : РИО ДВГАИ, 2009. – 59 с.
6. Karl Höfner Company. Официальный сайт фирмы-производителя музыкальных инструментов «Karl Höfner GmbH & Co KG». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vintagehofner.co.uk>, свободный.

7. Мазель, В. Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы / В. Мазель. – СПб : Композитор, 2002. – 180 с.
8. Мазель, В. Проблемы постановки рук / В. Мазель. – Тель-Авив, 2001. – 151 с.
9. Хансен, Терье Мо. Норвежская академия музыки. Официальный сайт: The Norwegian Academy of Music. / Персональный справочник. Терье Мо Хансен. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://nmh.no/en/about_nmh/staff/terje-moe-hansen, свободный.
10. Шохор-Троцкая, М. Не переувчивайте левшу. / М. Шохор-Троцкая // Наука и жизнь. – 2002. – № 8. – С. 65-72
12. Янкелевич, Ю. Педагогическое наследие / Ю. Янкелевич. – М.: Постскрипtum, 1993. – 312 с.

References

1. Adrianov O. Problemy strukturnoy organizatsii pravogo i levogo polushariya mozga. Neiropsigologitceskiy analiz meszpolusharnoy asimetrii mozga. [Structural organization of the right and left hemispheres of the brain. Neuropsychological analysis of interhemispheric asymmetry of the brain]. Moscow: Muzyka Publ., 1986. 120 p.
2. Arestova A. Muzykal'noe rasvitiye levorukogo rebyonka. [Musical development the left-handed child]. Moscow: Prometey Publ., 2012. 112 p.
3. Ballonov L; Deglin V. Sluh i rech dominantnogo i nedominantnogo polushariya. [Hearing and speech of dominant and non-dominant hemisphere]. Leningrad: Nauka Publ., 1979, p. 218.
4. Bezrukikh M. Levorukiy rebyonok v shkole i doma. [The left-handed child at school and at home]. Moscow: VentaGraph Publ., 2005. 320 p.
5. Vayman L. Skripachi-levshy. Problemy i opyt obucheniya. Uchebno-metodicheskoye posobie. [Violinists-lefties. Problems and learning experience: teaching methodical aid]. Vladivostok: RIO DVGAI Publ., 2009. 59 p.
6. Karl Höfner Company. Steve Russell's Vintage Hofner Site Home Page «Karl Höfner GmbH & Co KG». URL: <http://www.vintagehofner.co.uk>, free.
7. Mazel' V. Muzykant i ego ruki: Phiziologicheskaya priroda i formirovaniye dvigatel'noy sistemy. [The musician and his hands: Physiological nature and formation of the motor system]. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2002. 180 p.
8. Mazel' V. Problemy postanovki ruk. [The problems of setting hands]. Tel-Aviv Publ., 2001. 151 p.
9. Terje Moe The Norwegian Academy of Music. Official site [Personal directory. Hansen Terje Moe]. URL: https://nmh.no/en/about_nmh/staff/terje-moe-hansen, free.
10. Shohor-Trotskaya M. Ne pereutchivayte levshu. [Do not retrain Lefty]. Nauka i zhizn' [Science and life], 2002.No 8, pp. 65-72.
11. Yankelevitch Y. Pedagogitsheskoye naslediye [Pedagogical heritage]. Moscow: Postskriptum Publ., 1993. 312 p.

Вознюк И. М. Специфика обучения левшей игре на скрипке в условиях непрерывной системы профессионального образования. В статье рассматриваются особенности обучения левшей игре на скрипке в системе профессионального музыкального образования. Предметом анализа являются психофизиологические, технологические и другие проблемы, возникающие в практике обучения игре на скрипке леворуких людей на разных этапах профессионального освоения инструмента. В статье предпринята попытка выявления коренных факторов, способствующих оптимизации профессионального мастерства обучающихся левшей.

В процессе написания статьи использовались методы исторической ретроспективы, обзорно-аналитического и эмпирического анализа, методико-технологический, а также методы сравнения и обобщения, опирающиеся на результаты многолетней практической работы автора в сфере профессионального обучения леворуких музыкантов-исполнителей.

Научная новизна материала статьи заключается в практическом отсутствии фундаментальных исследований в области профессионально-исполнительского обучения скрипачей с доминирующей левой рукой, а значительное увеличение количества левшей в последние десятилетия вызвало необходимость более углублённого изучения феномена левшества в современной школе скрипичной игры на всех этапах образовательной системы.

Ключевые слова: левшество, игра на скрипке, асимметрия.

Вознюк І. М. Специфіка навчання лівшої гри на скрипці в умовах безперервної системи професійної освіти. У статті розглядаються особливості навчання лівшої гри на скрипці у системі професійної освіти. Предметом аналізу є психофізіологічні, технологічні та інші проблеми, які виникли у практиці навчання гри на скрипці ліворуких людей на різних етапах професійного освоєння інструменту. У статті вжита спроба виявлення корінних чинників, сприяючих оптимізації професійної майстерності лівшої.

У процесі написання статті використовувалися методи історичної ретроспективи, оглядово-аналітичного та емпіричного аналізу, методико-технологічного і також методи порівняння та узагальнення, які спираються на результати багаторічної практичної роботи автора у сфері професійного навчання ліворуких музикантів-виконавців.

Наукова новизна матеріалу статті полягає у практичній відсутності фундаментальних досліджень в області професійно-виконавчого навчання скрипалів з домінуючою лівою рукою, а значне збільшення кількості лівшої в останні десятиліття викликало необхідність більш поглибленого вивчення феномену лівшества у сучасній школі скрипкової гри на всіх етапах освітньої системи.

Ключові слова: лівшество, гра на скрипці, асиметрія.

Vozniuk I. Specificity of teaching left-handed violin playing in conditions of continuous system of professional education. The article deals with the peculiarities of teaching left-handed violin playing in the system of professional music education. The subject of analysis are psychophysiological, technological and other

problems arising in the practice of learning to play the violin of left-handed people at different stages of professional mastering of the instrument. The article attempts to identify the root factors contributing to the optimization of the professional skills of the left-handed students.

In the process of writing the article we used methods of the historical retrospection, review-analytical and empirical analysis, methodological and technological methods, as well as methods of comparison and generalization based on the results of many years of practical work of the author in the field of vocational training of left-handed musicians.

The scientific novelty of the article material consists in the practical absence of fundamental researches in the area of professional mastery education of violinists with the dominant left arm. A significant increase of the left-handed person amount in the last decades caused the necessity of the deeper studying the phenomenon of left-handedness in the modern school of the violin playing at all stages of the educational system.

Key words: left-handedness, playing the violin, asymmetry of the brain.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Биджакова Наталия Леонтьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Гайдук Татьяна Витальевна – магистр II курса обучения кафедры истории, теории музыки и композиции;

Стасюк Светлана Александровна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Гренадерова Алёна Дмитриевна – преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Гайдук Мария Витальевна – преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Дробот Юлия Константиновна – старший преподаватель кафедры специального фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Ткачёва Ирина Юрьевна – старший преподаватель кафедры специального фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Авилов Владимир Николаевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского» (Ялта).

Белорко Надежда Михайловна – аспирант кафедры философии ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Малыхина Марина Анатольевна – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой актёрского искусства и живописи ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Вознюк Инна Михайловна – старший преподаватель, заведующая кафедрой струнно-смычковых инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Біджакова Наталія Леонтіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Стасюк Світлана Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк);

Гайдук Тетяна Віталіївна – магістр II курсу навчання кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Гренадерова Олена Дмитрівна – викладач кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Гайдук Марія Віталіївна – викладач кафедри історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Дробот Юлія Костянтинівна – старший викладач кафедри спеціального фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Ткачова Ірина Юріївна – старший викладач кафедри спеціального фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Авілов Володимир Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної педагогіки та виконавства ФДАОЗ ВО «Кримський федеральний університет імені В. І. Вернадського» (Ялта).

Белорко Надія Михайлівна – аспірант кафедри філософії ДОУ ВПО «Донецький національний університет», старший викладач кафедри гуманітарних дисциплін ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Малихіна Марина Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри акторського мистецтва та живопису ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Вознюк Інна Михайлівна – старший викладач, завідувач кафедри струнно-смічкових інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Bidzhakova Nataliya - Candidate of Art History, Associate Professor of the Chamber Ensemble and Accompanist Training Department of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev» (Donetsk).

Gaiduk Tatiana - Master of the 2nd year of study at the Department of History, Theory of Music and Composition;

Stasyuk Svetlana - Candidate of Art History, Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev» (Donetsk).

Grenaderova Alyona - Lecturer of the Department of History, Theory of Music and Composition of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev» (Donetsk).

Gaiduk Maria - Lecturer of the Department of History, Theory of Music and Composition of the State Educational Institution of Higher Professional Education “Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Drobot Julia - Senior Lecturer of the Special Piano Department of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev» (Donetsk).

Tkacheva Irina - Senior Lecturer of the Special Piano Department of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk State Academy of Music named after S. S. Prokofiev» (Donetsk).

Avilov Vladimir - Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musical Pedagogy and Performing of the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Educational Institution "Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky" (Yalta)

Belyurko Nadezhda - Post-graduate student of the Department of Philosophy of the State Educational Institution of Higher Professional Education “Donetsk National University”, Senior Lecturer of the Department of Humanities of the State Educational Institution of Higher Professional Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk)

Malykhina Marina - Candidate of Art History, Head of the Department of Acting and Painting at the State Educational Institution of Higher Pro-

fessional Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Voznyuk Inna - Senior Lecturer, Head of the Department of stringed and bow instruments of the State Educational Institution of Higher Professional Education "Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Статья оформляется в редакторе Word (**шрифт** Times New Roman, кегль 14 с полупропорциональным межстрочным интервалом; **параметры страницы**: формат страницы – А4; поля: верхнее – 2,5 см, нижнее – 2,5 см, левое – 2,5 см, правое – 2,5 см, абзацный отступ – 1,25 см), страницы не нумеруются, расстановка переносов не выставляется. Примечания оформляются в виде постраничных сносок.

Справа – инициалы, фамилия (полуужирный, курсив), ЗАГОЛОВОК по центру (БОЛЬШИМИ БУКВАМИ, полуужирный).

Ссылки на список использованных источников внутри текста ставятся в квадратных скобках [1, с. 1], нумерация сквозная.

К статье прилагаются:

- **УДК** (код универсальной десятичной классификации, размещённый без отступа, выравнивание по левому краю);
- **аннотация** в объёме от 120 до 250 слов **на трёх языках – русском, украинском и английском** (1-й абзац – предмет исследования, минимум 65 слов; 2-й абзац – метод или методология исследования, минимум 15 слов; 3-й абзац – научная новизна и выводы, минимум 40 слов);
- **ключевые слова на трёх языках – русском, украинском и английском** (от 5 до 10);
- **список литературы** оформляется в конце статьи в алфавитном порядке согласно ГОСТ Р 7.1-2003 на русском языке, а также на латинице (**References**), в котором все названия повторяют русскоязычный список литературы; все названия статей (книг, сборников) даются в английском переводе, который помещается в квадратные скобки; **количество источников – не более 15**;
- **нотные примеры и рисунки** помещаются в тексте в раздел ПРИЛОЖЕНИЯ после списка литературы, а также прилагаются отдельными файлами в электронном виде *.tif, *.jpg (разрешение – 600 dpi). Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12;
- **сведения об авторе – на трёх языках**: ФИО (полностью), учёная степень, учёное звание (при наличии), место работы, страна, город, адрес эл. почты.

В тексте печатается буква Ё.

Общий объём статьи – 0,5–1,0 п. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учётом пробелов и текста библиографических ссылок); количество нотных примеров, иллюстраций, схем, приложений, примечаний – не более 10.

Рецензирование

Все статьи перед публикацией проходят утверждение и рецензирование членами Редакционной коллегии.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов для формирования данного сборника.

Материалы в сборник отправляются по адресу orgkomitet.donmus.prokofiev@mail.ru с пометкой «Для сборника».

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Биджакова Н. Л. Концертно-ансамблевая деятельность педагогов в истории Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева	7
Гайдук Т. В., Стасюк С. А. Жанр инструментальной сюиты в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX века	21
Гренадерова А. Д. Сицилиана в вокально-инструментальном творчестве И. С. Баха: к вопросу трактовки жанра	31
Гайдук М. В. Поэтика жанра в «творческом диалоге»: М. Лермонтов – Г. Свиридов	45
Дробот Ю. К. О трактовке «варьированной репризы» в сонатах немецких композиторов XVIII века	52

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Ткачёва И. Ю. Расширение возможностей инструмента: препарированный рояль	64
Авилов В. Н. Соната для саксофона и фортепиано Э. Денисова в запечатлении «вокального максимализма» саксофонного исполнительства	79
Белюрок Н. М. Влияние дистресса на качество выступления исполнителя	92

III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Малыхина М. А. Развитие многоплоскостного внимания в актёрской подготовке артистов музыкального театра	101
Вознюк И. М. Специфика обучения левшей игре на скрипке в условиях непрерывной системы профессионального образования	110

ЗМІСТ

I. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Біджакова Н. Л. Концертно-ансамблева діяльність педагогів в історії Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва	7
Гайдук Т. В., Стасюк С. О. Жанр інструментальної сюїти у творчості російських композиторів другої половини ХІХ - початку ХХ століття ..	21
Гренадерова О. Д. Сициліана у вокально-інструментальній творчості Й. С. Баха: до питання трактування жанру	31
Гайдук М. В. Поетика жанру в «творчому діалозі»: М. Лермонтов – Г. Свиридов	45
Дробот Ю. К. До трактування «варійованої репризи» в сонатах німецьких компо- зиторів ХVІІІ століття	52

II. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

Ткачова І. Ю. Розширення можливостей інструменту: підготовлений рояль	64
Авілов В. М. Соната для саксофону та фортепіано Е. Денисова у збереженні «во- кального максималізму» саксофонного виконавства	79
Белюрок Н. М. Вплив дистресу на якість виступу виконавця	92

III. ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Малихіна М. А. Розвиток багатоплощинної уваги в акторській підготовці ар- тистів музичного театру	101
Вознюк І. М. Специфіка навчання лівшої гри на скрипці в умовах безперервної системи професійної освіти	110

CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART

Bidzhakova N. Concert and ensemble activity of teachers in the history of the Prokofiev Donetsk State Academy of Music	7
Gayduk T., Stasyuk S. The genre of instrumental suite in the works of Russian composers of the second half of the XIX – early XX century	21
Grenaderova A. Sicilian in the J. S. Bach’s vocal-instrumental works: to the question of the interpretation of the genre	31
Gayduk M. Poetics of the genre in the "creative dialogue": M. Lermontov – G. Sviridov	45
Drobot Y. About interpretation of “varied reprise” in sonatas of German composers of the 18th century	52

II. MUSICAL PERFORMANCE

Tkacheva I. Empowerment of the instrument: a prepared piano	64
Avilov V. Sonata for saxophone and piano By E. Denisov in the capturing the “vocal maximalism” of the saxophone performance	79
Belyurko N. The impact of distress on the quality of performances	92

III. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION

Malykhina M. The development of multiplanar attention in actors training of music theater artists	101
Vozniuk I. Specificity of teaching left-handed violin playing in conditions of continuous system of professional education	110

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