

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 29

Донецк
2023

Редакционная коллегия:

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

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

Стаюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (ответственный секретарь);

Цукер А. М. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО РГК им. С.В. Рахманинова;

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

Тараева Г. Р. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО РГК им. С.В. Рахманинова;

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

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

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

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

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

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

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева
от 22 декабря 2023 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).*

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 29

Донецьк
2023

Редакційна колегія:

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

*Рекомендовано до друку Вченою радою
ФДБОЗ ВО ДДМА імені С. С. Прокоф'єва
від 22 грудня 2023 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).*

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

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 29

Donetsk
2023

Editorial board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Recommended for publication by the Scientific Council
of Donetsk state Prokofiev musical academy
on 22 december 2023 (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).*

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ – ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

Имена выдающихся деятелей искусства XX века Дмитрия Дмитриевича Шостаковича и Григория Михайловича Козинцева не случайно поставлены рядом. Судьба многие годы сводила композитора и режиссёра в совместной творческой работе. При том, что Д. Шостакович сотрудничал со многими известными кинорежиссёрами, среди которых Г. Александров, Л. Арнштам, С. Герасимов, А. Довженко, М. Чиаурели, Ф. Эрмлер и др., наиболее тесный тандем у него сложился именно с Г. Козинцевым. Результатом плодотворной деятельности двух мастеров, продолжавшейся от 1920-х до 1970-х годов, явились такие кинокартины, как «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1930–1931), «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1936–1937), «Выборгская сторона» (1938), «Простые люди» (1945), «Пирогов» (1947), «Белинский» (1950), «Гамлет» (1963–1964), «Король Лир» (1970).

Д. Шостаковича по праву называют одним из родоначальников советской киномузыки. Включающая в себя 36 партитур, музыка к кино в творчестве композитора составляет почти треть всех написанных им произведений. Отсюда – значительный исследовательский интерес к киномузыке Д. Шостаковича, о чём свидетельствуют труды Л. Данилевича, О. Домбровской, Г. Конуса, Н. Нусиновой, Дж. Райли, Дж. Титуса, М. Сабининой, О. Семенюк, Э. Фрадкиной и др. В них содержатся многие важные наблюдения, касающиеся киномузыки композитора. Вместе с тем, до сих пор отсутствует работа, комплексно исследующая творческие параллели двух великих деятелей искусства Д. Шостаковича и Г. Козинцева, выявляющая черты сходства их эстетико-художественных позиций, без чего невозможно понять глубокое внутреннее родство этих великий творческих личностей, а, следовательно, и оценить их вклад в развитие отечественного и мирового искусства. Именно эти факторы обусловили актуальность и научную новизну поставленной проблемы.

Цель статьи заключается в попытке создания двойного творческого портрета величайших мастеров XX века – Д. Шостаковича и Г. Козинцева, что обусловило необходимость проведения ряда параллелей, касающихся творческой судьбы этих выдающихся личностей, их внутреннего мира, мировоззренческих позиций, эстетико-стилевых черт, ярко претворившихся в совместных киноработах.

Методологической основой статьи послужили исторический, психолого-типологический, сравнительный, системный, жанрово-стилевой методы, что позволило раскрыть исследуемую тему в эстетико-художественном ракурсе.

Итак, сравнивая две индивидуально яркие и самобытные творческие личности, прежде всего, отметим, что это художники-современники, жившие в одно время, в одной стране, в одной социальной действительности. Удивительным образом совпала и продолжительность их земного существования: оба ушли из жизни на пороге своего семидесятилетия¹. На их долю выпали сложнейшие коллизии прошедшего века: в юности они пережили революцию, гражданскую войну, голод, холод, разруху, репрессии 1930-х годов, тяготы Великой Отечественной войны, оба попали под идеологический пресс в послевоенный период², испытали как оголтелую травлю, так и всемирную славу. Несмотря на все трудности, гениальные художники оставили величайшие художественные творения, ставшие социально-психологическим «портретом XX века».

Нельзя не отметить и тот факт, что этап творческого становления у обоих мастеров связан с культурой города на Неве. Д. Шостакович родился в Петербурге и получил образование в Петроградской консерватории. Г. Козинцев родился в Киеве, но в начале 1920 года уехал в Петроград, глубоко впитал в себя атмосферу северной столицы и скоро стал истинным петербуржцем, связав с этим городом свою творческую жизнь.

Общаясь на протяжении многих лет, оба мастера с глубоким почтением относились друг к другу. О степени взаимопонимания композитора и режиссёра свидетельствуют их письма, адресованные друг другу, а также высказывания, касающиеся совместной творческой работы.

Так, в процессе создания шекспировских фильмов Г. Козинцев отмечал: «Образец для меня – творчество Дмитрия Шостаковича <...> Без неё [музыки Шостаковича] <...> я шекспировских картин не смог бы

¹ Годы жизни Д. Шостаковича: 1906 – 1975; годы жизни Г. Козинцева: 1905 – 1973.

² Напомним, что имя Г. Козинцева значилось в ряду формалистов в области киноискусства (Постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”», 1946), а Д. Шостакович был назван первым в группе антинародных формалистов в области музыкального искусства (Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», 1948).

поставить. Что кажется мне в ней главным? Чувство трагедии? Важное качество... Философия, обобщённые мысли о мире? Да, разумеется, как же Лир и без философии. <...> И всё-таки другое свойство главное. Качество, о котором и писать трудно. Добро. Доброта. Милосердие. Однако доброта эта особая. ...Есть в нашем языке отличное слово: лютый. Нет добра в русском искусстве без лютой ненависти к тому, что унижает человека. В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, к культуре силы, к угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта» [5, с. 264–265].

Оба мастера отличались удивительным трудолюбием, их с полным правом можно назвать «трудоголиками», поскольку они не мыслили себя вне работы, вне постоянного творческого процесса. Ещё в молодые годы Д. Шостакович осознал своё творческое призвание: «Я буду работать не покладая рук в области музыки, которой я отдам всю свою жизнь» [11]. В беседе со своим близким другом И. Гликманом композитор признавался, что у него нет любимого времени для творчества, он работает всегда: и утром, и днём, и вечером, в любой обстановке, будь то купе поезда, салон самолёта, больничная палата и т. п. Композитор подчёркивал, что не может не писать: «Если мне отрубят обе руки, я буду всё равно писать музыку, держа перо в зубах» [12, с. 9].

Тщательнейшим образом готовился к съёмкам своих картин Г. Козинцев, много времени посвящал изучению материалов, касающихся эпохи, в которую происходит действие фильма, внешнего антуража, костюма, манеры речи, подбирая актёров, выстраивал покadroвую композицию фильма, на съёмочной площадке без усталости репетировал и снимал множество дублей, добиваясь максимального художественного результата. Наряду с этим вёл педагогическую и научную работу, писал труды, благодаря которым стал шекспироведом с мировым именем.

Черты сходства между творческими личностями двух мастеров можно обнаружить и в словесных портретах, оставленных современниками. Наиболее ёмким, на наш взгляд, представляется портрет Д. Шостаковича, данный И. Гликманом: «Я восхищался не только его талантом, но и внешним обликом. Меня пленяли тонкость, оригинальность, благородство его лица, на котором сверкали за стёклами очков прекрасные серые глаза – умные и пронизательные, задумчивые или искрящиеся смехом. В иных писаниях молодой Шостакович изображается физически слабым, немощным и даже хилым. Мне эти утверждения представляются глубоко ошибочными. Он был, на мой взгляд, хорошего роста, стройным, гибким, сильным. Ему очень шла одежда, а во фраке или смокинге он был обворожителен. Его голова была украшена великолепными тёмно-русыми волосами, аккуратно расчёсанными или лежащими в “поэтическом” беспорядке с озорной, непокорной прядью, падающей на лоб. Улыбаясь, он обнажал отличные зубы» [12, с. 6].

Рассматривая фотографии и портреты Шостаковича можно заметить, что плотно сжатые губы с приподнятыми уголками «в улыбке» свидетельствуют о замкнутом, малообщительном характере, серые глаза, скрывающиеся за достаточно крупными линзами очков, – о глубине размышлений и серьёзности мыслей. Дмитрий Дмитриевич достаточно быстро говорил, что выдавало его волнение и внутреннюю тревогу. Любые упоминания психологической характеристики композитора неизменно указывают на морально твёрдый дух, доброту, стойкость, чрезвычайно острый ум, меткость высказываний³. «При всей человеческой мягкости, душевной тонкости и ранимости, он умел оставаться твердым, когда дело доходило до принципиальных вопросов, до сути его жизни – музыки. Таков он был и в своих высказываниях: при всей деликатности – непримиримым к недостаткам, к тому, что казалось ему (и чаще всего было на самом деле) чуждым высоким идеалам нашей жизни, нашего искусства» [11, с. 6].

Интересно отметить сходные черты в портрете Г. Козинцева, который дал его современник Е. Шварц: «Григорий Михайлович Козинцев изящен, тонок, и говорит он тонким, почти женским голосом <...> Он знает множество вещей и думает много, на множество ладов. Который поток мыслей, из множества существующих, определяет его, трудно сказать. По снобической, аристократической натуре своей, сложившейся в двадцатые годы, он насмешливо скрытен. Как Шостакович. И Акимов. Но уязвим и раним он сильно. На удар отвечает он ударом, но теряет больше крови, чем обидчик. Он – помесь мимозы и крапивы» [10].

Роднит обоих мастеров и тип их внутренней психической организации, который можно определить как интровертный, обусловивший многие черты их характеров, отношение к окружающему миру, место в социуме. И для того, и для другого художника всё внешнее было поводом для глубоких внутренних раздумий, пристрастного личного отношения к происходящему, острому сопереживанию к человеческим бедам и страданиям. Говоря словами Г. Гейне, можно утверждать, что «трещина мира» прошла через их сердца. Отсюда – чуткость к наиболее острым проблемам времени, обнажение зла во всей его страшной сущности, неприятие любых явлений, попирающих человеческое

³Приведём словесный портрет композитора, сделанный Михаилом Зошенко в начале 1940-х: «Вам казалось, что он – “хрупкий, ломкий, уходящий в себя, бесконечно непосредственный и чистый ребёнок”. Это так, но если б это было только так, то огромного искусства (как у него) не получилось бы. Он именно то, что вы говорите, плюс к тому – жёсткий, едкий, чрезвычайно умный, сильный, деспотичный и не совсем добрый (хотя от ума добрый). В нём – огромные противоречия. В нём – одно зачёркивает другое. Это – конфликт в высшей степени. Это – почти катастрофа...» [9, с. 146].

достоинство и само право человека на жизнь. Не случайно тема совести, тема «морального возмездия» становится одной из ведущих как в творчестве Д. Шостаковича, так и Г. Козинцева. Это определило и интерес к высокой литературе, среди которой особое место заняли Н. Гоголь и У. Шекспир.

Показательны уже такие произведения, созданные молодыми авторами в 1920-е годы на гоголевские сюжеты, как фильм «Шинель» и опера «Нос». Оба художника путём заострения сатирического угла зрения сумели воссоздать гротескный гоголевский Петербург. Непосредственные переключки возникают между сценами метаний по ночному городу Башмачкина и поездками по городу майора Ковалёва в поисках своего пропавшего носа. Как в фильме, так и в опере органично сплелись реальное и ирреальное, явь и сон (показательно, что в ракоходном виде слово НОС читается как СОН). Это стало важным приёмом сатирического обличения всего пошлого, мелкого, бездуховного, обывательского.

Примечательно, что близость шостаковического понимания Гоголя к собственному ощущению отмечает Г. Козинцев, посетивший репетицию оперы «Нос»: «Вскоре я увидел репетицию “Носа” в Малом оперном театре. Под залихватские галопы и ухарские польки вертелись, крутились декорации В. Дмитриева: гоголевская фантазмагория стала звуком и цветом. Особая образность молодого русского искусства, связанная и с самыми смелыми опытами в области формы, и с городским фольклором – вывески лавок и трактиров, лубки, оркестры на дешёвых танцульках, – ворвалась в царство Аиды и Трубадура. Бушевал гоголевский гротеск: что здесь было фарсом, что пророчеством? Невероятные оркестровые сочетания, <...> непривычные ритмы (сумасшедшие ускорения – избиения Носа в полицейском участке под хор: “так его! так его! так его!”); освоение всего того, что прежде казалось антипоэтичным, антимузыкальным, вульгарным, а было на деле» [7, с. 253–254].

Гротеск, шутовство, насмешка никогда не являлись как для Д. Шостаковича, так и для Г. Козинцева самоцелью, а рождали чувство справедливости и правды, вызывали глубинные философские размышления. В частности, Л. Мазель в своём труде о стиле Д. Шостаковича отмечает тяготение композитора к гротеску, язвительной иронии, пародийности, как приёмам гневного обличения зла [8].

«Шутовской хоровод, пляшущий вокруг героя» [3] становится своеобразным лейтмотивом во многих кинокартинах Г. Козинцева («Чёртовое колесо», «Шинель», «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Юность Максима», «Дон Кихот», «Король Лир»). призванным раскрыть острую социальную коллизию.

Может быть поэтому такое воздействие на обоих мастеров оказала поэтика У. Шекспира. Отмечая неоднократное обращение

Д. Шостаковича непосредственно к сочинениям У. Шекспира⁴, Д. Житомирский справедливо подчёркивает: «"Шекспировское" в Шостаковиче – это прежде всего большие трагедийные замыслы его симфоний, это "Катерина Измайлова", это трио, некоторые струнные квартеты, это вокальный цикл "Из еврейской народной поэзии"» [4, с. 121]. И далее указывает: «...в середине XX века мир, пожалуй, не знает более яркого продолжателя шекспировской традиции, чем Шостакович. Масштабность его идей, охват огромного жизненного материала, и всегда в напряжённом, остро современном ракурсе, динамизм "взрывчатость" мысли и чувства, активность, пристрастность его авторской позиции и в отрицании и вприятии разного в жизни, – во всём этом и ещё во многом другом Шостакович близок творцу "Гамлета" и "Лира"» [4, с. 121].

Эти же слова с полным правом можно отнести и к творчеству Г. Козинцева, для которого У. Шекспир был мерилom истинности в искусстве: «Стараясь показать жизнь, Шекспир отыскивал корни явлений, уходящие далеко вглубь, сталкивал предание и реальность, древний уклад и современную страсть» [6, с. 38]. Г. Козинцев постоянно обращался мыслью к шекспировскому наследию, неоднократно реализовал его сочинения на театральной сцене («Король Лир», «Отелло», «Гамлет»), глубоко исследовал его творчество, результатом чего явились монографии «Наш современник Вильям Шекспир» (1962) и «Пространство трагедии» (1973).

Не имея возможности в рамках ограниченной по масштабам статьи детально проследить принципы поэтики Шекспира в наследии композитора и режиссёра, обозначим лишь принципиально важные позиции, свидетельствующие о глубинных связях с эстетикой и поэтикой великого английского драматурга.

От Шекспира оба мастера унаследовали сложность, масштабность этико-философских концепций, обнажённость авторской позиции, трагическую доминанту в восприятии окружающей действительности. «Миропонимание Шекспира растворено в образах и ситуациях его пьес, – пишет А. Аникст. – <...> своими трагедиями он стремился возбудить внимание зрителей, поставить их лицом к лицу с самыми страшными явлениями жизни, растревожить благодушных, ответить на настроения тех, кто подобно ему, испытывал тревогу и боль из-за несовершенства жизни» [2, с. 212].

⁴Трижды к «Гамлету» – в 1930-е годы – музыка к акимовскому спектаклю, в 1960-е – к спектаклю и кинофильму Г. Козинцева (1954, 1964); в 1942 году – к 66-му сонету в вокальном цикле «Шесть романсов для баса на стихи английских поэтов»; к образу Офелии в блоковском цикле; к «Королю Лиру» – спектакль (1941) и кинофильм (1970) Г. Козинцева.

Шекспировское проявляется и в остроте конфликтных противостояний личного и внеличного, составляющих противоречивое единство. Так, в работе «Принципы поэтики Шекспира в музыке» А. Адамян отмечает: «...в противоречивом единстве личного и внеличного, и именно здесь сущность его гуманизма, в этом основа его поэтики. В антагонистическом характере этих жизнеопределяющих начал основа его трагической поэзии» [1, с. 299]. Именно эти черты в полной мере проявляются в философских художественных концепциях, многоярусной системе конфликтных соотношений образных сфер, напряжённости драматургического развития, диалектике взаимодействия позитивного и негативного, семантической полислойности ведущих тематических образований и образных линий как в сочинениях Д. Шостаковича разных жанров (и в первую очередь, в его симфониях), так и в театральных постановках и фильмах Г. Козинцева.

Выстраивая систему параллелей, необходимо отметить также сложность воплощения характеров героев, противоречивое единство позитивных и негативных черт в их облике. По этому поводу приведём наблюдение А. Аникста: «У. Шекспир не ограничивается двумя красками – чёрной и белой. <...> никто из главных действующих лиц не прост. Каждое из них по-своему сложно, имеет не одну, а несколько черт, отчего они воспринимаются не как схемы, а как живые характеры» [2, с. 211]. Интересны и замечания исследователя, касающиеся отдельных образов, в частности, Короля Лира: «Потеряв власть, могущество, богатство и все блага, связанные с ними, старый король испытывает сильнейшее потрясение, и в его сознании происходит полный переворот; лишь тогда он впервые сознаёт свою прежнюю слепоту, начинает понимать беды других и сочувствовать им. Лир приходит к этому, но начинается он с противоположного – с пренебрежения к людям» [2, с. 200].

Сошлёмся также на образную характеристику датского принца: «Гамлет испытывает мучения, терзается противоречиями жизни и собственной души, даже помышляет о самоубийстве, но остаётся верен себе, долгу, идеалу чести. Новому пониманию мира, неизмеримо более зрелому, чем его прежние понятия о нём, Гамлет обязан страданием. Оно открыло ему глаза на действительность, а также на самого себя» [2, с. 200]. Как здесь не провести параллель с воплощением противоречивого образа Катерины Измайловой в одноимённой опере Д. Шостаковича. В её облике сливаются высокое, гуманное, человеческое и агрессивное, злое, приводящее к насилию и трагическому исходу.

Невозможно оставить в стороне и такой важный принцип эстетики У. Шекспира как смешение высокого и низкого, возвышенного и бытового, что порождает богатство жанровых взаимодействий: «Трагическое обнаруживается в смешном, умное в “глупом”». [4, с. 126]. Неожиданные жанровые переключения из комедии в трагедию, из

мелодрамы в фарс широко применены уже в ранних работах Д. Шостаковича, например, Первой симфонии (1925), созданной 19-летним композитором, сделавшей его имя всемирно известным. Эти же приёмы обнаруживаются в ФЭКСовских экспериментах Г. Козинцева, в частности, немых фильмах («Похождения Октябрины», 1924, «Чёртово колесо», 1926, «Шинель», 1926, «С. В. Д.», 1927, «Новый Вавилон» 1929), которые отличались яркой эксцентрикой, совмещением плакатного языка агитобозрений с философским гротеском, показа бытовых деталей с романтическим отношением к действительности.

Итак, отмеченные параллели дают возможность установить глубокое внутреннее родство двух гениальных творческих фигур – Д. Шостаковича и Г. Козинцева, творчество которых стало знаковым явлением в искусстве XX века.

Список использованных источников

1. Адамян, А. А. Принципы поэтики Шекспира в музыке / А. А. Адамян // Адамян А. А. Статьи об искусстве. – М. : Музгиз, 1961. – С. 297–331.
2. Аникст, А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет» / А. А. Аникст – М. : Просвещение, 1986. – 224 с.
3. Добин, Е. С. Козинцев и Трауберг / Е. С. Добин. – М. : Искусство, 1963. – 261 с.
4. Житомирский, Д. В. Шекспир и Шостакович / Д. В. Житомирский // Дмитрий Шостакович / сост. Г. Орджоникидзе – М. : Сов. композитор, 1967. – С. 121–131.
5. Козинцев, Г. М. Движение времени: Беседы о мастерстве / Г. М. Козинцев // Неделя. – М. : 1973. – № 2. – С. 4.
6. Козинцев, Г. М. О режиссуре. О комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве. Наш современник Вильям Шекспир / Г. М. Козинцев // Козинцев Г. М. Собрание сочинений: в 5-ти т., Т. 3. – Л. : Искусство, 1983. – 502 с.
7. Козинцев, Г. М. Пространство трагедии. Записки по фильму «Король Лир». Записи из рабочих тетрадей 1940–1973 / Г. М. Козинцев. // Козинцев Г. М. Собрание сочинений: в 5-ти т., Т. 4. – Л. : Искусство, 1984. – 583 с.
8. Мазель, Л. А. Этюды о Шостаковиче / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1986. – 177 с.
9. Мейер, К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время / К. Мейер, пер. Е. Гуляевой. – СПб. : Композитор, 1998. – 559 с.
10. Шварц, Е. Л. Позвонки минувших дней / Е. Л. Шварц – М. : Корона-принт, 1999. – 606 с.
11. О времени и о себе. / Д. Шостакович // Шостакович, Д. Д. 1926–1975 / сост. М. Яковлев. – М. : Сов. композитор, 1980. – 375 с.

12. Шостакович, Д. Д. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / сост. И. Д. Гликман. – М. : DSCH; СПб. : Композитор, 1993. – 335 с.

References

1. Adamyan A. Principy poetiki SHekspira v muzyke [Principles of Shakespeare's poetics in music] / Adamyan A. Stat'i ob iskusstve [Articles on art]. Moscow : Muzgiz, 1961, pp. 297–331.
2. Anikst A. Tragediya SHekspira "Gamlet" [Shakespeare's tragedy "Hamlet"]. Moscow : Prosveshchenie, 1986, 224 p.
3. Dobin E. Kozintsev and Trauberg. Moscow : Iskusstvo [Art], 1963, 261 p.
4. Zhitomirsky D. Shakespeare and Shostakovich / Dmitry Shostakovich / compiler G. Ordzhonikidze. Moscow : Sov. Kompozitor [Soviet composer], 1967, pp. 121–131.
5. Kozintsev G. Dvizhenie vremeni: Besedy o masterstve [Movement of time: Conversations about mastery] // Nedelya. Moscow, 1973, no. 2, p. 4.
6. Kozintsev G. O rezhissure. O komicheskom, ekscentricheskom i grotesknom iskusstve. Nash sovremennik Vil'yam SHekspir [About directing. About comic, eccentric and grotesque art. Our contemporary William Shakespeare] / Kozincev G. M. Sobranie sochinenij: v 5-ti t., T. 3. [Collected works: in 5 volumes, Vol. 3]. Leningrad : Iskusstvo [Art], 1983, 502 p.
7. Kozintsev G. Prostranstvo tragedii. Zapiski po fil'mu "Korol' Lir". Zapisi iz rabochih tetradej 1940–1973 [The space of tragedy. Notes on the film "King Lear". Notes from workbooks 1940–1973] / Kozincev G. M. Sobranie sochinenij: v 5-ti t., T. 4. [Kozintsev G. M. Collected works: in 5 volumes, Vol. 4]. Leningrad : Iskusstvo [Art], 1984, 583 p.
8. Mazel L. Etyudy o SHostakoviche [Etudes about Shostakovich]. Moscow : Sov. Kompozitor [Soviet composer], 1986, 177 p.
9. Meyer K. SHostakovich. ZHizn'. Tvorchestvo. Vremya [Shostakovich. Life. Creation. Time] / translation by E. Gulyaeva. St. Petersburg : Kompozitor [Composer], 1998, 559 p.
10. Schwartz E. Pozvonki minuvshih dnei [Vertebrae of days gone by]. Moscow : Korona-print [Corona-print], 1999, 606 p.
11. O vremeni i o sebe [About time and about yourself] / Shostakovich D. D 1926–1975 // compiler M. Yakovlev. Moscow : Sov. kompozitor [Soviet composer], 1980, 375 p.
12. Shostakovich D. Pis'ma k drugu: Dmitriy SHostakovich – Isaaku Glikmanu [Letters to a friend: Dmitry Shostakovich to Isaac

Тукова Т. В., Коньгина В. Д. Дмитрий Шостакович – Григорий Козинцев: к проблеме творческих параллелей. В статье делается попытка создания двойного творческого портрета великих деятелей искусства XX века. Актуальность и научная новизна поставленной проблемы определяется отсутствием в научном каталоге работы, комплексно исследующей творческие параллели двух выдающихся мастеров – композитора Д. Шостаковича и режиссёра Г. Козинцева. Результатом более 40-летнего успешного сотрудничества в области киноискусства явились многие известные кинокартины, среди которых такие шедевры, как «Новый Вавилон», «Гамлет», «Король Лир». Выявление факторов сходства эстетико-художественных позиций этих ярких творческих личностей поможет понять их глубокое внутреннее родство, а, следовательно, и оценить вклад в развитие отечественного и мирового искусства.

Методологической основой статьи послужили исторический, психолого-типологический, сравнительный, системный, жанрово-стилевой методы, что позволило раскрыть исследуемую тему в эстетико-художественном ракурсе.

В статье проводятся параллели, касающихся творческой судьбы композитора и режиссёра, их внутреннего мира, мировоззренческих позиций, эстетико-стилевых черт, ярко претворившихся в совместных киноработах. Отмечается сложное положение художников в социокультурном ареале своего времени, их необычайное трудолюбие, глубокий интеллектуализм, философичность мышления, чуткость к наиболее острым социальным и морально-этическим проблемам, тонкость психологического анализа.

Ключевые слова: Д. Шостакович, Г. Козинцев, киноискусство, киномузыка Д. Шостаковича, творческие параллели между композитором и режиссёром.

Тукова Т. В., Коньгина В. Д. Дмитро Шостакович – Григорій Козинцев: щодо проблеми творчих паралелей. У статті здійснюється спроба створення подвійного творчого портрета великих діячів мистецтва XX століття. Актуальність і наукова новизна поставленої проблеми визначається відсутністю в науковому каталозі роботи, яка комплексно досліджує творчі паралелі двох видатних майстрів – композитора Д. Шостаковича і режисера Г. Козинцева. Результатом понад 40-річного успішного співробітництва в галузі кіномистецтва стало багато відомих кінокартини, серед яких такі шедеври, як «Новий Вавилон», «Гамлет», «Король Лір». Виявлення факторів подібності естетико-художніх позицій цих яскравих творчих особистостей допоможе зрозуміти їх глибину

внутрішню спорідненість, а, отже, і оцінити внесок у розвиток вітчизняного і світового мистецтва.

В якості методологічної основи статті використані історичний, психолого-типологічний, порівняльний, системний, жанрово-стильовий методи, що дозволило розкрити досліджувану тему в естетико-художньому ракурсі.

У статті проводяться паралелі, що стосуються творчої долі композитора і режисера, їх внутрішнього світу, світоглядних позицій, естетико-стильових рис, що яскраво втілилися в спільних кінороботах. Відзначається складне становище художників в соціо-культурному ареалі свого часу, їх надзвичайна працьовитість, глибокий інтелектуалізм, філософічність мислення, чуйність до найбільш гострих соціальних і морально-етичних проблем, тонкість психологічного аналізу.

Ключові слова: Д. Шостакович, Г. Козинцев, кіномистецтво, кіномузика Д. Шостаковича, творчі паралелі між композитором і режисером.

Tukova T., Konygina V. Dmitry Shostakovich – Grigory Kozintsev: on the problem of creative parallels. The article attempts to create a double creative portrait of the great artists of the twentieth century. The relevance and scientific novelty of the problem posed is determined by the absence in the scientific catalog of work that comprehensively explores the creative parallels of two outstanding masters – composer D. Shostakovich and director G. Kozintsev. The result of more than 40 years of successful cooperation in the field of cinematography has been many famous films, including such masterpieces as “New Babylon”, “Hamlet”, “King Lear”. Identifying the factors of similarity between the aesthetic and artistic positions of these bright creative personalities will help to understand their deep internal kinship and, consequently, evaluate their contribution to the development of domestic and world art.

The methodological basis of the article was historical, psychological-typological, comparative, systemic, genre-style methods, which made it possible to reveal the topic under study from an aesthetic and artistic perspective.

The article draws parallels concerning the creative fate of the composer and director, their inner world, ideological positions, aesthetic and stylistic features, clearly translated into joint film works. The difficult position of artists in the socio-cultural area of their time is noted, their extraordinary diligence, deep intellectualism, philosophical thinking, sensitivity to the most pressing social, moral and ethical problems, and the subtlety of psychological analysis.

Key words: D. Shostakovich, G. Kozintsev, film art, film music by D. Shostakovich, creative parallels between the composer and the director.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 785.72

Н. Л. Биджакова

РУССКАЯ ВИОЛОНЧЕЛЬНАЯ СОНАТА НАЧАЛА XX ВЕКА: К ВОПРОСУ ОСВОЕНИЯ КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

Жанр виолончельной сонаты в русской инструментальной музыке в XIX веке был не очень распространён. Немногочисленные опусы, представляющие этот период, в основном предназначались для любительского музицирования. Известно также, что П. И. Чайковский собирался написать сонату (к 24 ноября 1891 года относится выполненный им нотный эскиз под названием «Мысль для сонаты с виол.»). Развитие и расцвет жанра связаны с XX веком. Чаще всего обращение к группе произведений виолончельно-фортепианного репертуара начала века остаётся за рамками исследований, касающихся жанровых (обновление жанровых моделей) и стилевых процессов (определение общих тенденций и индивидуальных стилистик) в музыке, хотя эти сочинения предоставляют богатейший материал.

Самым популярным произведением для виолончели и фортепиано, принадлежащим камерно-инструментальному творчеству русских композиторов начала столетия, по праву является Соната *g-moll* op. 19 С. В. Рахманинова (1901), неповторимый интонационный язык которой интегрировал черты древнерусской, европейской и восточной музыкальных культур. Хорошо известна в исполнительском, а также педагогическом репертуаре, созданная через десять лет, Первая виолончельная соната *D-dur* op. 12 Н. Я. Мясковского (1911). К сожалению, сочинения композиторов-современников, появившиеся в этот промежуток времени и в течение нескольких последующих лет, несмотря на более или менее удачные премьерные показы, по разным причинам не закрепились в концертной практике XX века, хотя обладали несомненными музыкальными достоинствами. Так исследователь Л. С. Гинзбург ещё в 60-е годы XX века обращал внимание на ряд «незаслуженно забытых» опусов для виолончели и фортепиано, среди которых особенно выделял Сонату op. 2 И. И. Крыжановского [1, с. 545].

Малоизвестные образцы оказались предметом изучения почти через сто лет. К ним относятся произведения:

– Соната op. 31, *a-moll* (1900) Н. С. Терещенко (об авторе практически не сохранилось биографических данных);

– *Соната оп. 2, d-moll (1905) Н. С. Потоловского* (московский виолончелист, педагог⁵, композитор; обучаясь в классе композиции у А. А. Ильинского – ученика В. Баргиля⁶, воспринял принципы немецкой романтической школы, восходящие к Р. Шуману, Ф. Мендельсону);

– *Соната оп. 2, g-moll (1903) И. И. Крыжановского* (медик, учёный, автор научных трудов «Физиологические основы фортепианной техники», «Биологические основы развития музыки», скрипач, композитор, участник Беляевского кружка, ученик Н. А. Римского-Корсакова, являлся одним из первых учителей Н. Я. Мяковского, который посвятил И. И. Крыжановскому свою Первую симфонию);

– *Соната оп. 37, D-dur (1905) Ф. С. Акименко* (композитор, старший брат Я. С. Степового, педагог, ученик Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, Я. Витола. В 1906–11 гг. Ф. С. Акименко вместе с виолончелистом Е. Я. Белоусовым работал в Харьковском музыкальном училище РМО; в 1911–14 гг. совмещал преподавание в Харькове и Петрограде с деятельностью в европейских музыкальных учебных заведениях, в 1923 г. эмигрировал во Францию);

– *«Соната-баллада» оп. 7, cis-moll (1909) М. Ф. Гнесина* (композитор, педагог, музыковед, музыкально-общественный деятель, ученик Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова);

– *«Поэма» оп. 10, F-dur (1909–10) А. А. Крейна* (композитор, музыкальный критик, виолончелист, педагог, ученик А. Э. фон Глена по классу виолончели, Б. Л. Яворского – теории музыки и Л. В. Николаева – композиции; в 1912–17 гг. возглавлял класс виолончели в Московской консерватории);

– *«Драматическая соната» оп. 3, c-moll (1911) А. И. Юрасовского* (композитор, дирижёр, ученик С. И. Танеева). В ноябре–декабре 1916 г. в Киеве Сонату исполняли С. М. Козолупов с Г. Н. Беклемешевым;

– *«Баллада» оп. 15, c-moll (1912) С. С. Прокофьева* (форма произведения, напоминающая двухчастную сонату, а также ансамблевая фактура, позволяют причислить сочинение к жанру камерной сонаты). В качестве вступления и главной партии композитор использовал мелодию своей юношеской скрипичной сонаты (1903);

– *Соната оп. 19, d-moll (1913) А. А. Винклера* (пианист, композитор немецкого происхождения, ученик К. Навратила в Вене; с 1909 г. –

⁵На педагогическом поприще Н. С. Потоловский проявил себя в качестве проректора Музыкально-драматического института, декана музыкально-теоретического факультета ЦЕТЕТИСа (позднее ГИТИС); им разработан курс элементарной теории музыки, а также пособие по гармонии.

⁶Баргиль Вольдемар – берлинский композитор и педагог (среди его учеников Л. Блех, Л. Годовский, П. Ф. Юон и др.). Весомая часть его наследия – камерные ансамбли.

профессор Санкт-Петербургской консерватории, участник Беляевского кружка, с 1924 г. – в эмиграции);

– *Соната № 2, op. 54, a-moll (1913) П. Ф. Юона*⁷ (композитор швейцарского происхождения, скрипач, брат художника К. Ф. Юона, ученик А. С. Аренского и С. И. Танеева) его Первая виолончельная Соната op. 4, созданная около 1895 г., менее известна.

Выделим основные тенденции развития жанра виолончельной сонаты в начале XX века, динамику которых можно проследить в дальнейшем:

1. Черты *поэмности*, унаследованные от романтического искусства. Поэмность, с присущими ей возвышенностью, лирической проникновенностью, особым чувством вдохновенности, со свободным применением контрастности, широкой динамической амплитудой, проявится в сочинениях и как характер осмысления переживания, и как импульс развития драматургии.

– Поэмность может служить жанровой основой для всей композиции, где очевиден принцип поэмого развития («Поэма» А. А. Крейна). К сочинению может подойти убедительная ёмкая характеристика жанра, данная музыковедом В. А. Цуккерманом: «Масштабы его неопределённые, содержание многолико» [6, с. 84].

– Взаимопроникновение черт классической сонаты и романтической поэмы (например, становится определяющим в содержательной структуре, развёртывающейся на одном дыхании в Первой сонате Н. Я. Мясковского, которую композитор облёк в двухчастную циклическую форму поэмого плана⁸ с арочным обрамлением, где вторая часть, следующая без перерыва, становится смысловым центром произведения).

– В гибридном жанре сонаты-поэмы поэмность трансформирует форму в одночастную структуру, что станет характерным для многих сочинений второй половины XX века (примером может служить «Соната-поэма» Ю. Г. Крейна⁹, 1972).

– Поэма входит в структуру цикла в качестве отдельного раздела (как, например, первая часть трёхчастной сонаты *c-moll* op. 51 К. Р. Эйгеса, 1945).

⁷В 1998 г. в Цюрихе было основано Международное общество П. Ф. Юона, занимающееся изучением и пропагандой его творчества.

⁸М. Ю. Кустов акцентирует внимание на том, что двухчастную с кодой-эпизодом структуру формы сонаты *D-dur* композитор повторяет в Виолончельном концерте, который он задумывал как концерт-поэму [3, с. 167].

⁹Племянник А. А. Крейна.

2. Обогащение музыкального языка различными *оттенками лиризма*. Музыковед Л. С. Раабен, исследуя камерно-инструментальное творчество русских авторов, дифференцировал эти оттенки [4, с. 61–63]:

- созерцательный лиризм (например, в побочной партии первой части Сонаты И. И. Крыжановского);
- лиризм взволнованного порыва, резкого неприятия «обыденного», подобный скрябиновскому (в Сонате-балладе М. Ф. Гнесина);
- лиризм напряжённого драматизма (наряду с сочинением С. В. Рахманинова, присутствует в сонатах Н. С. Потоловского, И. И. Крыжановского, А. И. Юрасовского и др.);
- светлый лиризм с характеристическим, гротескно-заострённым тематизмом (у С. С. Прокофьева).

Нередко эти оттенки соединяются. К примеру, в сонатах С. В. Рахманинова, Н. Я. Мясковского, позже у В. С. Косенко (1923), сочетаются лирико-элегическая и лирико-драматическая стилистика. Продолжая романтические традиции художественной образности, композиторы начала XX века раскрывали её достаточно оригинально, в соответствии с новым временем. Так, в отношении рахманиновского опуса Л. С. Раабен отметил, что «воспринятый от Чайковского лиризм Рахманинов как бы усилил рефлексией и психологизмом человека новой эпохи, и в этом обострённом ощущении духовных примет времени, вопреки традиционности музыкального языка и форм, был подлинным новатором» [там же, с. 72].

У Н. Я. Мясковского, в отличие от сонат С. В. Рахманинова и В. С. Косенко, лиризм не выходит за рамки камерной стилистики. Интонационная выразительность его сочинений побуждает к ярким метафорическим сравнениям: «гимн плавню льющейся кантилене», «теплота», «человечность», «искренность» [1, с. 555; 2, с. 174]. Разнообразии лирических нюансов, драматизация музыкального образа, смена средств, выразительности нигде не размыкают широту распева, в котором всё подчинено неторопливо развёртывающейся мелодии.

3. *Концертная трактовка* камерного жанра. Блестяще воплощённая С. В. Рахманиновым, она стилистически отобразилась в лирико-драматическом содержании сонат И. И. Крыжановского, Н. С. Потоловского, Ф. С. Акименко, А. И. Юрасовского, затем В. С. Косенко, в каждой из которых соединились позднеромантическая лексика и индивидуальный композиторский стиль. Например, в Сонате ор. 2 *g-moll* И. И. Крыжановского можно услышать трагедийно-драматическое преломление романсовой лирики. У Н. С. Потоловского в двух первых частях Сонаты ор. 2 *d-moll* кантиленность русского романа, как жанровая основа тематизма, совмещается с эпико-симфонической масштабностью развёртывания музыкальной драматургии. Насыщенность фактуры, предельное воодушевление, монументальность Сонаты ор. 10 *d-*

moll В. С. Косенко, по мнению исследователей, приводят к размыканию рамок камерного жанра по направлению к инструментальному концерту [7, с. 58; 8, с. 149; 4, с. 161].

4. Изменения в *соотношении инструментальных партий*. Если в Сонате С. В. Рахманинова приоритетна роль фортепиано¹⁰, то в сочинениях других авторов смысловая нагрузка перераспределяется в сторону струнного инструмента. Виолончель всё более символизирует мужественно-волевое начало, созвучное XX веку. Её потенциал способствовал усилению эмоциональной напряжённости и психологической обострённости в передаче чувств, однако не утрачивал лирико-драматической окраски. В этой связи обращают на себя внимание:

– виртуозность виолончельной партии в ансамбле (так, Н. С. Потоловский, владея в полной мере игрой на струнном инструменте, зная его специфику, стремился разработать виолончельную партию на том же уровне, что и фортепианную), этот фактор предполагает наличие высокого технического мастерства у исполнителя;

– включение сольных эпизодов подчёркивает значимость инструмента в раскрытии художественного образа (Н. Я. Мясковский поручает виолончели главную роль в сольно-кантиленных вступлении и заключении – своего рода прологе и эпилоге, обрамляющих двухчастный цикл в Первой сонате D-dur);

– высокая плотность взаимодействия струнного инструмента с фортепиано (пластичность взаимодополняющего переключения партий в создании рельефных интонационно-тематических линий, усиленных различием тембров).

Только на рубеже XX–XXI веков начинает укрепляться тенденция к расширению репертуара за счёт популяризации ранее неизвестных широкой публике произведений. Некоторые сочинения уже пополнили ресурс фондовых записей (назовём удачные интерпретации сонат И. И. Крыжановского и Н. С. Потоловского, выполненные польскими музыкантами – виолончелистом Ярославом Домжалом и пианисткой Любовью Навроцкой, Варшава, 2009, Польское радио), другие – ещё ждут своих исполнителей.

Стремлению к освоению культурного наследия, оказавшегося вне сферы исполнительской практики и музыковедческого анализа, импонирует идея, что сознательная нацеленность на изучение «шедевров» даёт узкое представление о музыкальной среде, в многообразии которой формировались личности композиторов последующего времени. По этой причине, как справедливо отметил музыковед А. М. Цукер, «история

¹⁰В Московском издании А. Гутхейля (1902) произведения С. В. Рахманинова подчёркнуто решающее значение фортепиано в дуэте – на обложке значится «Соната для фортепиано и виолончели, соч. 19».

музыки предстаёт не в её многомерности, динамике, противоречивости, не как извилистый, полный драматизма, тернистый путь, а сглаженной, “выпрямленной”, (читай, искажённой), как своего рода поступательное движение от гения к гению, от шедевра к шедевру, демонстрируя нам результаты, закреплённые выдающимися художественными созданиями, а не реальную сложность процессов» [5, с. 5–6].

Список использованных источников

1. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства : в 4 кн. Кн. 3. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917) / Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1965. – Кн. 3. – 616 с.
2. Гулинская, З. К. Н. Я. Мясковский / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1985. – 189 с.
3. Кустов, М. Ю. Виолончельный Мясковский / М. Ю. Кустов // Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века : сборник статей. – М. : Композитор, 2006. – С. 160–171.
4. Раабен, Л. С. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки / Л. С. Раабен. – Л. : Советский композитор, 1986. – 198 с.
5. Цукер, А. М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса / А. М. Цукер // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сб. статей РГК (академия) им. С. В. Рахманинова / ред. сост. А. М. Цукер. – М. : Композитор, 2010. – С. 5–18.
6. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
7. Арсенічева, Т. А. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка / Т. А. Арсенічева // В. С. Косенко : погляд з 90-х років. До 100-річного ювілею. – Київ, 1997. – С. 57–60.
8. Менцінський, Т. Виолончельна соната В. Косенка (до проблеми композиційно-образної цілісності) / Т. Менцінський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 48. – С. 147–154.

References

1. Ginzburg L. Istoriya violonchel'nogo iskusstva : v 4 kn. Kn. 3. Russkaya klassicheskaya violonchel'naya shkola (1860–1917) [History of cello art: in 4 books. Book 3. Russian classical cello school (1860–1917)]. Moscow : Muzyka [Music], 1965, Book. 3, 616 p.
2. Gulinskaya Z. N. Ya. Myaskovsky. Moscow : Muzyka [Music], 1985, 189 p.

3. Kustov M. Violonchel'nyj Myaskovskij [Cello Myaskovsky] / Neizvestnyj Nikolaj Myaskovskij. Vzglyad iz XXI veka : sbornik statej [Unknown Nikolai Myaskovsky. A view from the 21st century: a collection of articles]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2006, pp. 160–171.
4. Raaben L. Kamernaya instrumental'naya muzyka pervoj poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki [Chamber instrumental music of the first half of the twentieth century. Countries of Europe and America]. Leningrad : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1986, 198 p.
5. Zucker A. V teni klassikov: k probleme celostnosti muzykal'no-istoricheskogo processa [In the shadow of the classics: to the problem of the integrity of the musical-historical process] / Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom processe : sb. statej RGK (akademiya) im. S. V. Rahmaninova / red. sost. A. M. Cuker [Composers of the “second row” in the historical and cultural process: collection of articles of the Rostov State Conservatory (academy) named after. S. V. Rachmaninov / editor-compiler A. M. Zucker]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2010, pp. 5–18.
6. Tsukkerman V. Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nyh form [Musical genres and fundamentals of musical forms]. Moscow : Muzyka [Music], 1964, 159 p.
7. Arsenicheva T. Do pitan'ya interpretacii sonati dlya violoncheli ta fortepiano V. S. Kosenka [To the question of interpretation of the sonata for cello and piano by V. S. Kosenko] / V. S. Kosenko : poglyad z 90-h rokov. Do 100-richnogo yuvileyu [V. S. Kosenko: a view from the 90s. To the 100th anniversary]. Kyiv, 1997, pp. 57–60.
8. Mentsinsky T. Violonchel'na sonata V. Kosenka (do problemi kompozicijno-obraznoj cilisnosti) [Kosenko's cello sonata (to the problem of compositional and figurative integrity)] / Naukovij visnik NMAU im. P. I. CHajkovsk'ogo [Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. Kyiv, 2005, Issue 48, pp. 147–154.

Биджакова Н. Л. Русская виолончельная соната начала XX века: к вопросу освоения камерно-инструментального репертуара.

Статья посвящена камерно-инструментальному творчеству русских композиторов начала XX века. Предметом исследования является процесс развития виолончельной сонаты названного периода. Автор обобщает основные направления, по которым продвигается камерный жанр виолончельной сонаты, выявляет традиции и новации, определяет тенденции, наметившиеся в начале столетия и получившие продолжение в дальнейшем. Материал статьи расширяет пространство освоения репертуара с целью ввода в исполнительскую практику малоизвестных

образцов камерных произведений для виолончели и фортепиано, что способно значительно преобразить концертные программы.

Рассматривая определённый этап композиторского творчества в сонатном жанре для виолончельно-фортепианного дуэта, автор статьи использует методы ретроспективы, анализа и обобщения.

Вопросы, поднимаемые в статье, направлены на осмысление накопленного культурного багажа одного из интереснейших периодов истории русской музыки XX века. Вовлечение в круг исполнительских интересов произведений, по разным причинам, оказавшихся вне сферы внимания, позволит лучше понять процессы динамики развития жанра во всей его многомерности.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, виолончельно-фортепианный дуэт, русские композиторы.

Біджакова Н. Л. Російська віолончельна соната початку ХХ століття: щодо питання вивчення камерно-інструментального репертуару. Стаття присвячена камерно-інструментальній творчості російських композиторів початку ХХ століття. Предметом дослідження є процес розвитку віолончельної сонати названого періоду. Автор узагальнює основні напрямки, за якими рухається камерний жанр віолончельної сонати, виявляє традиції та новації, визначає тенденції, які намітилися на початку століття та отримали продовження в подальшому. Матеріал статті розширює простір освоєння репертуару з метою введення у виконавську практику маловідомих зразків камерних творів для виолончелі та фортепіано, що здатне значно перетворити концертні програми.

Розглядаючи певний етап композиторської творчості в сонатному жанрі для виолончельно-фортепианного дуету, автор статті використовує методи ретроспективи, аналізу та узагальнення.

Питання, що піднімаються у статті, спрямовані на осмислення накопиченого культурного багажу одного з найцікавіших періодів історії російської музики ХХ століття. Залучення в коло виконавських інтересів творів, що опинилися, з різних причин, поза сферою уваги, дозволить краще зрозуміти процеси динаміки розвитку жанру у всій його багатомірності.

Ключові слова: камерно-інструментальна музыка, виолончельно-фортепианный дуэт, російські композитори.

Bidzhakova N. Russian cello sonata of the early twentieth century: on the issue of mastering the chamber-instrumental repertoire. The article is devoted to the chamber-instrumental creativity of Russian composers of the early twentieth century. The subject of the study is the process of development of the cello sonata of the named period. The author summarizes the main directions along which the chamber genre of the cello sonata is advancing, identifies traditions and innovations, and identifies trends that emerged at the

beginning of the century and continued in the future. The material in the article expands the space for mastering the repertoire in order to introduce little-known examples of chamber works for cello and piano into performing practice, which can significantly transform concert programs.

Considering a certain stage of composer's creativity in the sonata genre for cello-piano duet, the author of the article uses methods of retrospective, analysis and generalization.

The questions raised in the article are aimed at understanding the accumulated cultural baggage of one of the most interesting periods in the history of Russian music of the twentieth century. Involvement in the circle of performing interests of works that, for various reasons, were outside the scope of attention, will allow us to better understand the processes of the dynamics of the development of the genre in all its multidimensionality.

Key words: chamber instrumental music, cello-piano duet Russian composers.

УДК 786.24

М. Н. Коваленко

К ВОПРОСУ О РАСШИРЕНИИ РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

Путь познания музыкального искусства – сложный и долгий процесс. Современному музыканту необходимо обладать широким спектром профессиональных умений и навыков, всеобъемлющим диапазоном исполнительских средств, быть эрудированным художником с глубокими познаниями в различных областях искусства. Обогащение репертуара, несомненно, является немаловажным фактором, способствующим развитию профессиональных качеств музыканта-исполнителя.

Фортепианный дуэт – та сфера ансамблевого сотворчества, которая стоит особняком, как в фортепианном, так и в ансамблевом видах исполнительства. Последнее десятилетие XX века и, особенно, начало XXI столетия явились временем подъёма интереса к дуэтному фортепианному жанру и небывалой популярности исполнителей на фортепиано в 4 руки. Лучшие пианисты современности (Н. Луганский, Д. Баренбойм, М. Аргерих, Е. Кисин, М. Плетнёв, Б. Березовский и многие другие) организывают совместные выступления на лучших концертных площадках мира. Интернет заполнили веб-сайты самых различных фортепианных пар, среди которых есть как успешные, так и совсем новые,

подающие надежды, исполнители. Можно заметить, как возрастает число разнообразных ансамблевых фестивалей и конкурсов¹¹.

Трансформация интереса к фортепианно-дуэтному творчеству произошла благодаря масштабным событиям, среди которых надо выделить создание Международной Ассоциации фортепианных дуэтов (*International Piano Duo Association*) в 1989 г. (Токио) и образование Общенациональной ассоциации фортепианных дуэтов в России в 1990 году.

Процесс развития современного этапа исполнительства требует решения многих вопросов, среди которых едва ли не первым стоит проблема обновления и расширения репертуара. Т. Е. Неровная замечает: «возникает потребность в систематизации репертуара, включающего не только забытые сочинения прошлых столетий, но и новейшие опусы, отражающие динамику развития фортепианного ансамбля в условиях современной музыкальной культуры. Важную роль в этом процессе играет работа отечественных и зарубежных музыкантов, исследователей жанра по составлению каталогов ансамблевых произведений, в том числе для фортепианного дуэта (в четыре руки или двух фортепиано).¹²

¹¹Наиболее престижные: *ARD* (Мюнхен), включающий номинацию “*Klavierduo*”, специализированные конкурсы фортепианных дуэтов *Murray Dranoff* (Майами), Токийский конкурс Международной Ассоциации фортепианных дуэтов, имени Ф. Шуберта в Чехии (Есеник) и в Польше (Белосток), *North-West International Piano Ensemble Competition* в Канаде (Ванкувер) и *United States International Duo Piano Competition* (Колорадо-Спрингс).

¹²Автором отечественного аннотированного каталога сочинений для мультиклавирных ансамблей, созданных в период с середины XVI до конца XX века, является кандидат искусствоведения Н. Ю. Катанова. Во вступительной статье к данному изданию (2002) исследователь представляет наиболее значимые труды второй половины XX века по каталогизации произведений для двух фортепиано: справочник американского музыковеда М. Хинсона «Музыка для более чем одного фортепиано» (1983), каталог английского учёного и композитора Х. Фергюсона «Клавирные дуэты» (1995). Интересным представляется каталог «Репертуар фортепианного дуэта: оригинальная музыка, написанная для одного фортепиано в четыре руки», созданный известным американским специалистом по истории фортепианного ансамбля Кэмероном МакГроу. Данный справочник, впервые вышедший в 1981 г., включает композиции для четырёхручного дуэта, относящиеся по времени к периоду с 1760 по 1980 гг. Помимо репертуарного перечня каталог содержит два приложения, в одном из которых отражены данные о сборниках (их около 150), представляющих только оригинальные сочинения для фортепианного ансамбля в четыре руки, в другом – названия ансамблей в четыре руки с участием голоса или других инструментов. Переиздание (2016), отредактированное и значительно расширенное Кристофером и Катериной Фишер (участниками дуэта “*Fisher Piano Duo*”), стало «...свидетельством возобновившегося и неугасаемого интереса к музицированию в четыре руки».

Традиционными направлениями в ходе пополнения педагогического и концертного репертуара для фортепианных ансамблей представляются:

- поиск неизвестного музыкального материала (работа с каталогами, мировыми библиотечными фондами и нотными архивами);
- появление новых ансамблевых композиций (в том числе в виде творческих заказов современным авторам);
- обращение к транскрипциям, аранжировкам для фортепианного ансамбля как инструментально обновлённому варианту уже существующих произведений» [4].

Репертуар для фортепианных дуэтов не так обширен, как фортепианный, да и исследования по вопросам исполнительства в 4 руки (на одном или двух роялях) довольно малочисленны. Тем интереснее становится поиск новых малоизвестных (до настоящего времени на территории РФ) сочинений для фортепианных ансамблей.

Е. Сорокина считает, что «четырёхручные произведения французских композиторов второй половины XIX–первых десятилетий XX века прекрасно дополняют общую картину расцвета пианистической культуры Франции. Яркие и самобытные, они составили целое направление в мировой истории фортепианного дуэта» [5, с. 284]. Среди таких произведений, которые привлекли внимание и были привлечены для изучения в классе фортепианного ансамбля у студентов по специальности фортепиано – опусы французских композиторов рубежа XIX–XX веков Сесиль Шаминад и Рейнальдо Ана. В главе о фортепианных дуэтах композиторов Франции Е. Сорокина наряду с именами Ж. Бизе, Ж. Массне, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка, Э. Сати обращается к творчеству и менее известных композиторов: Ф. Шмитта, Б. Годара, д'Энди, Ш. Кёклена, Л. Дюрея, Ж. Тайфер. Имена интересующих нас авторов не возникли на страницах монографии «Фортепианный дуэт», как и в других малочисленных изданиях, посвящённых истории этого жанра, что обусловило актуальность данной статьи.

Рейнальдо Ан (09.08.1874, Каракас – 28.01.1947, Париж) – композитор, пианист, музыкальный критик, дирижёр и руководитель оркестра, входит в плеяду известных музыкантов «прекрасной эпохи»¹³. Переехав из Венесуэлы в Париж, учился в консерватории у Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ж. Массне. Его однокашники – М. Равель и А. Кортю; много писал для сцены и кино, сотрудничал с С. Дягилевым, был избран в

¹³ Прекрасная эпоха (*Belle Epoque*) – период европейской истории между 1874 и 1914 гг. Время технического прогресса, расцвета культуры и искусства, появления художественного движения – модерн, сопровождавшегося появлением новых направлений в искусстве от символизма до абстракционизма.

Академию изящных искусств, возглавлял парижскую оперу, известен дружбой с Марселем Прустом, написал книгу о Саре Бернар.

Самым известным из его сочинений для фортепианного дуэта является цикл из 12 вальсов под названием “*Le Ruban Denoue*” / «Развязавшаяся лента»¹⁴. Присущие циклу утончённость и романтический флёр привлекают изысканностью мелодических линий и прихотливостью ритмического рисунка. Несмотря на кажущуюся простой прозрачную фактуру, исполнение этих пьес ставит перед ансамблистами много непростых задач. Так, часто встречающаяся полиритмия в одной партии накладывается на совершенно иной вариант ритмической модели во второй. Диалогический способ изложения музыкального материала способствует развитию такого важного качества, как *слушание* партнёра, о чём напоминал А. Готлиб [2, с. 18]. Данный подход в развёртывании мысли типичен для музыкального языка Ана, как и сложность гармонических сочетаний. Однако в кульминационных моментах композитор использует звучание партий в унисон, что придаёт этим эпизодам эффект значительности и пышности. Отдельной задачей для студентов стал поиск особых тембров, звучностей, а, следовательно, туше и педализации для отклика на красочные гармонические сопоставления.

Среди 12 произведений для двух роялей Р. Ана заинтересовала лирическая пьеса “*Caprice melancolique*” (Меланхоличный каприз). Написанный в форме рондо сложным гармоническим языком (тональный план *Fis-Es-F-Fis-As-Fis*) с прелестными мелодическими находками, каприз оказался крайне полезным в плане активизации партнёрского сотворчества. Совместное плетение музыкальной канвы сочинения с передачей инициативы друг другу напоминает игру в теннис, в которой ответный ход зависит от силы и направления подачи партнёра. Подобные трудности побуждают студентов к анализу, совместной проработке

¹⁴ 1. *Décrets indolents du hasard* Случайные знаки

2. *Les soirs d'Albi* Альбийские ночи

3. *Souvenir... Avenir...* Воспоминание... будущее...

4. *Danse de l'amour et du chagrin* Танец любви и печали

5. *Le demi-sommeil embaumé* В аромате полусна

6. *L'anneau perdu* Потерянное кольцо

7. *Danse du doute et de l'espérance* Танец сомнения и надежды

8. *La cage ouverte* Открытая клетка

9. *Soir d'orage* В грозовой вечер

10. *Les baisers* Поцелуи

11. *Il sorriso* Улыбка

12. *Le seul amour* Единственная любовь

сложных эпизодов и способствуют развитию таких важных качеств, как творческая инициатива и ансамблевая отзывчивость. По мнению А. Готлиба именно «музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителей, расширяет границы его фантазии» [2, с. 13]. В данной пьесе щедрость фактурного склада позволяет продемонстрировать богатство красок и тембров рояльного звучания (от акварельных, прозрачных и невесомых эпизодов до терпких, насыщенных кульминационных фрагментов). Как мы видим, стиль Рейнальдо Ана отличает фактурная прозрачность, мелодическая изысканность, своеобразие ритмических решений, богатство гармонических красок, объёмность звучания двух роялей, характерное распределение тематизма между двумя участниками, романтический настрой и утончённость эмоций.

Имя французской пианистки и композитора Сесиль Шаминад (08.08.1857 год, Париж – 13.04.1944, Монте-Карло) не известно широкой публике. В начале XX века С. Шаминад была одним



из самых известных и высокооплачиваемых музыкантов. Мать Сесиль, будучи пианисткой, обнаружила талант девочки в раннем детстве, а сосед – композитор Ж. Бизе – слушая сочинения юного дарования, называл талантливую девочку маленьким Моцартом. Жорж Бизе, наряду с Камилем Сен-Сансом и Эммануилом Шабрие, стал учителем Сесиль. Королева Англии Виктория, полюбившая музыку французской пианистки, наградила её золотой медалью (на похоронах королевы звучала

именно музыка Сесиль Шаминад). Первая из женщин-композиторов удостоена высшей награды Франции – Ордена Почётного Легиона. Французский композитор Амбруаз Тома сказал: «Это не женщина сочиняет, а композитор, который является женщиной».

Мелодичные, несущие черты французской музыки позднего романтизма, сочинения С. Шаминад, привлекали многих любителей музыки. Интересный факт из биографии композитора: первый в истории фан-клуб был создан её поклонниками. Свою жизнь и карьеру Сесиль выстраивала вопреки ограничениям и устоявшимся нормам общества. Гастролировала в США, Канаде, Великобритании.

Долгие годы её творчество было забыто. Не претендующие на место в когорте высоких образцов мировой музыки, произведения С. Шаминад, полные очарования, вдохновения, неподдельного чувства, в XXI веке оказались востребованы в учебной практике и исполняются с удовольствием.

Среди 400 произведений композитора немало ансамблевых сочинений для фортепиано (в основном – для двух роялей). Стиль

сочинений С. Шаминад отличается романтической приподнятостью и пылкостью, а также, что немаловажно, простотой и доступностью изложения музыкального материала. Для изучения была выбрана яркая пьеса ор. 19 «Севилья».

Праздничная, наполненная испанским колоритом, композиция привлекла своей театральностью и красочными образными характеристиками, а также эффектным и бравурным звучанием двух-рояльного ансамбля. Работа над «Севильей» оказалась благодатной в плане приобретения студентами умения расщепить фактуру в контексте всей партитуры сочинения с тем, чтобы услышать главное, уйти на второй план в нужный момент и поддержать партнёра. От исполнителей потребовалась кропотливая техническая проработка с целью достижения ритмической ровности, синхронности звучания; непростой оказалась и задача поиска звуко-колористической нюансировки для передачи богатства и градаций испанского своеобразия произведения. Переключки регистров, приводящие к оркестральности звучания, сопровождаются насыщением фактуры, происходящим при помощи таких технических приёмов, как *martellato*, *tremolo*, репетиция. Для достижения цельности горизонтальной и вертикальной линий была проведена работа над чёткостью и ясностью артикуляции, удобной аппликатурной продуманностью.

Расширение и обогащение дуэтного репертуара – процесс крайне необходимый и полезный; хочется надеяться, что в ближайшее время появится возможность пополнения репертуарного фонда фортепианных ансамблей (соответственно эпохе цифровизации) путём создания единой платформы во всемирной сети “Internet”, на которой будут доступны как известные, так и новейшие ансамблевые опусы.

В заключение хочется привести слова И. Польской: «Этос ансамблевой консолидации с её ощущением совместности бытия как блага – мощный импульс консенсуса личности и общества, взаимодействия культур, восстановления разрушенной связи времён. Именно эти качества, лежащие в самой природе ансамбля, наиболее созвучны потребностям современной эпохи с её трагической разобщённостью» [6, с.18].

Список использованных источников

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – Ч. II. – М. : Музыка, 1967. – 285 с.
2. Готлиб, А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 92 с.
3. Мультиклавирные ансамбли : Аннотированный каталог произведений для двух и более фортепиано XVI–XX веков / [сост., вступ. ст. и анн. Н. Катоновой]. – С.-Пб. : Сударыня, 2002. – 83 с.

4. Неровная, Т. Е. Современный фортепианный дуэт : ретроспективный анализ исполнительского искусства [Электронный ресурс] / Т. Е. Неровная // Человек и культура. – 2020. – № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2020.4.33379-. – Режим доступа : https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33379, свободный – Загл. с экрана.
5. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра / Е. Г. Сорокина. – М. : Музыка, 1988. – 319 с.
6. Польская, И. И. Жанровая специфика фортепианного ансамбля (дуэта) / И. И. Польская // Тезисы докладов Международной научной конференции «Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика» 15–17 октября 2001. – СПб. : СПбГК им. Н. Римского-Корсакова, 2001. – 18 с.

References

1. Alekseev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva [History of piano art]. Moscow : Muzyka [Music], Part II, 1967, 285 p.
2. Gottlieb A. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Fundamentals of ensemble technique]. Moscow : Muzyka [Music], 1971, 92 p.
3. Mul'tiklavirnye ansambli : Annotirovannyj katalog proizvedenij dlya dvuh i bolee fortepiano XVI–XX vekov [Multi-keyboard ensembles: An annotated catalog of works for two or more pianos of the 16th–20th centuries] / sost., vstup. st. i ann. N. Katonovoj [compilation, introductory article and annotation by N. Katonova]. St. Petersburg. : Sudarynya, 2002, 83 p.
4. Nerovnaya T. Sovremennyy fortepiannyj duet : retrospektivnyj analiz ispolnitel'skogo isusstva [Modern piano duet: a retrospective analysis of performing art] / CHelovek i kul'tura [Man and culture], 2020, no 4, DOI: 10.25136/2409-8744.2020.4.33379 URL : https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33379, – htm, free.
5. Sorokina E. Fortepiannyj duet: istoriya zhanra [Piano duet: the history of the genre]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 319 p.
6. Polskaya I. Zhanrovaya specifika fortepiannogo ansamblya (dueta) [Genre specificity of the piano ensemble (duet)] / Tezisy dokladov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii «Fortepiannyj ansambl': kompoziciya, ispolnitel'stvo, pedagogika» 15–17 oktyabrya 2001 [Abstracts of the International Scientific Conference “Piano Ensemble: Composition, Performance, Pedagogy” October 15–17, 2001]. St. Petersburg : St. Petersburg State Conservatory named after N. Rimsky-Korsakov, 2001, 18 p.

Коваленко М. Н. К вопросу о расширении репертуара в классе фортепианного ансамбля. Фортепианный дуэт в настоящее время

является тем направлением в исполнительстве, вопросы теории и методики которого в музыковедении раскрыты в недостаточном объёме. Предмет исследования – произведения для фортепианных ансамблей неизвестных широкой публике французских композиторов рубежа XIX–XX веков Рейнальдо Ана и Сесиль Шаминад. Обогащение педагогического репертуара класса фортепианного ансамбля и концертного репертуара исполнителей – актуальная задача современного педагога. Рафинированность стилистической и фактурной наполненности, изысканность гармонического языка, динамическая и штриховая утонченность рассматриваемых произведений, несомненно, будут способствовать развитию профессиональных умений, обогащению звуковой палитры будущих исполнителей и педагогов.

Специфика поставленных задач предопределила выбор следующих видов методологии исследования: ретроспектива, анализ, описание, обобщение, систематизация собственного педагогического опыта.

Педагогическая работа автора статьи со студентами в классе фортепианного дуэта определила направленность изучения пьес Р. Ана и С. Шаминад в ракурсе исполнительских проблем.

В данной работе впервые рассматривается жанровая и стилевая самобытность пьес для фортепианного ансамбля Р. Ана и С. Шаминад, предлагается оригинальный алгоритм исполнительских рекомендаций – от понимания образной концепции, анализа композиционных, ладогармонических средств – до выделения основных исполнительских задач в интерпретации, что позволяет создать жанровое своеобразие, добиться целостности и яркости в исполнении каждой пьесы.

Ключевые слова: фортепианный ансамбль, Рейнальдо Ана, Сесиль Шаминад, ансамблевое взаимодействие, репертуар, стиль.

Коваленко М. М. Щодо питання про розширення репертуару в класі фортепіанного ансамблю. Фортепіанний дует на даний час є тим напрямком у виконавстві, питання теорії та методики якого в музикознавстві розкриті в недостатньому обсязі. Предмет дослідження – твори для фортепіанних ансамблів невідомих широкому загалу французьких композиторів рубежу XIX–XX століть Рейнальдо Ана і Сесіль Шаминад. Збагачення педагогічного репертуару класу фортепіанного ансамблю та концертного репертуару виконавців – актуальне завдання сучасного педагога. Рафінованість стилістичної і фактурної наповненості, вишуканість гармонійної мови, динамічна і штрихова витонченість розглянутих творів, безсумнівно, сприятимуть розвитку професійних умінь, збагаченню звукової палітри майбутніх виконавців і педагогів.

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

Педагогічна робота автора статті зі студентами в класі фортепіанного дуету визначила спрямованість вивчення п'єс Р. Ана і С. Шамінад у ракурсі виконавських проблем.

У даній роботі вперше розглядається жанрова і стильова самотність п'єс для фортепіанного ансамблю Р. Ана і С. Шамінад, пропонується оригінальний алгоритм виконавських рекомендацій – від розуміння образної концепції, аналізу композиційних, ладогармонічних засобів – до виділення основних виконавських завдань в інтерпретації, що дозволяє створити жанрову своєрідність, домогтися цілісності і яскравості у виконанні кожної п'єси.

Ключові слова: фортепіанний ансамбль, Рейнальдо Ан, Сесіль Шамінад, взаємодія ансамблю, репертуар, стиль.

Kovalenko M. On the issue of expanding the repertoire in the piano ensemble class. The piano duet is currently a direction in performance, the issues of theory and methodology of which have not been sufficiently covered in musicology. The subject of the research is works for piano ensembles by French composers of the turn of the 19th–20th centuries, unknown to the general public, Reynaldo Ana and Cecile Chaminade. Enriching the pedagogical repertoire of the piano ensemble class and the concert repertoire of performers is an urgent task for a modern teacher. The refinement of stylistic and textural content, the sophistication of the harmonic language, the dynamic and lineal sophistication of the works under consideration will undoubtedly contribute to the development of professional skills and the enrichment of the sound palette of future performers and teachers.

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

The pedagogical work of the author of the article with students in the piano duet class determined the direction of studying the plays of R. Ana and S. Chaminade from the perspective of performance problems.

Exploring pieces for piano ensemble by R. Ana and S. Chaminade, this work for the first time examines the genre and stylistic originality of these works, and proposes an original algorithm for performing recommendations – from understanding the figurative concept, analyzing compositional, mode-harmonic means – to highlighting the main performance tasks in the interpretation, which allows you to create genre originality, achieve integrity and brightness in the performance of each play.

Key words: piano ensemble, Reynaldo Ahn, Cecile Chaminade, ensemble interaction, repertoire, style.

**РАБОТА ДИРИЖЁРА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ
ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**
(на примере «Шести песен на слова М. Рильке» П. Хиндемита)

*Музыка: статуи дышанье. Или:
обликов тишь. Ты речь, где прервана
речь. Ты время,
что застыло отвесно
на пути преходящих сердец.
Р. М. Рильке*

Постановка проблемы. Работа дирижёра над художественным образом любого произведения как внутреннее моделирование тонко прочувствованных и искренне отображённых композитором эмоций и чувств – деятельность сложно устроенная: это и результат многослойной организации психических процессов (музыкального восприятия, воображения, памяти и образного мышления), совокупность социально-психологических качеств личности (опыта, характера, темперамента, художественных установок и потребностей), определённая комбинация аналитических операций (историко-эстетического, жанрово-стилевого, музыкально-семантического подходов и др.), а также комплекс психосоматических информативно-двигательных механизмов, которые призваны воплощать и отображать всю структуру партитуры с максимальной точностью. По мнению автора статьи, такую многоуровневую работу можно представить в виде постоянно вращающейся сферы, где любой из уровней может быть вершиной иерархии: рассматриваться и как смысловая часть этих уровней, и как отдельная субстанция. Именно такой комплексный подход направлен на выявление самостоятельного интерпретационного прочтения авторского текста, однако до сих пор разработка алгоритма работы над художественным образом музыкального произведения, в частности хорового, в исполнительской практике дирижёра не являлась предметом отдельного научного изучения, что обусловило **актуальность** избранного вектора исследования.

Анализ исследований. В золотой фонд классики XX века уже давно прочно входит наследие немецкого композитора Пауля Хиндемита. Однако, парадоксально, что музыка композитора изучена в отечественном музыковедении далеко не в полной мере. Существует лишь одна

монография на русском языке (Левая Т., Леонтьева О. «Пауль Хиндемит»). Особенно много «белых пятен» в том, что касается произведений для хора, в частности, содержательно-смысловых аспектов хорового творчества композитора.

Содержание музыкального произведения, его соотношение с реальной действительностью всегда были предметом пристального внимания как в эстетике, так и в музыкознании. Специфические черты музыкальной образности, отражающей действительность не в формах самой действительности, требовали особого подхода к пониманию её сути и смысла. Эти вопросы, разрабатываемые с конца XIX века, в том числе Э. Гансликом, Ф. Ницше, В. Дильтеем, постоянно тревожили умы учёных в начале XX века (Г. Мерсман, Н. Гартман, А. Финагин, Р. Ингарден и др.) и особенно интенсивно стали изучаться в 70-80 годы. Среди современных отечественных исследователей этой проблемы необходимо назвать С. Раппопорта, И. Рыжкина, А. Абрамова, Н. Очеретовскую [9], В. Холопову [12], А. Кудряшова [7] и др.

Вопросы анализа хоровой музыки в разных ракурсах представлены в трудах Т. Владышевской [2], К. Дмитриевской [4], О. Коловского [1], Н. Радько [11] и многих других. Вместе с тем, стоит заметить, что освоение анализа хоровых произведений не может проходить в отрыве от других дисциплин и прежде всего от анализа музыкальных произведений, хороведения, истории музыки, гармонии. Однако в существующих учебных пособиях не в полной мере или же не освещаются вовсе вопросы алгоритма работы над художественным образом музыкально-хоровой музыки. Стремлением в какой-то степени восполнить этот пробел, инициировало появление данной статьи. Её **цель** – разработать алгоритм аналитических операций в работе над созданием художественного образа музыкального произведения в исполнительской практике дирижёра-хормейстера на примере «Шести песен на слова М. Рильке» П. Хиндемита.

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

Музыка – искусство процессуальное, развёртывающееся во времени. Музыкальное произведение есть нечто целостное, отделённое «рамкой» формы от окружающей звуковой и незвуковой действительности. Мысль о том, что звуковые образы не могут дать столь же точного представления, какое мы получаем при визуальном знакомстве с предметами и явлениями природы, неоднократно присутствует во многих работах. При этом утверждается, что освоение художником объективно существующей общественной системы эмоциональных отношений, процесс переживания, осмысления является предметом музыки. Содержанием в музыке, по определению А. Кудряшова,

обозначается «комплексная система взаимодействий музыкально-семантических родов, видов и типов знаков с их как объективно сложившимися значениями, так и преломлёнными в индивидуальном сознании композитора субъективно-конкретизированными смыслами, которые далее преобразуются в новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии» [7, с. 38].

Центральное значение образа в вокальной музыке обусловлено самой её природой, выводящей на первый план индивидуально-психологические характеристики образа исполнителя (исполнителей), а в случае хоровой музыки – дирижёра как руководителя хора. Структура образа вокальной музыки в целом, как отмечает Е. Приходовская [10], имеет трёхуровневое строение: целостный психологический вектор (специфика тембра; громкость речи; скорость речи; артикуляция; дыхание; жестикация и т. п.); эмоциональная окраска (специфика отношения к той или иной ситуации, проявляющаяся в интонационных особенностях); фактуальная конкретика (содержится, в основном, в рамках вербального текста). Данные три уровня соотносятся с различными сторонами информации, выделяемыми И. Гальпериным [3] в вербальном образе: содержательно-фактуальная, содержательно-концептуальная и содержательно-подтекстовая. Последняя является центральной для вокального произведения, воплощаемая на таких уровнях структуры образа, как целостный психологический вектор («ось характера») и эмоциональная окраска («ось ситуации»), перерастание которых приводит к закреплению за исполнителями определённого тембра, интонации (скороговорка, «интонация вздоха»). «Цементирующей» функцией являются такие компоненты, как тесситура голоса и музыкальный тематизм, что свидетельствует о вторжении двух тенденций: сближения с симфоническими принципами развития (тематическая работа) и сближения с драматическим театром (интонационная акцентность разговорной речи) [10]. Таким образом, при исполнении вокальных произведений, с одной стороны, происходит осмысление композиционно-драматургических параметров, с другой – выделение конкретных языковых элементов («интонаций-символов»).

Музыку среди других искусств выделяет именно интонация как носитель музыкально-художественной специфики. Композитор использует определённые средства музыкального языка, предполагая, что содержание данного сочинения будет адекватно воспринято как исполнителем, так и слушателем. Анализируя эти средства, можно попытаться выявить определённые закономерности в их использовании, найти ключевые элементы, раскрывающие конкретное музыкальное содержание, создающее заявленный в программе художественный образ.

Диалектическое единство содержания и формы в музыкальном произведении приводит к истинному постижению сути музыки. Но при

этом «понимание содержания и формы в музыке как перехода друг в друга возможно лишь в том случае; когда музыка рассматривается как многоуровневая система, отражающая объективный мир и объединяющая множество взаимосвязанных сторон, каждая из которых обладает неповторимым ракурсом отражения действительности» [там же, с. 8].

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

Первым этапом следует считать историко-эстетический анализ музыкального произведения. Этот подход предполагает освещение сведений об авторе, его мироощущении, общественно-исторических условий создания произведения. Такой подход необходим для прояснения идеи, общей концепции, масштабов содержания, эмоционального тонуса композиции в целом.

Так, бурные события 20–30-х гг. XX в. до неузнаваемости изменили облик мировой цивилизации, стали причиной не только краха Версальско-Вашингтонской системы международных отношений, но и изменений внутриполитического характера в ряде государств (Италия, Германия), которые стали причиной появления тоталитарных режимов и оказали прямое влияние на установление фашистской идеологии в Европе. Изменения социально-культурной среды не могли не затронуть искусство. На рубеже XX–XXI вв. проявились фундаментальные особенности переходного периода, которые разделяли хронологически соседние исторические периоды. Однако это не «красная дата в календаре», а некая, не всегда линейная фаза – кризисно-переходная среда, сформулированная накопившимися за короткий промежуток времени политическими, социальными и культурными противоречиями. Взрывчатость и нестабильность социально-исторической ситуации, научно-техническая революция, социальные преобразования и экономические потрясения провоцируют частую смену ориентиров и убеждений, поскольку главной проблемой перед человеком переходного культурного периода становится определение ориентиров в открывшемся культурном пространстве. Рельефно и своеобразно преломлённые в музыкальном искусстве, эти противоречия отразили сложные чувства и мироощущения в сознании художника и обусловили диалогическое качество современной творческой художественной деятельности, а ведущей в развитии абсолютно всех музыкальных жанров становится идея нового синтеза искусств. Опираясь на положения А. Лосева о проследовании культурных эпох (миф – философия – рефлексия), ключевым элементом когнитивно-информационной парадигмы этого времени явился рефлектирующий человек, который для того, чтобы осознать себя в настоящем и прозреть будущее, систематизирует, упорядочивает прошлое и ищет в нём скрытые смыслы для обретения опоры, удержания непреходящих жизненных

ценностей, что, по мнению многих художников, помогло бы преодолеть назревающий социальный и нравственный кризис.

Переосмысливая и трансформируя культурный язык прошлых эпох, искусство рождает новые формы и явления посредством обращения к основам национальной культурной традиции, установлении с нею прочных духовных связей, что составило основу и канон творчества гениального немецкого композитора П. Хиндемита (1895–1963), в творчестве которого как ни у кого из авторов XX века содержится естественная «совместимость» разных языков. Среди множественности переплетающихся основных художественно-смысловых течений в творчестве композитора (антиромантизм, антиэстетизм, сверх этого – выдвижение идеи *Gebrauchsmusik*, музыки быта), ведущим стал немецкий неоклассицизм и наряду с этим возвышение музыкальной традиции, идея «гармонии мира». Избранный для анализа цикл из шести хоров *a cappella* на слова Райнера-Марии Рильке (1875–1926) был написан в 1939 году. Нельзя не заметить сходства убеждений П. Хиндемита и М. Рильке, «основой которых являлось осуждение урбанизированного XX века. И если Рильке находил утешение в “одухотворении” древних вещей, то Хиндемит нашёл то же самое в музыке отдалённых эпох» [6, с. 7].

На *втором этапе* работы над художественным образом жанрово-стилевой аспект является одним из важнейших в трактовке и исполнении музыки как качество отличительное и дающее возможность судить о генезисе. Именно жанр является формой реального бытия музыки, основой музыкального произведения и источником его тематизма. Жанр – это «многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать, генная) структура, своеобразная матрица, по которой создаётся то или иное художественное целое» [8, с. 95]. В выявлении содержательных возможностей жанров, включённых в композиторское творчество в качестве комплексного выразительного средства, и состоит задача анализа музыки на основе жанровых связей.

Общепризнанными константными параметрами стиля в музыке исследователи называют многоуровневость, единство, целостность, системность, дифференциальные, интегративные свойства и др. Среди разновидностей стиля исследователи выделяют: стиль эпохи, национальный стиль, стиль направления и школы, композиторский и исполнительский стили, среди функций – историко-культурные, аксиологические, семантические. По концепции Е. Назайкинского «структура стилевых взаимодействий, возникающих в рамках одного художественного произведения и образующих в своём смысловом развёртывании его особый стилистический рельеф – это и есть стилистика» [8, с. 140–141], отсюда дифференциация стиля и стилистики, соответственно – различие стилевого и стилистического анализа:

стилевой анализ относится к множественности художественных объектов, стилистический – к одному объекту.

Обратимся к жанровым аспектам избранного для анализа цикла «Шести песен на слова М. Рильке» П. Хиндемита. Способный к отражению как тончайших субъективно-личностных человеческих переживаний, так и самых масштабных образов и идей объективного мира в малой форме, жанр хоровой миниатюры *a cappella* особенно интенсивно развивается в музыкальном искусстве первой половины XX века. Во многом это было связано с общим подъёмом хорового исполнительства в странах Западной Европы в XIX веке (расцвет *Liedertafel*). Уже в ранних работах П. Хиндемита усматриваются тенденции обращения к старинным жанрам, поскольку ещё в средние века стиль *a cappella* стал основным стилем культовой музыки; он достиг расцвета в эпоху Возрождения в творчестве великих полифонистов нидерландской школы в творчестве Жоскена Дебре, Орландо Лассо и римской школы в творчестве Палестрины.

Придавая огромное значение жанру хоровой миниатюры, *a cappella*, П. Хиндемит постулировал одну из важнейших эстетических концепций, проходивших красной нитью через всё его творчество – идея духовного единения. Ратующему за воспитательную функцию музыки композитору была важна категория «мы», поскольку противопоставлялась социальным и политическим движениям того времени, в частности, нацистскому режиму. И наиболее удобным полем деятельности для реализации концепции, продолжающей бетховенское «Обнимитесь, миллионы» была хоровая музыка.

Необходимым условием постижения художественного образа в анализе хоровых произведений на *третьем этапе* является анализ литературного текста, а также целостный анализ – логический подход к музыке, который «заставляет нас видеть в музыкальном произведении воплощение идейно-художественного замысла композитора, проявляющегося в трёх ипостасях: *музыкальная форма* (композиционная структура), *музыкальный тематизм* (музыкально-тематическое содержание), а также *музыкальный язык*. Система элементов музыкального языка (составляющая одно из пониманий музыкальной формы) включает в себя разные стороны и компоненты. В музыкальном произведении они действуют параллельно, контрастно, взаимодополняясь, создавая целостный музыкальный образ. К ним относятся: мелодия, гармония, фактура, метроритм, темп, тембр, динамика, артикуляция.

Так, «Шесть хоров» *a cappella* П. Хиндемита включают шесть стихов М. Рильке: «*La biche*» («Лань»), «*Un cygnet*» («Лебедь»), «*Puisque tout passe*» («Всё пролетает»), «*Printemps*» («Весна»), «*En hiver*» («Зимой»), «*Verger*» («Фруктовый сад»). Цикл почти целиком проникнут

лирическими настроениями. Прославление любви, перед могуществом которой даже смерть оказывается бессильной, восхищение совершенством природы – вот их *образное содержание*. Поскольку, создавая хоровые миниатюры, композитор пребывал в Кантоне Валлис, то спокойная жизнь после жёстких будней в нацистской Германии оказала воздействие на настроения композитора.

Внешне стихотворения просты – рифмованные, двух- или трёхстрочные, однако особый стиль французских стихотворений М. Рильке обуславливает наличие *формы* второго плана – трёхчастной с контрастной серединой, несмотря на то что на первый взгляд их структура достаточно проста – строфическая.

Предлагая новую структуру ладотональных связей в *гармонии*, П. Хиндемит «расширяет» (хроматическую) тональность, на основе принципов тонального мышления, с модальным устоем и нетерцовой структурой аккордов. Такой подход нивелирует различие между мажором и минором, функционально дифференцируясь в зависимости от акустического родства интервалов: ч. 5 и ч. 4, б. и м. терции, б. и м. секунды, тритон. Квартаккорд является главным аккордом этой системы, представленный в фактуре хоров в «вертикальной плоскости». Однако часто звуки квартаккорда становятся интонационной основой мелодии. Так, в интонации вступительной попевки первого хора «Лань» – художественный символ, сочетающий реальное и идеальное с таинственным иносказанием, заложена квинтэссенция всего цикла. Здесь гармоническая структура изложения квартаккорда сочетается с полифонической (имитационной).

Метроритмическая и темповая организация имеет большое значение в образном плане цикла. Разнообразие ритмического рисунка в хоре «Лебедь» способствует выразительной передаче поэтического текста, а также является главным средством, объединяющим два имитационно-полифонических раздела: так как интонационно они менее родственны, то темп *Lento* придаёт музыке текучий, еле подвижный характер. Бифункциональная система аккордов и аккорды с заменёнными тонами вместе с ритмической свободой изложения придают его звучанию свежесть и оригинальность. Ритмическая организация с преобладанием рисунков, не допускающих потери пульсации восьмыми, а также темп *Vivo* играет большую роль для стремительного, неуловимого образа хора «Всё пролетает».

Важную выразительную роль играет *динамика*, которая чутко следует за общим развитием цикла. Так, при различности содержания фраз в начале среднего раздела хора «Лань» (в первой говорится о доверии, а во второй – о страхе, появившемся в глазах слабого существа), они строятся на одном музыкальном материале, а функцию их смыслового

разграничения берёт на себя динамика (*tr* и *mf*). Хор исполняется легко, прозрачно и светло, напоминает художественную акварель.

Тип используемой *фактуры* обусловлен образно-смысловыми аспектами содержательной сущности текста: гомофонно-гармоническая – в случаях, где композитору наиболее важно донести текст до слушателя, в остальных случаях – полифонический (имитационный) тип изложения.

Целостность избранного для анализа хорового цикла лирических миниатюр П. Хиндемита, несмотря на то что каждая из песен имеет самостоятельное значение и оформлена как отдельное законченное произведение, возникает из общности поэтического настроения, из стремления композитора выразить внутреннее и психологическое состояние, тончайшие оттенки чувств и переживаний, но, по мнению автора статьи, сквозь призму не личностного, а надличностного начала. Вместе с тем, наряду с лирическим наполнением образно-содержательных смыслов произведений возникает усиление философичности в трактовке идей и образов некоторых миниатюр и главными «проводниками» здесь становится пейзажность как способ художественного мироотражения, претворяющего размышления о смысле человеческого существования.

В своих хорах композитор воспевае гуманистические, высокие нравственные идеалы. В спокойном, вдумчивом созерцании, в его переменчивых картинах отсутствует конфликтное, поляризованное начало – нет ни наивной непосредственности или идеализированности, ни эмоционального надлома и остроты переживаемого чувства.

После ознакомления с произведением начинается длительный и сложный период практической части работы над художественным образом произведения в его вокальной трактовке. Это может быть достигнуто лишь путём отработки исполнительского плана, выявления специфических исполнительских трудностей, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы, поскольку каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразительность и является органической частицей целого.

Исполнение только тогда может быть художественным, когда все исполнительские средства согласованы полностью с сочинением, его смыслом, содержанием, прежде всего с его формальной структурой – архитектурой, с самой композицией, с реальным звуковым материалом, который хормейстер должен «исполнительски обработать». Особенность развития хиндемитовских форм основана на частой смене фактур. Образы, содержащиеся в стихах, безусловно, проецируются на музыкальную ткань, диктуя настроение. И потому основополагающую роль для композитора в его миниатюрах играет смысловое содержание текста.

«Технический» период совместной работы с хором, связанный с поиском и отбором эффективных способов репрезентации исполнительских красок требует пристального внимания хормейстера к

вокальной дикции, повышенной активности артикуляционного аппарата. Работа над осмысленностью передачи текста начинается с расстановки логических ударений во фразах. Дирижёр обязан до репетиции поработать над текстом: определить границы музыкальных фраз, обозначить места возобновления дыхания или расставить по тексту смысловые цезуры, поскольку в трактовке художественного образа большая роль принадлежит слову и ассоциативному мышлению исполнителей. Эмоциональность в исполнении проявляется главным образом в динамике и темпе. Следует точно придерживаться всех темповых, штриховых и динамических указаний композитора.

На этом этапе необходимо рассмотреть сопряжение выявленных при целостном анализе компонентов на уровне музыкально-речевой интонации, темпа, динамики, поскольку одним из основных исполнительских принципов данного цикла является цельность. В связи с этим должны быть использованы адекватные приёмы дирижирования, особенности дирижёрской схемы, характер дирижёрского жеста, вид жеста, дирижёрские плоскости в трактовке общей и частной динамической смысловой кульминации, темповой композиции, особенностей фразировки, агогики, артикуляции, метроритмического рисунка, его трактовки при смене темпа, размера и т. д.

Правильное исполнение мелодии требует выразительного, ясного, единообразного звучания всего хора, воспроизведения хорового звучания как единого звука. Добиваясь гармонической красоты, стройности звучания, следует использовать в работе приём выстраивания аккордов как вертикали, при этом прослушивая голоса. В работе с хором нужно стремиться прежде всего к достижению хорошего унисонного пения, к наилучшей слитности голосов. Постоянно заботиться об улучшении звучности и интонации хора.

Весь комплекс аналитических операций дирижёра-хормейстера, подобно концертирующему солисту, должен быть направлен на «перевоссоздание» авторского замысла и его конкретную детализацию на основе выявленных основных смысловых звеньев драматургической конфигурации произведения, переосмыслив его в своём индивидуальном восприятии и связав со своей личностью. Это и есть главная цель, на которую должна быть сфокусирована вся работа дирижёра над художественным образом музыкального произведения.

Список использованных источников

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Отв. ред. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
2. Владышевская, Т. Ф. К вопросу о связях народного и профессионального древнерусского певческого искусства /

- Т. Ф. Владышевкая // Музыкальная фольклористика. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 2. – С. 319–320.
3. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 74 с.
 4. Дмитриевская, К. Н. Русская советская хоровая музыка / К. Н. Дмитриевская. – М. : Сов. композитор, 1974. – 128 с.
 5. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студ. муз. вузов / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2009. – 367 с.
 6. Киселев, П. Б. Хоровое творчество Хиндемита: автореферат : автореф. дис. ...к-та искусств. наук : 17.00.02 / П. Б. Киселев ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Москва, 2009. – 22 с.
 7. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв: уч. пособие / А. Ю. Кудряшов. – С-Пб : Лань, 2006. – 427 с.
 8. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: уч. пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
 9. Очеретовская, Н. Л. Об отражении действительности в музыке : (к вопросу о содержании и форме в музыке) / Н. Л. Очеретовская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1979. – 70 с.
 10. Приходовская, Е. А. Оперная драматургия. Учебное пособие / Е. А. Приходовская. – Томск : Томский гос. ун-т, 2014. – С. 72.
 11. Радько, Н. А. Основы комплексного анализа хоровых произведений / Н. А. Радько. – Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2010. – 131 с.
 12. Холопова, В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия / В. Н. Холопова // Журнал общества теории музыки. № 3. – М., 2014/1. – С. 20–42.

References

1. Analiz vokal'nyh proizvedenij: Ucheb. posobie / Otv. red. O. P. Kolovskij [Analysis of vocal works: Training manual / Executive editor O. P. Kolovsky]. Leningrad : Muzyka [Music], 1988, 352 p.
2. Vladyshevskaya T. K voprosu o svyazyah narodnogo i professional'nogo drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [On the issue of connections between folk and professional ancient Russian singing art] / Muzykal'naya fol'kloristika [Musical folkloristics]. – Moscow : Muzyka [Music], 1978, Issue. 2, pp. 319–320.
3. Galperin I. Tekst kak ob"ekt lingvisticheskogo issledovaniya [Text as an object of linguistic research]. Moscow : Nauka [Science], 1981, 74 p.

4. Dmitrievskaya K. Russkaya sovetskaya horovaya muzyka [Russian Soviet choral music]. Moscow : Sov. Kompozitor [Soviet composer], 1974, 128 p.
5. Kazantseva L. Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya: ucheb. posobie dlya stud. muz. Vuzov [Fundamentals of the theory of musical content: training manual for students music universities]. Astrakhan : Volga, 2009, 367 p.
6. Kiselev P. Horovoe tvorchestvo Hindemita: avtoreferat : avtoref. dis. ...k-ta iskusstv. nauk : 17.00.02 [Hindemith's choral works: abstract: abstract. Abstract thesis for the degree of candidate of art: 17.00.02] / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. CHajkovskogo [Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky]. Moscow, 2009, 22 p.
7. Kudryashov A. Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv: uch. posobie [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the 17th–20th centuries: study. Allowance]. St. Petersburg : Lan, 2006, 427 p.
8. Nazaykinsky E. Stil' i zhanr v muzyke: uch. Posobie [Style and genre in music: training manual]. Moscow : Vlados, 2003, 248 p.
9. Ocheretovskaya N. Ob otrazhenii dejstvitel'nosti v muzyke : (k voprosu o sodержanii i forme v muzyke) [On the reflection of reality in music: (to the question of content and form in music)]. Leningrad : Muzyka, Leningradskoe otdelenie [Music, Leningrad department], 1979, 70 p.
10. Prikhodovskaya E. Opernaya dramaturgiya. Uchebnoe posobie [Opera dramaturgy. Training manual]. Tomsk : Tomskij gos. un-t [Tomsk State University], 2014, 72 p.
11. Radko N. Osnovy kompleksnogo analiza horovyh proizvedenij [Fundamentals of complex analysis of choral works]. Barnaul : Izd-vo AltGAKI [AltGAKI Publishing House], 2010, 131 p.
12. Kholopova V. Teorii muzykal'nogo sodержaniya, muzykal'noj germenевtiki, muzykal'noj semantiki: skhodstvo i razlichiya [Theories of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences] / Zhurnal obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]. Moscow, 2014/1, no. 3, pp. 20–42.

Мурзаева А. Н. Работа дирижёра над художественным образом хорового произведения (на примере «Шести песен на слова М. Рильке» П. Хиндемита). Предметом исследования является художественный образ музыкального произведения и методы работы над ним дирижёра-хормейстера (на примере «Шести песен на слова М. Рильке» П. Хиндемита). Умение осмыслить музыкальное произведение

как художественное целое, выявить особенности его драматургической конфигурации, подчинить исполнительские задачи раскрытию его художественного образа для самостоятельного интерпретационного прочтения авторского текста имеет большое значение для формирования профессионализма музыканта. Работы, убедительно демонстрирующие конкретные методики анализа содержательной стороны музыки, немногочисленны.

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

Научная новизна и выводы. В опоре на важные в контексте данного исследования теоретические положения определён алгоритм операций, направленных на постижение художественного образа музыкального произведения. Алгоритм включает историко-эстетический, жанрово-стилевой, музыкально-теоретический и исполнительский подходы. Сочетание этих методов в работе над художественным образом обогащает интерпретационный потенциал сочинения.

Ключевые слова: художественный образ, работа дирижёра-хормейстера, содержание, П. Хиндемит, алгоритм анализа.

Мурзаева А. Н. Робота диригента над художнім образом хорового твору (на прикладі «Шести пісень на слова М. Рільке» П. Хіндеміта). Предметом дослідження є художній образ музичного твору та методи роботи над ним у виконавській практиці диригента-хормейстера (на прикладі «Шести пісень на слова М. Рільке» П. Хіндеміта). Уміння осмислити музичний твір як художнє ціле, виявити особливості його драматургічної конфігурації, підпорядкувати виконавчі завдання розкриттю його художнього образу для самостійного інтерпретаційного прочитання авторського тексту, має велике значення для формування професіоналізму музиканта. Роботи, які переконливо демонструють конкретні методики аналізу змістовної сторони музики, нечисленні.

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

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

Ключові слова: художній образ, робота диригента-хормейстера, зміст, П. Хіндеміт, алгоритм аналізу.

Murzaeva A. Conductor's work on the artistic image of a choral work (using the example of “Six Songs to the words of M. Rilke” by P. Hindemith). The subject of the study is the artistic image of a musical work and the conductor-choirmaster’s methods of working on it (using the example of Six Songs to the words of M. Rilke by P. Hindemith). The ability to comprehend a musical work as an artistic whole, to identify the features of its dramatic configuration, to subordinate performance tasks to the disclosure of its artistic image for an independent interpretative reading of the author's text, is of great importance for the formation of professionalism of a musician. Works that convincingly demonstrate specific methods for analyzing the content of music are few in number.

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

Scientific novelty and conclusions. Based on theoretical principles that are important in the context of this study, an algorithm of operations aimed at comprehending the artistic image of a musical work is defined. The algorithm includes historical-aesthetic, genre-style, musical-theoretical and performing approaches. The combination of these methods in working on an artistic image enriches the interpretive potential of the essay.

Key words: artistic image, work of the conductor-choirmaster, content, P. Hindemith, analysis algorithm.

УДК 786/789

*В. В. Аверин,
О. В. Аверина*

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА ИГРЫ НА БАЯНЕ-АККОРДЕОНЕ В ДОНБАССЕ В ПЕРИОД КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ

Наиболее яркий этап развития исполнительства на баяне-аккордеоне в Донбассе – последние десятилетия предыдущего столетия – начало XXI века. Большую роль в этом процессе сыграли объективные факторы дальнейшего развития жанра этого исполнительского искусства. Как отмечалось в предыдущем разделе данного исследования, в исполнительской практике баянистов-аккордеонистов произошли качественные изменения: совершенствование методики и теории преподавания; рост уровня художественно-технического мастерства;

создание профессионального оригинального репертуара; расширение содержательности жанровых направлений. Обобщая опыт музыкантов предыдущих периодов и ориентируясь в исполнительской практике на новые тенденции, искусство донбасских баянистов-аккордеонистов достигло высоких рубежей. Проанализируем наиболее важные события этого этапа в музыкальной жизни региона.

В период окончания 60-х начала 70-х годов в Донбассе с каждым годом активнее становилась общественно-культурная жизнь, увеличивался социальный запрос на специалистов, работающих в разных областях музыкального искусства. Музыкальные школы и средние учебные заведения не могли в полной мере обеспечить запрос как количественно, так и качественно. Особенно остро это касалось качества подготовки специалистов. Стремительное развитие музыкального исполнительства требовало более высокого уровня профессиональной подготовки. Возникла необходимость создания высшего музыкального учреждения, готовящего профессионалов высокого уровня. Такое учебное заведение было открыто в 1968 году и стало первым в регионе высшим музыкальным заведением академического направления – Донецкий государственный музыкально-педагогический институт. Вуз был создан на базе Донецкого филиала Харьковского института искусств, существовавшего в Донбассе с 1965 года, и стал пятым высшим музыкальным учебным заведением на Украине. За время своего существования институт, а в последующие годы консерватория (1991 – 2002 г.), академия (с 2002 г.), стал не просто учебным заведением, а ведущим музыкальным центром Востока Украины, практически решившим проблему музыкальных кадров донбасского региона¹⁵. Обучение специалистов было организовано на высоком уровне преподавания дисциплин, отвечающем современным требованиям подготовки высококвалифицированных профессиональных музыкантов. За большие успехи в подготовке творческой молодёжи спустя два года после открытия, в 1988 году, вузу было присвоено имя известного во всём мире классика XX столетия С. С. Прокофьева – выходца из Донбасса.

Исполнительское искусство баянистов-аккордеонистов того периода было тесно связано с деятельностью и работой выше названного учебного заведения. Ещё в 1965 году, когда вуз находился в статусе филиала Харьковского института искусств, в нём начала функционировать кафедра народных инструментов, состоящая из двух отделов: секция струнно-щипковых инструментов и секция баяна-аккордеона. Отметим, что уже на тот момент на кафедре народных инструментов были собраны

¹⁵ Необходимо отметить, что большинство преподавателей, исполнителей, которые и по сей день работают в учебных и концертных организациях Донбасса – выпускники данного вуза.

лучшие профессионально подготовленные преподаватели и исполнители того времени: В. В. Дикусаров, Н. С. Михальченко, братья Р. А. Романков и С. А. Романков, В. Н. Протопопов, Э. А. Борисенко. Многие из этих признанных мастеров начинали свой педагогический путь в средних музыкальных учебных заведениях. Работа в вузе открыла для них новые возможности в воплощении своего педагогического и исполнительского потенциала, творческих идей. Их профессиональный авторитет и плодотворная деятельность в сфере воспитания исполнителей, совершенствования научно-методических подходов в педагогике, формирования репертуарного багажа заложили основу дальнейшего развития и утверждения традиций исполнительства на баяне-аккордеоне. Обзор достижений некоторых из выше названных мэтров исполнительства был представлен в предыдущем разделе исследования. Рассмотрим творческие портреты других мастеров.

Имя **В. В. Дикусарова (1932–1992)** – баяниста, композитора, педагога, романтика баянно-аккордеонного искусства, широко известно в кругу как ценителей музыки, так и профессионалов современности. Выдающийся исполнитель и педагог наших дней, А. А. Семешко¹⁶, определяя стилистическое направление творчества композитора Виктора Дикусарова отмечал, что его «часто называли и называют Рахманиновым наших дней» [7, с. 3]. Являясь выпускником Краснодарского музыкального училища (1952, класс баяна М. С. Козленко и класс композиции Л. А. Батхана), уже тогда он зарекомендовал себя как «баянный» композитор. Во время обучения в Одесской консерватории (1957, класс В. П. Базилевича) у композитора формируется приверженность к «романтическому началу», которое он воплотит в своих будущих сочинениях. В дальнейшем В. Дикусаров обучается исполнительскому мастерству в заочной аспирантуре при Киевской консерватории (1961–1965 гг., класс М. М. Гелиса).

На протяжении всей профессиональной деятельности преподавательская работа выдающегося музыканта охватывала разные уровни образования: Одесское музыкальное училище, Донецкий музыкально-педагогический институт, в котором он был первым заведующим кафедрой народных инструментов (1965–1966 гг.), а затем деканом теоретико-оркестрового факультета, проректором по научной и учебной работе. Впоследствии В. Дикусаров продолжил свою педагогическую и композиторскую деятельность в северных районах России (Магаданская область). У В. В. Дикусарова – педагога, воспитавшего десятки талантливых баянистов, не было лауреатов конкурсов, но выпускники его класса по специальности обладали

¹⁶ Профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Украины.

энциклопедическими знаниями, владели гибкими методами и приёмами работы с учениками, обширными знаниями классического, романтического и оригинального репертуара. Эти перечисленные установки являлись принципиальной позицией музыканта-педагога, считавшего, что «исполнительский талант ученика – будущего профессионала – необходимо воспитывать на классическом репертуаре» [7, с. 38].

Творческое наследие мастера, особенно композиторское, внесло неоценимый вклад в становление академического исполнительства на баяне-аккордеоне. В своё время мода на исполнение музыки В. В. Дикусарова была высока. Включение его произведений в концертные программы у исполнителей было повсеместным. Его сочинения по-прежнему входят в репертуар известных исполнителей баянистов-аккордеонистов как в нашей стране, так и за рубежом. Отдельные произведения продолжают выступать в качестве обязательных на конкурсах разных уровней. Многоплановость жанрового охвата сочинённой им музыки поражает: Первый и Второй концерты для баяна с оркестром (написаны в Донецке); огромное количество инструментальных произведений; концертные транскрипции, вариации, переложение классической и романтической музыки для баяна, обработки народных песен, музыка для детей и многое другое. Имя В. В. Дикусарова несомненно стоит одним из первых в ряду композиторов XX столетия, сочинявших оригинальную музыку для баяна-аккордеона.

Становление академического уровня донецкой школы баяна-аккордеона, выход исполнителей на республиканский и международный уровень нельзя представить без имени корифея баяна **В. Н. Протопопова (1936–2017 гг.)**. Это педагог, стоявший в первых рядах профессионалов, участвовавших в становлении молодой кафедры донецкого вуза, исполнителей нового поколения баянистов. В предыдущем разделе исследования мы отмечали, что В. Н. Протопопов – яркий представитель харьковской школы, выпускник Харьковского музыкального училища (1954, класс баяна А. И. Морозова), Харьковской консерватории (1960, класс баяна В. Я. Подгорного). В дальнейшем, будучи уже известным музыкантом, он окончил ассистентуру-стажировку при Горьковской государственной консерватории им. М. И. Глинки (1976, творческий руководитель Н. Я. Чайкин). После обучения по распределению приехал в Донбасс и продолжил свою исполнительскую и педагогическую деятельность. Связавший свою жизнь с донецким краем баянист, обладающий своеобразным исполнительским почерком, за годы работы воспитал и подготовил плеяду талантливых и ярких исполнителей, продолжающих его дело поныне.

С 1960 года он работал в Донецком музыкальном училище (в настоящее время Донецкий музыкальный колледж имени

С. С. Прокофьева), а в 1965 году, когда в городе открылся вуз, его, как наиболее перспективного и талантливого исполнителя, педагога, пользующегося авторитетом в кругу баянистов, пригласили на кафедру народных инструментов (в дальнейшем, кафедру баяна-аккордеона). За годы работы он подготовил более 100 специалистов, которые имеют почётные звания заслуженных деятелей искусств России, Украины, кандидатов наук, профессоров, заслуженных работников культуры, лауреатов международных, Всесоюзных, республиканских конкурсов. Важно подчеркнуть: будучи ярким самобытным исполнителем, имея свой исполнительский почерк, Протопопов В. Н. всю свою педагогическую деятельность посвятил воспитанию и подготовке талантливых баянистов-аккордеонистов как к концертной жизни, так и к участию в конкурсах разных уровней. Студенты ценили его за преданность любимому делу, чуткое отношение непосредственно к процессу обучения. Уроки Виктора Николаевича были «праздником музыки», постоянным поиском совершенствования исполнительского мастерства, обогащения и развития кругозора. Один из его талантливых выпускников, долгие годы руководивший ансамблем народных инструментов, лауреат многочисленных конкурсов, заслуженный деятель искусств Украины Ю. Н. Кукузенко отмечал: «...будучи ярким представителем Харьковской исполнительской школы Владимира Яковлевича Подгорного, он сумел её развить, усовершенствовать и создать свою исполнительскую школу, привив ученикам удивительное качество – чувствовать музыкальный звук, манипулировать им, разговаривать посредством баяна, передавая слушателям богатейшую гамму эмоций и чувств!..» [4, с. 87–88]. Об особенностях педагогического кредо В. Н. Протопопова вспоминает ещё один из его лучших выпускников – исполнитель, композитор, заслуженный работник культуры РФ, Член Союза композиторов России – В. Н. Вовченко, отмечающий, что «...навыки вести мех баяна и петь на этом инструменте получили почти все мы – его ученики. Появилось даже выражение, бытовавшее у многих музыкантов-баянистов: вести мех баяна «по-протопоповски»! Как скрипач прикасается смычком к струне скрипки, так и баянист должен уметь прилагать усилия для ведения меха, чтобы достичь наиболее полного, насыщенного звучания. Красивый, густой тембрально окрашенный звук инструмента – вот, на мой взгляд, важнейшая особенность исполнительского стиля Виктора Николаевича. Такого качества звука он добивался и от нас...» [4, с. 83].

Творческое наследие В. Н. Протопопова нельзя считать полным, если не вспомнить ещё об одной грани его таланта. В Донбассе он завоевал славу замечательного мастера по ремонту и сборке баянов. Его дом напоминал мастерскую, в которой постоянно на ремонте находились как инструменты студентов, так и новые баяны, готовые к сборке.

Изготовленные мастером инструменты пользовались достаточным спросом в среде исполнителей – профессионалов и любителей.

Как упоминалось выше, в этот период продолжают свою педагогическую и исполнительскую деятельность музыканты-баянисты: братья Р. А. и С. А. Романковы, Н. С. Михальченко, Э. А. Борисенко. С образованием в Донецке музыкального вуза они были приглашены для работы на кафедру народных инструментов. С этого момента их педагогическое мастерство получает новое содержание, связанное с подготовкой специалистов высшего звена. **Р. А. Романков** за годы работы на кафедре выпустил баянистов, которые впоследствии стали ведущими педагогами отдела народных инструментов Донецкого музыкального училища. Имена И. Фалькова, А. Пильгуна, А. Битько хорошо известны профессионалам и любителям баянно-аккордеонного искусства. Это прекрасные исполнители, педагоги, воспитавшие огромное количество музыкантов, которые трудились во благо развития баяна-аккордеона. Особенно хотелось бы отметить исполнительскую и педагогическую деятельность **В. Е. Вязовского**, заслуженного деятеля искусств Украины, педагога, подготовившего более ста выпускников, победителей разных конкурсов, прекрасного ансамблиста, руководителя инструментального квартета «Мелодия», неоднократно становившегося лауреатом всеукраинских и международных конкурсов и фестивалей.

Существенных успехов в педагогической и научной работе достиг **Н. С. Михальченко** – незрячий человек, воспитавший созвездие прекрасных музыкантов. Среди его выпускников есть лауреаты международных конкурсов, в том числе и для незрячих исполнителей. В связи с этим педагог часто делился размышлениями о том, что незрячие баянисты ни в какой мере не отличаются от видящих, а в некоторых случаях даже имеют преимущества, обосновывая это компенсационными факторами в обучении. Свои идеи он изложил в фундаментальном исследовании, о котором мы упоминали в предыдущем разделе статьи.

Значительные достижения в исполнительстве на баяне-аккордеоне в этот период связаны с деятельностью преподавателя первого в регионе класса клавишного аккордеона в вузах, педагога-методиста, Заслуженного учителя Украины – **Э. А. Борисенко (1940)**. Окончив в 1963 году музыкальное училище в городе Тарту (Эстония, класс аккордеона У. А. Арпо), а затем в 1968 году консерваторию в Таллине (класс Л. Я. Вигла), он приехал в Донецк, где стал преподавать класс аккордеона в Донецком музыкальном училище. Когда на кафедру народных инструментов Донецкого музыкально-педагогического института стали поступать клавишные аккордеонисты, его пригласили в вуз. Появление этого музыканта в регионе обусловило расцвет исполнительства на аккордеоне. В музыкальных школах, где начали работу его выпускники, появилось большое количество детей, желающих играть на этом

инструменте. Многие выпускники его класса достигли значительных результатов: за высокие достижения в области исполнительства воспитанник Е. Кулаков был удостоен звания заслуженного деятеля искусств Украины, А. Конончук получил звание заслуженного артиста России.

Следует сказать, что помимо педагогической работы Э. А. Борисенко известен как талантливый конструктор. Много времени музыкант посвятил улучшению качественных характеристик аккордеона. Его поиски в области изменения конструкции инструмента (увеличение диапазона) за счет создания принципиально новой модели (наличие двух мануалов в правой клавиатуре) способствовали значительному расширению исполнительского репертуара. Аккордеон был создан и получил патент в Российской Федерации, его технические возможности были высоко отмечены специалистами. Однако широкого применения в практике обучения инструмент не получил, в первую очередь из-за высокой стоимости изготовления.

В последующие десятилетия (70–90-е годы) в донецком регионе появляется новое поколение талантливых музыкантов, которое выводит исполнительское искусство на народных инструментах на новые рубежи. Отметим тот факт, что кадровую основу музыкантов, наряду с продолжавшими творческую и педагогическую деятельность мастерами предыдущего периода, составляли выпускники кафедры народных инструментов донецкого музыкального вуза. Избранная кафедрой линия последовательной подготовки специалистов принесла весомые результаты. Плодотворная работа молодых музыкантов способствовала становлению и развитию исполнительского и методического почерка, что в итоге определило создание Донецкой школы современного академического исполнительства на народных инструментах. К началу 90-х годов активная творческая деятельность и практические успехи коллектива кафедры объединили вокруг себя лучшие исполнительские силы музыкантов Донбасского региона, работающих в жанре народного инструментального искусства.

В 1992 году произошло разделение кафедры народных инструментов на две самостоятельные единицы¹⁷. С целью улучшения методической и исполнительской работы, концентрации интересов непосредственно на подготовке специалистов-баянистов, была основана единственная в стране академическая кафедра аккордеона.¹⁸ Первым

¹⁷ Кафедра аккордеона (впоследствии кафедра баяна-аккордеона) и кафедра струнно-щипковых инструментов.

¹⁸ Аккордеон – принятое в мировой и европейской исполнительской практике название клавишного и кнопочного инструмента.

заведующим кафедры стал профессор **А. И. Шевченко (1947–1994)** – один из самых ярких и талантливых музыкантов-баянистов и педагогов консерватории им. С. С. Прокофьева, а также первых выпускников кафедры (1970, класс В. Н. Протопопова). До учёбы в институте он закончил Донецкое музыкальное училище (класс В. Н. Протопопова), а затем ассистентуру-стажировку при Горьковской государственной консерватории им. М. И. Глинки (класс Заслуженного деятеля искусств России, профессора Н. Я. Чайкина). Блестящий исполнитель, дипломант международного фестиваля аккордеонной музыки (1987, Польша, г. Белосток), А. И. Шевченко воспитал более сорока профессионалов. Среди его выпускников – концертные исполнители, дирижёры, педагоги, учёные.

Первым лауреатом международного конкурса кафедры аккордеона стал студент класса А. И. Шевченко – **Константин Бурьян** (I премия, кубок Гран-при, “*Grand Prix*” (1991) Франция, г. Андерлехт – Буттон). В дальнейшем, обучаясь в ассистентуре-стажировке (открыта в 1993 году) и являясь её первым выпускником, К. Бурьян стал лауреатом и победителем ряда престижных международных конкурсов в Китае, Испании, Германии и в других странах. После окончания ассистентуры-стажировки он продолжил обучение в Высшей школе музыки и театра в Германии (г. Ганновер, класс Э. Мозер, известной в Европе баянистки-педагога). В настоящее время К. Бурьян живёт и работает в Германии (г. Ганновер).

Нельзя не вспомнить имя известного исполнителя, лауреата международных конкурсов баянистов, композитора, кандидата искусствоведения, доцента Института культуры и искусств Луганского национального университета **А. Я. Сташевского**, одного из наиболее ярких выпускников А. И. Шевченко. В воспоминаниях о времени обучения у А. И. Шевченко А. Я. Сташевский не раз подчёркивал, что для него он являлся не только блестящим музыкантом и педагогом, но и незаменимым творческим наставником.

Продолжая разговор о деятельности А. И. Шевченко, важно отметить многовекторность его творческой направленности. За небольшой жизненный путь он успешно работал заведующим кафедрой, деканом, проректором по учебной работе академии (на тот момент консерватории). Его можно назвать реформатором системы обучения в донецком музыкальном вузе, многие его наработки в организации учебного процесса применяются в настоящее время. Общественно-музыкальная деятельность А. И. Шевченко отличалась высокой ответственностью, касающейся проведения любого мероприятия: концерта, фестиваля народной музыки, Республиканского конкурса и др.

Находясь в должности заведующего тогда ещё молодой кафедры аккордеона, он понимал необходимость повышения методического и

педагогического уровня подготовки специалистов. С этой целью им были приглашены для работы на кафедре известные исполнители и педагоги-методисты высокого профессионального уровня: заслуженный деятель искусств Украины, профессор А. А. Семешко, а также доктор искусствоведения, профессор Российской музыкальной академии имени Гнесиных, академик МАИ, композитор М. И. Имханицкий. Два представителя разных исполнительских школ – украинской и российской – внесли в творческую жизнь кафедры много нового, современного в деле воспитания молодых музыкантов.

С 1997 года по 2009 год кафедре аккордеона возглавлял народный артист Украины, академик Петровской Академии наук и искусств (Россия, г. Санкт-Петербург), член-корреспондент АМУ, кандидат педагогических наук, профессор **В. В. Воеводин**. Творческий путь одного из наиболее ярких представителей музыкальной династии Воеводиных начался в Луганске. Под руководством своего отца и наставника, известного в то время баяниста и педагога В. И. Воеводина, он в 1956 году закончил музыкальное училище и поступил в Киевскую консерваторию в класс М. М. Гелиса, которую окончил в 1961 году. В консерваторские годы В. В. Воеводин проявил себя как блестящий исполнитель и участник ансамбля. Под руководством М. М. Гелиса в составе трио баянистов с М. Коцюбой и В. Паньковым он стал лауреатом художественных конкурсов исполнителей на народных инструментах Всесоюзного фестиваля молодёжи и VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (1975, г. Москва, I премия). После окончания консерватории приступил к педагогической работе в должности преподавателя и руководителя оркестра народных инструментов Львовской консерватории. Работа с творческим коллективом стала значимой частью дальнейшей жизни молодого исполнителя и принесла В. В. Воеводину заслуженное признание и уважение.

В 1971 году он приступает к работе в Донецком государственном музыкально-педагогическом институте, где успешно продолжает активную творческую деятельность в качестве дирижёра оркестра народных инструментов. Под его управлением в 1980 году оркестр получает звание лауреата Всеукраинского конкурса-смотр коллективов творческих вузов Украины (I премия) и региональную премию им. Ф. Артёма за концертно-исполнительскую деятельность. В дальнейшем следует ряд новых побед и успехов, звание лауреата премии им. С. С. Прокофьева, многочисленные участия в фестивалях и концертах народно-инструментальной музыки.

Среди воспитанников В. В. Воеводина студенты и ассистенты-стажёры – лауреаты международных конкурсов баянисты и аккордеонисты К. Бурьян, П. Рунов, А. Нижник, В. Маречко, Н. Балич, В. Войнов, лауреаты республиканских конкурсов В. Аверин, Е. Чавдар. Выпускники,

имеющие учёные звания, кандидаты педагогических наук Н. Белая, Л. Филатова и другие. Многие воспитанники класса баяна-аккордеона под его руководством закончили ассистентуру-стажировку и по настоящее время работают в концертных организациях, учебных заведениях стран СНГ и за рубежом.

Трудовая и творческая деятельность В. В. Воеводина не ограничивалась только исполнительской и педагогической деятельностью. Наряду с руководством кафедрой долгие годы он был деканом факультета повышения квалификации преподавателей музыкальных училищ Украины, одно время возглавлял кафедру оркестрового дирижирования, с 1997 года являлся ректором Донецкой консерватории, в дальнейшем – Государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. Под началом этого талантливого организатора, преподавателя, исполнителя кафедра вышла на качественно новый уровень своей деятельности в области академического исполнительства на баяне-аккордеоне. Для создания условий проведения линии кадрового обеспечения кафедры по инициативе В. В. Воеводина в 1997 году в ОСМШИ (в настоящее время ДРСМШИ) в класс аккордеона начали осуществлять набор талантливых юных музыкантов из разных регионов Украины. Успехи учеников школы (многие из которых стали победителями международных конкурсов) способствовали дальнейшему укреплению авторитета кафедры в регионе и за его пределами. Учитывая высокие достижения и заслуги в творческой и общественной деятельности династии музыкантов Воеводиных, насчитывающей более 20-ти представителей¹⁹, в 2000 году было принято решение о проведении на базе Луганского музыкального училища Всеукраинского конкурса-смотря молодых исполнителей на народных инструментах имени династии Воеводиных.

Необходимо заметить, этот период – «звёздное» время в деятельности кафедры. В кругу студентов появились перспективные исполнители, которые впоследствии, становясь победителями международных и республиканских конкурсов, принесли кафедре известность и заслуженный авторитет. В свою очередь, достигнутые результаты создали условия для привлечения в академию талантливой молодёжи, которая способна была побороться за наивысшие награды на престижных конкурсах²⁰. Наряду с известными педагогами прошлых лет в эти годы исполнительской и преподавательской работой на кафедре занимались А. Шевченко, В. Аверин (заведующий кафедрой с 2009 года), В. Вязовский, В. Должиков. Выпускники ассистентуры-стажировки:

¹⁹ 7 из них окончили Луганское музыкальное училище (в настоящее время Луганский колледж культуры и искусств).

²⁰ Более 90 лауреатов международных, всесоюзных (всероссийских), республиканских фестивалей и конкурсов.

Д. Р. Султанов, К. А. Жуков, П. М. Рунов, В. И. Олейник, С. В. Крицкий, А. А. Нижник, О. Н. Мирошниченко, Д. Н. Глущенко, которые в настоящее время являются признанными специалистами в области баянно-аккордеонного искусства. Большая научно-методическая и исследовательская работа (участие преподавателей в международных, всесоюзных, республиканских, областных конференциях и семинарах) создали предпосылки для научного роста выпускников кафедры, кандидатские диссертации защитили Л. Филатова, П. Белик, В. Величко, А. Роздымаха, А. Сташевский и другие (более 10).

Коллектив кафедры принимал активное участие в музыкально-общественной жизни региона: неоднократные фестивали народно-инструментальной музыки «Родные напевы» в городе Донецке (1967, 1991), проведение Всеукраинского конкурса исполнителей на народных инструментах в 1991 году, открытый национальный конкурс-фестиваль исполнителей на народных инструментах в 2011 году, ежегодный межрегиональный конкурс исполнителей студентов музыкальных училищ, ежегодный конкурс династии Воеводиных, международный фестиваль «Декабрьские вечера баянной музыки» в Луганске. Многочисленные участники этих знаменательных событий были представлены известными исполнителями, деятелями баянного, аккордеонного искусства Украины, России, стран СНГ и дальнего зарубежья. Учитывая высокие достижения кафедры аккордеона дирекция Донецкой областной филармонии предложила в рамках фестиваля «Прокофьевская весна» проведение концерта «Звёзды донецкого баяна». В концерте выступили лучшие баянисты-аккордеонисты донецкого региона. Для участия также были приглашены исполнители – выпускники кафедры, работающие в дальнем и ближнем зарубежье. Это событие вызвало огромный резонанс. Видео- и аудиозаписи разошлись по всем областям Украины, городам России и далее.

В рамках статьи невозможно в полной мере осветить содержание и значимость огромного наследия достижений кафедры в развитии исполнительства на баяне-аккордеоне в Донбассе. Важно отметить, что за относительно небольшой срок существования кафедра стала центром сосредоточения лучших профессиональных сил баянно-аккордеонного искусства в области исполнительства, педагогики, качественного, отвечающего современным требованиям научного потенциала. Практически во всех учебных заведениях культуры и искусств региона (от начальных до высших), в городах Украины, России трудятся выпускники кафедры. Исполнительскому искусству наших баянистов, аккордеонистов рукоплещут в концертных залах Европы, Америки, Азии.

Начинающийся с 65–70-х годов рост исполнительского уровня баянистов-аккордеонистов внёс определенные коррективы в подходе к качеству инструментария. Для решения более сложных художественных

задач от мастеров и фабрик, производящих инструменты, требовалось изменение и создание конструктивно новых, более качественных, обладающих более совершенными игровыми возможностями баянов и аккордеонов. Обращение к исполнению органной музыки предполагало использование приспособлений (регистров), изменяющих тембровую окраску звука. Решение технических задач в сложном в фактурном отношении музыкальном репертуаре предусматривало расширение возможностей правого (создание четырёх и пятирядных звукорядов) и левого (создание готово-выборного) звукоряда. Донецкие мастера уже не могли в полной мере обеспечить заказ исполнителей на изготовление подобных инструментов.

В 60–70-е годы известная Кременная фабрика по производству баянов выпускала в основном продукцию, предназначенную для обучения начальных и средних учебных заведений, инструменты для ансамблевого и оркестрового музицирования, основное применение которых обеспечивало работу самостоятельных коллективов во дворцах культуры, оркестров и ансамблей народных инструментов и т. д. Начиная с 80–90-х годов, в связи с ухудшением общественно-политической, экономической жизни в стране, отсутствовало обеспечение необходимыми для производства инструментов материалами и сырьём. Начавшийся спад производства в результате обусловил низкий уровень конкурентных возможностей и востребованности инструментов этой фабрики. Акцент обеспечения баянами и аккордеонами исполнителей сместился к моделям концертных инструментов производства московской, тульской, житомирской фабрик. Они были более совершенны по своим качественным характеристикам (важным для решения технических задач), с высоким классом акустических, тембровых возможностей, широкой амплитудой звукового баланса. В настоящее время у исполнителей баянистов-аккордеонистов пользуются популярностью инструменты производства воронежской фабрики.

Итак, подводя итог рассмотрения исполнительского мастерства баянистов-аккордеонистов в Донбассе в период с 1965 года по настоящее время, необходимо ещё раз подчеркнуть, что это наиболее яркий этап развития данного жанра народно-инструментального искусства, в котором произошло своего рода обобщение традиций исполнительства на баяне, аккордеоне, а также возникновение новых тенденций в исполнительской практике музыкантов. Поколение педагогов предыдущих лет, обладающих высокопрофессиональными знаниями и умениями, взрастили целый ряд молодых мастеров, которые вывели искусство донбасских баянистов-аккордеонистов на более высокий уровень, достигший мирового признания.

Процессы, происходившие в этот период, неоднозначны. Подтверждение этому – ряд обстоятельств объективно-субъективного

характера. С одной стороны, происходит синтез жанровых направлений, отразившийся прежде всего в композиторской и исполнительской практике. Можно обнаружить взаимопроникновение элементов «лёгкого» (эстрадного) направления в музыку народную, отражающую манеры и образный строй народного музицирования, использование вышеназванных элементов в академических оригинальных произведениях (концертах, сонатах, партитах и других сочинениях). И наоборот – образцы эстрадной музыки и народного направления обрастают формообразующими смысловыми содержаниями, присущими классической музыке. С другой стороны, академическое исполнительство достигает новых рубежей, утверждая свои позиции и в большей мере становится образцом «рафинированных художественных образов академического элитарного искусства, ориентированного на престижную концертную сцену» [8, с. 84].

Положительным моментом в развитии исполнительства и становлении традиций на баяне-аккордеоне в Донбассе стал факт тесной взаимосвязи с русской музыкальной культурой. Открытость, стремление к ассимиляции двух славянских исполнительских школ имело огромное значение в формировании традиций баянного мастерства. Так, преподаватели кафедры аккордеона А. И. Шевченко, В. Н. Протопопов, В. В. Аверин – закончили ассистентуру-стажировку при Горьковской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Многие исполнители донбасского региона неоднократно принимали участие во Всероссийских конкурсах, фестивалях, научных конференциях, становились лауреатами и дипломантами. Благоприятное влияние и значительную роль в развитии исполнительства сыграла творческая деятельность российских специалистов баянного, аккордеонного искусства – Н. Я. Чайкина, М. Й. Имханицкого, Ф. Липса, В. Семёнова и многих других. Их подвижническая деятельность в методической, исполнительской направленности внесла огромный вклад в становление донецкой школы исполнительства на баяне.

В целом, оценивая результат самоотверженной, плодотворной работы многих поколений музыкантов можно смело утверждать, что в Донбассе была создана зрелая школа исполнительства на баяне-аккордеоне, которая на сегодняшний день занимает достойное место как в стране, так и среди европейских исполнительских школ.

Список использованных источников

1. Басурманов, А. П. Справочник баяниста / А. П. Басурманов. – М. : Советский композитор, 1987. – 467 с.
2. Бычков, В. В. Николай Чайкин / В. В. Бычков. – М. : Советский композитор, 1986. – 96 с.

3. Демченко, М. В. Слово об Отце и Композиторе В. В. Дикусарове / монографія / М. В. Демченко. – Полтава ООО «АСМІ», 2018. – 209 с.
4. Жизнь, отданная музыке. Памяти профессора В. Н. Протопопова: (статьи и материалы). – Донецк, 2018. – 262 с.
5. Музыкант и время. Памяти профессора А. И. Шевченко: (статьи и материалы) / Редактор – составитель В. В. Варнавская. – Донецк, 2012. – 328 с.
6. Аверін, В. В. Особливості становлення музично-виконавських традицій на баяні-акордеоні в Донбасі / В. В. Аверін // Матеріали Міжнародної практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть». – К. : 2003. – С. 72 – 75.
7. Давидов, М. А. Основні принципи музичної педагогіки академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, започатковані професором М. М. Гелісом / М. А. Давидов // Матеріали Міжнародної практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть». – К. : 2003. – С. 4 – 10.
8. Имханицкий, М. И. М. М. Гелис и развитие академического народно-инструментального искусства / М. И. Имханицкий // Матеріали Міжнародної практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть». – К. : 2003. – 123.
9. Семешко, А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть / А. А. Семешко. – Довідник – Тернопіль : «Богдан», 2009. – 244 с.
10. Сташевський, А. Я. Славний шлях кременських майстрів. Дослідження виробництва музичних інструментів на Кременщині : науковий нарис / А. Я. Сташевський, О. С. Резнік. – Луганськ–Кременна. – 2011. – 231 с.

References

1. Basurmanov A. Spravochnik bayanista [Bayanist's Handbook]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1987, 467 p.
2. Vyckov V. Nikolay Chaikin. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, 96 p.
3. Demchenko M. Slovo ob Otce i Kompozitore V. V. Dikusarove [Word about Father and Composer V. V. Dikusarov / monograph]. Poltava LLC “ASMI”, 2018, 209 p.
4. ZHizn', otdannaya muzyke. Pamyati professora V. N. Protopopova: (stat'i i materialy) [A life devoted to music. In memory of Professor V. N. Protopopov: (articles and materials)]. Donetsk, 2018, 262 p.

5. Muzykant i vremya. Pamyati professora A. I. Shevchenko : (stat'i i materialy) [Musician and time. In memory of Professor A. I. Shevchenko: (articles and materials)] / Redaktor – sostavitel' V. Varnavskaya [Editor – compiler V. Varnavskaya]. Donetsk, 2012, 328 p.
6. Averin V. Osoblivosti stanovlennya muzichno-vikonavs'kih tradicij na bayani-akordeoni v Donbasi [The features of the formation of musical and performing traditions on the bayan-accordion in the Donbass]. / Materiali Mizhnarodnoï praktichnoï konferencii «Akademichne narodno-instrumental'ne mistectvo Ukraïni XX–XXI stolit'» [Materials of the International Practical Conference "Academic folk and instrumental art of Ukraine of the XX–XXI centuries"]. Kyiv, 2003, pp. 72–75.
7. Davydov M. Osnovni principy muzichnoï pedagogiki akademichnogo narodno-instrumental'nogo mistectva v Ukraïni, zapochatkovani profesorom M. M. Gelisom [Basic principles of musical pedagogy of academic folk-instrumental art in Ukraine, initiated by Professor M. M. Gelis] / Materiali Mizhnarodnoï praktichnoï konferencii «Akademichne narodno-instrumental'ne mistectvo Ukraïni XX–XXI stolit'» [Materials of the International Practical Conference "Academic folk and instrumental art of Ukraine of the XX–XXI centuries"]. Kyiv, 2003, pp. 4–10.
8. Imkhanitsky M. M. M. Gelis i razvitie akademicheskogo narodno-instrumental'nogo iskusstva [M. Gelis and the development of academic folk-instrumental art] / Materiali Mizhnarodnoï praktichnoï konferencii «Akademichne narodno-instrumental'ne mistectvo Ukraïni XX–XXI stolit'» [Materials of the International Practical Conference "Academic folk and instrumental art of Ukraine of the XX–XXI centuries"]. Kyiv, 2003, 123 p.
9. Semeshko A. Bayanno-akordeonne mistectvo Ukraïni na zlami XX–XXI stolitt' [Bayan-accordion art of Ukraine at the turn of the 20th-21st centuries]. Directory – Ternopil : "Bogdan", 2009, 244 p.
10. Stashevskiy A. Slavnij shlyah kremins'kih majstriv. Doslidzhennya virobnictva muzichnih instrumentiv na Kremins'chyni : naukovij naris [Glorious way of the Kremlin masters. Research on the production of musical instruments in the Kremlin region: a scientific essay]. Lugansk–Kreminna, 2011, 231 p.

Аверин В. В., Аверина О. В. Развитие исполнительского мастерства игры на баяне-аккордеоне в Донбассе в период конца XX – начала XXI столетия. Статья является заключительным разделом исследования развития баянно-аккордеонного исполнительства в донецком регионе. Данная тема практически мало изучена в контексте

функціонування жанра народно-виконавського мистецтва Донбасу. По мнению авторов, эволюция становления этого вида исполнительства проходила в неразрывной связи с процессами, происходящими в музыкально-общественной жизни страны. Путём анализа деятельности наиболее ярких представителей исполнительства на баяне-аккордеоне в последние десятилетия XX века – начала XXI авторами определены основные тенденции дальнейшего преобразования жанрового репертуара, намечены основополагающие направления в исполнительстве на баяне-аккордеоне: фольклорно-народное, академическое, лёгкое (эстрадное).

В статье сделана попытка комплексного рассмотрения проблемы понятия исполнительства на баяне-аккордеоне: формирование и развитие композиторской, исполнительской, педагогических школ. Результаты данного исследования помогут молодым музыкантам глубже постигнуть и изучить богатое наследие истории исполнительства на баяне-аккордеоне.

Ключевые слова: народно-исполнительское искусство, исполнительство на баяне-аккордеоне, известные исполнители, основополагающие направления, дальнейшее развитие, оригинальный репертуар, наследие.

Аверін В. В., Аверіна О. В. Розвиток виконавської майстерності гри на баяні-акордеоні в Донбасі в період кінця XX – початку XXI століття. Стаття є кінцевим розділом дослідження розвитку баянно-акордеонного виконавства в донецькому регіоні. Тема практично мало досліджена в контексті функціонування жанру народно-виконавського мистецтва Донбасу. На думку авторів, еволюція становлення цього виду виконавства проходила в нерозривному зв'язку із процесами, що відбувались у музично-суспільному житті країни. Шляхом аналізу діяльності найбільш яскравих представників виконавства на баяні-акордеоні в останні десятиріччя XX – початку XXI століття, авторами визначені основні тенденції подальшої трансформації жанрового репертуару, позначені основні напрямки у виконавстві на баяні-акордеоні: фольклорно-народний, академічний, легкий (естрадний).

У статті зроблена спроба комплексного розгляду проблеми поняття виконавства на баяні-акордеоні: формування та розвитку композиторської, виконавської, педагогічної шкіл. Результати даного дослідження допоможуть молодим музыкантам глибше осягнути та вивчити багату спадщину історії виконавства на баяні-акордеоні.

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

Averin V., Averina O. Development of the performing skill of playing the bayan-accordion in the Donbass during the late XX-early XXI century. The article is the final section of the study of the development of accordion-accordion performance in the Donetsk region. This topic is practically

little studied in the context of the functioning of the genre of folk performing arts of Donbass. According to the authors, the evolution of the formation of this type of performance was inextricably linked with the processes taking place in the musical and social life of the country.

By analyzing the activities of the most prominent representatives of bayan-accordion performance in the last decades of the XX century – the beginning of the XXI century, the authors identified the main trends of further transformation of the genre repertoire, outlined the fundamental directions in bayan-accordion performance: folklore, folk, academic, light (pop).

The article attempts to comprehensively consider the problem of the concept of performing on the bayan- accordion: the formation and development of composing, performing, pedagogical schools. The results of this study will help young musicians to comprehend and study the rich heritage of the history of performing on the accordion more deeply.

Key words: folk performing art, accordion playing, famous performers, fundamental directions, further development, original repertoire, heritage.

УДК 786.2, 781.68

А. А. Вальсамакина

Р. ШУМАН «ДЕТСКИЕ СЦЕНЫ» ОР. 15: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАКТОВОК

«Детские сцены» – этот фортепианный цикл Роберта Шумана, состоящий из тринадцати небольших пьес, ярко демонстрирует музыкальное воображение композитора на вершине его творческой зрелости, где автор отобразил всё то, что бывает с человеком в детстве: его развлечения и важные события, радость и грусть, мечты.

Цикл Р. Шумана был создан в 1838–39 гг. и занимает значащее место в западноевропейском романтическом искусстве. Он обращает внимание своей новизной содержания: двенадцать ярких представлений из жизни детства, заканчивающиеся послесловием автора, выражают чистый, наивный и глубокий мир детства. Также, в этом цикле наблюдаются характерные черты стиля автора: общность настроения в сочетании с выразительными музыкальными средствами, объединяясь, создаёт ощущение и восприятие цикла как произведение «на одном дыхании», на уровень с остальными сюитными произведениями Р. Шумана.

В цикле отражаются ощущения взрослого о ребёнке. К таковым могут быть отнесены исполненные романтическими ощущениями детские

«Грёзы» (известная пьеса № 7), музыкальный материал построен на выразительной интонации – ею пьеса открывается, на ней строятся второе предложение, развивающая часть и реприза. Мечты, фантазии ребёнка «О чужих странах и людях» (пьеса № 1), отражены в свободном движении мелодии, как бы отделённой от сопровождающих голосов фактуры на протяжении всей пьесы, каждый из разделов открывается тихим звучанием. Маленькая поэма о первом, робком, но уже настоящем волнении сердца представлена в пьесе «Почти серьёзно» (№ 10) – особая трепетность звучания, в ритме которого «маскируются» сильные доли такта в мелодии, что придаёт ей особенную текучесть и тонкость звучания.

Можно рассмотреть номера цикла по основной их тематике. Две пьесы представляют события-сцены, происходящие в жизни ребёнка: это № 6 – «Важное событие» и № 2 – «Любопытная история» или «Забавная история». В трёх номерах показаны детские игры: № 3 – «Игра в жмурки», № 9 – «Игра в лошадки или Верхов на палочке», № 11 – «Пугание». На душевном состоянии ребёнка сконцентрированы пьесы № 5 – «Полное счастье или Полное удовольствие», № 7 – «Грёзы», № 8 – «У камина», № 10 – «Не слишком серьёзно». Можно отметить и портретные зарисовки, которые представлены в № 4 – «Просящее дитя» и в № 12 – «Засыпающий ребёнок». Открывающая цикл пьеса № 1 – «О чужих странах и людях» отражает представление и фантазии ребёнка о чем-то загадочном и неизведанном. Наконец, последняя, тринадцатая пьеса «Говорит поэт» («Слово поэта») – «послесловие автора», как вывод и мысли о смысле жизни. «Слово автора» можно отметить в среднем разделе пьесы, которое отличается свободными (не тактированными, с частыми ферматами) декламационными, речитативными репликами. Эта пьеса отличается от остальных номеров хоральной фактурой, долгими длительностями, «тормозящими» звучание. В крайних разделах пьесы (особенно в репризе) хоральная последовательность длительностей сменяется аккордовыми фразами, начинающимися с паузы на сильной доле такта.

Безусловно, намеченная приблизительная тематика, подкреплённая названиями, данными самим композитором, достаточно условна, поскольку даже предельно краткие заголовки Роберта Шумана можно трактовать по-разному.

Пьесы завершённые, исполняются порой по отдельности.

Владимир Самойлович Горовиц. Обладатель множества наград: Премии Грэмми – за лучшее исполнение классической музыки (с оркестром); за лучшее исполнение инструментальной музыки солистом без оркестра; за лучший классический альбом; за музыкальные достижения всей жизни: 1990 год – за «Крейслериану» Шумана. Прочие награды: избран почётным членом Королевской академии музыки в Лондоне, премия Вольфа за достижения в области музыки; Орден Почётного Легиона; Орден за заслуги перед итальянской республикой;

Президентская медаль Свободы США.

Виртуозность исполнения фортепианных пьес базируется на тончайшей координированности движений пальцев и кистей рук пианиста. Его организация игрового аппарата значительно отличается от привычных и принятых педагогами: это низкая посадка за инструментом, кисть поднята, пальцы вытянуты. Казалось бы, нервные окончания, которые находятся на кончиках пальцев, не задействованы. А от этого зависит виртуозность и ловкость. Но не для Горовица.

Сиприан Кацарис. В репертуаре Кацариса широкий диапазон авторов от И. С. Баха до С. С. Прокофьева. Особый интерес Кацариса наблюдается к транскрипциям оркестровых сочинений, в частности, он играет фортепианные переложения симфоний Бетховена, выполненные Листом. Часть переложений выполнена самим Кацарисом. Сиприан также часто импровизирует на концертах, согласно старинной традиции.

Оливье Мессиа́н сказал о Кацарисе: «Его чеканная техника, его пылкость, его сила и его уверенность, его блеск, наконец, делают Сиприана Кацариса превосходным пианистом, и я более чем уверен в его будущем».

В 2000 году Кацарис открыл собственную студию звукозаписи “*Piano 21*” для записи и продюсирования собственной музыки.

В исполнении отмечается свобода интерпретации, не особо консервативный подход к тексту и стилю. Позволяет себе демонстрировать свежий взгляд на произведения.

Сравнение исполнительских версий.

1. «О чужих странах и людях»

Владимир Горовиц исполняет внутренне спокойно, но с движением, 65 ударов в минуту, объединяя фразы, создаёт ощущение камерного звучания, созерцательно, свободно в пределах темпа. Звучит пьеса проще, больше по-детски.

Сиприан Кацарис играет эту пьесу медленнее, четверть равна 55 ударов, вдумчивее, спокойно, наслаждаясь каждым движением мелодии. В тактах 9-14 обращает внимание на нижний голос, выразительно ведёт мелодию в нижнем регистре, тем самым подчёркивая полифонические подголоски, делает их выразительными.

2. «Забавная история»

Владимир Горовиц – темп 130, острый ритм, резкие динамические изменения, контрастные разделы в пьесе. В штриховом разнообразии можно заметить, как пальцы справляются с ними, стаккато острое, не отрываясь от клавиатуры.

Сиприан Кацарис – темп тот же, более быстро позволяет себе играть шестнадцатые, подчёркивая тем самым пунктирный ритм, в тактах 16–20 можно услышать тему в нижнем регистре, которая у В. Горовица звучит более сглажено.

3. «Игра в жмурки»

В. Горовиц – темп 130, выделяет 2 пласта фактуры, ярко выражены акценты в верхнем голосе, на которых даже приостанавливается движение, с помощью которых можно представить саму игру «Жмурки», где дети, догоняя друга, должны дотронуться до игрока и передать очередь догонять другому. В штриховых задачах точно сыграна пьеса в тактах 1, 3, 5, 7 и т. д.: это и акценты, и лиги, которые ведут ноту из акцента в стаккатные гаммообразные движения, которые очень легкие и в то же время острые, на фоне аккуратных басов.

С. Кацарис – темп 130, не так слышна лига в переходе из акцента в стаккато, как у Горовица, нет такого отделения в фактуре, слышен аккорд и стаккато. В репризе выделены ходы аккомпанемента, больше педали.

4. «Просящее дитя»

В. Горовиц – темп 50, «ласково уговаривая», очень длинные фразы, задумчиво, проникновенно, «с мудрецей».

С. Кацарис – темп 60, благодаря динамической разнице каждые 2 такта *f–p*, можно представить ребёнка, который громко что-то просит, и мать, которая мудро что-то объясняет и успокаивает, или можно трактовать это как эффект эха.

5. «Полное удовольствие»

В. Горовиц – темп 78, слушается очень свободно в агогическом плане. Глубокое погружение в клавиатуру, но, тем не менее, слышна прозрачность фактуры, её полифоничность.

С. Кацарис – темп 78, «с раскачкой», слышны на одном динамическом уровне 2 пласта фактуры — и мелодия, и аккомпанемент, выделяет мелодию в басу в репризах, находя красивые подголоски.

6. «Важное происшествие»

В. Горовиц – темп 115, объединение аккордов лигами в правой руке, длинными фразами, тем не менее, у исполнителя хорошо прослушивается линия баса, её можно услышать как самостоятельное проведение. В среднем разделе в левой руке тема (т. 9–12), делает акценты на последнюю ноту мотива.

С. Кацарис – темп 135, подвижнее, чем В. Горовиц, но, в общем, звучит более «дроблёно», как торжественный марш. В репризах выделяет бас для более разнообразного исполнения.

7. «Грёзы»

В. Горовиц – темп 65, любование каждым звуком, дифференциация голосов в середине фактуры, очень разнообразные градации в звуке, мелодия в правой руке как-бы высветлена, это всё даёт ощущение более «тонкого» исполнения, возвышенного. В агогическом плане свободно, хорошее развитие к кульминации.

С. Кацарис – темп 60, медленнее, размышляя, «смакуя» свои мечтания. Мелодия сливается со всей фактурой. В репризе ещё медленнее темп, что создаёт впечатление безысходности, реальности.

8. «У камина»

В. Горовиц – темп 80, досконально выполнены штрихи, спокойное исполнение, повествуя, представляется, как семья собралась у камина и тихонько отдыхает, прислушиваясь к треску огонька.

С. Кацарис – темп 140, исполнение «простовато», представляется суета детей вокруг камина, веселье. Контрастно по отношению к игре В. Горовица.

9. «Верхом на деревянной лошадке»

В. Горовиц – темп 65 (половинная), хорошо слышен синкопированный ритм в правой руке, но это не мешает интонировать мелодию в левой. Фактура ясная, левая рука звучит очень самостоятельной.

С. Кацарис – темп 100 (половинная), быстро, ритм правой руки – синкопы, еле уловим, ярко, фактура сливается в один динамический пласт, несмотря на быстрый темп, пианист ускоряет в окончаниях предложений.

10. «Почти серьёзно»

В. Горовиц – темп 105 (восьмая), точное следование написанным указаниям в изменении темпа, с недетской мудростью, ферматы в меру прослушаны, не сильно отклоняясь от общего ритма.

С. Кацарис – темп 95 (восьмая), задумчиво, с «затянутыми» ферматами в тактах 8, 16, 21, 34, 42, 47, это приводит к тому, что пьеса не слушается цельно, как бы остававшаяся мысли для слушания тишины. В левой руке выделяет полифонические подголоски.

11. «Пугания»

В. Горовиц – темп в первом разделе 90, во втором разделе – 105. Хорошо прослушивается красота и разница в регистрах, происходит общение голосами. Чёткие смены темпа, состояний, как и указано автором. *Presto* – легко и чётко. Чувствуется общее спокойствие.

С. Кацарис – темп в первом разделе 90, во втором разделе – 150. Слышно внутреннее спокойствие, но темпы меняются по усмотрению исполнителя.

12. «Ребёнок засыпает»

В. Горовиц – темп 90. Подвижно, объединяя крупными фразами, «мазками». Очень искусно прослушиваются регистры рояля. Приближаясь к концу – затихание, замедление.

С. Кацарис – темп 65. Медленно, вдумчиво, наслаждаясь красивыми снами, засыпая, но немного назойливо, одинаково, спокойно.

13. «Поэт говорит»

В. Горовиц – темп 100. Общий темп подвижный, объединённость в аккордах и речитативах, ускоренный пунктирный ритм, исполнение строжее.

С. Кацарис – темп 70. Свободно, размышляя. Речитативы звучат растянуто, немного размазано, нарочито.

Оба исследуемые исполнителя обладают прекрасным музыкальным чутьём, виртуозностью, техническое оснащение на высшем уровне. Пианисты владеют фактурой, расчлениают её на уровни и находят интересные подголоски, звуковые эффекты. Разница заключается лишь в свободной трактовке цикла у С. Кацариса, в которой он позволяет себе агогическую свободу, проявляет своё самовыражение в пьесах, передаёт «свежее» представление о цикле. В то же время В. Горовиц относится к авторскому тексту более строго, консерватизм заключается в темпах, общем темпоритме цикла. Отличается очень разнообразное звучание рояля в разных регистрах, прослушивается диапазон всей клавиатуры. Профессиональное владение динамикой. Владимир играет ещё тише, чем *ppp* и громче *fff*. Таких градаций очень тяжело добиться любому пианисту. Поэтому В. Горовица очень ценят музыканты, пианисты и любители всех времён и учатся у него владению инструментом.

Список используемой литературы

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Амброс, А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / А. В. Амброс // пер. с нем. А. Н. Серова; текстол. подгот. и коммент. Вл. Протопопова. – М. : Музыка, 1988. – 59 с.
3. Асафьев, Б. В. Предисловие // Шуман Р. Собрание песен / под ред. П. А. Ламма / Б. В. Асафьев. – М. : Музгиз, 1933. – С. II–VI.
4. Друскин, М. С. Творческий метод Шумана // История и современность: статьи о музыке / М. С. Друскин. – Л. : Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1960. – С. 36–48.
5. Жирикова, А. Н. Фортепианное творчество Р. Шумана в контексте исполнительских проблем / А. Н. Жирикова. – Ростов-на-Дону, 2015. – С. 31–37.

References

1. Alekseev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva [History of piano art]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 415 p.
2. Ambros A. Robert SHuman. ZHizn' i tvorchestvo [Robert Schumann. Life and creativity] / per. s nem. A. N. Serova; tekstol. podgot. i komment. Vl. Protopopova [translation from German by A. N. Serov; textology, preparation and comment by V. Protopopov]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 59 p.
3. Asafiev B. Predislovie // SHuman R. Sobranie pesen / pod red. P. A. Lamma [Preface // Schumann R. Collection of songs / edited by P. A. Lamma]. Moscow : Muzgiz, 1933, pp. II–VI.
4. Druskin M. Tvorcheskij metod SHumana [Schumann's creative method] / Istoriya i sovremennost': stat'i o muzyke [History and

modernity: articles on music]. Leningrad : Sov. kompozitor. Leningr. otd-nie [Soviet composer. Leningrad department], 1960, pp. 36–48.

5. Zhirikova A. Fortepiannoe tvorchestvo R. Shumana v kontekste ispolnitel'skikh problem [Piano creativity of R. Schumann in the context of performing problems]. Rostov-on-Don, 2015, pp. 31–37.

Вальсамакина А. А. Р. Шуман «Детские сцены» оп. 15: сравнительный анализ двух исполнительских трактовок. Фортепианное творчество Р. Шумана – яркая страница мирового фортепианного наследия, которая неизменно привлекает внимание исполнителей. Его циклы, такие как «Бабочки», «Карнавал», «Крейслериана», «Симфонические этюды», «Листки из альбома», фортепианные сонаты, отдельные пьесы, в том числе музыка для детей, вызывают всё больший интерес в профессиональной среде благодаря эмоциональной насыщенности, глубине и яркости образов.

Проблемы исполнительства возникали с момента появления музыкальных инструментов и во все эпохи были связаны, в основном, с техникой игры и проблемами звукоизвлечения. В последние десятилетия исполнительская практика актуализирует вопросы соотношения авторского начала и индивидуальной исполнительской трактовки, что нашло своё преломление в ряде работ В. Горовица, Г. Нейгауза, Л. Баренбойма, А. Гольденвейзера и многих других исполнителей и музыковедов. В XX–XXI веках интенсивно развивается теория интерпретации, которая получает многогранную разработку в музыковедческих работах В. Москаленко, И. Полусмяк, Ю. Кочнева, Н. Корыхаловой.

Данные исполнительские версии привлекли внимание тем, что два пианиста разного происхождения (Владимир Горовиц (1903–1989) – русский пианист, эмигрировавший в США из СССР и Сиприан Кацарис (1951 г. р.) – французский пианист и композитор кипрского происхождения), записали цикл пьес Р. Шумана «Детские сцены» с разницей в 2 года, в разном возрасте. Привлекла также оригинальность избранных версий – и тот, и другой пианист по-своему интерпретируют данное сочинение. Взятая для исследования запись исполнения В. Горовица является одной из последних, сделанных в Гамбурге в 1987 году. Исполнение С. Кацариса записано в прямом эфире в зале Цуда, Токио, 20 декабря 1989 года.

Цель настоящей статьи: раскрыть особенности исполнительской интерпретации цикла «Детские сцены» Р. Шумана в контексте особенностей стиля композитора и каждого исполнителя. В качестве методологической основы привлекались такие методы, как изучение литературы об эпохе Р. Шумана, о стиле его фортепианного творчества, об особенностях фортепианного исполнительства композитора, изучение

литератури по теорії інтерпретації, розглядено нотного тексту «Детские сцены», прослушавання, аналіз і порівняння виконавських версій В. Горовиця і С. Кацаріса.

Актуальність теми статті обумовлена відсутністю досліджень, присвячених порівнянню і аналізу інтерпретацій Р. Шумана «Детские сцены» оп. 15, виконаних піаністами В. Горовицем і С. Кацарісом.

Результати даного дослідження можуть бути використані в курсах історії фортепіанного виконавства, методики викладання фортепіано, виконавського аналізу і т. д.

Інтерес до даного твору виник задовго до дослідження його інтерпретаційних версій. Ці мініатюри можна охарактеризувати як музикальні есе, в яких Шуман знайшов своє повне вираження.

Ключеві слова: Р. Шуман «Детские сцены» оп. 15, інтерпретація, виконавські версії, В. Горовиць, С. Кацаріс.

Вальсмакіна А. О. Шуман «Дитячі сцени» оп. 15: порівняльний аналіз двох виконавських трактувань. Фортепіанна творчість Р. Шумана – яскрава сторінка світової фортепіанної спадщини, яка незмінно привертає увагу виконавців. Його цикли, такі як «Метелики», «Карнавал», «Крейслеріана», «Симфонічні етюди», «Листки з альбому», фортепіанні сонати, окремі п'єси, у тому числі музика для дітей, викликають усе більшу цікавість у професійному середовищі завдяки емоційній насиченості, глибині та яскравості образів.

Проблеми виконавства виникали з моменту появи музичних інструментів і в усі епохи були пов'язані, в основному, з технікою гри і проблемами звуковидобування. В останні десятиліття виконавська практика актуалізує питання співвідношення авторського початку і індивідуального виконавського трактування, що знайшло своє відбиття в ряді робіт В. Горовиця, Г. Нейгауза, Л. Баренбойма, А. Гольденвейзера і багатьох інших виконавців і музикознавців. У ХХ–ХХІ століттях інтенсивно розвивається теорія інтерпретації, яка отримує багатогранну розробку в музикознавчих роботах В. Москаленка, І. Полусмяк, Ю. Кочнєва, Н. Корихалової.

Дані виконавські версії привернули увагу тим, що два піаністи різного походження (Володимир Горовіц (1903–1989) – російський піаніст, який емігрував до США із СРСР і Сіпріан Кацаріс (1951 р. н.) – французький піаніст і композитор кіпрського походження), записали цикл п'єс Р. Шумана «Дитячі сцени» із різницею у 2 роки, в різному віці. Привернула увагу також оригінальність обраних версій – і той, і інший піаніст по-своєму інтерпретують даний твір. Обраний для дослідження запис виконання В. Горовиця є одним із останніх, зроблених у Гамбурзі в 1987 році. Виступ С. Кацаріса записаний у прямому ефірі в залі Цуда, Токіо, 20 грудня 1989 року.

Мета цієї статті: розкрити особливості виконавської інтерпретації циклу «Дитячі сцени» Р. Шумана в контексті особливостей стилю композитора і кожного виконавця.

В якості методологічної основи залучалися такі методи, як вивчення літератури про епоху Р. Шумана, про стиль його фортепіанної творчості, про особливості фортепіанного виконавства композитора, вивчення літератури з теорії інтерпретації, розгляд нотного тексту «Дитячі сцени», прослуховування, аналіз і порівняння виконавських версій В. Горовиця і С. Кацаріса.

Актуальність теми статті обумовлена відсутністю досліджень, присвячених порівнянню та аналізу інтерпретацій Р. Шумана «Дитячі сцени» оп. 15, виконаних піаністами В. Горовіцем і С. Кацарісом.

Результати даного дослідження можуть бути використані в курсах історії фортепіанного виконавства, методики викладання фортепіано, виконавського аналізу і т. ін.

Інтерес до даного твору виник задовго до дослідження його інтерпретаційних версій. Ці мініатюри можна охарактеризувати як музичні есе, в яких Шуман знайшов своє повне вираження.

Ключові слова: Р. Шуман «Дитячі сцени» оп. 15, інтерпретація, виконавські версії, В. Горовіц, С. Кацаріс.

Valsamakina A. R. Schumann "Children's Scenes" op. 15: comparative analysis of two performance interpretations. The piano work of R. Schumann is a bright page of the world piano heritage, which invariably attracts the attention of performers. His cycles, such as “Butterflies”, “Carnival”, “Kreisleriana”, “Symphonic Etudes”, “Album Leaves”, piano sonatas, individual pieces, including music for children - are of increasing interest in the professional environment thanks to emotional richness, depth and brightness of images.

Performance problems have arisen since the advent of musical instruments and in all eras have been associated mainly with playing technique and sound production problems. In recent decades, performing practice has updated the issues of the relationship between the author's origin and individual performing interpretation, which has been reflected in a number of works by V. Horowitz, G. Neuhaus, L. Barenboim, A. Goldenweiser and many other performers and musicologists. In the 20th-21st centuries, the theory of interpretation is intensively developing, which receives multifaceted development in the musicological works of V. Moskalenko, I. Polusmyak, Y. Kochneva, N. Korykhalova.

These performance versions attracted attention because two pianists of different origins (Vladimir Horowitz (1903–1989) – a Russian pianist who emigrated to the USA from the USSR and Cyprian Katsaris (b. 1951) – a French pianist and composer of Cypriot origin) recorded the cycle plays by R. Schumann "Children's Scenes" with a difference of 2 years, at different ages.

The originality of the selected versions was also attractive - both pianists interpret this work in their own way. The recording of V. Horowitz's performance taken for research is one of the last, made in Hamburg in 1987. S. Katsaris' performance was recorded live at Tsuda Hall, Tokyo, December 20, 1989.

The purpose of this article is to reveal the features of the performing interpretation of the cycle "Children's Scenes" by R. Schumann in the context of the peculiarities of the style of the composer and each performer. As a methodological basis, the following methods were used such as studying literature about the era of R. Schumann, the style of his piano work, the peculiarities of the composer's piano performance, studying literature on the theory of interpretation, considering the musical text "Children's Scenes," listening, analyzing and comparing performance versions V. Horowitz and S. Katsaris.

The relevance of the topic of the article is due to the lack of research devoted to the comparison and analysis of interpretations of R. Schumann's "Children's Scenes" op. 15, performed by pianists V. Horowitz and S. Katsaris.

The results of this study can be used in courses on the history of piano performance, piano teaching methods, performance analysis, etc.

The interest to this work arose long before the study of its interpretive versions. These miniatures can be described as musical essays in which Schumann found his full expression.

Key words: R. Schumann "Children's Scenes" op. 15, interpretation, performance versions, V. Horowitz, S. Katsaris.

УДК 784.5;783.3

*А. Н. Мурзаева,
И. В. Гамова*

О СПЕЦИФИЧЕСКИХ СВОЙСТВАХ И ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РОЛИ ХОРОВОЙ ФАКТУРЫ В «НЕЛЬСОН-МЕССЕ» Й. ГАЙДНА

Месса является одним из ведущих жанров творчества Й. Гайдна – основоположника венского классицизма. Четырнадцать месс были созданы композитором в период с 1749 по 1802 год и предназначались для исполнения в церкви. Мессы Й. Гайдна соответствовали традициям жанра и стилю своего времени, они были популярны до середины XIX ст. После небольшого периода забвения эти произведения звучали в концертных залах, оказались востребованными в художественной практике нашего

времени. «Нельсон-месса» – одно из выдающихся произведений Й. Гайдна, которое исполняется в разных странах мира, в том числе и в России.

Актуальность данной работы заключается в избранном ракурсе изучения «Нельсон-мессы», она важна для понимания специфики хоровой фактуры классического типа и современной художественной интерпретации. Цель работы – выявить в «Нельсон-мессе» функции хора, определить значение средств выразительности в раскрытии тематики и содержания произведения. Теоретической базой работы послужили труды, посвящённые изучению месс Й. Гайдна и его творческого наследия: А. Баранова [2], Ю. Кремлёва [4]; научно-методические работы по анализу хоровой партитуры П. Левандо [5], В. Живова [3], В. Семенюка [6].

Месса в музыкальной культуре Австрии XVIII века занимала важное место, она была «одним из немногих профессиональных видов музыки с неограниченной аудиторией» [2, с. 4]. Во второй половине XVIII ст. ведущим становится тип «концертной» мессы с чередованием хоровых и сольных разделов, демонстрирующих вокальные приёмы итальянского оперного стиля (у И. Хольцбауэра, И. Альбрехтсбергера, К. Дитгерстдорфа, А. Сальери, Й. Гайдна, М. Гайдна, В. А. Моцарта и др.). «Мы видим преобладание «смешанного стиля», проявляющегося в трёх основных компонентах композиции: гомофонных хорах, полифонических хорах и сольных разделах», – утверждает исследователь А. Баранов [2, с. 4].

Гайдн писал мессы на протяжении всей своей жизни. В 40-х годах он служил певчим в центральном соборе Вены – соборе св. Стефана, в котором проводились богослужения императорского двора при правлении Карла VI (1711–1740) и Марии Терезии (1740–1780). Именно там формировались представления композитора о стиле современной духовной музыки.

Первые восемь месс были написаны с 1749 по 1782 гг., а последние шесть – с 1796 по 1802. Вернувшись на службу, уже к внуку князя Эстергази (тоже Николаю), Гайдн должен был каждый год к именинам его супруги писать мессу для богослужения. Эти поздние мессы признаны шедеврами музыкальной культуры, они отличаются философской глубиной и художественным совершенством.

Музыка месс Гайдна – светлая, умиротворённая, в ней есть торжество и ликование, выражение печали, скорби, смятения. Многие эпизоды месс отличаются оптимистическим звучанием.

Мессы Гайдна демонстрируют разнообразные виды хоровой фактуры и типы изложения. В анализе «Нельсон-мессы» мы опираемся на теоретические положения П. Левандо, сформулированные в исследовании «Хоровая фактура»: «В понятии хоровая фактура отражается специфика собственно хорового изложения, особенности которого проявляются: в

составе хора и исполнительских возможностях хоровых партий; в вокально-хоровой технике, связанной как со специфическими элементами хоровой звучности (ансамблем, строем, дикцией), так и с общими исполнительскими средствами (агогикой, динамикой, артикуляцией); в приёмах и стиле хорового изложения (хорового письма)» [5, с. 5–6]. Ценные замечания о природе хоровой фактуры были почерпнуты из статей Б. Асафьева, посвящённых различным аспектам изучения хоровой музыки [1]. Важной для нашего исследования представляется идея об *интонационности* фактуры, о вокально-осмысленном развитии голосов, чуждом абстрактным нормам аккордового голосоведения.

В 1798 году Гайдн написал мессу “*Missain Angustiis*” («месса в затруднительном положении», «месса под гнётом»). Это одна из шести знаменитых поздних месс Гайдна. Её название отражает настроения австрийцев перед угрозой захвата Европы Наполеоном. В этом произведении воплощены переживания современников военно-политических событий того времени. Название «Нельсон» появляется позже, оно связано с победой английского адмирала под Абукиром в устье реки Нил 2 августа 1798 г. Это событие вызвало огромное воодушевление австрийцев. Премьера мессы состоялась 15 сентября 1798 года, и она получила название в честь прославленного адмирала. Современники воспринимали «Нельсон-мессу» как призыв гражданина мира остановить войну.

Как известно, для больших церковных праздников и торжественных событий предназначалась *Missa solemnis*. «Нельсон-месса» относится к данному типу месс. Гайдн соблюдает традиционную последовательность частей католической мессы: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. В композиции произведения хоровые разделы чередуются с сольными, что обусловлено содержанием и трактовкой литургического текста.

Важна функция оркестра в мессе. «Наличие сопровождения значительно расширяет и обогащает возможности хорового исполнения <...>, способствует созданию масштабных композиций» [5, с. 7]. Оркестр исполняет вступления, связующие построения, сопровождает пение солистов. Инструментальными средствами композитор воплощает в мессе образную сферу войны.

Kyrie (d-moll) – первая часть мессы, традиционно состоящая из трёх разделов: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*. Необычным для того времени было драматическое звучание музыки этой части, поскольку *Kyrie* – это покаянная молитва. Однако здесь Гайдн отразил настроения современников в период наполеоновского нашествия.

Месса начинается небольшим оркестровым вступлением, которое построено на ритмическом обороте, имитирующем барабанную дробь. Его настойчивое повторение и аккорды *forte* ассоциируются с образами войны.

На фоне ритма барабанной дроби хор провозглашает призывные возгласы – “*Kyrie*”, “*Kyrie eleison*”, изложенные в виде октавных унисонов. Нисходящий ход на октаву с чеканным ритмом (четвертная с точкой, восьмая, четвертная) – это лейтинтонация первой части, которая в дальнейшем вводится и в другие разделы мессы. Далее трижды, в секвенции повторяется фраза молитвы “*Kyrie eleison*” в аккордовом изложении, звучащая напряжённо на основе уменьшённого септаккорда (тт. 22–27). Звучание хора сменяется экспрессивными репликами сопрано соло (тт. 29–33). В такте 33 сопрано подхватывает хор.

Средний раздел – *Christe eleison* (с т. 39) – вносит контраст к предыдущему, отсутствует ритм барабанной дроби. Слова молитвы в партии сопрано соло (без хора) звучат в тональности *F-dur* тихо, светло и умиротворённо (*piano*).

Kyrie II (раздел С) – это тонально неустойчивый раздел разработочного характера. Здесь вводится хоровое фугато, которому предшествует и за ним следует контрастный тематический материал в аккордовом изложении. Хоровая фактура пронизана имитациями мотива с речитацией на одном звуке, в разных голосах (он использовался ранее в *Kyrie I*). Здесь три построения с восходящим направлением имитаций от баса, с отклонениями (*F-dur*, *B-dur*, *g-moll*, *d-moll*, *a-moll*). Характерны динамика *forte*, усиление гармонической напряжённости. По сути это мотивная разработка, присущая сонатным формам того времени, в которых нередко использовались имитации.

С т. 96 начинается небольшая реприза (*D*), в которой тема фугато излагается в канонической секвенции. Басам в имитации отвечают сопрано с тенорами. Затем, как в фугато, – имитационное построение со вступлением голосов от баса к сопрано.

На хоровые возгласы накладываются взволнованные пассажи сопрано-соло (в тт. 100, 102, 104). С т. 135 звучит сопрано соло без хора с колоратурами (фигурации шестнадцатыми в тт. 136, 140). Между юбилеями вводится ритмическая фигура барабанной дроби (тт. 138, 139), которая вторгается далее и в звучание хора (тт. 153–155, 159), усиливая ощущение тревоги и смятения.

Kyrie завершается звучанием хора и оркестра. В хоровом изложении использован аккордовый склад, господствует силлабическое соотношение «нота – слог», динамика *forte*, ритмически выделены половинными с точкой гармонии уменьшённого септаккорда. Драматический тонус музыки сохраняется.

Вторая часть мессы – *Gloria* – светлого характера («Слава в вышних Богу...»). *Gloria* вносит образный контраст по отношению к *Kyrie*. Это масштабная композиция, состоящая из нескольких разделов, с репризой начального материала. Разделы *Gloria* отличаются по содержанию и по характеру. Начало каждого нового раздела обозначено в

партитуре сменой тональности, темпа и размера. Образ прославления оттеняется скорбными или созерцательными настроениями.

Первый раздел *Gloria* написан в тональности *D-dur*, одноимённой по отношению к тональности *Kyrie*, звучит *forte*. Энергичная тема с чётким ритмом излагается сначала в партии сопрано соло, а затем подхватывается и повторяется хором. Восторженные чувства выражены в словах: «мы восхваляем, прославляем Тебя» (“*Laudamus*”).

Эпизод “*Et in terra*” основан на теме декламационного типа, изложенной имитационно у баса и тенора. Дуэт сменяется хором, который звучит торжественно и величаво (“*glorificamus*”, тт. 38–42).

Второй раздел *Gloria* – “*Qui tollis*” – возвышенное *Adagio* (3/4, *B-dur*). Звучит проникновенное соло баса. То печально, то страстно произносят слова мольбы “*Miserere nobis*” («Помилуй нас») солист, хор. Характерно изложение октавными унисонами и этого текста, и другого в речитации (тт. 123–126, 136–139, 146–147, 163–166).

Заключительный раздел *Gloria* – “*Quoniam tu solus sanctus*” («Ибо ты един свят»). Возвращение темы первого раздела и основной тональности создаёт репризу трёхчастной формы. Фразы сопрано-соло повторяются хором в респонсорной манере.

Завершается *Gloria* энергичной фугой (с т. 192) с темой гимнического характера. В многократных имитационных её проведениях восхваляется Бог-Вседержитель (“*In Gloria Dei Patris*”). Проведения темы в экспозиции направлены из низкого регистра к верхнему, от басов к сопрано, с расширением звукового пространства и фактурным ростом. В развивающейся части фуги использована мотивно-секвентная и тональная разработка (*h, A, fis, e, G, h*), а также стретты. Заключительное репризное проведение темы – в партии сопрано в основной тональности *D-dur* (тт. 224–226). В последних тактах в партии оркестра появляется лейт-ритм барабанной дроби как напоминание о военных событиях.

Третья часть мессы *Credo* – «Верую» – это догмат единобожия. Канонический текст скомпонован Гайдном в три раздела: *Credo in unum Deum; Et incarnates est; Et resurrexit*. В начале и в конце эта часть обрамляется хорами в мажорном звучании (*D-dur*). Образ Христа – человека воплотившегося (*Et incarnates est*) и распятого (*Crucifixus*) всегда вдохновлял композиторов на создание самых возвышенных образов (например, в «Высокой мессе» И. С. Баха).

Первый раздел выдержан в технике канонической имитации, в которой взаимодействуют группы высоких и низких голосов. Непрерывно развёртывающийся канон как приём изложения нетипичен для мессы того времени.

Раздел “*Et incarnates est*” («И вочеловечился») – лирический центр *Credo*, он выдержан в камерном звучании. Гайдн использует тональность *G-dur*, тихую динамику, темп *Largo*, мягкий тембр сопрано-

соло. Второе проведение основной темы исполняется хором (с т. 103). Мелодия проводится в партии сопрано в сопровождении остальных голосов. Имя прокуратора – Понтий Пилат – хор произносит в речитации на звуке *d* на угасающей динамике. И здесь, и с начала текста *Crucifixus* хоровое изложение дано в октавных унисонах (тт. 112–119). В оркестре появляется ритм барабанной дроби (тт. 115–118) как знак тревоги.

Музыка раздела *Crucifixus* («И распят был») наполнена скорбью, мучительной и возвышенной. Первая фраза драматического звучания произносится хором *forte*. Хор сменяет ансамбль солистов (без сопрано), поющий в стиле *lamento*, оплакивая Христа. Звучание ансамбля прерывается возгласом хора “*Crucifixus*”, полным отчаяния (тт. 123–124). После глубокой паузы, усиленной ферматой, тихо произносятся слова: «и погребён был». Гайдн использует необычный для воплощения образов *Crucifixus* артикуляционный приём – *staccato*. При этом слоги отделены паузами, как будто слова произносятся с трудом. Специфическое звучание хора вызывает ощущение оцепенения смерти.

Заключительный раздел *Credo – Et resurrexit* («И воскрес») – утверждает основную идею вероучения: от смерти и погребения – к воскресению и торжеству жизни. Это кульминация *Credo*. Музыка наполнена радостным ликованием.

Небольшой эпизод “*Et in Spiritus Sanctus...*” («И в Духа Святого...») оттеняется с помощью ладового контраста (*d-moll*). Вводит другой приём изложения – речитация хора на звуке «ля» в октавных унисонах (тт. 167–172). В такой же манере озвучиваются другие фразы текста (“*Et unam sanctam...*”, тт. 185–190).

В новом эпизоде слова о вечной жизни (“*et vitam venturi saeculi*”) произносит сопрано-соло. Хор повторяет их и завершает *Credo* торжественным звучанием.

Четвёртая часть мессы – *Sanctus*. В традиционной католической мессе – это её образно-смысловая кульминация. Небольшая по размерам, эта часть состоит из двух разделов: медленного “*Sanctus Dominus Deus Sabaof*”, и быстрого “*Pleni sunt coeli*”. Первый раздел очень краткий (10 т.). Хоровыми средствами Гайдн воплощает величие Вседержителя. В медленном темпе *adagio*, в тональности *D-dur*, с долгими ферматами на целых нотах, хор дважды произносит “*Sanctus*” («Свят»). Далее на *forte* в декламационной манере хор восклицает: «Свят Господь Саваоф». Ритм оживляется пунктирами, голоса сливаются в монолитные аккорды.

Второй раздел хора “*Pleni sunt coeli et terra*” («Полны его славой небо и земля») отличается эмоциональным подъёмом и активным движением. Его начало подчёркнуто сменой темпа, размера, динамики (*Allegro*, $\frac{3}{4}$, *forte*). Первый мотив мелодии устремлён вверх к слову «небо», с движением по звукам тонического трезвучия; такой же ход, только вниз,

использован на слове «земля». Это традиционный приём музыкальной символики, распространённый в эпоху барокко.

В небольшом эпизоде “*Osanna in excelsis*” вводятся имитационные переключки сопрано и мужских голосов (*gloria*, тт. 29–36). Повторение этого текста в аккордовом изложении (*p*) обрамляет фразу в партии сопрано торжественного характера (*f*).

Пятая часть мессы – *Benedictus* (“*Benedictus qui venit in nomine Domini*” – «Благословен грядый во имя Господне»). У Гайдна трактовка *Benedictus* нетрадиционна. В мессах эпохи барокко и классицизма в этой части образ Христа-младенца воплощался в форме пасторали или лирической арии. Гайдн вводит в партитуру триумфальные фанфары, удары литавр и барабанную дробь, которые ассоциируются с образом Бога-Вседержителя, грозного судьи всех смертных. Вместе с тем, эта музыка перекликается с образами, навеянными событиями войны из *Kyrie*.

Начинается *Benedictus* оркестровым вступлением светлого и печального характера, которое служит подготовкой первого раздела. Основная тема внутренне сосредоточенная, одухотворённая, поручена сопрано соло. Фразы солистки подхватывает и повторяет хор (*forte*). У труб появляются тревожные пунктирные сигналы (в тт. 10, 12, 19, 20), далее они вторгаются и в сольные, и в хоровые фрагменты. В развивающемся разделе с т. 66 вокальная партия украшается изящной колоратурой, вызывая ассоциации с итальянской арией.

Сдержанное звучание создают октавные унисоны хора (тт. 72–76). С т. 84 продолжается развитие основной темы в имитационном изложении у ансамбля солистов (А-Б-Т-С), а с 92 т. начинается варьированная реприза. Образное содержание усложняется введением в репризу ритма барабанной дроби (в т. 112, 113, 117, 122 и др.).

В последней части мессы два раздела: “*Agnus dei*”, повествующий об искупительной жертве Христа, и торжественный “*Dona nobis*”. Гайдн в “*Agnus dei*” использует соло альты, ансамбль солистов и хор, медленный темп *Adagio*, динамику *piano*. В партии альты соло в ариозной кантилене выделяются возгласы “*miserere*” («помилуй») с экспрессивными октавными скачками (в тт. 14, 16). Мелодическое развитие переходит к сопрано соло, а в партии оркестра в звучании *forte* появляются отрывистые пунктирные ритмы, которые ассоциируются с ритмом барабанной дроби (тт. 19–21).

Второй раздел – “*Dona nobis*” – это прошение «Даруй нам мир», которое наполнено не только религиозным, но и гуманистическим, гражданственным смыслом. Образы “*Dona nobis*” ассоциировались у современников с надеждой на окончание войны.

По традиции в разделе “*Dona nobis*” применялась форма фуги. У Гайдна в блестящей, стремительной фуге, завершающей мессу, выражено ликование и торжество. Здесь использована тональность *D-dur*, как и в

большинстве частей, быстрый темп – *Allegro vivace*, динамика *forte*. Многократно в имитациях голоса хора провозглашают основной тезис – «Даруй нам мир». Таким образом, драматургическое развитие в мессе направлено от драматических образов войны в *Kyrie* к торжеству образов мира в *Dona nobis*.

Анализ «Нельсон-мессы» Й. Гайдна даёт основание сделать следующие выводы. Это произведение представляет собой образец хорового мастерства венского классика, т. н. *классический* стиль хорового изложения, который отличается экономным и рациональным использованием средств, определённой хорового состава, выразительностью и удобством хоровых партий, метрической строгостью и чёткостью.

«Нельсон-месса» Гайдна демонстрирует разнообразие приёмов хорового письма, обобщая традиции строгого стиля *a cappella* и *Missae solennis* для хора и оркестра. Логика проследования эпизодов в аккордовой фактуре, полифонической, гомофонно-гармонической обусловлена определённым выразительным значением типов изложения в образном развитии. Композитор применяет респонсорное пение – фразу солиста подхватывает и повторяет хор; сопоставление высоких и низких голосов; ансамбль солистов; выделяет одну из хоровых партий для проведения темы. Т. о. хоровое звучание в мессе подвижное, изменчивое по тембровому колориту, плотности, интонационной насыщенности. Классический хоровой состав обладает универсальными возможностями, которые композитор творчески реализует.

Хоровое *tutti* представлено аккордовым изложением или октавными унисонами, как правило, в звучании *forte*, и применяется для воплощения образов драматического или торжественного характера. В аккордовом изложении Гайдн достигает большой уравновешенности за счёт широкого расположения голосов. Это придаёт хоровой ткани глубину и плотность, без использования *divisi*.

Характерный приём, который Гайдн применяет в различных выразительных целях – это октавные унисоны (в «*Kyrie*», «*Gloria*»; в «*Credo*» на слова «*Crucifixus*», и др.). Также часто используется хоровая речитация *tutti* на одном звуке – для усиления акцентирования слов канонического текста (*Kyrie* – Господь, *Benedictus* – благословен, *Pontio Pilato* – Понтий Пилат, *et sepultus est* – и погребён был и др.).

В Нельсон-мессе Гайдна полифония занимает важное место как средство образно-тематического развития и как фактор формообразования. Это различные приёмы контрапункта, имитации, каноны, канонические секвенции, а также fuga, фугато. Fuga завершает крупную часть формы (*Gloria*) или всё произведение («*Dona nobis*»). Фуги отличаются виртуозной разработкой хора, контрапунктическим мастерством. Гайдн включает фугато в качестве одного из разделов

крупной формы (*Kurie II*). Его функция, в основном, разработочная – для создания неустойчивости, насыщения фактуры тематическими элементами.

Опираясь на принципы концертирования, Гайдн использует противопоставление соло – тутти (*Gloria, Credo*), их чередование (*Benedictus*), которое создаёт яркий сонорный эффект.

Гайдн раскрывает звуковую палитру хора в разнообразном тембровом воплощении тем, обусловленном образным содержанием каждой части мессы. Часто используются сольные партии – сопрано, альт, бас. В меньшей степени изложение темы поручается какой-либо хоровой партии. Очень светло и выразительно звучание альтов в разделе “*Gratias agimus*” (*Gloria*).

Важную художественно-выразительную функцию выполняет артикуляция. Гайдн часто использует *legato* в кантиленных темах и распевках слов (*eleison, amen* и др.), *non legato* в аккордовом изложении, в хоровой речитации. Эффект оцепенения смерти Гайдн создаёт необычным для воплощения этого образа приёмом *staccato (pp)* на словах «и погребён был» в *Credo*.

Голосоведение в мессе отличается чистотой, естественной уравновешенностью. Хоровые партии поставлены в одинаковые тесситурные условия. Композитор обычно использует средние, и реже – крайние регистры. В кульминациях в партии сопрано мелодия достигает звуков *a, b, h* второй октавы.

Анализ фактуры, функциональных видоизменений хоровой ткани (с её гибкой модуляционностью), приёмов изложения, обусловленных логикой драматургического развития, может помочь дирижёру осмыслить процесс развёртывания музыкальной формы, определить необходимые исполнительские средства для воплощения образного содержания «Нельсон-мессы».

В последние годы в России появились разные исполнительские версии этого произведения. В 2009 г. эта месса была записана в исполнении Академического Большого хора «Мастера хорового пения» и Симфонического оркестра Российского государственного музыкального телерадиоцентра. Дирижёр – Лев Конторович. В Астраханской филармонии 18 февраля 2010 г. состоялась премьера «Нельсон-мессы» в исполнении оркестра и хора Астраханского музыкального театра. Дирижёр – Василий Валитов. В Твери 28 ноября 2011 г. её исполнили Камерный оркестр «Российская камерата» и хор Лютеранской церкви из Финляндии. Дирижёр – руководитель финского хора Матти Оикаринен. 24 Марта 2015 г. в БЗК «Нельсон-месса» прозвучала в исполнении Российского национального оркестра и вокального ансамбля «Интрада». Дирижировал Федерико Сарделли.

«Нельсон-месса» Й. Гайдна, в которой раскрываются вечные общечеловеческие проблемы и ценности, находит живой отклик у современного слушателя.

Список использованной литературы

1. Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве: сб. статей / Б. В. Асафьев. – Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
2. Баранов, А. Г. Мессы Йозефа Гайдна в контексте литургической музыки Австрии XVIII века: автореф. дисс... канд. искусствоведения / А. Г. Баранов. – Казань : Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2012. – 26 с.
3. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В. Л. Живов. – М. : Владос, 2003. – 272 с.
4. Кремлёв, Ю. А. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлёв. – М. : Музыка, 1972. – 317 с.
5. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
6. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. – М. : Композитор, 2008. – 328 с.

References

1. Asafiev B. O horovom iskusstve: sb. Statej [About choral art: collection of articles] / Sost. i komment. A. Pavlova-Arbenina [Compilation and comments by A. Pavlova-Arbenina]. Leningrad : Muzyka [Music], 1980, 216 p.
2. Baranov A. Messy Jozefa Gajdna v kontekste liturgicheskoy muzyki Avstrii XVIII veka: avtoref. diss... kand. iskusstvovedeniya [Joseph Haydn's Masses in the context of liturgical music Austria of the 18th century: Abstract thesis for candidate of art history]. Kazan : Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. G. Zhiganova [Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganova], 2012, 26 p.
3. Zhivov V. Horovoe ispolnitel'stvo. Teoriya. Metodika. Praktika [Choral performance. Theory. Methodology. Practice]. Moscow : Vlados, 2003, 272 p.
4. Kremlyov Yu. Jozef Gajdn. Oчерk zhizni i tvorchestva [Joseph Haydn. Essay on life and creativity]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, 317 p.
5. Lewando P. Horovaya faktura [Choral texture]. Leningrad : Muzyka [Music], 1984, 124 p.
6. Semenyuk V. Horovaya faktura. Problemy ispolnitel'stva [Choral texture. Problems of performance]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2008, 328 p.

Мурзаева А. Н., Гамова И. В. О специфических свойствах и драматургической роли хоровой фактуры в «Нельсон-мессе» Й. Гайдна. В статье исследуются особенности хоровой фактуры «Нельсон-мессы» Й. Гайдна – произведения, в котором ярко проявились черты обновления жанра в контексте австрийской традиции.

Актуальность работы обусловлена интересом к наследию композитора в этом важном для его творчества жанре – как исполнителей, так и исследователей. «Нельсон-Месса» – выдающийся образец мессы, написанной на гражданскую тематику, в её содержании воплотились настроения современников при угрозе захвата Европы Наполеоном. Она получила название в честь прославленного адмирала Нельсона, выигравшего сражение с французской армией в 1798.

«Нельсон-месса» Й. Гайдна изучалась авторами с позиций методики анализа хоровых партитур, в аспекте проблематики хорового искусства и исполнительства. Методологическая основа работы содержит такие методы исследования: историко-типологический, необходимый для изучения «Нельсон-мессы» в контексте развития жанра в Австрии в XVIII ст.; структурный – с помощью которого осуществляется анализ комплекса средств музыкальной выразительности; стилевой – выявляющий специфику хорового письма в этом произведении. В статье раскрываются драматургические и композиционные функции хоровой фактуры, выявляется выразительное значение разных приёмов изложения материала в раскрытии содержания произведения и в трактовке канонического текста мессы.

Ключевые слова: Й. Гайдн, месса, «Нельсон-месса», хоровая фактура, хоровое письмо, приёмы изложения.

Мурзаева А. Н., Гамова И. В. Про специфічні властивості та драматургічну роль хорової фактури в «Нельсон-меси» Й. Гайдна. У статті досліджуються особливості хорової фактури «Нельсон-меси» Й. Гайдна – творі, в якому яскраво проявилися риси оновлення жанру в контексті австрійської традиції.

Актуальність роботи обумовлена цікавістю до спадщини композитора у цьому важливому для його творчості жанрі – як виконавців, так і дослідників. «Нельсон-меса» – видатний зразок меси, написаної на громадянську тематику, в її змісті втілюються настрої сучасників під загрозою захоплення Європи Наполеоном. Вона отримала назву на честь прославленого адмірала Нельсона, який виграв битву з французькою армією в 1798.

«Нельсон-меса» Й. Гайдна вивчалася авторами з позицій методики аналізу хорових партитур, в аспекті проблематики хорового мистецтва і виконавства. Методологічна основа роботи містить такі методи дослідження: історико-типологічний, необхідний для вивчення «Нельсон-меси» в контексті розвитку жанру в Австрії в XVIII ст.;

структурний – за допомогою якого здійснюється аналіз комплексу засобів музичної виразності; стильовий – що виявляє специфіку хорового письма в цьому творі. У статті розкриваються драматургічні та композиційні функції хорової фактури, виявляється виразне значення різних прийомів викладу матеріалу в розкритті змісту твору і у трактуванні канонічного тексту меси.

Ключові слова: Й. Гайдн, меса, «Нельсон-меса», хорова фактура, хорове письмо, прийоми викладу.

Murzaeva A., Gamova. I. About specific properties and dramaturgical roles of the choral facture in “Nelson mass” by J. Haydna. The article examines the features of the choral texture of J. Haydn’s “Nelson Mass” – a work in which the features of a renewal of the genre in the context of the Austrian tradition were clearly manifested.

The relevance of the work is due to the interest of both performers and researchers in the composer’s heritage in this important genre for his work. “Nelson Mass” is an outstanding example of a mass written on a civil theme; its content embodied the sentiments of his contemporaries under the threat of the seizure of Europe by Napoleon. It was named in honor of the famous Admiral Nelson, who won the battle with the French army in 1798.

“Nelson Mass” by J. Haydn was studied by the authors from the standpoint of the methodology for analyzing choral scores, in the aspect of problems of choral art and performance. The methodological basis of the work contains the following research methods: historical and typological, necessary for studying the “Nelson Mass” in the context of the development of the genre in Austria in the 18th century; structural – with the help of which the analysis of a complex of means of musical expressiveness is carried out; stylistic – revealing the specifics of choral writing in this work. The article reveals the dramatic and compositional functions of the choral texture, and reveals the expressive significance of various methods of presenting the material in revealing the content of the work and in the interpretation of the canonical text of the mass.

Key words: J. Haydn, mass, “Nelson Mass”, choral texture, choral writing, presentation techniques.

**“HANDEL'S MESSIAH: A SOULFUL CELEBRATION”:
ОСОБЕННОСТИ СТИЛЕВОЙ И ЖАНРОВОЙ ТРАКТОВКИ**

На фоне общего повышенного интереса к музыке Барокко, которым характеризуются последние полвека в мировой музыкальной культуре, интерес к творчеству композитора обусловлен не только значимостью и проблемностью собственно наследия Г. Ф. Генделя, но также общими проблемами искусства эпохи Барокко, которая стала привлекать пристальное внимание исполнителей и исследователей, начиная с первой половины XX века. «Открытие» музыки этого периода повлекло за собой небывалый ранее всплеск исполнительского интереса: произведения барочных авторов составляют большую часть традиционных концертных программ и оперных постановок, активно исследуется наследие авторов эпохи, реконструируются музыкальные тексты, принципы вокального и инструментального исполнительства, музыкальные инструменты, изучаются основные положения музыкальной эстетики и теории музыки барочных авторов. Значительно возросло количество исполнителей, которые специализируются на интерпретации сочинений композиторов XVII–XVIII вв., в том числе – Г. Ф. Генделя.

Оратория «Мессия» – одно из наиболее часто исполняемых сочинений композитора, привлекающее внимание как многочисленных исполнителей, так и исследователей, которое выделяется на фоне более 30 ораторий композитора (среди них – сочинения на различные библейские сюжеты из Ветхого и Нового заветов, а также античные сюжеты. Среди них следующие: «Триумф Времени и Правды», «Самсон», «Саул», «Мессия», «Израиль в Египте», «Иосиф и его братья», «Геркулес» и т. д.). Обращаясь к оратории как жанру, способному в полной мере воплотить масштабные замыслы композитора, Г. Ф. Гендель обновляет его изнутри, обогащая признаками немецких пассионов, итальянской оратории, оперы, в результате чего появляются монументальные музыкальные полотна. Наряду с огромной ролью хора – основного носителя идеи, автор не отказывается от выразительных возможностей сольных номеров, создавая персонажей, характеристики которых психологизированы, непредсказуемо изменчивы и отражают многогранность человеческих личностей в жизни. Свободно пользуется Г. Ф. Гендель и оркестровыми средствами: возрастает значение используемых тембровых характеристик, оратории изобилуют тембровыми находками и смелыми живописными моментами,

большое значение приобретают инструментальные эпизоды между номерами, сам состав оркестра расширяется за счёт включения редких по применению инструментов.

Ещё при жизни композитора «Мессия» (1741) исполнялась регулярно с момента премьеры в 1742 и вплоть до смерти композитора в 1759 г. Особенностью этого, как и ряда других сочинений является тот факт, что Г. Ф. Гендель многократно изменял как оркестровую партитуру, так и музыкальный материал сочинения, адаптируя его под возможности и особенности исполнительских составов, благодаря чему существует ряд равноправных авторских редакций оратории.

Не менее насыщенной стала жизнь сочинения и в дальнейшем: в Германии и Австрии сложилась традиция адаптировать музыкальное изложение оратории, в результате чего возникли многочисленные редакции, включающие не только переоркестровки, но также сокращения и изменения самого нотного текста. На протяжении многих лет популярной была редакция В. А. Моцарта (1789), сделанная для концертов Общества объединённых дворян с переводом на немецкий язык по заказу барона фон Свитена. На фоне многочисленных, менее удачных обработок сочинения, партитура В. А. Моцарта отличалась корректным и творческим прочтением авторского текста, что позволило ей оставаться востребованной и в наше время. По свидетельству Л. Кириллиной, «моцартовская обработка «Мессии» безусловно носила не только технический, но и концепционный характер. Вынужденные изменения генделевской партитуры были сделаны с таким творческим своеобразием, что далеко вышли за рамки сугубо исполнительских потребностей. <...> Эта версия сыграла важную роль в истории рецепции Генделя венскими классиками, поскольку стала своеобразным «переводом» с барочного музыкального языка на классический и позволила снять момент отчуждения, неизменно возникающий при непосредственном соприкосновении двух различных "звукосозерцаний"» [2, с. 22].

XX и начало XXI вв. привносят в традицию исполнения «Мессии» новые тенденции. С одной стороны – это стремление к аутентичному исполнению авторского текста с привлечением барочного инструментария и соответствующих принципов исполнительства (трактовки Н. Арнокура, Д. Аша, Дж. Гардинера, М. Пирлмана, Л. Каммингса и других). Наряду с академическими интерпретациями, в том числе – попытками представить ораторию в сценическом воплощении, несмотря на отсутствие динамически развивающегося сюжета (например, в постановке Д. Уорнер для Лионской оперы, 2009), возникают попытки более кардинальной «реконструкции» и актуализации. Среди них, пожалуй, наиболее яркая и концептуальная – *“Handel's Messiah: A Soulful Celebration”*, задуманная и осуществлённая коллективом аранжировщиков и исполнителей (1992). Данный опус выходит за рамки существующих образцов как

академической, так и эстрадной традиции и представляет собой уникальный сплав несовместимых по внешним признакам стилей – барочного и эстрадно-джазового.

В музыкальной культуре XX в. обращение эстрадных исполнителей к барочным и классическим музыкальным образцам – достаточно распространённое явление. Так, например, для творчества рок-группы “*New York String Ensemble*” типично использование мелодико-гармонических элементов барочной музыки, цитаты из классических и барочных сочинений впервые появляются в композициях “*Procul Harum*”, “*The Beatles*”, “*The Byrds*” начиная с 1967 г., также активно используется барочный инструментарий.

Не менее распространённой является тенденция к развитию монументальных кантатно-ораториальных жанров (оратория, реквием, пассионы) путём обновления музыкальной стилистики, привнесения национальных особенностей музыкального языка, признаков современной джазовой и поп-культуры. Среди примеров можно назвать «Креольскую мессу» А. Рамиреса, «Маленькую джазовую мессу» Б. Чилкотта, “*Misa a Buenos Aires*” М. Палмери, «Венгерский псалом» и “*Missa Brevis*” З. Кодая, «Глагольскую мессу» Л. Яначека, “*Stabat Mater*”, «Литании к Рокаматурской чёрной богоматери» и хоровую «Мессу» Ф. Пуленка, «Псалмы 136 и 126» Д. Мийо, «Мессу», кантату на тексты английских анонимов, “*Canticum Sacrum*”, “*Threni*”, «Авраам и Исаак» И. Стравинского, «Современный псалом» и оперу «Моисей и Аарон» А. Шенберга и многие другие.

Уникальность, смелость и новаторство проекта “*Handel's Messiah: A Soulful Celebration*” заключается в кардинальном переосмыслении не жанра как такового, а уже существующего музыкального текста. В отличие от большинства образцов рок- и поп-музыки, в которых можно обнаружить цитаты, аллюзии, стилизации – совместная работа М. Уоррена, М. Джексона, М. Килби, Д. Аделла, М. Киббла, Ч. Мимса, Д. Пэка, П. Остин, Д. Дьюка, С. Дента, Г. Хайнса, Р. Смоллвуда, Ф. Хаммонда с партитурой оратории Г. Ф. Генделя приводит к стилистическому переосмыслению этого монументального сочинения. Несомненно, нивелируются основные музыкально-драматургические особенности произведения, прежде всего – его оркестровый колорит и тембровая драматургия: привносятся выразительные и формообразующие средства эстрадно-джазовых стилей (госпел, соул, африканские барабаны, хип-хоп, хаус, рэгги, свинг и другие). Гармонические, тембровые и фактурные изменения партитуры, а также вокально-импровизационная манера исполнения повлекли неизбежные изменения структуры ряда номеров. Вместе с тем индивидуальный подход аранжировщиков и солистов к каждому номеру позволил не только индивидуализировать стиль аранжировок, но и адаптировать его для различных исполнителей.

Исходным стимулом и объединяющим началом исходного текста и его обработки стал проповеднический дух оратории, её глубоко морализаторское начало, заключённое как в специфике текстов, выбранных Ч. Дженнсом (текст был скомпилирован из различных источников: Нового Завета, Книги пророка Исаии, Евангелий от Луки, Матфея, Иоанна, Псалтыри, Книги Иова, Первого послания к Коринфянам ап. Павла, Книги Откровений Иоанна Богослова), так и в генделевском музыкальном повествовании. Норман Миллер, менеджер и идейный вдохновитель проекта, которому принадлежит идея исполнения оратории темнокожими госпел-вокалистами, и Гэйл Гамильтон сделали эту особенность точкой соприкосновения между ораторией и творчеством современных исполнителей, большинство которых формировались как госпел и соул-певцы. «Ни для кого не секрет, что большинство чернокожих R&B или соул-исполнителей имеют свои корни в церкви. Когда в апреле этого года пришло время хору всех звезд записываться в студии "A&M" в Голливуде, такое религиозное прошлое составляло, по крайней мере, часть его работы. "Кто-то спросил меня, есть ли у меня партитуры для певцов, – вспоминает Уоррен, – но я ответил нет. По сути, у нас была просто церковь. Нам не нужны были партитуры"» [6].

М. Мейер отмечает, что основная идея проекта состояла в сохранении первоосновы генделевской музыки и одновременно – в его стилистической трансформации: «Основная директива, вспоминает она, заключалась в том, чтобы "убедиться, что где-то в [каждой песне] чувствуется дух оригинального произведения", при этом предоставляя исполнителям свободу "делать то, что они делают, и чувствовать себя комфортно"» [там же].

В процессе работы над аранжировками и исполнением хор «Аллилуйя», которым оканчивается композиция, был отправной точкой, дух и сущность музыкального содержания этого хора определили тон высказывания всего альбома. К. Джонс, руководивший исполнением и записью альбома, отмечал: «Припев «Аллилуйя» простой, вневременной и мощный. В этом смысле он идеально подходит для адаптации и следует традиции, которая очень сильна в чёрной музыке. Вы можете сравнить его с *"Amazing Grace"*, которая началась, я полагаю, как белый методистский или пресвитерианский гимн и была адаптирована чёрными. Как и в случае с *"Amazing Grace"* много лет назад, мы взяли Генделя и превратили его в баптиста» [там же].

Из 53 (в академической версии) номеров оратории аранжировщики выбирают 16 и заканчивают свою композицию наиболее популярным хором «Аллилуйя». С точки зрения музыкального содержания – аранжировщики выбирают номера первой и второй частей оратории, связанные с пророчествами о пришествии Христа, его рождении, земной жизни и смерти и последующем воскресении и

триумфе:

1. *Overture: A Partial History of Black Music*;
2. *Comfort Ye – Daryl Coley/Vanessa Bell Armstrong*;
3. *Every Valley Shall Be Exalted – Lizz Lee/Chris Willis*;
4. *And the Glory of the Lord – Dianne Reeves*;
5. *But Who May Abide the Day of His Coming – Patti Austin*;
6. *And He Shall Purify – Tramaine Hawkins*;
7. *Behold, A Virgin Shall Conceive – Howard Hewitt*;
8. *O Thou That Tellest Good Tidings to Zion – Stevie Wonder/Take 6*;
9. *For Unto Us a Child Is Born – Sounds Of Blackness*;
10. *Glory to God – Michelle Weeks/The Boys Choir Of Harlem*;
11. *Rejoice Greatly, O Daughter of Zion – The Richard Smallwood Singers*;
12. *Behold the Lamb of God – Yellowjackets*;
13. *Lift up Your Head, O Ye Gates – Commissioned/The Clark Sisters*;
14. *Why Do the Nations So Furiously Rage? – Al Jarreau*;
15. *I Know That My Redeemer Liveth – Tevin Campbell*;
16. *Hallelujah! – Quincy Jones, Vanessa Bell Armstrong, Patti Austin, Commissioned, Al Jarreau, Chaka Khan, Gladys Knight, Stephanie Mills, Jeffrey Osborn, Joe Sample, Take 6, Mervyn Warren, Vanessa Williams, etc.*

Уникальность проекта в том, что изначально он готовился для студийной записи, ввиду большого количества исполнителей (около 100 человек), и вплоть до 2000-х годов не звучал полностью в концертном варианте. Однако, и в XXI в. масштабность и сложность замысла является препятствием для концертных исполнений сочинения. Укажем на единичные случаи: исполнение в Театре «Орфейум», «Финикс», штат Оризона (2007) [3], в «Центре Кеннеди» (2017) [4].

Обращаясь к тексту Г. Ф. Генделя как объекту слияния с афроамериканскими музыкальными жанрами, аранжировщики опирались на опыт европейско-американского дирижёра Мэриан Олсеп. В середине 1980-х она пригласила нью-йоркские госпел-хоры и темнокожих исполнителей госпела присоединиться к ней в ежегодном адвентистском концерте [5]. Также предшественником проекта можно считать интерпретацию оратории Норманом Миллером «Молодой Мессия», – проект, созданный для белых исполнителей и в течение ряда лет исполнявшийся после Дня Благодарения.

Результат работы М. Уоррена и его коллег, органичный сплав барочной музыки и афроамериканского ритм-н-блюза, джаза и идиом госпела, обеспечил популярность альбома и его уверенную победу на конкурсах «Грэмми» (1992, как лучший госпел-альбом), “*Dove Award*” (1992, как альбом года в стиле госпел).

Рассмотрим некоторые особенности работы с текстом Г. Ф. Генделя на примере анализа ряда номеров. Композиция оратории в

целом складывается из трёх больших частей; несмотря на то, что основой является Евангельское повествование, сюжетной линии как таковой в произведении нет, доминирует сюитный принцип объединения материала, доминирование хорových номеров и общий эпически-повествовательный характер изложения.

Оркестровая увертюра – яркий пример переосмысления исходного текста. Оригинал Г. Ф. Генделя представляет собой традиционное двухчастное оркестровое сочинение, складывающееся из контрастных разделов – сумрачного, хорального “*Grave*” и энергичного фугированного “*Allegro moderato*”.

В транскрипции М. Уоррена, Ш. Киллби, Д. Аделла, Д. Хога увертюра получает подзаголовок “*A Partial History of Black Music*” («Частичная история чёрной музыки») и включает аранжировку разделов в различных стилях – африканских барабанов, спиричуэллс, рэгтайм, биг бэнд, госпел, блюз, музыка 1970-х, фьюжн-джаз, хип-хоп, хаус. Обилие стилей и, соответственно, исполнительских составов делают ткань увертюры достаточно пёстрой и разнородной; объединяющим фактором выступает мотивно-интонационное единство. Благодаря жанровому переосмыслению, красочности партитуры (в отличие от оригинала, единого по тембровому решению) драматизм первого раздела нивелируется, а действительная природа второго становится более яркой. Кроме того, внутренние контрасты усилены сопоставлениями инструментальных и вокально-хоровых эпизодов, акустического и электронного звучания.

Для аранжировки и исполнительской версии второго номера (аккомпанированный речитатив “*Comfort ye my people*”, тенор, аранжировка М. Джексон) характерно совмещение бережного отношения к содержанию вокальной партии и свободы трактовки. Значительно расширена структура и объём номера, изменён состав солистов (вместо тенора-солиста – вокальный дуэт в исполнении Д. Коли и В. Б. Армстронг), выделена и обособлена партия солирующего саксофона, принимающая функции третьего солиста. Исполнительский стиль вокалистов обнаруживает следы явного воздействия исполнительского стиля А. Франклин, который во многом определяет принципы исполнительского варьирования мелодии и импровизации в целом.

Среди принципов импровизации, использованных солистами, можно выделить следующие. Прежде всего, это разнообразное ритмическое варьирование, использование разнообразных приёмов свинга, обострение ритмики путём удлинения длинных звуков и укорачивания мелких длительностей. Показательно использование обильной мелизматике, необычных, основанных на госпеле гамм, фактурных форм и распевов на гласных звуках. Большое значение приобретает принцип диалогичности, раскрытый как во взаимодействии

голосов солистов-вокалистов, так и вокалиста и отдельных солистов инструментального ансамбля. В процессе развития солистами использована также типичная для музыкальных проповедей антифонная форма.

Расширение формы путём введения дополнительных квадратов с варьированным проведением темы является уместным, т. к., принципы видоизменения мелодии, едины для барочных форм и композиций в стиле госпел. Рост напряжения и динамизация достигается путём расширения диапазона, палитры выразительных и импровизационных средств, усилением импровизационного начала, более интенсивным использованием специфических для госпела выразительных приёмов (разнородной тембральной окраски звука, дробления мелодической линии, разнообразных приёмов звукоизвлечения, дёти-тонов, нефиксированной звуковысотной линии, разнообразных выкриков и возгласов, глоссандирования, вокального вибрато, скэттинг и т. д.), которые подчёркивают экспрессивность высказывания.

Анализ музыкального материала *“Handel's Messiah: a soulful celebration”* позволил установить, что в каждом номере аранжировщики используют индивидуальный подход к переосмыслению авторского текста. Исходя из особенностей материала происходит более или менее существенная переработка всех компонентов музыкального языка, использование тембровых возможностей не только хора и солистов, но и богатейшего инструментария, включающего академические, этнические и электроакустические инструменты, а также возможности компьютерного синтеза звуков. Привлекает внимание тот факт, что в аранжировках учитываются особенности исполнительского стиля коллективов, например, номер *“Oh Thou that tellest”*, который исполняют С. Уандер и «Take 6», аранжирован для вокального ансамбля акапелла с солистом – образец не только исполнительской интерпретации, но полного гармонического переосмысления материала.

На наш взгляд, альбом *“Handel's Messiah: a soulful celebration”* представляет собой уникальную разновидность транскрипции оратории, в которой реализовано несколько масштабных идей. Во-первых, это идея торжества духа: несмотря на коренные стилистические преобразования, произведение в своём новом, современном виде не утратило главной идеи торжества христианского вероучения.

Во-вторых, – идея общности и культурных ценностей. По словам А. Шнитке, «идея универсальности культуры и её единства кажется очень актуальной именно сейчас, в связи с изменением наших представлений о времени и пространстве» [цитировано по: 1, с. 61]. Использование стилистики афро-американской музыки позволяет раздвинуть горизонты культурного обобщения гораздо шире диалога Барокко и современности, а также перевести его в плоскость взаимодействия мировых музыкальных

традиций. Это свидетельствует о преемственности духовной жизни, а также – о генетическом родстве процессов творчества в различных музыкальных культурах.

В-третьих, подчёркивается значимость творческого процесса, а именно – способность трансформировать не только окружающую реальность, но также созданные ранее продукты творчества, выстроить новые внутрисюжетные коммуникативные связи. Несомненно, в рамках данной статьи были выделены только отдельные проблемы, которые ставит перед исследователем альбом *“Handel's Messiah: a soulful celebration”* и намечены отдельные аспекты, которые могут быть развиты в дальнейших исследованиях.

Список использованных источников

1. Бородин, Б. Б. Три тенденции в инструментальном искусстве : монография / Б. Б. Бородин; Урал. гос. пед. ун-т, Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург : Банк культур. Информ., 2004. – 222 с.
2. Кириллина, Л. В. Моцарт и Гендель / Л. В. Кириллина // Моцарт в движении времени : по материалам международной конференции / авт. проекта и науч. ред. М. Катунян; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва : Композитор, 2009. – С. 20–28.
3. Handel's Messiah: A Soulful Celebration // ASU News. February 8, 2007. URL : <https://news.asu.edu/content/handels-messiah-soulful-celebration> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.
4. Handel's Messiah: A Soulful celebration live. URL : <https://edkeane.com/roster/handels-messiah/> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.
5. Maults C. Second sunday of Advent. Cultural resources URL : <http://www.theafricanamericanlectionary.org/PopupCulturalAid.asp?LRID=56> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.
6. Meyer M. The soul of Handel's "Messiah" / The Washington Post; November 29, 1992. URL : <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1992/11/29/the-soul-of-handels-messiah/b405e57c-0be0-4c33-9c06-a94e7ea97201/> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.

References

1. Borodin B. Tri tendencii v instrumental'nom iskusstve : monografiya [Three trends in instrumental art: monograph] / Ural. gos. ped. un-t, Ural. gos. konservatoriya im. M. P. Musorskogo [Ural State Pedagogical University, Ural State Conservatory named after M. P. Mussorsky]. Ekaterinburg : Bank kul'tur. Inform [Bank of

- Cultures. Inform.], 2004, 222 p.
2. Kirillina L. Mocart i Gendel' [Mozart and Handel] / Mocart v dvizhenii vremeni : po materialam mezhdunarodnoj konferencii // avt. proekta i nauch. red. M. Katunyan; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. CHajkovskogo [Mozart in the movement of time: based on the materials of the international conference // author's project and scientific edition by M. Katunyan; Moscow State Conservatory named after. P. I. Tchaikovsky]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2009, pp. 20–28.
 3. Handel's Messiah: A Soulful Celebration // ASU News. February 8, 2007. URL : <https://news.asu.edu/content/handels-messiah-soulful-celebration> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.
 4. Handel's Messiah: A Soulful celebration live. URL : <https://edkeane.com/roster/handels-messiah/> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.
 5. Maults C. Second sunday of Advent. Cultural resources URL : <http://www.theafricanamericanlectionary.org/PopupCulturalAid.asp?LRID=56> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.
 6. Meyer M. The soul of Handel's "Messiah" / The Washington Post; November 29, 1992. URL : <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1992/11/29/the-soul-of-handels-messiah/b405e57c-0be0-4c33-9c06-a94e7eaa7201/> (дата обращения: 23.11.2023). – html, free.

Писаренко Е. В. “Handel's messiah: a soulful celebration”: особенности стилиевой и жанровой трактовки. Предмет исследования – жанровая и стилистическая трансформация оратории Г. Ф. Генделя «Мессия» в эстрадно-джазовой обработке “*Handel's Messiah: a soulful celebration*”. На протяжении более чем 200 лет оратория Г. Ф. Генделя появилась в различного рода переложениях и адаптациях. Наиболее радикальной оказался альбом, рассматриваемый в данной статье. Актуальность работы обусловлена уникальностью и сложностью проекта, нетипичного по жанровым признакам, отсутствием в отечественном музыковедении работ, посвящённых его анализу.

В работе применялись следующие методы анализа: культурно-исторический, компаративный, сравнительно-источниковедческий, метод музыкально-георетического анализа.

Научная новизна работы заключается во введении в научный обиход музыкального материала из области эстрадно-джазового исполнительства и анализе альбома “*Handel's Messiah: a soulful celebration*”; в выявлении взаимодействия музыки барокко и современной эстрадно-джазовой традиции музыкального исполнительства; в раскрытии новых подходов к созданию и исполнению музыкальной композиции. В

статье сделан вывод об уникальности проекта, в котором в оригинальной форме объединены традиции академической и эстрадной музыки.

Ключевые слова: Г. Ф. Гендель, К. Джонс, Барокко, госпел, импровизация, композиция, культурный диалог.

Писаренко О. В. “Handel's messiah: a soulful celebration”: **особливості стильової та жанрової трактовки.** Предмет дослідження – жанрова та стилістична трансформація ораторії Г. Ф. Генделя «Месія» в естрадно-джазовій обробці *“Handel's Messiah: a soulful celebration”*. За період більш як 200 років ораторія Г. Ф. Генделя виникла у різноманітних перекладеннях і адаптаціях. Найбільш радикальним виявився альбом, що розглядається у цій статті. Актуальність роботи зумовлена унікальністю та складністю проекту, нетипового за жанровими ознаками, відсутністю у вітчизняному музикознавстві робіт, присвячених його аналізу.

У роботі використані такі методи аналізу: культурно-історичний, компаративний, порівняльно-джерелознавчий, метод музично-теоретичного аналізу.

Наукова новизна роботи полягає у введенні у науковий побут музичного матеріалу в галузі естрадно-джазового виконавства та аналізі альбому *“Handel's Messiah: a soulful celebration”*; у виявленні взаємодії музики бароко та сучасної естрадно-джазової традиції музичного виконавства; у розкритті нових підходів до створення та виконання музичної композиції. У статті зроблено висновок про унікальність проекту, в якому в оригінальній формі поєднано традиції академічної та естрадної музики.

Ключові слова: Г. Ф. Гендель, К. Джонс, Бароко, госпел, импровизация, композиция, культурный диалог.

Pisarenko E. “Handel's messiah: a soulful celebration”: **features of style and genre interpretation.** The subject of the study is the genre and stylistic transformation of the oratorio by G.F. Handel's "Messiah" in a pop-jazz arrangement "Handel's Messiah: a soulful celebration". For more than 200 years, the oratorio by G.F. Handel has appeared in various transcriptions and adaptations. The album discussed in this article turned out to be the most radical. The relevance of the work is due to the uniqueness and complexity of the project, atypical in terms of genre, and the lack of works in Russian musicology devoted to its analysis.

The following methods of analysis were used in the work: cultural-historical, comparative, comparative source studies, and the method of musical theoretical analysis.

The scientific novelty of the work lies in the introduction into scientific use of musical material from the field of pop-jazz performance and the analysis of the album “Handel's Messiah: a soulful celebration”; in identifying the interaction between Baroque music and the modern pop-jazz tradition of musical performance; in revealing new approaches to the creation and

performance of musical composition. The article concludes that the project is unique, in which the traditions of academic and pop music are combined in an original form.

Key words: G. F. Handel, K. Jones, Baroque, gospel, improvisation, composition, cultural dialogue.

УДК 781.68

Е. И. Уцкевич

ПАУЗА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Проблема художественной интерпретации как творческой деятельности существовала всегда, но стала особенно актуальной сегодня. Аспекты её рассмотрения формируют и современную науку о музыкальном исполнительстве, которая находится на этапе осмысления огромного фактологического материала, накопленного в практике. Исследователи обобщают эмпирические данные в ряде важных вопросов – инструментальной и вокальной техники, исполнительских стилей, соотношения «композитор-исполнитель» и т. д. Имеют место также исследования дедуктивного направления, в которых общие (философско-эстетические, музыкально-теоретические, психологические) концепции проецируются на уровень исполнительской проблематики. Так, исследуются вопросы памяти, интерпретации и средств существования музыкального наследия.

Важным аспектом раскрытия сущности музыкальной интерпретации является исследование специфики исполнительских средств музыкальной выразительности как главного инструмента создания художественных образов. В данной статье попытка рассмотрения исходных принципов общей системы музыкальных средств перенесена на уровень исполнительства, то есть аспекта художественной интерпретации.

В теоретическом музыкознании вопросы о системе средств музыкальной выразительности и принципы их взаимодействия рассмотрены довольно широко, в частности в работах Г. Прокофьева «Формирование музыканта-исполнителя» [7], В. Цуккермана «Музыкальные жанры и основы музыкальных форм» [11], Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» [4], В. Москаленко «Теоретический аспект музыкальной интерпретации» [3].

Анализируя элементы композиторского стиля, исследователи преимущественно обращают внимание на особенности мелодических построений, тембров, динамики, артикуляции. Важные указания, касающиеся собственно характера исполнения, чаще фигурируют в работах, посвящённых изучению редакторских и авторских ремарок, которые входят в нотные тексты. Верное замечание Ф. Бузони о том, что «чем больше средств имеет в своём распоряжении художник, тем большее найдёт он им применение» [1; 159], свидетельствует о необходимости теоретического осмысления комплекса исполнительских средств и их функциональных характеристик в зависимости от художественных задач.

Исследование исполнительских средств целесообразно осуществлять в двух взаимозависимых направлениях: на основе нотного текста как указания композитора и в анализе реального звукового результата деятельности исполнителя. Именно исполнительские средства составляют две группы, первая из которых связана с организацией звуковой стороны (тембр, динамика, артикуляция), а вторая – с временной организацией нотных текстов (длительности, паузы, темпы, агогика).

В композиторской или редакторской записи «знаки» исполнения фиксируют своеобразный идеальный вариант звучания, который уже включает представление о будущем исполнителе. Естественно, что композиторская запись музыки в большей или меньшей мере всегда направлена на исполнителя. Однако тут стоит учитывать, что композитор или редактор не всегда может отделить своё «идеальное» слышание от реального и, соответственно, отражать необходимые элементы исполнения в точной, подробной записи. Следует также учитывать несовершенство нотной записи в силу невозможности фиксации живого звукового процесса.

В истории музыки можно найти немало авторов, которые дают в своих произведениях точные и подробные графические и словесные указания-рекомендации. Среди них:

1) композиторы, которые дают минимум указаний, не ограничивающих творческую свободу интерпретатора (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк);

2) композиторы, которые тщательно фиксируют конкретные динамические, агогические, темповые и другие моменты, определённые как авторские комментарии (М. П. Мусоргский, А. Н. Скрябин);

3) композиторы, ремарки которых направлены на формирование художественных установок исполнителя, создающих своеобразную авторскую программу «второго плана». Но и в этом случае авторские указания выступают только ориентиром для интерпретатора (К. Дебюсси, Е. Карминский).

В реальном исполнении, казалось бы, возникает синтетический результат композиторского и исполнительского творчества. Авторские

ремарки влияют на интерпретацию как исходные координаты, которые направляют фантазию и корректируют внутренне-слуховые представления исполнителя. С другой стороны, мера точности интерпретации регулируется индивидуальностью музыканта-исполнителя, его творческой концепцией.

Приступая к первому этапу интерпретации – знакомству с произведением, – исполнитель, ориентируясь на внутренне-слуховое восприятие, впечатление об исполнении данного произведения другими исполнителями, анализирует наличествующие авторские и редакторские обозначения. Именно здесь возникают первичные представления о комплексе выразительных средств. Обозначения могут нести множественную информацию: об эпохе создания произведения, его авторе, традициях творчества. Авторские ремарки могут раскрывать и жанровые особенности произведения. Дифференцированная фиксация эмоциональных характеристик уточняет художественно-образные представления исполнителя, а динамические, штриховые обозначения и весь комплекс знакового отображения текста, включая паузы, помогают выстраивать фактурный план произведения.

Эти координаты, установленные композитором, учитываются исполнителем и на втором этапе непосредственной работы над произведением. Тут осуществляется тщательный отбор соответствующих средств и приёмов, наиболее адекватных исполнительскому замыслу, уточняется амплитуда допустимых отклонений в рамках эмоционально-эстетической программы.

И наконец, на последнем этапе подготовки к сценическому выступлению в комплекс выразительных средств могут быть внесены коррективы, связанные с конкретными условиями публичного показа и влияния на слушателей, потому что с учётом степени подготовленности и контактности аудитории исполнитель может прояснить или завуалировать свой замысел с помощью выразительных средств.

Таким образом, роль исполнительских средств в художественном процессе может рассматриваться в нескольких ракурсах:

- взаимосвязи всех музыкальных средств и их направленности на художественный результат;
- мера «композиторского» и «исполнительского» в создании индивидуального образа;
- характеристики исполнительских средств с точки зрения диапазона их художественных возможностей, закономерностей применения в разные эпохи.

Исполнительским средствам присуще широкое поле семантических значений, и это позволяет им обеспечивать механизм сохранения инструментальных или вокальных традиций. Именно в этом плане нами будет рассмотрена пауза, которая, как и звук, является

полноценной составной частью фиксированного нотного текста, способной придать произведению разнохарактерную и различную по смыслу выразительность. Сосредоточим внимание преимущественно на примерах использования пауз в вокальной музыке.

Пауза (лат. *pausa* – «прекращение», «остановка») – продолжающийся на протяжении определённого времени перерыв в звучании, а также нотный знак, который обозначает этот перерыв, – так лаконично определено это музыкальное выразительное средство в Музыкальном энциклопедическом словаре [6; 832]. «Тишина – это та стихия, в которой формируется великое», – считает Томас Карлайл [2; 103]. «Паузы имеют огромное значение при интерпретации того или иного музыкального произведения», – утверждает певец Е. Нестеренко [5; 46].

Как человеческая речь, лишённая цезур, превращается в непонятное бормотание, так и музыкальная фактура без пауз немедленно сливается в неразборчивую цепочку звуков.

Понятие «пауза» было известно уже в античной музыкальной теории. Она рассматривала все неправильные стихотворные строки как укороченные паузами правильные. В хоральной нотации Средних веков обозначения для паузы не существовало, однако на определённом этапе развития хорового творчества границы частей мелодии стали обозначать графической разделительной чертой – аналогом современного обозначения цезуры.

В практике средневекового знаменного распева Русской православной церкви исполнение и обозначение остановок определялось в первую очередь сакральным смыслом молитвословия. Знак, который соответствовал отдельной попевке, давал указание на особый настрой души в восприятии определённых моментов молитвенного текста. Смысл произнесённого слова обуславливал особое певческое движение. Так, знак «крыж», который обязательно открывал и завершал певческую строку, по сути был непроизносимым и означал немое благословение в начале и в конце пения. Знак «кома» «останавливал» душу певца, не позволяя увлечься вокальной стороной, приводя пение в более сдержанный и строгий вид. Звук, отмеченный «статьёй», как самый продолжительный во времени, с последующей паузой, которая совпадает с окончанием выраженной словом мысли, настраивал певцов и слушателей на сосредоточение в церковном пении. Так, важно было погрузиться в размышления, включить поющие голоса в свой внутренний голос сердца, отдалиться от мирской суеты.

...Когда б ты знал, что эти звуки,
Когда бы в тайный их язык
Ты чувством пламенным проник, –
...Тогда б душа твоя, немея,
Вполне бы радость поняла,

Тогда б она живеи, вольнее
Родную душу обняла.
Тогда б мятежные волнения
И бури тяжкие страстей –
Всё бы утихло, смолкло в ней
Перед святыней наслажденья.
1827 г. (Д. Веневитинов)

В профессиональной музыке признанная выразительность пауз при интерпретации нотных текстов также довольно дифференцирована. Можно установить следующую исполнительскую типологию пауз:

- цезуры (технические паузы для взятия дыхания);
- паузы как составная структура ритмического строения музыкального текста;
- паузы, которые несут смысловую нагрузку;
- генеральная пауза;
- ансамблевые паузы.

В огромном количестве вокальных произведений, как и для хорового исполнения, мелодии идут сплошным, непрерывным потоком без знакового обозначения пауз. Певцы, которые должны наполнять свои лёгкие новыми порциями воздуха, физически не в состоянии воспроизвести настолько длинные ряды звуков и вынуждены «подхватывать» дыхание. Этот технический приём обозначают цезурой. Она почти не тормозит движение мелодии, но придаёт исполнению определённую упорядоченность и, согласуясь с синтаксисом и строением литературного текста, помогает достичь размерности и осмысленности.

Несмотря на техническую несложность применения цезур, эти малозаметные паузы используются композиторами как сильное и неожиданное средство художественной выразительности. Так, Дж. Пуччини в ариозо Мими (опера «Богема») специальной знакомой галочкой обозначил цезуры в кульминационных музыкальных фразах солистки для демонстрации напряжённого эмоционального состояния героини, которая ожесточённо борется за своё женское счастье.

В ритмическом оформлении музыкальных текстов роль пауз уникальна: это важнейшая составная часть мелодического потока. Интерпретаторы музыки хорошо знают, что формальная сторона пауз особенно ярко проявляется в произведениях танцевального характера, когда пауза, как в античных стихотворениях, упорядочивает слоговую поступь и размер стиха. В качестве примера назовём «Гопак» Мусоргского: «А потом всё чок да чок, всё чок да чок! (пауза) Чарка первая колом, а вторая соколом... (пауза) Баба в пляс пошла – конец! (пауза) А за нею молодец... (пауза)» В данном случае пауза выдержана очень точно для сохранения ритмического рисунка.

Другое дело, когда в формально ритмическую паузу вкладывается некое эмоциональное содержание. Так происходит в романсе П. Чайковского «Средь шумного бала»: «Средь шумного бала (пауза), случайно (пауза), в тревоге мирской суеты, тебя я увидел (пауза), но тайна (пауза) твои покрывала черты...»

Несложное трёхдольное движение вальса и спокойное, как воспоминание, движение поэтических строк А. К. Толстого композитор преобразует при помощи частых пауз в монологе героя, возбуждённого неожиданной встречей с «девушкой его мечты». Тут пауза утрачивает роль меры времени и становится выразительным элементом эмоционального состояния. Она может быть длиннее или короче – в зависимости от эмоционального состояния, заданного исполнителем.

Разнообразно, одухотворённо использует паузы Рахманинов в романсе «О, нет, молю, не уходи!». Знаки препинания в этой короткой фразе допускают дробность, расчленённость речи, а композитор ещё использует и стиль речитатива, когда паузы становятся почти ненормированными и диктуются выразительными потребностями. Добиваясь реализма в передаче нотными обозначениями экзальтированного состояния героя романса, Рахманинов гибко синтезирует речитатив и ариозное пение, что даёт исполнителю дополнительные возможности для импровизации: «О, нет (пауза), молю (пауза), не уходи! (пауза, подготовленная замедлением общего движения). Вся боль ничто перед разлукой (пауза). Я слишком счастлив (пауза) этой мукой (пауза), сильнее прижми меня к груди (пауза), скажи (пауза): “люблю” (пауза)» и т. д.

Тут мы касаемся сферы музыки, когда паузы становятся не просто перерывом в звучании или составной частью музыкальных мелодий, но живут собственной жизнью.

Семантика пауз действительно безгранична. Вот, например, как Глинка в опере «Руслан и Людмила» паузами передаёт состояние потрясения и страха слуг чародея Черномора в минуты его поединка с Русланом. Паузы дробят слоги. Кажется, что исполнители заморожено «выдавливают» из себя отдельные части слов, утратив способность к обычному описанию ситуации. Тут паузы также лишаются своей ограниченности во времени. Именно паузы, а не звуки, изображают психологическое состояние исполнителей.

Паузы в их разной величине – строительный материал для создания театрально-сценического действия. В режиссёрской разработке первого акта оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» К. Станиславский отмечает: «По окончании каватины (Графа) пауза драматична. Фиорелло и все музыканты подсматривают, не выглянет ли Розина. После паузы продолжает реплику Графа Фиорелло и после слов «нет, синьор» снова драматическая пауза, во время которой Граф

медленно спускается с фонтана и в унынии садится. Осторожно подходит Фиорелло и говорит, что светает. Граф в задумчивости (не следует, чтобы Граф раскисал, поэтому пусть гонит музыканта энергично, очевидно, у него появилась какая-то новая мысль)» [9; 154].

Далее, обдумывая мизансцены с появлением Бартоло, Станиславский замечает: «Бартоло ходит по улице и собирает все грязные записки, брошенные Фигаро. Бартоло наконец понял ошибку, страшно рассердился, швыряет в Розину подобранные бумажки, чтобы она побыстрее спряталась. Ждёт, пока она не исчезнет. Бартоло уходит. Пауза хохота (Граф, Фигаро, хозяин кафе)» [Там же].

Балетная музыка, балетный танец является пластичным потоком мелодий, ритмов и танцевальных движений. Однако и тут есть паузы, которые определяют настроение целых сцен.

Идёт киносъемка сцены бега Джульетты к падре Лоренцо. «Уланова бежала увлечённо, самозабвенно, ожесточённо... Казалось, бегу не будет конца. В перерыве к Улановой подходил балетмейстер, что-то говорил, советовал, она пыталась изменить позу, выкладывала складки плаща, протягивала вперёд руки, проверяя позу: всё это было, так сказать, технологической подготовкой к бегу. Но вот начинала звучать музыка, она отворачивалась, упрямо наклоняла голову и запахивала плащ, словно собираясь долго идти навстречу ветру. Приходили две-три секунды какой-то сосредоточенности, совсем короткой, и после этой секундной паузы она гордо поднимала голову, словно пройдя через какой-то внутренний спор, через какой-то бунт и вызов... Вот эти секунды собранности, сосредоточенности, погружения в мир мыслей и чувств, образов и рождают потом те драгоценные секунды поэзии, которые захватывают зрителей зала» [10; 56].

Аналогичная «задержка»-пауза используется как приём в воспитании начинающих певцов. Это момент ощущения необходимой наполненности лёгких воздухом, положения активизированной диафрагмы, мышц брюшного пресса, ощущения своеобразного «холодка» в области нёба при дыхании и, наконец, внутреннего предслышания будущего звука. Без этой предшествующей паузы-старта невозможно добиться эстетически привлекательного звукового потока.

О семантике пауз, об их значении в процессе художественного чтения много свидетельствует прекрасный драматический актёр, поэт, автор сольных поэтических композиций В. Рецпер: «В тексте “Моцарта и Сальери” дважды подана ремарка о музыке:

Моцарт:

– Ну, слушай же. (Играет.)

Сальери:

– Ты с этим шёл ко мне...

То же самое и в случае с “Реквиемом”:

Моцарт:
– Слушай же, Сальери,
Мой Реквием. (Играет.)
Ты плачешь?
Сальери:
– Эти слёзы
Впервые лью...

Логика, таким образом, требует, чтобы Сальери слушал музыку Моцарта, но течение стиха противостоит этой логике. А моцартовская музыка, на мой взгляд, сделала бы пушкинскую трагедию “полудокументальной”, и пришлось бы признать, что отравитель-Сальери не легенда, а настоящий убийца. Тогда, мне кажется, Пушкин дал бы Сальери другое имя.

Где же выход? И я решил дать в необходимых местах “воображаемую” музыку, сделать паузу, в течение которой и я, и зрители могли бы представить себе одновременно и самое звучание необходимой музыки, и (это тут важнее всего!) как слушает Моцарта Сальери и как Моцарт следит за его реакцией...» [8; 12–19].

Конечно, паузы в драматических спектаклях и в сольных программах чтецов занимают больше времени, нежели в любом музыкальном произведении, но композиторы и исполнители также используют особые остановки звучания – ферматы. Они, исходя из темпа произведения, его принадлежности к какому-либо стилю, не регламентированы. Их продолжительность зависит от художественных вкусов или исполнительской концепции интерпретатора. В преимущественном большинстве случаев прекращение движения на фермате даёт исполнителю и слушателям возможность оценить предшествующее развитие музыкального материала, осмыслить лирические или драматические перипетии, а после ферматы перейти к дальнейшей экспозиции музыкально-словесного материала, чаще всего – к завершающему результату раздела – коде.

Смысловая необходимость надолго останавливать звучание привела музыкантов к изобретению так называемой генеральной паузы, когда сразу и внезапно замолкают все голоса. Это – музыкальный эквивалент поэтической аллюзии: «Коня на скаку остановит!» Обычно генеральная пауза – это такт молчания на 4/4. Но её содержание как некоего перелома, который поворачивает ход музыки в другом направлении, может реализовываться и в более короткой остановке: в двух четвертях и даже в четверти. Главное чувство генеральной паузы, её необходимость оправдывается музыкальным текстом, сопоставлением разнохарактерных эпизодов. Например, перед финальной частью арии Гремينا (П. Чайковский, «Евгений Онегин») формально после короткого речитатива генеральной паузы нет, однако ясно ощущается её идея и

назначение. Нужна смена предшествующего эмоционального состояния. Генеральные паузы как «тотальные» остановки чаще всего используются в симфонической и оперно-балетной музыке.

Необычайно выразительно использовал генеральные паузы П. Чайковский в романсе «Кабы знала я...» на слова А. К. Толстого. Они очерчивают фортепианную интерлюдия, которая вырывается из общего контекста романса – рассказа о любовных переживаниях молодой девушки. Вся интерлюдия – трагический взрыв, который удивляет, настораживает: это какая-то конечная глубина самораскрытия и предел громкости звучания, лавина звуков. Естественно, что такой глубинный «знак» музыкального текста, который в целом характеризуется довольно умеренными эмоциями, непременно требует соответственного очерчивания генеральными паузами как особым, исключительным средством выразительности.

Определённый интерес вызывают такие части произведения, когда в той или иной партии идёт ряд тактов, обозначенных паузами, – оркестровые или фортепианные прелюдии, интермеццо, постлюдии. Исполнители знают, что молчание солирующего голоса наполнено особым смыслом, придерживаясь обозначенных пауз, солист внутренним чувством активно действует в исполнительском процессе. Эти такты пауз можно назвать «ансамблевыми».

Выразительные возможности и значение этих ансамблевых пауз раскрывает описание сцены из спектакля «Орлеанская дева» с участием великой артистки М. Н. Ермоловой (Жанна д'Арк): «В сумерках полусосвещённой сцены, обставленной случайными декорациями (репетиция), на венском стуле, поставленном возле воображаемого домремийского дуба, сложив руки на коленях, сидела Мария Николаевна, а вокруг с тетрадами в руках ходили актёры, которые играли Тибо, Бертрана и других действующих лиц пролога, – уже тогда в сосредоточённом молчании неподвижной Жанны неуклонно ощущалось всеми, кто был на сцене и даже окружал её, не принимая участия в действии, что весь нерв, смысл, всё будущее развитие произведения кроется в этом молчании... Не оторвать глаз... от её слегка наклонённой прекрасной головы. Из всей её фигуры, подчинённой образу, который живёт в глубине её души, вырастают и холмы, и “дуб таинственный”, и небо прекрасной, изуродованной Франции. Это – силой внутренней жизни, своим взглядом и всей собой она заменила и декоратора, и освещение, – и в этом нагретом воздухе московского театра всем чудится мягкий вечерний ветерок далёкого юга» [12; 231].

Рассмотренные в этой статье виды пауз, позволяют утверждать, что «знак молчания» – вовсе не немая тишина, не перерыв в звучании. Молчание в музыке, как в игре прославленной Ермоловой, наполнено жизнью, страстями, глубоким смыслом. Пауза – мощное выразительное

средство в ряду прочих, при помощи которых искусство способно реально или фантастически создавать образы, ситуации – целый мир.

Список использованных источников

1. Бузони, Ф. О пианистическом мастерстве / Ф. О. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 1. – М., 1962. – 193 с.
2. Мак-Вортер, Джейн. Да минует чаша сия / Джейн Мак-Вортер. – Донецк : Издательство “Li-bre”, 2001. – 176 с.
3. Москаленко, В. Г. Теоретический аспект музыкальной интерпретации / В. Г. Москаленко. – Киев, 1994. – 27 с.
4. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М., 1972. – 383 с.
5. Нестеренко, Е. Е. Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. – М. : Искусство, 1985. – 183 с.
6. Пауза // Большой энциклопедический словарь. – М. : Музыка, 1998. – 671 с.
7. Прокофьев, Г. П. Формирование музыканта-исполнителя / Г. П. Прокофьев. – М. : Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1956. – 480 с.
8. Рецептер, В. Э. Литература и театр / В. Э. Рецептер. – Л., 1974. – 30 с.
9. Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы и документы. – М.: Музыка, 1977. – 357 с.
10. Труд актёра. Сборник статей (Ермолова, Шаляпин, Качалов, Щукин, Уланова). – М. : Советская Россия, 1957. – 95 с.
11. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М., 1964. – 159 с.
12. Южин-Сумбатов, А. И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма / А. И. Южин-Сумбатов. – М., 1941. – 704 с.

References

1. Busoni F. O pianisticheskome masterstve [About pianistic mastery] / Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran [Performing art of foreign countries]. Moscow, 1962, Issue 1, 193 p.
2. McWhorter Jane. Da minuet chasha siya [Let this cup pass away]. Donetsk : Izdatel'stvo “Li-bre” [Publishing house “Li-bre”], 2001, 176 p.
3. Moskalenko V. Teoreticheskij aspekt muzykal'noj interpretacii [Theoretical aspect of musical interpretation]. Kyiv, 1994, 27 p.
4. Nazaykinsky E. O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow, 1972, 383 p.

5. Nesterenko E. Razmyshleniya o professii [Reflections on the profession]. Moscow : Iskusstvo [Art], 1985, 183 p.
6. Pauza // Bol'shoj enciklopedicheskiy slovar' [Pause // Big encyclopedic dictionary]. Moscow : Muzyka [Music], 1998, 671 p.
7. Prokofiev G. Formirovanie muzykanta-ispolnitelya [Formation of a musician-performer]. Moscow : Izdatel'stvo akademii pedagogicheskikh nauk RSFSR [Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR], 1956, 480 p.
8. Retsepter V. Literatura i teatr [Literature and theater]. Leningrad, 1974, 30 p.
9. Stanislavskij – reformator opernogo iskusstva. Materialy i dokumenty [Stanislavsky is a reformer of the art of opera. Materials and documents]. Moscow : Muzyka [Music], 1977, 357 p.
10. Trud aktyora. Sbornik statej [The work of an actor. Collection of articles] (Ermolova, Shalyapin, Kachalov, Shchukin, Ulanova). Moscow : Sovetskaya Rossiya [Soviet Russia], 1957, 95 p.
11. Tsukkerman V. Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nyh form [Musical genres and fundamentals of musical forms]. Moscow, 1964, 159 p.
12. Yuzhin-Sumbatov A. Vospominaniya. Zapisi. Stat'i. Pis'ma [Memoirs. Records. Articles. Letters]. Moscow, 1941, 704 p.

Уцкевич Е. И. Пауза как составная часть выразительных средств в аспекте художественной интерпретации. Статья посвящена осмыслению роли пауз в системе художественных средств музыкальной выразительности. Попытка рассмотрения исходных принципов общей системы музыкальных средств перенесена на уровень исполнительства, то есть аспекта художественной интерпретации.

Рассмотрены основные типы пауз, используемые при исполнении вокальных и инструментальных произведений, определены их особенности и функциональные возможности.

Само понятие «пауза» рассмотрено в историческом аспекте – от античной музыкальной теории и средневекового знаменного распева Русской православной церкви до современного исполнительства.

В ходе анализа примеров из произведений различных жанров поднят вопрос о соотношении композиторского замысла и творческой свободы исполнителя в интерпретации музыкальной формы и художественного содержания.

Показано, что пауза может выступать не только вспомогательным, но и смыслообразующим выразительным средством, вокруг которого выстраивается вся система художественной образности музыкального произведения.

Ключевые слова: пауза, выразительные средства, художественная интерпретация, музыкальное исполнительство, музыкальная фактура, исполнительский замысел, вокальные традиции.

Уцкевич О. І. Пауза як складова частина виразних засобів в аспекті художньої інтерпретації. Стаття присвячена осмисленню ролі пауз у системі художніх засобів музичної виразності. Спроба розгляду вихідних принципів загальної системи музичних засобів перенесена на рівень виконавства, тобто аспекту художньої інтерпретації.

Розглянуто основні типи пауз, що використовуються в процесі виконання вокальних та інструментальних творів, визначено їх особливості та функціональні можливості.

Власне поняття «пауза» розглянуто в історичному аспекті – від античної музичної теорії та середньовічного знаменного розспіву Руської православної церкви до сучасного виконавства.

У ході аналізу прикладів із творів різних жанрів піднято питання про співвідношення композиторського задуму та творчої свободи виконавця в інтерпретації музичної форми та художнього змісту.

Показано, що пауза може виступати не тільки допоміжним, а й смислотвірним виражальним засобом, навколо якого вибудовується вся система художньої образності музичного твору.

Ключові слова: пауза, виражальні засоби, художня інтерпретація, музичне виконавство, музична фактура, виконавський задум, вокальні традиції.

Utskevich E. Pause as an integral part of expressive means in the aspect of artistic interpretation. The article is devoted to understanding the role of pauses in the system of artistic means of musical expression. An attempt to consider the initial principles of the general system of musical means is transferred to the level of performance, that is, the aspect of artistic interpretation.

The main types of pauses used in the performance of vocal and instrumental works are considered, their features and functionality are determined.

The very concept of “pause” is examined in a historical aspect – from ancient musical theory and medieval Znamenny chant of the Russian Orthodox Church to modern performance.

In the course of analyzing examples from works of various genres, the question of the relationship between the composer's intention and the creative freedom of the performer in the interpretation of musical form and artistic content was raised.

It is shown that a pause can act not only as an auxiliary, but also as a meaning-forming expressive means around which the entire system of artistic imagery of a musical work is built.

Key words: pause, expressive means, artistic interpretation, musical performance, musical texture, performance concept, vocal traditions.

УДК 788.41:781.6:7.092

П. Е. Мороз

ЗАБЫТОЕ НАСЛЕДИЕ – ПОЭМА ДЛЯ ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО Е. БОТЯРОВА

XX век в отечественной духовой музыке стал периодом активного роста исполнительского мастерства валторнистов. Проведение конкурсов духового искусства, которые стали важнейшим критерием в оценке уровня владения инструментом, в наше время уже стало привычным. Для повышения объективности оценки выступлений участников музыкальных состязаний, в репертуарный список конкурсов часто включается обязательное произведение, которое в некоторых случаях, для уравнивания шансов соревнующихся, сочиняется специально для конкретного мероприятия. Подобные опусы присутствуют в наследии многих советских и российских композиторов. Таким образом, развитие конкурсов оказало положительное влияние на расширение сольного репертуара многих духовых инструментов, которые прежде не часто попадали в поле зрения композиторов. Однако после конкурсных мероприятий многие интересные произведения оставались невостребованными в исполнительской практике и были незаслуженно преданы забвению.

Обращение в данной статье к одному из таких сочинений, специально написанному для конкурса 1984 г. российским композитором Е. Ботяровым, представляется актуальным в плане его популяризации и обогащения педагогического и концертного репертуара валторнистов. Этим обусловлена цель работы – целостный анализ Поэмы для валторны и фортепиано Е. Ботярова в композиционном и исполнительском аспектах; произведения, которое ещё не изучалось.

Методологическую основу исследования составили композиционный, функциональный, структурный, исполнительский методы анализа.

Одним из значимых событий для духовиков в 80-е годы прошлого столетия стал Всесоюзный конкурс исполнителей на медных духовых инструментах, проводившийся в 1984 году в г. Алма-Ата (Казахская ССР), на котором отечественные музыканты наглядно продемонстрировали высокий уровень профессионального мастерства.

Всесоюзный конкурс явился творческим смотром нового поколения музыкантов-духовиков. Член жюри, выдающийся советский трубач Т. Докшицер писал о своих впечатлениях от выступлений участников: «Отрадно отметить, что уровень исполнительского мастерства наших молодых оркестровых музыкантов значительно возрос. <...> В наших оркестрах сейчас немало первоклассных солистов-инструменталистов <...> Надо сказать, что наши талантливые молодые оркестранты, несмотря на отсутствие регулярной практики сольных выступлений в концертах, держали себя на эстраде уверенно, отлично исполняли очень трудные сочинения» [2, с. 4].

В конкурсе принимали участие 116 музыкантов, прошедших отборочные туры, которые проводились во всех Союзных Республиках. В состязании валторнистов принимали участие 36 музыкантов. От Украинской ССР на Всесоюзный конкурс было делегировано семь участников: В. Таран, В. Тимошенко, Н. Шиш (г. Киев); В. Комликов, П. Мороз, А. Тахманов (г. Донецк), А. Токаренко (г. Одесса).

В состав жюри под председательством композитора Х. Мирзазаде входили авторитетные советские музыканты-духовики: В. Баташев, Р. Абрамов, В. Досадин, Ю. Калужкин, А. Бердырев, Ю. Усов, А. Рябинин. Регламент конкурса включал три тура: два отборочных и финальный, в который допускались не более пяти участников по каждой специальности. Строгие условия соревнований определялись возросшими требованиями к уровню подготовки участников, многие из которых стали в дальнейшем победителями Международных конкурсов: В. Алешков (труба), В. Аввакумов (туба), Р. Исабеков (тромбон).

Конкурсная программа включала образцы классической и современной музыки и отвечала самым высоким требованиям Международного уровня. Обязательным условием было исполнение произведения крупной формы и пьесы виртуозного характера из числа сочинений советских композиторов, написанных по заказу Министерства культуры СССР. Ноты рассылались участникам, прошедшим Республиканские отборы, и были допущены к участию во Всесоюзном конкурсе за 10 дней до начала состязания в Алма-Ате. За ограниченное время исполнитель должен был выучить произведение наизусть, добиться ансамбля с фортепиано и выполнить весь штриховой и нюансовый материал текста.

Одно из «конкурсных» произведений – Поэма для валторны и фортепиано Е. Ботярова²¹, которая исполнялась участниками во втором

²¹Евгений Михайлович Ботяров (1935–2010) – советский, российский композитор, музыкальный педагог, Заслуженный деятель искусств РФ (1995 г.), профессор, член Союза композиторов СССР (РФ), член Союза кинематографистов РФ (2000). Автор музыкальных сочинений различных жанров, а также учебно-методических

туре наряду с такими произведениями как Соната № 1 для валторны соло В. Буяновского и Прелюдией и темой с вариациями Дж. Россини. Для исполнения данной программы валторнист должен обладать невероятной выдержкой, крепким физическим здоровьем и психологическим настроем.

В отечественной валторновой литературе Е. Ботяров не был первопроходцем, образцы этого жанра можно найти в творчестве Б. Анисимова, Д. Фалилесева, Е. Ермакова, Г. Сальникова, Н. Платонова.

Прообразом поэмы как жанра стала симфоническая поэма композитора-романтика Ф. Листа, написанная в 1848 г. Тринадцать симфонических поэм композитора представляют собой крупные одночастные сочинения. Название «поэма» стало употребляться не только в отношении крупных одночастных программных произведений для оркестра, но и как жанровое обозначение инструментальных пьес лирико-драматического или лирико-повествовательного характера, которая отличается свободой построения и эмоциональной насыщенностью. Поэма пишется для фортепиано, для смычковых инструментов с сопровождением фортепиано или оркестра (Поэма для скрипки и фортепиано З. Фибиха, Поэма для скрипки и оркестра Э. Шоссона).

Поэмы часто имеют программные заглавия (поэмы А. Скрябина «Прометей», «Сатаническая поэма», «Поэма экстаза»). В XX в. поэмой стали называть некоторые вокальные сочинения (Д. Шостакович «10 поэм для хора», 1951; Г. Свиридов «Поэма памяти Сергея Есенина», 1956) [3, с. 974].

Один из жанровых признаков музыкальной поэмы связан с программностью. Сюжетный замысел определяет драматургию произведения, диктует выбор композиционных приёмов и средств выразительности.

Таким образом, жанр поэмы охватывает довольно широкий круг произведений свободной структуры, подразумевающий обязательное наличие сюжетной составляющей. Очевидно, что именно возможность реализации авторского замысла без ограничений его строгими рамками определённой формы и содержания, обусловило выбор Е. Ботярова поэмы в качестве жанровой основы произведения для валторны с фортепиано. К сожалению, информационных источников, которые смогли бы раскрыть композиторский замысел, лежащий в основе создания сочинения, не сохранилось. Композитор не предпослал опусу ни названия, ни эпиграфа. Однако, образное содержание и яркие выразительные средства свидетельствуют о наличии определённой сюжетности.

работ. Писал музыку к радио- и телеспектаклям, кинофильмам, мультфильмам. Награждён Орденом Дружбы (2003) и Орденом Почёта (2007) [1].

Открывается Поэма прологом, первые звуки которого погружают слушателя в мир древнерусского эпоса. Дуэт валторны и фортепиано рисуют образ легендарного певца-сказителя Баяна (Бояна): речитатив солиста разворачивается на фоне pedalных аккордов роаяля.

Размеренное соло валторны²² (*Moderato*) – лаконичная и при этом очень эмоциональная и динамичная речь, в которой предвосхищаются события будущих эпизодов поэмы, строится на многократном чередовании кратких нисходящих мотивов и репетиционных повторений на одном звуке, ассоциирующихся с интонациями плачей и причитаний в русском фольклоре. В процессе развёртывания музыкальной ткани вводятся краткие восходящие пассажи *quasi glissando*, усиливающие ассоциации с интонационной основой жанра плача народной музыки.

Глубокий психологизм и выразительность мелодии достигается за счёт динамического нарастания, длинных двойных форшлагов, глассандированных пассажей и постепенного ускорения темпа, которое связано не столько с ремаркой *accelerando*, сколько с ритмическим уменьшением длительностей. Таким образом, внутренняя пульсация сохраняется, а скорость движения увеличивается, что вновь вызывает ассоциацию не только с повышением эмоционального градуса высказывания, но и с ритуальными действиями древности. Это ускорение буквально вводит слушателя в первый эпизод.

Раздел *Allegro* (ц. 1) начинается остигатной пульсацией баса, к которой подключается солирующий инструмент. Равномерное движение прерывается синкопами, которые разрушают ритмическую организацию основной темы.

Соло валторны строится на интонациях пролога, но уже без мотива причитания. На первый план выводятся ходы на септиму и кварту, которые придают теме героический, призывный характер.

Если в прологе фортепиано отводилась роль создания пространственно-фонового компонента в воплощении основного образа, то в *Allegro* инструмент активно включается в диалог с солистом. Мелодическая линия, подчёркнутая акцентами, «разрывается» между партиями участников ансамбля. При этом, несмотря на эмоциональное нагнетание, эпизод постепенно «сворачивается», его окончание перемещается в более низкий регистр на фоне динамического угасания.

Второй эпизод (*Andantino*) переносит слушателя в сферу песенности. После До-мажорного начала, музыка переносится в тональность Ми-бемоль мажор. Широкая распевная, свободно льющаяся мелодия валторны рождается из интонаций речитатива пролога, и

²² Поэма для валторны с фортепиано Е. Ботярова, написана для валторны *in F*.

сопровождается арпеджированными аккордами фортепиано, имитирующими гусельные переборы²³.

Песенная мелодия валторны подхватывается фортепиано (ц. 3), аккордовое изложение наполняет тему колоритом оркестровой (в контексте песенного начала – хоровой) звучности. В момент кульминации к фортепианному «хору» присоединяется валторна (ц. 4). Кантиленные, распевные интонации сменяются речитативом, с нарочитым маркированием каждого звука. Движение постепенно замедляется, фактура разрежается, спускается в низкий регистр и словно замирает, растворяясь в тишине.

Два первых раздела экспонируют антитезу действительности и лирики, характерную для главной и побочной партий в сонатной форме. В поэме, данная антитеза может трактоваться как противопоставление воинственного, конфликтного и созидательного вокально-хорового начала, символизирующего мирную жизнь.

В следующем разделе *Allegro* возвращается видоизменённый музыкальный материал первого эпизода: главная тема у валторны переносится в си минор, подчёркивается акцентами на фоне *basso ostinato* у фортепиано с синкопированными аккордами. Разработка тематизма осуществляется путём активного мотивного и тонального развития. Тема дробится на мелкие мотивы, которые в свою очередь также начинают подвергаться изменениям. В процессе драматургического нарастания появляются глассандирующие мотивы из пролога (ц. 9). Драматизация образа достигается за счёт усиления динамики, использования разнообразных приёмов и штрихов у валторны: акцентов, трелей, длинных форшлагов, фрулато, глассандо. В партии фортепиано – постепенное расширение регистров с последующим фактурным заполнением звукового диапазона. Кластерные созвучия в высоком регистре вызывают ассоциацию с бряцанием оружия.

В кульминации (ц. 10) солист декламирует пронзительные «плачевые» интонации в высоком регистре. Наивысшее эмоциональное напряжение, как крик души, достигается за счёт длинных форшлагов и октавных скачков на динамике *ff*. Звук си-бемоль для валторны *in F* – своеобразный экзамен для исполнителя после достаточно протяжённого и активного раздела.

В партии фортепиано имитируются удары колокола, что придаёт общей картине фатальное звучание. Таким образом, весь эпизод – картина некой битвы, который можно трактовать как разработку сонатной формы.

²³ Гусли – русский народный щипковый музыкальный инструмент, в общем виде представляющий собой резонаторный корпус, с натянутыми над ним 5–20 струнами, образующими диатонический звукоряд.

Разрешением максимального накала напряжения становится возвращение на пике кульминации песни *Andantino* (побочной партии), которую победно провозглашает рояль в аккордовом изложении в тональности Фа-мажор (ц. 11). Далее к проведению темы присоединяется солист (ц. 12). Таким образом, в репризном проведении песенного раздела, хоровое, массовое начало выходит на первый план, рисуя картину всеобщего, всенародного ликования.

В победном ключе решена и реприза первого эпизода *Allegro*. Особый блеск и искромётность проведению темы (главная партия) придаёт динамическое нарастание: от нюанса *p* начинается постепенное *crescendo*. Равномерную акцентуацию первой и третьей доли такта (в размере 4/4) нарушает «сбивчивая» группировка штрихов в кратких повторяющихся мотивах: легато-легато, легато-стаккато.

Таким образом, в сравнении с экспозиционным проведением, используется «обратная» драматургия: если первоначально войско как бы уходило вдаль, то в репризе оно приближается, возвращается.

Завершается Поэма финальным эпизодом с колокольными ударами фортепиано, на фоне которых звучат восходящие виртуозные квинтольные пассажи валторны. Общее движение ускоряется и выходит через последний септольный пассаж к ноте до третьей октавы.

Интонационно кодовый раздел апеллирует к прологу и симметрично замыкает композицию.

Таким образом, в Поэме для валторны и фортепиано очевидны черты сюжетной драматургии, в основе которой повествование Баяна о походе, в который отправляется войско, на защиту Родины и его триумфальное возвращение. В центре сюжета – картина битвы. Яркость музыкального языка Поэмы компенсирует отсутствие программы и придаёт условность происходящим событиям, лишая их конкретики.

В драматургии сочинения проявились элементы кинематографичности, что явилось прямым следствием плодотворной работы композитора в сфере кино и мультипликации. Активно используются пространственные возможности регистров («подъёмы», «спуски», уплотнение, разрежение), динамики (эффекты приближения, удаления).

В композиции Поэмы проявляются черты сонатности. Это, прежде всего, традиционная антитеза действительности и лирики (главная и побочная партии), представленная вторым и третьим эпизодом, активная разработка тематического материала в центральном эпизоде, наличие зеркальной репризы. Внешнее структурное соответствие сонатной форме очевидно, однако, содержательно-образное наполнение разделов и целого отличается своеобразием.

Традиционная образная оппозиция, в данном опусе не демонстрируется как противостояние двух лагерей, а помещена внутрь

одной образной сферы. Действенность и созерцательность представлены в экспозиции образами народа и войска, ставшего на его защиту. Основной конфликт вынесен за пределы сочинения. Е. Ботяров не пошёл по пути перенесения конфликта на уровень разделов – экспозиция-разработка, как поступил Д. Шостакович в Седьмой («Ленинградской») симфонии. Противоборствующая сторона (образ врага) в музыке Поэмы для валторны воплощения не получила. Картина битвы в разработке полностью создана на материале главной партии.

Таким образом, возникает своеобразная драматургия, взгляд на конфликт с одной стороны. Все темы-образы и эпизоды представляют одну целостную идею – образ Родины. Своеобразие композиционного замысла позволяет говорить о сонатности в Поэме лишь как о принципе.

Схематично чередование эпизодов в Поэме выглядит следующим образом:

А В С В₁ С В А₁

Зеркальная реприза превращает форму в концентрическую. Замкнутость структуры, символика круга хорошо соотносится с контекстом древности, образностью русской старины, интонационно воссозданной в поэме.

В сочинении нет образа героя. Центральная идея поэмы для валторны и фортепиано Е. Ботярова – героическое прошлое русской земли. Главная сила русского народа – в единении перед лицом опасности, когда общие цели и идеи становятся важнее индивидуально-личностного начала, что в свою очередь указывает на продолжение Глинкинских традиций.

Пьеса Е. Ботярова длится по времени 5 минут. Но за этот короткий промежуток времени исполнитель должен раскрыть всю содержательную сторону, зафиксированную в нотном тексте.

Поэма для валторны и фортепиано Е. Ботярова никогда не издавалась, а была лишь ксерокопирована в количестве 40 экземпляров для использования на Всесоюзном конкурсе исполнителей на медных духовых инструментах с рукописного клавира и партии валторны. Ноты произведения невозможно найти даже в архивах Московской консерватории и Российской Академии музыки имени Гнесиных, где преподавал Е. Ботяров. 40 счастливых обладателей рукописи из числа участников Всероссийского конкурса исполнителей на медных духовых инструментах, к сожалению, не спешат делиться клавирами с молодыми музыкантами и популяризировать сочинение, которое достойно занять почётное место в репертуаре солистов-валторнистов. В связи с этим, на сегодняшний момент, произведение известно исключительно узкому кругу исполнителей.

В классе валторны Донецкой Государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева после 35-летнего незаслуженного забвения, были восстановлены клавир и партия Поэмы для валторны и

фортепиано Евгения Михайловича Ботярова, которая уже включена в репертуар студентов-валторнистов. Яркое по содержанию и одновременно виртуозное сочинение способно украсить любой концерт.

Список использованных источников

1. Ботяров Евгений Михайлович [Электронный ресурс] // Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского : [официальный сайт]. – М. 2019. Режим доступа : <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8771>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Докшицер, Т. А. Соревнование оркестровых музыкантов / Т. А. Докшицер // Музыкальная жизнь, 1983. – № 3. – С. 4–5.
3. Поэма // Музыкальная энциклопедия: Т. 4 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. Энциклопедия, 1978. – С. 415–975.
4. Усов, Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 200с.

References

1. Botyarov Evgeny Mikhailovich / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaikovskogo : [oficial'nyj sajt] [Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky: [official website]. Moscow, 2019. URL : <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8771>, – htm, free.
2. Dokshitser T. Sorevnovanie orkestrovyyh muzykantov [Competition of orchestral musicians] / Muzykal'naya zhizn' [Musical life], 1983, no. 3, pp. 4–5.
3. Poema [Poem] / Muzykal'naya enciklopediya [Musical Encyclopedia], Vol. 4 // chief editor Yu. V. Keldysh. Moscow : Sov. Enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1978, pp. 415–975.
4. Usov Yu. Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na duhovyyh instrumentah [History of domestic performance on wind instruments]. Moscow : Muzyka [Music], 1975, 200 p.

Мороз П. Е. Забытое наследие – Поэма для валторны и фортепиано Е. Ботярова. Статья посвящена изучению Поэмы для валторны и фортепиано Е. Ботярова – произведению, написанному для конкурсной программы исполнителей на духовых инструментах. Развитие исполнительского искусства на духовых инструментах в XX ст. связано с проблемой расширения репертуара. Обращение к Поэме Ботярова актуально в плане привлечения внимания педагогов и исполнителей к незаслуженно забытому произведению, которое даже не было опубликовано. В статье дан композиционный анализ в аспекте жанровой специфики произведения. Выявляются особенности драматургии Поэмы,

интонационная близость тематизма к образцам русского фольклора, характеризуются исполнительские приёмы и штрихи, используемые для раскрытия образов.

В качестве методологической базы исследования были использованы методы структурного, целостного, композиционного анализа.

Популяризация Поэмы для валторны и фортепиано Е. Ботярова поможет вернуть это замечательное произведение в культурное пространство, обогатит педагогический и концертный репертуар валторнистов.

Ключевые слова: Е. Ботяров, поэма для валторны, музыкальные конкурсы, духовое исполнительство.

Мороз П.Є. Забута спадщина – Поема для валторни і фортепіано Є. Ботярова. Стаття присвячена вивченню Поєми для валторни і фортепіано Є. Ботярова – твору, написаному для конкурсної програми виконавців на духових інструментах. Розвиток виконавського мистецтва на духових інструментах у ХХ ст. пов'язаний із проблемою розширення репертуару. Звернення до поеми Ботярова актуально в плані залучення уваги педагогів і виконавців до несправедливо забутого твору, який навіть не було опубліковано. У статті поданий композиційний аналіз в аспекті жанрової специфіки твору. Виявляються особливості драматургії поеми, інтонаційна близькість тематизму до зразків російського фольклору, характеризуються виконавські прийоми і штрихи, використовувані для розкриття образів.

В якості методологічної бази дослідження були використані методи структурного, цілісного, композиційного аналізу.

Популяризація Поєми для валторни і фортепіано Є. Ботярова допоможе повернути цей чудовий твір у культурний простір, збагатити педагогічний і концертний репертуар валторністів.

Ключові слова: Є. Ботяров, поема для валторни, музичні конкурси, духове виконавство.

Moroz P. Forgotten heritage – Poem for horn and piano by E. Botyarov. The article is devoted to the study of the Poem for horn and piano by E. Botyarov - a work written for a competition program for performers on wind instruments. Development of performing arts on wind instruments in the 20th century. associated with the problem of expanding the repertoire. Appealing to Botyarov's Poem is relevant in terms of attracting the attention of teachers and performers to an undeservedly forgotten work that has not even been published. The article provides a compositional analysis in terms of the genre specificity of the work. The peculiarities of the dramaturgy of the Poem are revealed, the intonational closeness of the thematism to examples of Russian folklore, and the performing techniques and touches used to reveal the images are characterized.

Methods of structural, holistic, compositional analysis were used as the methodological basis for the study.

Popularization of E. Botyarov's Poem for Horn and Piano will help return this wonderful work to the cultural space and enrich the pedagogical and concert repertoire of horn players.

Key words: E. Botyarov, poem for horn, music competitions, wind performance.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 130.2

Е. С. Бабенко

ЭВОЛЮЦИЯ МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА СОМНИТЕЛЬНОГО АВТОРСТВА

Стремление исследователя раскрыть концепцию художественного произведения, его содержание, вызывает необходимость разработать определённый аналитический инструментарий, некий комплекс методов постижения художественных идей и средств их воплощения автором, что предполагает, в определённом смысле, сотворчество с ним. Этот процесс не из лёгких, но ещё сложнее он оказывается тогда, когда указание на создателя произведения является сомнительным. Помимо прочего, в этом случае цель исследователя, а, следовательно, и методы исследования, прежде всего, должны быть обращены к установлению настоящего творца. Издавна проблема атрибуции произведений сомнительного авторства привлекала внимание учёных, однако, в искусствоведческом (в частности, музыковедческом) контексте проблема эволюции методов атрибуции до сих пор не становилась предметом отдельного научного изучения, что и обусловило актуальность избранного вектора исследования. Цель статьи, таким образом, заключается в систематизации аналитического инструментария в попытке атрибуции авторства художественных произведений. Необходимым инструментом исследования стал метод исторического анализа, инициировавший потребность выделения механизма классификации методов атрибуции авторства с помощью интенсивного использования системного, комплексного, а также компаративного подходов.

Исследование произведений по внешним данным использовалось ещё древнегреческими мыслителями, среди которых Антигон из Кариста и Ксенократ из Афин. Поскольку авторство в то время определялось на основании легенд, передававшихся из поколения в поколение, составлялись биографии многих более древних, а также современных исследователей художников, собиралась информация о произведениях, их художественных и технических характеристиках. Именно такой подход создал основу для следующих попыток разработать универсальную методику в установлении авторства.

Историко-эволюционный подход к изучению древнегреческого искусства впервые продемонстрировал немецкий искусствовед Й. Винкельман. Античное искусство рассматривалось им в качестве классического – в смысле эстетически совершенного, образцового, а свою задачу родоначальник научного искусствознания усматривал в том, чтобы понять происхождение, развитие, изменения искусства, а также различные стили народов, эпохи, художников.

В XIX веке, вследствие значительного увеличения антикварного рынка, роста числа фальсификаций произведений искусства, важной стала деятельность так называемых знатоков. Произошло формирование новых атрибутивных методов, пересмотр и углубление предыдущих.

Анализ закономерностей построения произведений, специфики индивидуальной манеры мастера и изучение второстепенных элементов изображения, выполненных художником инерционно-механически (в портрете – волосы, форма и строение ушей, рук, ногтей, в пейзаже – методы изображения листьев, облаков и т. д.) было предложено итальянским историком Дж. Морелли. Метод художественного распознавания при установлении взаимного родства произведений, основанный на предположении относительно тождества их характеристик, а, следовательно, и тождеству их происхождения (комплекса черт, отличающих одного художника от другого), предложил американский историк и художественный критик Б. Бернсон [2].

Атрибутивный метод (в основе которого «чувство стиля», основанное на первом впечатлении), предложил немецкий историк М. Фридендер. «Точно так же, как знаток вина может на вкус определить, откуда это вино и когда оно было изготовлено, так и знаток искусства способен определить автора по непосредственно чувственно-духовному впечатлению» [12, с. 202]. Три критерия атрибутивного метода (интуитивный принцип, случайная атрибуция и ряд приёмов, приближающих к стилю определённого автора) предложены русским историком Б. Виппером. Магистральным критерием этого процесса учёный называет «фактуру» (специфическую обработку формы, своего рода индивидуальный почерк: кладка краски, характер мазка, ощущение живописцем цвета) и «эмоциональный фон» (динамическое начало, являющееся носителем духовного содержания и чувственной выразительности художественного произведения) [5].

Ещё в конце XIX века стало понятно, что применение методов так называемых знатоков недостаточно для получения объективных результатов. Поэтому с конца XIX – начала XX века методика определения авторства произведений совершенствовалась в нескольких направлениях. К первому вектору отнесём комплексные методы (основанные на филологических, социологических, культурологических, философских и текстологических средствах), ко второму – математические или

статистические методы (попытки автоматизировать определение авторства), к третьему – научно-технические (связанные с физикой и химией). Обратимся к характеристике методов первого вектора.

Методы сравнительно-текстологического исследования старорусских летописей предложены историком А. Шахматовым. На первом этапе исследователь предлагает обратиться к личности, создавшей рукопись (времени, места, обстоятельств, при которых он работал). Собрание сохранившихся произведений могут происходить от других, более древних произведений, лежащих в их основе. Поскольку летопись, «входя в состав другого, более позднего, могла усложняться <...> сведениями, заимствованными из <...> других артефактов» [10, с. 286], её исследование должно приводить к определению более ранней первостепенной летописи. Сама рукопись могла возникнуть на основе устного предания, народных рассказов, рассказов современников. Таким образом, полученные данные в результате анализа состава определённой летописи должны доказать, «с одной стороны, о более древних литературных произведениях, с другой – о народных и устных рассказах, существовавших на время составления произведения» [там же]. Важным здесь выступает сочетание рассуждений о методе исследования летописи с определением характера самой летописи. А. Шахматов стал первым «изучать тексты не для формальной их классификации, необходимой для издания, а для установления их реальных, исторических взаимоотношений между собой» [там же]. Традиции его школы составили фундамент школы отечественных текстологов-медиевистов.

В орбиту научных дискурсов этого вектора в начале XX века попадает также мистификация. Как особая разновидность художественного произведения, она начала рассматриваться в контексте истории и теории культуры, а определение её авторства стало существенной проблемой атрибуции. Среди путей, помогающих установить аутентичность литературных произведений Е. Ланн [9] выделяет различные методы современной текстологии: от основного в руках исследователя скрупулёзного филологического анализа (лексического, грамматического, синтаксического), который часто дополняется раскрытием культурно-бытовых ошибок мистификатора – к календарной проверке; от палеографического анализа (внешние материальные показатели, характерные для рукописей определённой эпохи: характер бумаги, чернил, начертание графем и т. д.) – к графологической экспертизе (определение подделок автографов). Но основное внимание исследователя обращено к основам социологического анализа текста.

Поскольку автор-мистификатор обращается к технике стилизации, ведь «каждая мистификация строит автора, то есть очерчивает контуры его мироощущения и обретает манеру художественного

выражения» [там же, с. 54], социологический метод предполагает анализ психоидеологии социальной среды, стоящей за фиктивным автором. Степень эффективности такого анализа, по Е. Ланну, зависит от стадии исследования (проводится оно до раскрытия мистификации или после) и её разновидности. Результаты такого метода, на наш взгляд, могут использоваться как дополнительный аргумент в общем комплексе методов исследования мистификаций, поскольку достаточно часто у авторов наблюдаются общие мировоззренческие убеждения (особенно у создателей, творивших в один исторический период).

Историко-стилистический метод атрибуции литературной мистификации, метод распознавания истинного или фиктивного текста, а также имени автора по принципу избирательности, метод литературной эвристики и проблемы восстановления правильного литературного текста предлагает В. Виноградов. Историко-стилистический метод «опирается на систему знаний о литературном языке соответствующей эпохи, о языке художественной литературы того времени и о индивидуально-художественных стилях» [4, с. 292]. Метод распознавания подлинного или фиктивного текста, а также имени его автора по принципу отбора «наиболее характеристических и типичных примет (прежде всего лексических и фразеологических, а затем и грамматических, присущих манере того или другого автора» [там же], осложняется исторически оправданным, стилистически направленным и филологически целесообразным применением «принципа избирательности характеристик речевых примет индивидуального стиля» [там же, с. 293], а также принципом «точного отграничения индивидуально типичных примет от того, что имеет более широкое употребление в литературном быту того времени» [там же, с. 298].

Метод установления автора текста по типичным приметам его стиля смыкается с методом литературной эвристики, предложенным Ф. Витязевым [там же, с. 299]. Эвристика – учение «о системе приёмов, которые помогают определять и находить автора произведения путём систематизации и расшифровки данных текста, в том числе и лингвистико-стилистических, а также иногда по внешним историческим условиям возникновения и существования текста» [там же, с. 266]. Ф. Витязев разделяет метод литературной эвристики на формальный (язык и стиль произведения, характер названия, псевдоним, автобиографические элементы, указанные в тексте, редакционные обозначения) и внутренний (исследование самого содержания литературного произведения) разновидности. Недостаток этого метода, по В. Виноградову, заключается в опоре на субъективные, хотя и проверенные на опыте, представления о типичном для того или иного писателя «наборе» слов, нередко дающем ложные атрибуции.

Проблемы восстановления правильного литературного текста и степени его историко-стилистической оценки для установления адекватного культурно-исторического значения и литературно-художественного качества подделок, их места «в общем движении стилей литературы» [там же, с. 265] – кропотливая работа и «лучшая школа познания стиля писателя в широком исторически-языковом и литературном контексте» [там же, с. 324]. Важными становятся проблемы изучения истории текста произведения (для выявления языковых отличий переписчика или редактора, проникших в произведение, от речевых примет авторского текста) и психологии ошибок переписчика (установление авторов копий, каждый из которых имел свой уровень грамотности, характерные типы ошибок, неточностей, пропусков и др.).

Понимание черновой рукописи как отражения процесса работы, построение метода его изучения в соответствии принципу развёртывания во времени и пространстве, предложил С. Бонди. Такой подход помогает осмыслить форму рукописи, разобраться во внутренних причинах всех внешних особенностей, что составляет первый этап в её познании. На втором этапе необходимо «понимание черновика как конкретного и единого целого: такое построение работы, когда рукопись читается не по отдельным словам, а, наоборот, отдельные слова читаются на основании понимания целого, расшифровываются в данном конкретном контексте и с помощью этого контекста» [3, с. 144–145].

В атрибутивном исследовании произведений живописи, кроме стилистического (комплексного анализа источников от общего к частичному), дополненного технико-технологическим (изучение дополнительных элементов: кракелюр, фактура мазка, оригинальность подписи) А. Кибовский предлагает историко-предметный метод. Он «базируется на изучении портрета в контексте современной ему культурно-исторической эпохи и её интерпретации с помощью источников о различных аспектах прошлого, влияющих на творческий замысел художника, отношений заказчика и автора произведения» [8, с. 6]. Такой подход позволяет более точно установить имя автора, глубже постичь его замысел, общий смысл произведения.

Определённый алгоритм атрибуции скульптуры предлагает художник-реставратор О. Яхонт. На первом этапе он обращается к «целостному восприятию произведения, которое включает в себя как его оценку, так и определение того, что есть предметом изображения, а также средств выражения. Одновременно с этим воспринимается и оценивается материал изготовления, состояние его сохранности, качество патины, характер обработки инструментами и многие другие компоненты, что дают представление об изучаемом произведении, в том числе сюжет, композицию, сигнатуру и т. д.» [14, с. 391].

На втором этапе необходимо проанализировать «материал самого произведения, его структуру, реставрационные вмешательства, что осуществляется не только визуально, но и с использованием естественно-научных методов (химических, физических, оптических, геологических и других анализов)» [там же]. Здесь следует также обратиться к анализу стиля произведения, оценке «художественного качества, пропорций, характера лепки, чеканки, отделки и фактуры поверхности, изучению формы и методов использования инструментов» [там же], идентификации копии или оригинала произведения.

Получив необходимые результаты, О. Яхонт переходит к последнему этапу – «сопоставление полученных результатов с первым впечатлением – и путём критического отбора, исключений, уточнений, а иногда перепроверок, приходит к завершающему или определённом промежуточному заключению» [там же]. Результаты многих исследований в ракурсе атрибуции, по О. Яхонту, во многом зависят от опыта, «прозорливого глаза» исследователя, его самокритичности. Данный принцип можно обобщить следующим образом: при наличии хотя бы одного факта, противоречащего общепринятой теории, доминирующей в данной области знаний, теория ставится под сомнение. Если же общепринятой теории противоречит определённое множество фактов, несомненно, поднимается вопрос о пересмотре теории и предлагается гипотеза, призванная объяснить все эти факты. Если такая гипотеза не противоречит и всем фактам общепринятой теории, не вызывающим сомнения, она становится новой общепринятой теорией.

Визуально-аналитическое исследование (так называемый «метод Бизли»), как основу для атрибуции произведений древнегреческой вазописи, предлагает А. Петракова. Полноценная атрибуция произведений искусства, указывает исследователь, которая сравнивается «с искусством диагноста в определении заболевания или с работой криминалиста в выявлении преступника по оставленным следам» [11, с. 16], возможна только в условиях комплексного междисциплинарного подхода и совокупности всех существенных искусствоведческих методов в сотрудничестве с химиками, физиками, реставраторами. Однако главным является визуально-аналитическое исследование на основе формально-стилистического и сравнительно-стилистического анализа, которое невозможно в изоляции от специалистов смежных областей, от учёных, занимающихся разработкой аналогичных проблем, без знания основ археологии, её методов и др.

Отдельным ракурсом в атрибуции произведений искусства выделим математические или статистические методы определения авторства. Составление графиков частоты употребления распорядительных долей в языке произведений и сопоставление показаний таких графиков как верное средство определения подлинности

или фиктивности текста предложил М. Морозов. Такие графики, по словам учёного, подобны световым спектрам «химических элементов, в которых каждый элемент характеризуется своими особыми зазубринами» [4, с. 316]. Исследование по этим спектрам учёный считал лингвистическим анализом, согласно спектральному анализу состава небесных светил.

Статистический многомерный анализ, основанный на теории распознавания образов и характеристики индивидуального авторского стиля в синтаксическом аспекте предлагает М. Марусенко. Эта методика «позволяет определить характеристики текста, а не отдельного предложения на разных уровнях языковой системы. На этапе описания объектов, атрибутируемых языком параметров из априорного словаря параметров, предусмотрена ручная обработка данных. Статистическая обработка полученных данных и реализация алгоритма проверки атрибутивной гипотезы осуществляется с помощью компьютерных программ» [12, с. 13].

Пять уровней атрибуции текста (пунктуационный, орфографический, синтаксический, лексико-фразеологический, стилистический) предлагает Т. Батура. Самым сложным оказывается анализ последних трёх уровней, которые, по мнению исследователя, составляют «авторский стиль». Многочисленные методы анализа стиля автор предлагает разделить на две масштабные группы: экспертные (предусматривающие исследование текста профессиональным лингвистом-экспертом) и формальные. К последним относятся приёмы по теории вероятностей и математической статистики (метод основан на учёте статистики употребления пар элементов любой природы, следующих друг за другом в тексте), алгоритмы кластерного анализа и нейронных сетей (лингвоанализатор, система “атрибутатор”, система “смайт”, система “Антиплагиат”, авторский инвариант и лингвистические спектры, система “стилеанализатор”, система “авторовед”) и др. [1].

Методологическую базу типологического подхода к изучению стилевой, тематической и авторской атрибуции научных и художественных текстов предлагает И. Волошиновская. Первый этап, согласно этому подходу, предполагает создание различных выборок текстов в зависимости от типа атрибуции; второй – выбор с помощью описательного метода оптимального параметра для проведения атрибуции текстов; третий – связан с определением частот этих параметров с помощью программы “*Lexical Content Searcher*”; на четвёртом этапе осуществляется подбор соответствующих методов и алгоритмов, обеспечивающих успешную атрибуцию текстов; на пятом предполагается визуализация результатов атрибуции через отображение распределения текстов графически в пространстве главных компонент [7].

Заметим попутно, что недостатки статистических методов достаточно многочисленны: это и проблема составления выборки эталонных текстов (тексты разных авторов должны максимально различаться, а тексты одного автора – быть максимально близкими), игнорирование стилевой эволюции автора или его сотворчество с другим автором, невозможность применения этих методов в пределах малых объёмов выборки. Наконец, вспомним об «антиисторичности, стремление к формальной классификации текстов на основании технических приёмов сравнения разнотечений с помощью теории “общих ошибок”, или теории “подобных мест”» [10, с. 284]. По этим причинам указанные методы «не в состоянии приблизить нас к более глубокому пониманию <...> специфики индивидуального стиля, его соотношение с другими стилями, его места в историческом движении художественной литературы и его значение в общем развитии культуры» [4, с. 321]. В решении вопросов авторства, подлинности и фиктивности текста, таким образом, данные методы могут расцениваться как дополнительное средство.

Следующий вектор исследования, связанный с развитием физики, химии, технического прогресса, стал активно внедряться с 20-х годов XX века. Благодаря научным достижениям стало возможным приобщение к атрибутивному исследованию произведений искусства таких нововведений, как микроскоп, ультрафиолетовые, инфракрасные и рентгеновские лучи, спектрографический, термолюминесцентный анализ. Такой подход поспособствовал заключению аргументированных выводов об оригинале или подделке, отделению аутентичных разделов от более поздних дополнений и реставрационных обновлений, установлению времени и места создания, характера процесса работы, на недоступном ранее уровне пересмотра общепризнанных стереотипов. Эти достижения привели в 1970–1980-х гг. к возникновению специализаций искусствоведов по таким ранее далёким от культуры дисциплинам как УФ- и ИК-излучение, рентген, микрофотография, химанализ и др. Впрочем, такие нововведения имеют и другую сторону медали. Исследователи, желая восстановить так называемую «первичную белизну» стравливают поверхность агрессивными химическими реактивами, тем самым навсегда уничтожая ценнейшие художественные качества произведения (весьма важные и для его атрибуции).

Подводя итог, укажем, что стержнем почти каждого исследования, в котором «разворачивается» решение той или иной проблемы, есть методологический базис – не случайно он занимает почётное место в каждой из наук. В исследовательском поле искусствоведения сложилось несколько типов методологического инструментария атрибутивного анализа:

1) анализ внешних связей художественного текста – интуитивный принцип определения авторства, стилевых особенностей

артефактов (Й. Винкельман, Й. Морелли, М. Фридендер, Б. Виппер и др.);

2) комплексные методы, основанные на филологических, социологических, культурологических, философских и текстологических (медиевистских) средствах исследования произведений (А. Шахматов, Е. Ланн, Д. Лихачёв, В. Виноградов, С. Бонди, О. Яхонт, А. Кибовский, А. Петракова и др.);

3) технические средства с привлечением к атрибутивной работе микроскопов, ультрафиолетовых, инфракрасных и рентгеновских лучей, спектрографического и термоллюминисцентного анализа;

4) формальные методы атрибуции произведений (М. Морозов, М. Марусенко, Т. Батура, И. Волошиновская и др.).

Добавим, что авторство большинства шедевров так и осталось бы загадкой, однако с помощью новейших средств науки и техники сегодня можно с уверенностью определить подлинность произведений искусства. Но, вместе с тем, иногда люди просто хотят верить в оригинальность того или иного произведения, поскольку фальшивка бывает гениальной, а её автор великим мастером, и таких примеров история знает немало. Впрочем, это тема уже другого исследования...

Список использованных источников

1. Батура, Т. Е. Формальні методи визначення авторства текстів [Електронний ресурс] / Т. Е. Батура-. – Режим доступа : <http://www.nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/258/10.pdf>, свободный – Загл. с экрана.
2. Бернсон, Б. Живописцы итальянского Возрождения / Б. Бернсон. – М. : Искусство, 1965. – 436 с.
3. Бонди, С. М. О чтении рукописей Пушкина / С. М. Бонди // Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. – М. : Просвещение, 1978. – С. 143–190.
4. Виноградов, В. В. Проблема авторства и правильности текста литературного произведения / В. В. Виноградов // О языке художественной литературы. – М. : Гослитиздат, 1959. – С. 259–333.
5. Винокур, Г. О. Чем должна быть научная поэтика / Г. О. Винокур // Филологические исследования: Лингвистика и поэтика: сб. статей. – М. : Наука, 1990. – С. 8–14.
6. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : изд-во В. Шевчук, 2015. – 368 с.
7. Волошиновська, І. А. Стильова, тематична й авторська атрибуція наукових і художніх текстів (на матеріалі англійської, німецької та української мов : автореф. дисс. ... канд. філолог. наук:

- 10.02.15 / І. А. Волошиновська; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2013. – 21 с.
8. Кибовский, А. В. Историко-предметный метод атрибуции произведений портретной живописи России XVIII – 1-й половины XIX вв. : автореф. дисс. ... канд. историч. наук: 24.00.03 / А. В. Кибовский; Российский институт культурологии. – Москва, 2000. – 23 с.
 9. Ланн, Е. Л. Литературные мистификации / Е. Л. Ланн. – М.–Л. : ГИЗ, 1930. – 232 с.
 10. Лихачёв, Д. С. Кризис литературоведческой механистической текстологии / Д. С. Лихачёв // Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. – М.–Л. : изд-во АН СССР, 1962. – С. 14–29.
 11. Петракова, А. Е. Методология комплексного искусствоведческого исследования афинской вазописи: теория и практика (на примере коллекции Государственного Эрмитажа): автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / А. Е. Петракова // Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2013. – 58 с.
 12. Родионова, Е. С. Лингвистические методы атрибуции и датировки литературных произведений (к проблеме Корнель–Мольер) : автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.21 / Е. С. Родионова; Санкт-Петербургский гос. университет. – Санкт-Петербург, 2008. – 24 с.
 13. Фридендер, М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридендер. – С-Пб : Андрей Наследников, 2013. – 248 с.
 14. Яхонт, О. В. Проблемы консервации, реставрации и атрибуции произведений искусства : избранные статьи / О. В. Яхонт. – М. : СканРус, 2010. – 464 с.

References

1. Batura T. Formal'ni metodi viznachennya avtorstva tekstiv [Formal methods for identifying the authorship of texts]. URL : <http://www.nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/258/10.pdf>, – htm, free.
2. Bernson B. ZHivopiscy ital'yanskogo Vozrozhdeniya [Painters of the Italian Renaissance]. Moscow : Iskusstvo [Art], 1965, 436 p.
3. Bondi S. O chtenii rukopisej Pushkina [About reading Pushkin's manuscripts] / S Chernoviki Pushkina: Stat'i 1930–1970 gg. [Pushkin's drafts: Articles 1930–1970]. Moscow : Prosveshchenie, 1978, pp. 143–190.
4. Vinogradov V. Problema avtorstva i pravil'nosti teksta literaturnogo proizvedeniya [The problem of authorship and correctness of the text

- of a literary work] / O yazyke hudozhestvennoj literatury [On the language of fiction]. Moscow : Goslitizdat, 1959, pp. 259–333.
5. Vinokur G. CHem dolzhna byt' nauchnaya poetika [What should be scientific poetics] / Filologicheskie issledovaniya: Lingvistika i poetika: sb. statej [Philological studies: Linguistics and poetics: collection. Articles]. Moscow : Nauka [Science], 1990, pp. 8–14.
 6. Vipper B. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva [Introduction to the historical study of art] / Moscow : izd-vo V. Shevchuk [publishing house V. Shevchuk], 2015, 368 p.
 7. Voloshinovska I. Stil'ova, tematiczna j avtors'ka atribuciya naukovih i hudozhnih tekstiv (na materiali anglijs'koï, nimec'koï ta ukraïns'koï mov : avtoref. diss. ... kand. filolog. nauk: 10.02.15 [Styliova, thematic and authorial attribution of scientific and artistic texts (on the material of English, German and Ukrainian languages: author's thesis for the degree of candidate of philological sciences: 10.02.15] / Nacional'nij pedagogichnij universitet im. M. P. Dragomanova [National Pedagogical University named after M. P. Dragomanova]. Kyiv, 2013, 21 p.
 8. Kybovsky A. Istoriko-predmetnyj metod atribucii proizvedenij portretnoj zhivopisi Rossii XVIII – 1-j poloviny XIX vv. : avtoref. diss. ... kand. istorich. nauk: 24.00.03 [Historical-subject method of attribution of works of portrait painting of Russia XVIII – 1st half of XIX centuries. : author's thesis for the degree of candidate historical sciences: 24.00.03] / Rossijskij institut kul'turologii [Russian Institute of Cultural Studies]. Moscow, 2000, 23 p.
 9. Lann E. Literaturnye mistifikacii [Literary hoaxes]. Moscow–Leningrad : GIZ, 1930, 232 p.
 10. Likhachev D. Krizis literaturovedcheskoj mekhanisticheskoy tekstologii [Crisis of literary mechanistic textual criticism] / Tekstologiya: Na materiale russkoj literatury X–XVII vv. [Textology: Based on the material of Russian literature of the X–XVII centuries]. Moscow–Leningrad : Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1962, pp. 14–29.
 11. Petrakova A. Metodologiya kompleksnogo iskusstvedcheskogo issledovaniya afinskoj vazopisi: teoriya i praktika (na primere kolekcii Gosudarstvennogo Ermitazha): avtoref. diss. ... d-ra iskusstvedeniya : 17.00.09 [Methodology of a comprehensive art historical study of Athenian vase painting: theory and practice (on the example of the collection of the State Hermitage): author's thesis for the degree of Doctor of Art History: 17.00.09] / Sankt-Peterburgskij

- gos. universitet kul'tury i iskusstv [St. Petersburg State University of Culture and Arts]. St. Petersburg, 2013, 58 p.
12. Rodionova E. Lingvisticheskie metody atribucii i datirovki literaturnyh prizvedenij (k probleme Kornel'–Mol'ler) : avtoref. diss. ... kand. filolog. nauk: 10.02.21 [Linguistic methods of attribution and dating of literary works (on the Corneille-Molière problem): author's thesis for the degree of candidate of philological sciences: 10.02.21] / Sankt-Peterburgskij gos. Universitet [St. Petersburg State university]. St. Petersburg, 2008, 24 p.
 13. Friedlander M. Ob iskusstve i znatochestve [About art and knowledge]. St. Petersburg : Andrey Naslednikov, 2013, 248 p.
 14. Yakhont O. Problemy konservacii, restavracii i atribucii proizvedenij iskusstva : izbrannye stat'i [Problems of conservation, restoration and attribution of works of art: selected articles]. Moscow : ScanRus, 2010, 464 p.

Бабенко Е. С. Эволюция методов исследования произведений искусства сомнительного авторства. Предметом исследования стали методы изучения произведений искусства сомнительного авторства, позволяющие раскрыть концепцию художественного произведения, его содержание. Атрибуция произведений искусства в целом – процесс не из лёгких, и помимо прочего, цель исследователя, а, следовательно, и методы исследования, прежде всего, направлены на установление настоящего творца. Издавна проблема атрибуции произведений сомнительного авторства привлекала внимание учёных, однако, в искусствоведческом (в частности, музыковедческом) контексте проблема её эволюции до сих пор не становилась предметом отдельного научного изучения, что и обусловило актуальность избранного вектора исследования.

Методология. Необходимым инструментом исследования стал метод исторического анализа, инициировавший необходимость выделения механизма классификации методов атрибуции авторства с помощью интенсивного использования системного, комплексного, а также компаративного подходов.

Научная новизна и выводы. Установлено, что в исследовательском поле искусствоведения сложилось несколько типов методологического инструментария атрибутивного анализа: анализ внешних связей художественного текста – интуитивный принцип определения авторства; комплексные методы, основанные на филологических, социологических, культурологических, философских и текстологических средствах; технические средства с привлечением к атрибутивному анализу микроскопов, ультрафиолетовых, инфракрасных

и рентгеновских лучей, спектрографического и термолюминисцентного анализа, а также формальные методы атрибуции произведений.

Ключевые слова: авторство, атрибуция, мистификация, методология, артефакт, комплексный подход, интуитивный принцип.

Бабенко К. С. Еволюція методів дослідження творів мистецтва сумнівного авторства. Предметом дослідження стали методи вивчення творів мистецтва сумнівного авторства, що дозволяють розкрити концепцію художнього твору, його зміст. Атрибуція творів мистецтва в цілому – процес не з легких, і крім іншого, мета дослідника, а, отже, і методи дослідження, перш за все, спрямовані на встановлення справжнього творця. З давніх-давен проблема атрибуції творів сумнівного авторства привертала увагу науковців, однак, у мистецтвознавчому (зокрема, музикознавчому) контексті проблема їх еволюції досі не ставала предметом окремого наукового вивчення, що і зумовило актуальність обраного вектора дослідження.

Методологія. Необхідним інструментом дослідження став метод історичного аналізу, який ініціював необхідність виділення механізму класифікації методів атрибуції авторства за допомогою інтенсивного використання системного, комплексного, а також компаративного підходів.

Наукова новизна та висновки. Встановлено, що у дослідницькому полі мистецтвознавства склалося декілька типів методологічного інструментарію атрибутивного аналізу: аналіз зовнішніх зв'язків художнього тексту – інтуїтивний принцип визначення авторства; комплексні методи, засновані на філологічних, соціологічних, культурологічних, філософських і текстологічних засобах; технічні засоби із залученням до атрибутивного аналізу мікроскопів, ультрафіолетових, інфрачервоних і рентгенівських променів, спектрографічного і термолюмінісцентного аналізу, а також формальні методи атрибуції творів.

Ключові слова: авторство, атрибуція, мистифікація, методологія, артефакт, комплексний підхід, інтуїтивний принцип.

Babenko E. Evolution of methods for researching works of art of doubtful authority. The subject of the study was the methods of studying works of art of dubious authorship, which make it possible to reveal the concept of a work of art and its content. Attribution of works of art in general is not an easy process, and among other things, the goal of the researcher, and, consequently, the research methods, are primarily aimed at identifying the real creator. The problem of attribution of works of dubious authorship has long attracted the attention of scientists, however, in the art historical (in particular, musicological) context, the problem of its evolution has not yet become the subject of separate scientific study, which determined the relevance of the chosen vector of research.

Methodology. A necessary research tool was the method of historical analysis, which initiated the need to identify a mechanism for classifying methods of attribution of authorship through the intensive use of systemic, integrated, and comparative approaches.

Scientific novelty and conclusions. It has been established that in the research field of art criticism several types of methodological tools for attributive analysis have developed: analysis of external connections of an artistic text - the intuitive principle of determining authorship; complex methods based on philological, sociological, cultural, philosophical and textual means; technical means involving microscopes, ultraviolet, infrared and x-rays, spectrographic and thermoluminescent methods for attribute analysis

Key words: authorship, attribution, hoax, methodology, artifact, complex approach, intuitive principle.

IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 78.07:37.026.9

Л. С. Лыкова

УПРАЖНЕНИЕ С МЯЧОМ № 3: РАЗВИТИЕ ПОДВИЖНОСТИ КИСТЕВОЙ ЧАСТИ РУКИ ДИРИЖЁРСКОГО АППАРАТА

Предлагаемая статья является продолжением и развивает тему о полезности и необходимости тренировочного процесса в период обучения профессии дирижёра. Материал, излагаемый в ней, базируется на анализе теоретических и методических трудов в области технической работы по совершенствованию подвижности дирижёрского аппарата, а также на многолетнем личном и коллективном опыте кафедры хорового дирижирования Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева в этом направлении. Целесообразность постановки и развития проблемы технического воспитания молодого дирижёра ставилась в предыдущей статье, изданной в сборнике «Музыкальное искусство» Вып. 27 – Донецк, 2022. Данный материал является логическим продолжением заявленной ранее проблемы.

Задачи данной статьи – сконцентрировать внимание обучающегося на проблемах развития подвижности кистевой части мануального аппарата, а также, на основе предлагаемых технических упражнений и методических рекомендаций по развитию специфических движений, совершенствовать в дальнейшем исполнительский дирижёрский процесс.

Обратимся к характеристике. Упражнения № 3 – назовём его условно «Скатить и поймать мяч». Как и предыдущие (№ 1 и № 2) оно выполняется в вертикальной проекции «на весу», не допуская при этом падения мяча. Основная задача этого упражнения – развить подвижность и гибкость кистевой части дирижёрского аппарата. Следует отметить, что именно кисть в большой степени отвечает за выразительную сторону дирижёрского процесса, за ведение звука, особенно вокального. Поэтому владение кистевым движением является необходимым условием в управлении вокальным коллективом. Кроме того, гибкое движение кисти, и в первую очередь пальцев, способствует чёткой передаче внутри долевого пульса. Его ощущение необходимо при показе так называемых «дроблёных» вступлений, т. е. на неполную метрическую долю, а также в

случае заполнения «второго элемента» дирижёрского жеста – «подъёма», при внутреннем пульсе от трёх и более мелких ритмических единиц, например, в шести-, девяти-, двенадцатидольном размере.

К сожалению, на начальной ступени обучения дирижированию этот технический приём часто остаётся без должного внимания, в то время как отсутствие полноценной подвижности кисти и её частей лишает дирижёрский жест чёткости и выразительности.

Содержание упражнения № 3

Первая позиция: мяч находится в кисти левой руки, которая обхватывает его сверху. Плечо правой руки свободно опущено и слегка отодвинуто от корпуса, предплечье и кисть направлены вперёд и расположены «горизонтально полу».

Вторая позиция: положить мяч левой рукой на правую, помещая его на середину тыльной части кисти правой руки в области пястно-фаланговых суставов, которые слегка прогнуты вниз, создавая своеобразное углубление.

Третья позиция: опуская пальцы кисти правой руки в направлении вперёд-вниз, одновременно поднимаем предплечье и пястный сустав (запястье) вверх. Даём мячу скатиться по пальцам вниз, не допуская его падения.

Четвёртая позиция: быстро и ловко подымая пальцы вверх, направляем ими скатывающийся мяч под ладонь.

Пятая позиция: захватываем мяч уже известным (по упражнениям № 1 и № 2) резким движением кисти сверху-вниз; делаем остановку и чётко фиксируем окончание этого упражнения своеобразной «точкой».

После чего снять мышечное напряжение, т. е. освободить руку и постараться осмыслить весь исполненный процесс, фиксируя положительные ощущения и возможные ошибки, которые могли быть допущены. Повторить упражнение несколько раз, доводя движения до автоматизма.

Вначале упражнение № 3 осваивается вне темпа и ритма. Внимание сосредоточено на чётком и ясном ощущении всех позиций и её элементов. В тоже же время дополнительно контролируем устойчивость дирижёрской установки, не допуская лишних движений корпуса.

Если мяч находился в активно действующей правой руке, то после остановки (т.е. окончания упражнения) освобождаем её от мышечного напряжения, спокойно переносим мяч в левую руку вне темповой и ритмической связи и повторяем упражнение, начиная с первой позиции, старательно соблюдая условие – «не дать мячу упасть». После закрепления упражнения в правой руке меняем функции рук – левая становится «основной» при выполнении данного упражнения, а правая – «дополнительно-вспомогательной».

Следующая стадия освоения упражнения связана с подключением темпо-ритмических характеристик. Присоединяем к основным движениям счёт вслух: «и – раз», где сигнал «и» приходится на выполнение 3-й, 4-й позиции, а сигнал «раз» – 5-й позиции.

Освоив начальную стадию упражнения № 3, переходим к разработке «этюдов», в которых к основной технической задаче присоединяются дополнительные, например – темпо-ритмическая организация процесса, новые движения и их синхронизация с основным комплексом.

«Первый этюд». В нём задействована попеременная работа обеих рук. Начинаем с движения правой руки, на тыльной стороне кисти которой лежит мяч. Выполняем 3-ю, 4-ю позиции на счёт «и», а 5-ю – на счёт «раз» в умеренном темпе, чётко осознавая единичные движения всего комплекса. После чего мяч из правой руки быстро, но без суеты, переносим на тыльную часть кисти левой руки и повторяем движение «скатить мяча» (3-ю, 4-ю позиции) с кисти левой руки на счёт «и», а «поймать мяч» (5-я позиция) – на счёт «два», придерживаясь заданного в начале умеренного темпа. И сразу же левая рука переносит мяч на тыльную часть правой руки. Таким образом создаётся непрерывная цепь основных движений в рамках заданного темпо-ритма и чёткой согласованности с произносимым счётом вслух: «и» – «раз» – «и» – «два», где сигнал «и» совпадает с движением «скатить мяча», а сигналы «раз», «два» – «поймать мяч».

Следует уточнить положение кисти в этом этюде. Ладонь всегда обращена вниз, а тыльная сторона – вверх.

Подчеркнём важность выработки активности и взаимосвязанности движений лучезапястного и пястно-фаланговых суставов при одновременной работе локтевого сустава (положение локтя всегда направлено вниз, в сторону пола). Работа этих суставов осуществляет «подъём» и «падение» предплечья. При этом «подъём» предплечья совмещается с подъёмом запястья с опущенными пальцами кисти, по которой скатывается мяч, а «падение» предплечья – с опусканием запястного сустава и подъёмом пальцев кисти, которая подготавливает движение обхватить и «поймать мяч».

В первом этюде, в связи с быстрым переключением мяча из одной руки на другую, счётные сигналы – «и», «раз» – совпадали с работой правой руки, а – «и», «два» – левой. При повторении упражнения счётная комбинация всегда начинается с одной и той же руки. К тому же внимание тренирующегося в большей степени сосредоточено на начальном этапе позиции – «перекатить мяч», выражающемся в приостановке движения руки. Создаётся своеобразная «пауза», назовём её – «внимание». Именно выработка этого момента является важной дополнительной задачей при освоении этого упражнения (Первого этюда). Наличие этого элемента

является обязательным условием при освоении техники «ауфтакта», особенно «ауфтакта вступления» на неполную (дроблённую) дирижёрскую долю, а также в процессе дирижёрского показа пунктирного ритма. Эта приостановка движения руки является необходимым условием в подготовке следующего за ним элемента «ауфтакта» – «замаха».

Продельваем эту комбинацию подряд три, четыре и более раз в умеренном темпе и только после закрепления и безошибочного выполнения движений можно переходить к смене темпа в сторону ускорения, однако строго сохраняя при этом заданный, новый выбранный темп и количество комбинаций, не допуская при этом падения мяча.

«Второй этюд». Несмотря на похожесть этого этюда с первым, техническая задача у второго – иная. Помимо освоения основных движений этого упражнения присоединяется новая задача – осознание ощущения раскрепощённости после «захвата» мяча кистью.

Выполняя «Второй этюд», внимание тренирующегося сосредоточено на подвижности запястного и локтевого сустава при подъёме и опускании мяча на другую руку. Помимо позиции «перекатить мяч», «поймать и заправить» его под ладонь, важным становится характер выполнения элементов «подъёма» и «падения» кисти, несущей мяч, что соответственно сопровождается высвобождением руки от зажатости и наполняет её ощущением мягкости, гибкости, свободы.

В этом этюде, в связи с появлением дополнительной задачи, взаимодействие счёта и позиций рук несколько иное: после продельвания движений на «и» – «раз» кисть с мячом подымается на сигнал «и» вверх и правая рука переносит пойманный мяч на тыльную сторону левой руки, опуская его на сигнал «два». После чего упражнение повторяется уже слева направо, начиная с четвёртой позиции и, соответственно, счётной комбинации.

«Третий этюд». В этом этюде усложняется задача «вспомогательной» руки, которая переносит мяч на руку, выполняющую основное движение данного упражнения – «скатить и поймать мяч». Эта задача заключается в том, что мяч перекладывается не на тыльную часть кисти, а кладётся в перевёрнутую раскрытую ладонь другой руки на счёт «два». Далее рука с мячом на счёт «и» подымается вверх, переворачивается ладонью вниз и на счёт «три» мяч возвращается на тыльную часть первой руки, т. е. в начальную позицию упражнения. Таким образом, первая рука, предположим правая, постоянно выполняет движение – «скатить и поймать мяч», а вторая рука (левая) при возвращении мяча на первую руку, усложняется дополнительными круговыми, вращательными движениями запястного сустава: сначала для принятия мяча в раскрытую ладонь, а затем при переворачивании кисти ладонью вниз в момент возвращения мяча на правую руку в первую позицию. Тем самым, вносится дополнительный технический приём в

работе запястного сустава левой руки, кроме движения «вверх» – «вниз» присоединяется ещё и вращательное движение при развороте кисти. При этом как «основные» технические движения, так и «дополнительные» выполняются последовательно, плавно сменяя друг друга, и согласовываются со счётом, произносимым вслух. Счётные единицы – «раз», «два», «три» совпадают с моментом завершения элемента «падения» кисти, а связующие – «и» – с вершиной «подъёма» и вращением запястного сустава в руке, выполняющей вспомогательную роль.

Кроме того, в данном «этюде» две руки одинаково активны в дирижёрском пространстве, хотя их движения дифференцированы как по характеру, так и возложенным на них задачам. Функция первой руки – выполнить все основные кистевые позиции упражнения, а функция второй руки – дополнительная – вернуть мяч в первоначальную позицию. Это обстоятельство заставляет активно и своевременно включать руки в попеременной их работе.

Не должно остаться без внимания и активность кругового движения локтевого сустава вспомогательной руки. Совместно с предплечьем оно (движение) участвует в возвращении мяча в начальную позицию.

После закрепления упражнения в данной комбинации можно поменять функции рук: активной становится рука, осуществлявшая дополнительно-вспомогательные движения, которые в свою очередь передаются «активной руке».

На следующем этапе освоения и одновременно закрепления движений упражнения № 3 желательно подключить фантазию самого обучающегося к процессу разработки различных самостоятельных комбинаций на основе предложенных «этюдов». Они могут быть составлены при использовании как принципа поочередности выполнения первого, второго и третьего этюда без прерывания движений, так и принципа количественного повторения каждого этюда в возрастающей или убывающей последовательности основных комбинаций, а также при сочетании обоих принципов. Желательно также периодически использовать метод «имитации» движений, т. е. без мяча. Однако этот метод можно применять только после закрепления, правильности и безошибочности выполнения упражнения на уровне автоматизма.

На этом этапе возможно использовать музыкальное сопровождение, привлекая к участию в этом процессе концертмейстера или музыкальную запись фрагментов хоровых, либо сольных произведений желательно из планируемой программы по дирижированию. Важно, чтобы эти фрагменты имели словесную подтекстовку, которая озвучивается (проговаривается или пропеваётся со словами) самим обучающимся.

Для примера можно рекомендовать хоры без сопровождения: Б. Лятошинский «Осень» (Соч. 47, № 3), «По небу крадётся луна» (Соч. 52, № 1), Л. Бетховен «Весенний призыв», А. Аракишвили «О поэте» (первое построение). Техническая работа с сопровождением проводится вне дирижёрской схемы, указанного темпа и динамики.

Главная цель такой тренировки заключается в том, чтобы приобрести особый технический навык, ощущение подвижности и подчинённости рук в выполнении определённых исполнительских задач в процессе дирижирования.

Список использованных источников

1. Маталаев, Л. Н. Основы дирижёрской техники / Л. Н. Маталаев. – М. : Сов. композитор, 1986. – 208 с.
2. Мусин, И. А. О воспитании дирижёра: Очерки / И. А. Мусин. – Л. : Музыка. 1987. – 247 с.
3. Ольхов, К. А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров / К. А. Ольхов. – Л. : Музыка, 1979. – 200 с.
4. Сивизьянов, А. С. Проблема мышечной свободы дирижёра хора (начальное обучение) / А. С. Сивизьянов. – М. : Музыка, 1983. – 55 с., нот.

References

1. Matalaev L. Osnovy dirizhyorskoj tekhniki [Fundamentals of conducting technique]. Moscow : Sov. Kompozitor [Soviet composer], 1986, 208 p.
2. Musin I. O vospitanii dirizhyora: Ocherki [About the education of a conductor: Essays]. Leningrad : Muzyka [Music], 1987, 247 p.
3. Olkhov K. Voprosy teorii dirizhyorskoj tekhniki i obucheniya horovyh dirizhyorov [Questions of the theory of conducting technique and training of choral conductors]. Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 200 p.
4. Sivizyanov A. Problema myshechnoj svobody dirizhyora hora (nachel'noe obuchenie) [The problem of muscular freedom of a choir conductor (initial training)]. Moscow : Muzyka [Music], 1983, 55 p., notes.

Лькова Л. С. Упражнение с мячом № 3: развитие подвижности кистевой части руки дирижёрского аппарата. Предлагаемая статья развивает тему о полезности и необходимости тренировочного процесса в период обучения профессии дирижёра. Дирижёрские двигательные ощущения приобретаются и осваиваются путём активной и целенаправленной тренировки.

Задача данної статті – сконцентрувати увагу на розвитку підвжності кистевої частини руки дирижёрського апарату. На основі пропонуємих технічних вправ і методических рекомендацій по розвитку специфіческих движеній можливо совершенствование в дальнйшем исполнительского дирижёрского процесса.

Стаття предназначена как обучающимся дирижёрской профессии, так и молодым педагогам в этой области.

Рекомендуемое упражнение № 3 необходимо для освоения специфических движений наиболее подвижной и выразительной части руки дирижёра. Отсутствие этого навыка лишает дирижёрский жест чёткости, выразительности и эмоциональной наполненности.

Ключевые слова: специфические движения, подвижность запястного и локтевого суставов, элементы дирижёрского жеста: «подъём», «падение», позиции рук, «технические этюды», специальные «технические навыки».

Ликова Л. С. Управа із м'ячем № 3: розвиток рухливості кистьової частини руки диригентського апарату. Пропонована стаття є розвитком теми про корисність і необхідність тренувального процесу в період навчання професії диригента. Диригентські рухові відчуття набуваються і освоюються шляхом активного і цілеспрямованого тренування.

Завдання даної статті – сконцентрувати увагу учня на розвитку рухливості кистьової частини руки диригентського апарату. На основі пропонуємих технічних вправ і методических рекомендацій із розвитку специфічних рухів можливе вдосконалення в подальшому виконавського диригентського процесу.

Стаття призначена як для тих, хто навчається диригентської професії, так і для молодих педагогів в цій сфері.

Рекомендована управа № 3 необхідна для освоєння специфічних рухів найбільш рухомої і виразної частини руки диригента. Відсутність цієї навички позбавляє диригентський жест чіткості, виразності та емоційної наповненості.

Ключові слова: специфічні рухи, рухливість зап'ястного та ліктьового суглобів, елементи диригентського жесту: «підйом», «падіння», позиції рук, «технічні етюди», спеціальні «технічні навички».

Lykova L. Exercise with a ball no. 3: the development of mobility of the conductor's arm. This article is a development of the topic about the usefulness and necessity of the training process during the period of training as a conductor. Conductor's motor sensations are acquired and mastered through active and targeted training.

The purpose of this article is to concentrate the student's attention on the development of mobility of the wrist part of the conductor's hand. Based on

the proposed technical exercises and methodological recommendations for the development of specific movements, it is possible to further improve the performing conducting process.

The article is intended both for students of the conducting profession and for young teachers in this field.

In conclusion, it should be noted that the recommended Exercise No. 3 is necessary for mastering specific movements of the most mobile and expressive part of the conductor's hand. The absence of this skill deprives the conductor's gesture of clarity, expressiveness and emotional fullness.

Key words: specific movements, mobility of the wrist and elbow joints, elements of the conductor's gesture: "rise", "fall", hand positions, "technical studies", special "technical skills".

УДК 78.06: 37.036.5

Л. А. Стецкая

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Музыка, как и любой другой вид искусства, тесно связана с такими психическими процессами как восприятие, ощущение, воображение. Мы никогда не сумеем сказать точно, почему именно понравилось нам то или иное произведение; почему одно – вызывает чувство радости, оптимизма, жажды жизни, другое – гнев, жалость, сострадание. Словами почти нельзя выразить какие-либо существенные и важные стороны этих переживаний, и, как отмечал ещё Платон (в диалоге «Ион»), сами творцы меньше всего знают, каким способом они творят [5]. Для создателей их произведения искусства – это способ самовыразиться, самоутвердиться. Мы же способны оценить ту или иную творческую работу только в соответствии со своим восприятием произведения. Благодаря восприятию слушатель знакомится с художественными ценностями музыкальных произведений и их оценками, сам становится ценителем и тем самым ориентирует себя в культурной жизни.

Однако понимание и восприятие музыки – довольно сложный процесс, поскольку оно «вторично организует организованное движение» [1]. Что же подразумевается под этим высказыванием? Проведём некоторые аналогии.

В живописи средствами выражения художника являются холст, кисть, краски. С их помощью автор создаёт своё произведение искусства –

картину. Человек видит её и способен самостоятельно воспринять, такая же система выстраивается в литературе и поэзии. Средствами выражения в данном случае являются слова. Облекая их в различные формы, поэты и писатели создают свои оды, стихи, новеллы, романы. Каждому из нас достаточно прочесть их, чтобы возник вариант художественного восприятия. И в том, и в другом случае можно выстроить некоторую систему, первым звеном которой является создатель, вторым – произведение, третьим – человек, воспринимающий искусство.

В музыке эта цепь несколько удлиняется. Требуется ещё одно дополнительное звено, стоящее между создателем, то есть композитором, его творением и слушателем; так как сами по себе ноты – графическое изображение звуков, являющихся, в свою очередь, средством выражения музыки, – ничего не говорят непосвящённому человеку. Их нужно донести до широкой аудитории, а сделать это может лишь исполнитель (один или несколько) – вот то связующее звено, сочетающее в некотором роде одновременно черты и создателя, и слушателя.

Конечно, качество исполнения музыкального произведения зависит от индивидуальных способностей исполнителя: степени одарённости, творчества, наличия и развития определённых психических функций: восприятия, памяти, воображения, мышления и т. д., а также от социальной среды, в которой воспитывается музыкант, условий его обучения. Известно, что процесс обучения музыки не носит массового характера, преподаватель ведёт свой урок «тет-а-тет». Это, с одной стороны, облегчает, но одновременно и усложняет педагогическую задачу, увеличивая ответственность педагога за результаты своего труда.

Проблема соотношения эффективности обучения с реальным моментом воплощения произведения **актуальна** для всех исполнительских искусств. Не является исключением и музыкальное искусство. Эту проблему рассматривали в своих работах многие музыканты, педагоги, психологи: Д. Благой, Ф. Лысек, В. Петрушин, А. Ле Бланк, А. Ямпольский, Л. Лабинцева, Н. Кривицкая и другие. Однако единого мнения по некоторым вопросам мы не имеем и сегодня.

Цель данной работы – выявить определённые психологические аспекты, позволяющие наиболее эффективно осуществлять процесс обучения игре на музыкальных инструментах. **Объектом** исследования является педагогическая деятельность преподавателя музыки, а **предметом** – личность обучаемого, его индивидуально-психологические черты.

Одна из основных функций музыканта-педагога – диагностическая. Первичный, констатирующий диагноз, когда на основании прослушивания ученика, исполняющего музыкальное произведение, преподаватель может судить об его исполнительском мастерстве, о степени реализации замысла, предоставляет возможность

получить первичное представление о музыкально-исполнительских данных учащегося и уровне его развития. Эта ступень диагностической деятельности представляет собой непосредственную реакцию на игру обучаемого, быстрое отождествление и сравнение с представляемым образцом звучания произведения и ускоренное умозаключение. Ведущую роль здесь играет педагогическая интуиция-обобщение «в сознании ряда мелких, трудно учитываемых и улавливаемых факторов», что требует высокой развитости слухозрительного внимания, целенаправленности восприятия и памяти [9]. Констатирующая диагностическая деятельность является основной на уроке, во время прослушивания обучающихся на зачётах, экзаменах, академических концертах. Результатами этого ускоренного диагноза являются замечания и советы педагога, показ за инструментом, текущие записи в дневнике и т. д.

Однако для того, чтобы понять, что скрывается за «внешними проявлениями» музыкально-исполнительского мастерства обучаемого, необходим анализ тех или иных «внешних проявлений», затруднений и ошибок, допускаемых им на данном этапе обучения в определённой ситуации. Причинно-следственный анализ направлен на выявление и раскрытие связей, зависимостей между объективными и субъективными для конкретного обучающегося трудностями произведения, вызывающими появление ошибок, и характером, качеством музыкальной одарённости воспитанника, уровнем его подготовленности в данный момент. Эта стадия диагностирования требует от педагога не только представлений о звучании исполняемого произведения, но и знания тех зависимостей, причинно-следственных связей, которые неизбежно возникают при определённых недостатках в комплексе одарённости и обученности музыканта. На этой стадии «диагностирование должно быть доведено до максимально возможного распознавания причин, обуславливающих какой-либо недостаток в игре ученика и его профессионально-исполнительских качествах. Этот диагноз может быть назван причинно-ситуативным» [3, с.32].

Каждый педагог, приобретая опыт, вырабатывает собственную программу изучения ученика, предусматривающую прослеживание динамики изменений качеств его музыкальной одарённости в процессе обучения, обнаруживающую те скрытые связи, которые существуют между природными данными и способностью к обучению. Разностороннее изучение ребёнка даёт возможность выявить в его становлении наиболее значимые качества, степень профессиональной пригодности, возможные тенденции развития. Результаты такого комплексного изучения реальных возможностей воспитанника находят отражение в психолого-педагогической характеристике, индивидуальных планах. Правильность и объективность оценки требует от педагога не только исполнительского профессионализма и знания педагогического

репертуара, но и в не меньшей степени знания психологии, методики, педагогики. Именно этот вид диагностической деятельности даёт возможность планировать работу с учащимся, прогнозировать его обучение и развитие.

Известный чешский музыкант-педагог Ф. Лысек пишет: «К достоинствам педагогического мастерства учителя относится умение понять тип нервной системы ученика, его темперамент, качества его характера» [7, с. 201]. А. И. Ямпольский говорит: «Педагог должен тонко, всесторонне знать своего ученика, иметь наиболее полное представление об его природных данных, о характере его дарования, об особенностях его мышления и развития. Только на этой основе можно строить свою работу с учеником и находить наиболее правильные и эффективные методы этой работы» [14].

Однако функции музыканта-педагога не ограничиваются лишь одной диагностикой. Основными задачами его являются активизация творческого потенциала личности, формирование креативного мышления, воображения, музыкально-слуховых представлений, развитие эстетического вкуса. Исследуя природу музыкальной одарённости, Б. М. Теплов пришёл к выводу, что «ядром» музыкальных способностей является способность эмоциональной отзывчивости на музыку, т. е. специфическая для музыканта эмоциональность [12]. Основными носителями музыкального содержания являются звуковысотность и ритм, поэтому в качестве основных музыкальных способностей, образующих ядро музыкальности, мы должны принять те, которые связаны с восприятием и воспроизведением звуковысотного и ритмического движений, а именно:

- 1) Ладовое чувство, т. е. способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии, гармонии.
- 2) Способность к звуковому представлению... Она образует основное ядро музыкальной памяти и музыкального движения.
- 3) Музыкально-ритмическое чувство [1, с. 304–305].

Но и этим не исчерпывается музыкальность. С ней тесно связано тонкое дифференцированное восприятие, богатство воображения и фантазии, образное мышление, творческое вдохновение. Следует добавить ещё и те качества, которые имеют немаловажное значение при игре на инструменте, связанные с моторикой: координацию движения, беглость пальцев и т. д. Свообразие музыкальных способностей, соотношение их качеств определяют «продуктивность» музыкальной деятельности. Это как бы внутренний показатель, во многом предопределяемый внутренними задатками, он может быть условно обозначен как уровень одарённости и подготовленности ученика. При этом «обучаемость» включает в себя восприимчивость к обучению, готовность к дальнейшему совершенствованию навыков, что во многом перекликается с понятием

«зоны ближайшего развития» [5], как бы создающей базу для усвоения новых знаний, умений, навыков.

Характеристика музыкально-исполнительских свойств была бы неполной, если бы не учитывались и качества, характеризующие обученность ученика. Основными показателями здесь являются профессионально-исполнительские умения и навыки: артистизм, музыкально-художественный вкус, владение процессом исполнения, чувство целого, материализация художественного образа, сформированность различных видов техники. Сюда же следует отнести и качества, связанные с самостоятельностью и осознанностью в работе, так как это важнейшие факторы в обучении игре на том или ином инструменте.

Для практики исполнительства важнейшей из задач является психологическая подготовка музыкантов к концертным и конкурсным выступлениям, а также проблема преодоления страха перед аудиторией. Эта сфера имеет множество исследований, но среди музыкантов-исполнителей, музыкальных педагогов и психологов так и не выработалась единая точка зрения на природу эстрадного волнения.

Существует мнение, согласно которому психическое состояние исполнителя на сцене объясняется особенностями его нервной системы. Так, В. Петрушин считает, что нездоровое волнение, приводящее к срывам на эстраде, является следствием психоэмоциональной неустойчивости артиста [8]. По воспоминаниям А. Гольденвейзера, однажды перед выходом на сцену А. Рубинштейн так разволновался, что разбил кулаком зеркало в артистической комнате. Однако, несмотря на эти особенности нервной системы, среди исполнителей-пианистов А. Рубинштейн в своё время не имел себе равных. По выражению В. Стасова, это был «гениальнейший, глубочайший по духу и поэзии, изумительнейший пианист...» [11, с. 745]. Как видим, точка зрения В. Петрушина несколько односторонняя. Тип высшей нервной деятельности, безусловно, накладывает существенный отпечаток на сценическое состояние музыканта, но не является единственным фактором, влияющим на него.

Д. Благой полагает, что психическое состояние на эстраде обусловлено важнейшими для музыкального исполнительства интеллектуально-творческими качествами артиста. Причину нездорового волнения он видит в недостаточной увлечённости творческим процессом, в отсутствии необходимой сосредоточенности [2]. По нашему мнению, эта точка зрения правильно объясняет одну из детерминант сценического состояния артиста, однако она не охватывает проблему в целом, не учитывает все факторы, влияющие на эстрадное самочувствие. Ценность таких исполнительских качеств, как увлечённость произведением, способность отвлечь внимание от себя на решение творческих задач, несомненна. Но не одни лишь интеллектуально-исполнительские

особенности формируют то или иное сценическое состояние артиста. По-видимому, эстрадное волнение следует рассматривать как целостное проявление личности, как своеобразный синдром, основой которого являются и особенности нейродинамики, и интеллектуально-творческие качества.

Предлагаются разные «рецепты» для преодоления нездорового волнения. В. Петрушин рекомендует заняться саморегуляцией эмоций, используя методы аутогенной гимнастики. Д. Благой видит «лекарство» от всех «эстрадных заболеваний» в «увлечённости, всепоглощённости музыкальными образами, в непрерывных открытиях всего прекрасного, что содержится в сочинении, в любви к каждой его малейшей детали, в страсти, с которой жаждешь выявить всё это в реальном звучании...» [2].

Выдающийся советский пианист С. Рихтер рассказывает о своих ощущениях во время выступления: «Стихия музыки, подчинившая тебя, не оставляет места праздным мыслям. В эти минуты забываешь всё – не только зрителей, зал, но и самого себя» [10, с. 97].

Оба «рецепта» отнюдь не являются универсальными. Нездоровое волнение, приносящее исполнителям так много зла, может быть вызвано самыми различными причинами и, прежде чем выписывать «рецепт», следовало бы разобраться в «истории болезни»: это может быть волнение-неуверенность, волнение-растерянность, волнение-паника, волнение-апатия, волнение-страх и др. Остановимся подробнее на последнем.

Многие музыканты, несмотря на уровень их мастерства, музыкальные способности и опыт выступлений, испытывают страх перед аудиторией. Этот страх является преувеличенным и иногда сильно мешает показу хорошо выполненной работы публично. Испытывать дискомфорт в присутствии публики могут не только неопытные любители, но, как известно, этому состоянию подвергались некоторые из наиболее известных исполнителей в истории, включая Сергея Рахманинова, Мстислава Ростроповича и многих других. Конечно же, нельзя говорить о том, что страх идентичен по своим проявлениям у профессионалов и у любителей. Он имеет свои отличия, связанные с причинами, которые вызывают это состояние: у начинающего исполнителя страх перед аудиторией, вероятно, будет связан с застенчивостью и неуверенностью относительно своего умения и способностей. У состоявшегося профессионала страх может проявляться в тех случаях, когда ситуация требует наивысшей отдачи, когда нужно ещё раз подтвердить своим выступлением, что ты действительно можешь это сделать лучше, чем когда-либо.

Случаи из мирового опыта показывают, что не только музыканты-исполнители подвержены этому состоянию, но также актёры, спортсмены и представители многих других профессий. Аргументирован ли этот страх сознанием музыканта, что он не так готов к выступлению, как ему бы

хотелось, или же сомнением, что акустика помещения, в котором ему предстоит играть, не позволит прозвучать произведению как положено. В любом случае, страх перед публикой берёт свое начало в уверенности, что слушатели будут воспринимать данное выступление очень критично. По статистическим данным среди певцов, танцоров, артистов и музыкантов, музыканты страдают от страха перед публикой чаще других (47%). Эти исследования показывают, как важно для музыкантов уметь справляться с этим страхом.

Ле Бланк разработал модель страха перед публикой [6]. Он утверждает, что существует одиннадцать уровней, которые влияют на присутствие или отсутствие страха перед публикой. На самом нижнем уровне находятся черты и особенности исполнителя (возраст, музыкальные способности, характер) и опыт выступлений. На следующем уровне выделяют сложность и уместность музыкального произведения. К девятому уровню принадлежит адаптация исполнителя к музыкальному инструменту, адекватность подготовки и физического состояния. Восьмой уровень отдан эмоциональному и физическому здоровью исполнителя. Седьмой уровень – это действительное эмоциональное состояние и настроение исполнителя. Шестой уровень – это среда и переменные в этой среде (наличие эмоциональной поддержки, комфорт, присутствие родителей и педагогов, запись на камеру). Пятый уровень занят самосознанием и восприятием исполнителя прямо перед выступлением. Четвёртый уровень связан с физическим и психологическим возбуждением. Само выступление начинается только на третьем уровне. Всё, что происходило с одиннадцатого по четвёртый уровень, влияет на страх перед публикой, а, следовательно, также на качество выступления ещё до его начала. Третий уровень отведён центру внимания. Если исполнитель полностью поглощён музыкальным произведением и его исполнением, то по теории ему некогда будет переживать о публике. Второй уровень отдан самосознанию и восприятию исполнителя во время выступления. И первый уровень характеризуется «обратной связью». Он основывается на анализе комплиментов и критики со стороны публики, учителей, друзей после выступления. Этот уровень влияет на то, как исполнитель будет себя чувствовать в будущем и с какими эмоциями, ожиданиями, страхами он ассоциирует возможные последующие выступления. Однако, автор статьи не согласен с определением последнего уровня и полагает, что под выражением «обратная связь» следует понимать, скорее, «слышание» себя со стороны, умение выполнять одновременно функцию исполнителя и слушателя в одном лице. Конечно, этот навык присущ в большей степени опытным музыкантам. Одна из задач педагога и состоит в том, чтобы как можно раньше ориентировать юного исполнителя на это умение.

Важной составляющей, которая влияет на выступление перед публикой, является мотивация артиста. Она может быть либо внутренней, либо внешней. К примеру, если исполнитель решает выступить потому, что игра на музыкальном инструменте доставляет ему огромное удовольствие, то он подчиняется внутреннему мотиву. Если же музыкант выступает для того, чтобы доставить удовольствие слушателям или заработать денег, то побуждение пришло извне. Во втором случае, исполнитель больше подвластен влиянию окружающего мира, испытывает усиленное чувство ответственности перед своими слушателями, и поэтому склонен больше переживать по поводу выступлений. Многие юные музыканты приучены с раннего возраста к похвале родителей, друзей, преподавателей за их усилия. Они усиленно занимаются для получения поощрения с внешней стороны, это становится главной целью их жизни. Но данная мотивация не уменьшает чувство беспокойства во время выступления, а скорее увеличивает его, так как природа страха в этом случае связана с тем, какова будет реакция слушателей, преподавателей на выступление.

Некоторые исполнители думают, что могут решить свою проблему, связанную со страхом, с помощью вмешательства каких-либо медикаментов и т. п. Существует много терапевтических препаратов для снятия напряжения и морального облегчения. Врачи в чрезвычайных ситуациях действительно рекомендуют курс лечения. Однако следует понимать, что изнурительный страх, скорее всего, вызван сопутствующими факторами (определёнными заболеваниями, сложными внешними обстоятельствами и т.д.). Незаменимую помощь исполнителю оказывает самоконтроль и планирование работы. Каждый педагог должен ориентировать своего воспитанника работать не только в узкопрофессиональном плане, но также в плане распределения своих эмоций и чувств в момент выступления. Следует объяснить обучаемому, что физические проявления беспокойства, например, ускорение сердцебиения, увеличение потливости, могут присутствовать, ибо они «являются нормальными и могут ожидаться» [3].

При подготовке к выступлению, которая может быть весьма напряжённой, существует риск «самобичевания», саморазрушения. Чрезмерно строгий подход к себе бывает деструктивен, исполнитель ни в коем случае не должен терять самоуважение. Музыканта, особенно юного, следует подготовить к тому, что концертную деятельность неизбежно сопровождают беспокойство и напряжение, не стоит бояться этого.

Существуют исполнители, которым присутствие публики идёт на пользу. Это люди, которые верят в свои силы, в то, что публика воспримет их благосклонно, что все делают ошибки, и что это вполне допустимо. Они также испытывают удовольствие от состояния физического возбуждения перед выступлением и повышения адреналина в крови. Такие люди чаще

являются экстравертами, чем интровертами. Они не только испытывают удовольствие от выступлений, но также их уровень игры повышается на выступлениях, и они редко показывают себя в полную силу во время репетиции, как будто бы им не хватает присутствия слушателей [4].

Таким образом, мы видим, что характер волнения на сцене во многом определяется индивидуальными типологическими особенностями, специфическими свойствами личности. Сколько существует исполнителей, столько и средств преодоления проблемы эстрадного волнения, то, что хорошо для одного, может быть неприемлемо для другого.

Выработана следующая схема основных внутренних детерминант сценического состояния артиста, составленная на основе исследования К. Платонова с учётом специфики музыкального исполнительства:

1) социально обусловленные особенности: потребность в публичном выступлении, увлечённость творческим процессом;

2) биологически обусловленные особенности: тип высшей нервной деятельности, темперамент;

3) мастерство и опыт исполнителя, уверенность, что исполняемое произведение выучено надёжно;

4) некоторые индивидуальные особенности психических процессов, такие, как оптимальный уровень эмоционального возбуждения, достигаемый к началу выступления и обеспечивающий волю, память и др. [13, с. 110–111].

Любое сценическое состояние артиста формируется одной из перечисленных детерминант или их взаимодействием. Можно попробовать перед выходом на сцену внушить себе потребность в публичном выступлении, мысленно представить зал, заполненный слушателями. Это, как правило, приносит хорошие результаты. Некоторые исследователи говорят об автоматизации движений в музыкальном исполнении, что, несомненно, важно, но всё же не является конечной целью, ибо чаще всего служит лишь средством, разгружающим сознание от технических подробностей для сосредоточения его на главном – интерпретации целого. Значительно более эффективны упражнения, основанные на идеомоторных представлениях – мысленное проигрывание пьес без инструмента, а также исполнение в воображаемой атмосфере концертного зала. Внушив себе состояние творческого подъёма перед воображаемыми слушателями, музыкант неоднократно проигрывает разучиваемое произведение. При этом постепенно вырабатывается и закрепляется желаемый стереотип поведения, формируется уверенность в своих силах. Доказано, что чем чаще исполнитель находится на сцене, тем комфортнее он себя там чувствует (в случае, если нет патологического страха перед аудиторией). Поэтому у музыкантов существует такое понятие как «обыгрывание программы», т. е. многократное её исполнение

в различных условиях и перед различными слушателями. Этот приём особенно уместен при подготовке к ответственным концертам и конкурсам. Однако, универсальных способов преодоления нездорового волнения на сцене не существует. Кстати, полное его отсутствие также не является «панацеей от всех бед». Результаты экспериментов неопровержимо доказывают, что оптимальный уровень эмоционального возбуждения является для исполнителя величайшей ценностью, необходимым условием подлинно талантливой выступления.

Таким образом, каждый музыкант должен сам определить, какой из «рецептов» или совокупность их ему полезнее, а задача педагога состоит в том, чтобы помочь своему ученику сделать правильный выбор.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Благой, Д. Д. Избранные статьи о музыке / Д. Д. Благой. – М., – 2000. – 253 с.
3. Брейтбург, Ю. А. Некоторые вопросы диагностики и интуиции в музыкальной педагогике / Ю. А. Брейтбург // Вопросы инструментальной подготовки студентов музыкально-педагогического факультета. Учёные записки, М., – Т. 481. – 1971. – 131 с.
4. Вильсон, Г. Д. Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники / Г. Д. Вильсон. – М. : Когито центр, 2001. – 383 с.
5. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 879 с.
6. Ле Бланк, А. Теория музыкального страха публики / А. Ле Бланк // Журнал музыкального обучения и изучения, 1994. – 89 с.
7. Лысек, Ф. Практические проблемы музыкального воспитания / Ф. Лысек // Музыкальное воспитание в странах социализма. – М. : Музыка, 1973. – С. 192–222.
8. Петрушин, В. И. Артистизм это и тренировка. О психологической подготовке музыканта к выступлению / В. И. Петрушин // Советская музыка, 1971. – № 12. – С. 67–73.
9. Платонов, К. К. Об изучении и формировании личности учащихся / К. К. Платонов. – М. : Высшая школа, 1966. – 224 с.
10. Савшинский, С. И. Режим и гигиена работы пианиста / С. И. Савшинский. – Л. : Сов. композитор, 1963. – 117 с.
11. Стасов, В. В. Избранные сочинения / В. В. Стасов. – М. : Искусство, 1952. – Т. 3. – 784 с.
12. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : Наука, 2003. – 384 с.

13. Фёдоров, Е. Е. К вопросу об эстрадном волнении / Е. Е. Фёдоров // Психолого-педагогические проблемы высшего музыкального образования: Сб. трудов (межвузовский). – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1979. – Вып. 43. – С. 107–118.
14. Ямпольский, А. И. О методе работы с учениками [Электронный ресурс]. – 2023. – 14 октября. – Режим доступа: <http://videose.ru>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka [Music], 1971, 376 p.
2. Blagoy D. Izbrannye stat'i o muzyke [Selected articles about music goy]. Moscow, 2000, 253 p.
3. Breitburg Yu. Nekotorye voprosy diagnostiki i intuiicii v muzykal'noj pedagogike [Some issues of diagnostics and intuition in music pedagogy] / Voprosy instrumental'noj podgotovki studentov muzykal'no-pedagogicheskogo fakul'teta. Uchyonye zapiski [Issues of instrumental training of students of the music pedagogical faculty. Scientific notes]. Moscow, Vol. 481, 1971, 131 p.
4. Wilson G. Psihologiya artisticheskoy deyatel'nosti. Talanty i poklonniki [Psychology of artistic activity. Talents and fans]. Moscow : Kogito centr [Cogito Center], 2001, 383 p.
5. Vygotsky L. Psihologiya iskusstva [Psychology of art]. Moscow : Iskusstvo [Art], 1986, 879 p.
6. Le Blanc A. Teoriya muzykal'nogo straha publiky [The theory of musical fear of the public] / ZHurnal muzykal'nogo obucheniya i izucheniya [Journal of Musical Teaching and Study], 1994, 89 p.
7. Lysek F. Prakticheskie problemy muzykal'nogo vospitaniya [Practical problems of musical education] / Muzykal'noe vospitanie v stranah socializma [Musical education in the countries of socialism]. Moscow : Muzyka [Music], 1973, pp. 192–222.
8. Petrushin V. Artistizm eto i trenirovka. O psihologicheskoy podgotovke muzykanta k vystupleniyu [Artistry is also training. On the psychological preparation of a musician for performance] / Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1971, no. 12, pp. 67–73.
9. Platonov K. Ob izuchenii i formirovanii lichnosti uchashchihsya [On the study and formation of students' personality]. Moscow : Vysshaya shkola [Higher School], 1966, 224 p.
10. Savshinsky S. Rezhim i gigiena raboty pianista [Regime and hygiene of the pianist's work]. Leningrad : Sov. Kompozitor [Soviet composer], 1963, 117 p.
11. Stasov V. Izbrannye sochineniya [Selected works]. Moscow : Iskusstvo [Art], 1952, Vol. 3, 784 p.

12. Teplov B. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities]. Moscow : Nauka [Science], 2003, 384 p.
13. Fedorov E. K voprosu ob estradnom volnenii [On the issue of pop excitement] / Psihologo-pedagogicheskie problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya: Sb. trudov (mezhvuzovskij) [Psychological and pedagogical problems of higher musical education: Collection. works (interuniversity)]. Moscow : GMPI im. Gnesinyh [Gnesins State Music and Pedagogical Institute], 1979, Issue. 43, pp. 107–118.
14. Yampolsky A. O metode raboty s uchениkami [On the method of working with students], 2023, October 14. URL : <http://videose.ru>. – htm, free.

Стецкая Л. А. Некоторые психологические аспекты воспитания музыканта-исполнителя. Проблема соотношения эффективности обучения с реальным моментом воплощения произведения актуальна для всех исполнительских искусств. Не является исключением и музыкальное искусство. Эту проблему рассматривали в своих работах многие музыканты, педагоги, психологи: Д. Благой, Ф. Лысек, В. Петрушин, А. Ле Бланк, А. Ямпольский, Л. Лабинцева, Н. Кривицкая и другие. Однако единого мнения по некоторым вопросам мы не имеем и сегодня. **Цель** данной работы – выявить определённые психологические аспекты, позволяющие наиболее эффективно осуществлять процесс обучения игре на музыкальных инструментах. **Объектом** исследования является педагогическая деятельность преподавателя музыки, а **предметом** – личность обучаемого, его индивидуально-психологические черты.

Методологической основой настоящей статьи стал комплексный междисциплинарный подход. Среди использованных в работе методов научного исследования определяются следующие: аналитический, эмпирический, компаративный метод.

Настоящая статья предназначена для преподавателей музыкальных школ, колледжей искусств, вузов. Изучение психологических основ воспитания музыканта поможет более эффективно осуществлять процесс обучения, преодолеть возможные проблемные моменты, связанные с эстрадным волнением. Некоторые методические рекомендации также могут быть полезны молодым педагогам для оптимизации учебного процесса.

Ключевые слова: одарённость, обучение, музыкальные способности, исполнитель, эстрадное волнение, психические процессы.

Стецька Л. А. Деякі психологічні аспекти виховання музиканта-виконавця. Проблема співвідношення ефективності навчання з реальним моментом втілення твору є актуальною для усіх виконавських

мистецтв. Не є винятком і музичне мистецтво. Цю проблему розглядали в своїх роботах багато музикантів, педагоги, психологи: Д. Благой, Ф. Лисек, В. Петрушин, А. Ле Бланк, А. Ямпольський, Л. Лабінцева, Н. Кривицька та інші. Однак єдиної думки з деяких питань ми не маємо і сьогодні. **Мета** даної роботи – виявити певні психологічні аспекти, що дозволяють найбільш ефективно здійснювати процес навчання гри на музичних інструментах. Об'єктом дослідження є педагогічна діяльність викладача музики, а предметом – особистість учня, його індивідуально-психологічні риси.

Методологічною основою цієї статті став комплексний міждисциплінарний підхід. Серед використаних у роботі методів наукового дослідження визначаються наступні: аналітичний, емпіричний, компаративний метод.

Ця стаття призначена викладачам музичних шкіл, коледжів мистецтв, вузів. Вивчення психологічних основ виховання музиканта допоможе більш ефективно здійснювати процес навчання, подолати можливі проблемні моменти, пов'язані з естрадним хвилюванням. Деякі методичні рекомендації також можуть бути корисні молодим педагогам для оптимізації навчального процесу.

Ключові слова: обдарованість, навчання, музичні здібності, виконавець, естрадне хвилювання, психічні процеси.

Stetskaya L. Some psychological aspects of the upbringing of a performing musician. The problem of correlating the effectiveness of teaching with the real moment of embodiment of the work is relevant for all performing arts. Musical art is no exception. This problem was considered in their works by many musicians, teachers, psychologists: D. Blagoy, F. Lysek, V. Petrushin, A. Le Blanc, A. Yampolsky, L. Labintseva, N. Krivitskaya and others. However, today we do not have a consensus on some issues. The purpose of this work is to identify certain psychological aspects that make it possible to most effectively carry out the process of learning to play musical instruments. The object of the study is the pedagogical activity of a music teacher, and the subject is the personality of the student, his individual psychological traits.

The methodological basis of this article is a comprehensive interdisciplinary approach. Among the scientific research methods used in the work, the following are identified: analytical, empirical, comparative method.

This article is intended for teachers of music schools, art colleges, and universities. Studying the psychological foundations of a musician's upbringing will help to carry out the learning process more effectively and overcome possible problematic issues associated with pop excitement. Some methodological recommendations may also be useful for young teachers to optimize the educational process.

Key words: giftedness, learning, musical abilities, performer, pop excitement, mental processes.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РАБОТЕ ДИРИЖЁРА С ДУХОВЫМ ОРКЕСТРОМ

Дирижёрская деятельность – одна из самых престижных, и в то же время, самых сложных в каталоге специальностей музыкантов-исполнителей. Она требует от руководителя оркестра целого комплекса как профессиональных, так и личностных качеств, без которых невозможно достичь успеха, стать авторитетом для всего коллектива. Каким же образом добиться высот профессионального мастерства? Что необходимо знать дирижёру, какими навыками он должен обладать? Рассмотрению этих вопросов посвящена предлагаемая статья. Её *цель* – раскрыть специфику дирижёрской работы с духовым оркестром, дать методические рекомендации, способствующие развитию дирижёрских навыков у студентов и ассистентов-стажёров. Автор учитывал собственный 40-летний опыт работы в качестве главного дирижёра оркестра Донецкого национального музыкально-драматического театра, а также руководителя студенческого духового оркестра Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева²⁴. Это предопределило чётко выраженную методическую направленность данной публикации на учебный процесс, возможность использования её материалов в дирижёрских классах музыкальных вузов.

Прежде, чем стать за дирижёрский пульт перед духовым оркестром, желательно ознакомиться с историей развития этой исполнительской области. Не имея возможности в рамках статьи дать развёрнутую историческую панораму, напомним наиболее интересные факты, связанные с возникновением и функционированием оркестров духовых инструментов.

Духовой оркестр возник несколько тысячелетий назад. Он является родоначальником всех оркестров. Ещё в Древнем Египте существовали аналоги современных тромбонеров. Именно там придумали и первые сурдины для духовых инструментов.

В начале своего существования духовые оркестры использовались, главным образом, в различных воинских ритуалах. Именно сурдины давали возможность отличить команду «вперёд-назад»

²⁴ Е. Н. Кулаков является автором музыки к мюзиклам, им сделана аранжировка и поставлена опера В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро» на итальянском языке.

от труб врага.

В IX веке до н. э. в Древнем Израиле в торжествах освящения храма царя Израильско-Иудейского царства Соломона участвовало 120 трубачей. Можно предположить, что это был первый в истории человечества духовой оркестр.

В XII–XIII вв. появилась система Консо́ртов – ансамбль однотипных духовых инструментов. Это были старинные флейты (различной величины), трубы или тромбоны. Состав ансамбля насчитывал от 7 до 20 музыкантов.

Именно в этот период появились первые дирижёры духовых оркестров. Язык жестов руководителя оркестра постоянно развивался. Дирижёр, играя на ударных инструментах (раковины, камни) совершал ритмические телодвижения, притопывал ногами, приседал. В дальнейшем такт начали отсчитывать ударами в ладоши, с помощью батуты, жезла, стучать ногами. Так, Ж. Люлли, французский композитор эпохи Барокко, отбивал такт тростью в пол. Однажды он попал тростью в палец своей ноги и умер от заражения крови. Это первый в истории достоверный случай смерти от слишком энергичной манеры дирижирования.

В конце XVI в. в России уже были войсковые части, где существовали небольшие духовые оркестры, а во второй половине XVII в. появились большие оркестры, в состав которых входили такие инструменты: флейты, кларнеты, бассеты, тромбоны, барабаны, литавры и т. д.

Марш – исторически исходная точка становления духовой музыки. В 70-е годы XVIII в. значительно повышается его роль в воинском быту. Марш приобретает современные черты: в нем определённым образом соединяются ритмические, мелодические и гармонические элементы. Устанавливается традиция чередовать исполнение маршевых произведений полным составом оркестра с барабанной дробью.

Как правило, составы духовых оркестров в значительной степени варьируются, однако их численность достаточно чётко определена:

Камерный (садовый) духовой оркестр – 20–30 человек.

Малый духовой оркестр – 40 человек.

Большой духовой оркестр – 70–100 человек.

С активным внедрением духовых оркестров в различные сферы жизни возникает и совершенствуется дирижёрская техника.

Так, с развитием системы хейрономии (Древний Египет) появилось мануальное движение рук, что явилось основой дирижирования. Несмотря на жестовое разнообразие²⁵, дирижёр должен обладать ясным и чётким дирижёрским жестом, благодаря которому

²⁵ До настоящего времени в теоретических высказываниях существует мнение: что ни дирижёр – то своя система.

способен:

- передать своё понимание произведения;
- организовать исполнительский ансамбль;
- показать темп и его изменения, фразировку, смену гармонии, метроритм, динамику, полифонические голоса и т. д.

Процесс дирижёрской работы над произведением охватывает ряд этапов, требующих различных методических подходов. Остановимся на каждом из них и отметим проблемные зоны, на которые следует обратить внимание при освоении музыкального материала и доведении его до концертной формы.

Первым, чрезвычайно ответственным и сложным этапом является подготовка к репетиции. От дирижёра требуется тщательное осмысление художественной концепции произведения, над которым предполагается работа, его композиционно-драматургического строения, стилистических особенностей, что облегчит донесение авторского замысла до оркестрантов. Сколько существует дирижёров – столько и подходов к данному процессу. Как правило, вначале дирижёр рассматривает партитуру в целом, словно с «птичьего полёта», а в дальнейшем изучает её до мельчайших нюансов. Производится подробный последовательный анализ произведения:

- 1) размер;
- 2) метр (двухдольный или трёхдольный);
- 3) темп – скорость музыкального произведения;
- 4) характер музыкального произведения (настроение, которое следует передать).

Рассматривается музыкальный синтаксис: мотивное строение, фразировка, отделение одной музыкальной мысли от другой, выявляются интонационно-жанровые истоки тематизма, мелодические, гармонические, ритмические выразительные средства. Внимание уделяется и паузам, поскольку музыкальная пауза – это тоже важная часть музыкальной мысли, особенно в кантилене.

Начинать репетиционную работу с духовым оркестром можно только тогда, когда созрел исполнительский план, когда дирижёр знает партитуру, способен слышать и контролировать звучание отдельных инструментов. Он должен понимать музыкальную драматургию произведения, особенности его развития. Тут присутствует и стремление к воображаемому идеалу, который возникает при изучении партитуры за столом. Внутренним слухом складывается образ музыкального сочинения, к которому в процессе репетиций дирижёр будет стараться приблизиться. Но выполнить всё в точности по плану почти невозможно. Всегда остаётся неудовлетворённость каким-либо моментом и возникает стремление к совершенству.

Одни дирижёры следуют строго указаниям партитуры, другие –

придерживаются импровизации и собственного понимания музыкального текста (добавляют *rubato*, акценты и др.). В дирижировании есть термины «буквальность» и «гибкость». Например, для стиля А. Тосканини характерно чёткое следование авторским ремаркам, в то время как В. Фуртвенглер работал в «гибкой» свободной манере. Тем не менее, они оба гениальны.

Завершив подготовительную работу, можно переходить к репетициям. Принципиально важной представляется первая встреча дирижёра с оркестром. Следует обратить внимание на тот факт, что от этой встречи во многом зависит успешность последующей совместной работы. Так, уже при появлении дирижёра за пультом становится понятно – он будет руководить оркестром или музыканты им. Существенным является и то, как руководитель одет, как себя ведёт, как разговаривает. Между оркестрантами и дирижёром изначально заложен антагонизм (начальник – подчинённый). Музыканты могут проверить слух и внимание дирижёра специальными фальшивыми нотами, строем и т. д. Здесь необходима быстрая реакция с его стороны, желательна точная реплика с оттенком юмора, показывающая высокую музыкальную одарённость руководителя коллектива, который должен обладать совершенным музыкальным слухом и обострённым чувством ритма.

Дирижёр обязан быть психологом, уметь общаться с людьми, влиять на музыкантов – словом, жестом, взглядом, подчинять себе многообразие исполнительских индивидуальностей, темпераментов и направлять творческие усилия коллектива в единое русло. С музыкантом необходимо общаться уважительно, ведь дирижируешь не инструментом, а человеком. И если оркестрант доброжелательно относится к дирижёру, он будет стараться выполнить все указания как можно лучше.

Установление партнёрских отношений, в первую очередь, зависит от человеческих качеств дирижёра, его искренности, открытости, увлечённости – такого руководителя будут положительно воспринимать даже самые опытные музыканты. Кроме того, дирижёр должен постоянно выявлять глубину постижения музыкального материала, тонкое проникновение в эмоционально-образный строй произведения. Например, если дирижёр не способен почувствовать красоту природы, её щедрость и богатство – ему никогда не «покорится» «Пасторальная» симфония Л. Бетховена, а не имея страсти, чувственности, яркой эмоциональности – он никогда не сможет убедительно воплотить характер оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера.

Приступая к работе с оркестром, дирижёр должен выстроить алгоритм репетиции. После предварительного разыгрывания музыкантов, идёт настройка музыкальных инструментов. Настройку духовому оркестру даёт гобой, рояль, тюнер. Наиболее удобно настраивать духовой оркестр по ноте «си-бемоль». Духовые инструменты в основном

транспонирующие а это значит, что на каждом инструменте берётся такая нота, чтобы на рояле звучала нота «си-бемоль»²⁶.

Следующий шаг – это настройка всего оркестра. В мировой практике для этой цели существует множество вариантов. Мы рассмотрим следующий: в партитуре любого произведения, которая лежит на дирижёрском пульте и приготовлена для репетиции, существует хоральный фрагмент с крупными длительностями (гармоническая составляющая произведения). Если такого нет – берём любые несколько тактов оркестрового *tutti* и играем каждую ноту крупными длительностями (по взмаху дирижёра). Основная задача при этом – добиться точного интонирования по всей вертикали партитуры. Можно использовать различные штрихи, динамику. После прослушивания исполнения нескольких нот, нескольких тактов, следует проверить строй инструментов. В процессе репетиции они могут стать более «холодными или наоборот – нагреться». В итоге мы слышим чистое, «органичное» звучание.

Велика роль этих первых действий во взятии оркестрового дыхания – начала, ведения, окончания (снятия звука), т. е. оркестровой агогике. Главное, чтобы музыкант слышал себя в этом аккорде и подстраивался интонационно, так как строй – это первооснова!

Далее начинается работа над произведением.

Дирижёр на первой встрече должен раскрыть содержание музыкального произведения и характер его основных тем; обратить внимание на форму, продумать возможные трудности, наметить пути их преодоления.

Словесное пояснение – один из основных методических приёмов работы с духовым оркестром. Он применяется на всех стадиях репетиционного процесса, причём в одних случаях совершенно самостоятельно, в других – в сочетании с иными методическими приёмами.

Главное требование, повышающее эффективность приёма словесного пояснения, состоит в том, что все реплики дирижёра должны быть краткими, ясными и исчерпывающими. Краткость изложения экономит репетиционное время, даёт дирижеру возможность использовать другие методические приёмы и, тем самым, быстрее перейти к реализации творческих задач.

Ясность словесного пояснения – наиболее важное его качество, предполагающее правильное, точное и последовательное изложение

²⁶ К числу обстоятельств, оказывающих влияние на звучание духового оркестра, относятся также качество инструментов, влияние температуры на их строй.

мысли, выделение главного, полный охват всех вопросов, составляющих творческие намерения дирижёра. Правильность изложения требует чёткости дикции, образности («шорох», «ручеек»), выразительности речевой интонации.

Напевание, как методический приём, часто служит продолжением словесного пояснения и применяется для конкретизации и уточнения исполнительских требований при изучении музыкального произведения. Во время дирижирования произведением можно указать голосом нюансы, относительно динамики, штриха и т. д., не прерывая процесса игры.

Немаловажным приёмом в работе над оркестровым звучанием является расчленение оркестровой фактуры на её элементы, что заключается в следующем:

- определение цели и значения элементов фактуры произведения;
- объединение элементов фактуры по удобоваримому принципу;
- установление соотношения между её элементами по тембру, динамике и др.;
- соединение элементов фактуры в единый музыкально-выразительный комплекс.

Эффективный приём – применение учебного (замедленного) темпа. Он используется в начальной стадии изучения произведения. Его суть заключается в том, что части произведения первоначально проигрываются в более медленном темпе, который постепенно ускоряется до установленного. Согласно этому создаются благоприятные условия для преодоления технических трудностей, достижения чистоты интонирования, гармонической ясности, темповой и ритмической устойчивости.

В репетиционном процессе допустимо применение «утрированных» жестов. Наиболее частые случаи их использования:

- внезапная и частая смена метроритма, динамики, темпа, выделение местных и общих кульминаций;
- подчёркивание начала и окончания музыкальной фразы;
- желание предельно ясно передать плавность или упругость музыки со сложным ритмическим рисунком;
- при акцентном выделении отдельных долей такта;
- в случае нарушения оркестром темповой и ритмической устойчивости исполнения.

Однако применение «утрированных» жестов допустимо лишь на репетициях, а также в случаях крайней необходимости при исполнении произведений на концерте.

Перед тем, как начать дирижировать – необходимо убедиться в готовности оркестра. Дирижёр начинает работать по горизонтали и вертикали оркестровой партитуры. Горизонталь – мотив, фраза, период, развитие, кульминация, метроритмическая структура, раздел, часть.

Вертикаль – ансамбль в группах и между группами духовых инструментов, выявление главных элементов музыкальной фактуры. Следует работать над каждой фразой «закруглять звук, вздыхать... и всё оживает», избегать механистичности.

Работа со звуком – одна из главных задач в работе с духовым оркестром. Когда дирижёр знает, как добиться правильного звука (не зажатого, летящего ввысь), тогда оркестр становится неуязвимым.

Ещё одной проблемой в работе дирижёра над произведением является определение темпа согласно указаниям композитора. Например, темп *Largo* (медленно) нужно выдерживать так, чтобы у музыканта духового оркестра хватило дыхания. Основа музыки – это пение, медленные темпы, а быстрая игра по клавишам, клапанам находится в зоне виртуозности. Настоящая музыкальность проявляется в тихих и медленных музыкальных фрагментах.

Музыкантам в *cantabile* нужно давать больше свободы, порой следовать за ними. Эта свобода великолепно вписывается в романтические представления слушателей. Даже пауза даётся не для отдыха, а для подготовки к следующему вступлению, всё должно быть осмыслено. К вступлению должно быть готово дыхание, положение губ (это общее правило). Вся музыка идёт от человеческого голоса и на инструменте музыкант должен ему подражать. Развивать интонационную выразительность, соразмерность звучания одних инструментов по отношению к другим – одна из сложных задач дирижёра на репетиции.

Темп композитор выставляет с помощью метронома, однако он постоянно меняется. Е. Мравинский вспоминал о своём присутствии при сочинении Д. Шостаковичем Симфонии № 5. Они вместе постоянно меняли темп. Интерпретация этого сочинения в 1930-е годы и сегодня – значительно отличается по темпам. Темп включает в себя и характер, и пульс, и образ. Если теряешь это ощущение, то и знание нотного текста не поможет. Именно атмосфера времени помогает выбрать определённый темп.

Крайне полезен (если это возможно) контакт дирижёра с композитором. Желательно присутствие композитора на репетициях оркестра, когда разучивается его произведение. Это поможет найти верные выразительные приёмы, «закодированные» в нотном тексте. Признак настоящего дирижёра – не механическая точность, а заинтересованное, личностное сопереживание автору. Именно исполнительство выполняет функцию посредствующего звена между композитором и слушателем, является проводником художественных идей автора. Отсюда – огромная ответственность, которую должны в полной мере осознавать как дирижёр, так и весь оркестр.

Что же приводит к улучшению звучности партитуры и сокращению репетиционной работы в духовом оркестре? Во многом это

зависит от правильной оркестровки. Оркестратор должен учитывать физические усилия для извлечения различных звуков на духовых инструментах, чтобы не вводить в партитуру неудобные, трудные для исполнения музыкальные фразы. Например, перед сольным эпизодом и трубе, и валторне необходим перерыв. Понимание акустических, технических и выразительных средств музыкальных инструментов помогают оркестратору сделать партию каждого из них наиболее лёгкой и удобной. А задача дирижёра – «влюбить» коллектив в то произведение, которое исполняется, донести замысел композитора, выявить своё отношение к этому материалу. Тогда музыкант, несомненно, последует за дирижёром.

Работа должна осуществляться поэтапно:

- 1) анализ произведения;
- 2) работа с отдельными группами;
- 3) работа по цифрам;
- 4) работа над штрихами и нюансами.

Помимо этого, постоянно должна идти работа над интонацией, над синхронностью исполнения штрихов, звукоизвлечением, дыханием и звуковедением.

Дирижёр духового оркестра обязан чётко следить за ходом всех репетиций и выполнении поставленных задач, которые можно классифицировать следующим образом:

а) корректурная: проверка нотного текста, определение качества инструментовки (в дальнейшем корректура проходит и после каждой предыдущей репетиции);

б) текущая (рабочая): основная форма работы над произведением;

в) итоговая (прогонная): обобщение работы над произведением или его частью;

г) генеральная: проверить акустические условия выступления оркестра, репетиция проводится на месте предстоящего выступления.

Концерт, государственный экзамен – это логическое завершение репетиционно-учебного процесса, подведение итогов проделанной работы, праздник для всего коллектива, экзамен на творческую зрелость, успех которого зависит от каждого члена коллектива и совместного взаимодействия дирижёра со своим оркестром.

Следует подчеркнуть, что деятельность дирижёра на репетиции принципиально отличается от деятельности на концерте. Сюда мы относим и уровень дирижёрской техники. Двигательная система дирижёрского аппарата – это не только руки, а ещё и корпус, ноги, голова, ракурс разворота, панорамное зрение, которое необходимо развивать. Это необходимо для одновременного обзора всех групп оркестра. Звучание заранее формируется в сознании дирижёра, где происходит постоянная

пульсация. Его лицо «разъясняет» музыку. Дирижёр это тот, который правильно настроит темп, его движения подчёркнуто ритмичны: руки, корпус, мимика «излучают» ритм.

Дирижёр с примитивной мануальной техникой достигает художественно полноценного исполнения произведения путём длительной напряжённой репетиционной работы. Опытный же – должен уметь в совершенстве владеть «речью жеста», заставить оркестр играть по-новому давно знакомое произведение, войти в определённое эмоциональное состояние, а публику погрузиться в волшебный мир музыки. И как результат – создание художественно убедительной интерпретационной версии произведения, её сильное воздействие на слушателей.

Помимо напряжённой работы дирижёра огромную роль в исполнительской практике коллектива играют индивидуальные занятия оркестровых музыкантов, в ходе которых тщательно разучиваются партии (самостоятельно, либо с помощью педагога по специальности). Это значительно экономит время и оказывает неоценимую помощь в дальнейшем совместном исполнительском процессе.

Поскольку все позиции, изложенные в статье в первую очередь направлены на дирижёрскую работу со студенческим духовым оркестром, представляется уместным отметить специфические черты данного типа коллектива.

Особенность студенческого духового оркестра заключается в том, что его состав постоянно обновляется. Выпускники покидают вуз, а первокурсники принимают их эстафету. Они должны научиться слышать себя в интонационном, динамическом, штриховом плане, вырабатывать специфическое оркестровое дыхание.

В процессе репетиционной работы над музыкальным произведением в духовом оркестре студент укрепляет знания и навыки:

1) слышать музыку, исполняемую оркестром в целом и отдельными группами инструментов, различать звучание темы, подголосков, сопровождения;

2) исполнять свою партию, руководствуясь требованиями дирижёра.

Культура оркестровой игры включает в себя такие важнейшие моменты, как совместное звукоизвлечение, чистое интонирование, единообразие штрихов и сбалансированность оркестровой группы.

Подчеркнём, что качественная подготовка студента в духовом оркестре является необходимым этапом его профессионального развития и служит базой для дальнейшего перехода молодого музыканта в симфонический оркестр.

Говоря о работе студенческого духового оркестра возникает ещё один существенный вопрос: что играть, каким образом должен

формироваться оркестровый репертуар?

В XIX в. основой репертуара духового оркестра были различные марши и иная военная музыка, а также вальсы и другие танцы так называемой «садовой» музыки, переложения симфонических и оперных сочинений, так как оригинальных сочинений для этого состава практически не существовало.

С начала XX в. некоторые композиторы обратили внимание на своеобразие состава и звучание духового оркестра и создали для него ряд оригинальных сочинений. Первым произведением такого рода считается Сюита № 1 *Es-dur* Густава Холста, написанная в 1909 году. Среди других мастеров, писавших для духового оркестра – Николай Мясковский, Игорь Стравинский, Пауль Хиндемит.

Духовая музыка стала носителем всего лучшего, что было создано в области музыкальной культуры. Одним из крупнейших её достижений является жанровое разнообразие. Особое место, по-прежнему, занимает марш, вокруг которого группируются все остальные жанры. Музыка марша оказывает быстрое и концентрированное влияние на человека благодаря тому, что он вовлекает слушателя в организованное и коллективное «действие», делая его частицей этого «действия», тем самым вводя в образную систему произведения. В исполнении духового оркестра великолепно звучат танцы, такие как полька, мазурка и другие. Концертная духовая музыка развивается главным образом в жанрах, связанных с областью программной музыки – сюиты, рапсодии, фантазии, увертюры.

Сегодня в репертуар духового оркестра целесообразно включать произведения современных отечественных и зарубежных композиторов, знакомиться с новыми аранжировками. Такая музыка интересна как для студенческой аудитории, так и для массового слушателя.

Итак, на основе обобщения результатов практического опыта, нами предложены апробированные варианты работы с духовым оркестром. При этом следует подчеркнуть, что предусмотреть различные ситуации и дать готовые рекомендации на все случаи жизни невозможно. В каждом конкретном случае возникают многочисленные проблемы творческого характера, решение которых требует от дирижёра высокого профессионализма, гибкости, быстроты реакции, большого интеллектуального и эмоционального напряжения, от чего зависит успех каждого этапа интересной и сложной работы.

Что же даёт нам музыка, как великое искусство? Это разрушение одиночества человека, который изолирован в своем сознании. Когда ты слушаешь музыку – она говорит: «Ты не одинок, я с тобой!».

Список используемых источников

1. Блажевич, В. М. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра / В. М. Блажевич. – М. : Музгиз, 1979. – 40 с.
2. Губарев, И. В. Духовой Оркестр. Краткий очерк / И. В. Губарев. – М. : Сов. композитор, 1963. – 79 с.
3. Волков, Н. В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н. В. Волков. – М. : Академический проект; Альма матер, 2002. – 199 с.
4. Петров, Р. М. Школа коллективной игры для духового оркестра / Р. М. Петров. – Ташкент: Издательско-полиграфический творческий дом им. Чулпана, 2004. – 320 с.

References

1. Blazhevich V. Ezhednevnye kollektivnye uprazhneniya dlya duhovogo orkestra [Daily collective exercises for brass orchestra]. Moscow : Muzgiz, 1979, 40 p.
2. Gubarev I. Duhovoj Orkestr. Kratkij ocherk [Brass Orchestra. Brief essay]. Moscow : Sov. Kompozitor [Soviet composer], 1963, 79 p.
3. Volkov N. Voprosy metodiki obucheniya igre na duhovyh instrumentah [Issues of methods of teaching playing wind instruments]. Moscow : Akademicheskij proekt; Al'ma mater [Academic project; Alma mater], 2002, 199 p.
4. Petrov R. SHkola kollektivnoj igry dlya duhovogo orchestra [School of collective playing for brass orchestra]. Tashkent : Izdatel'sko-poligraficheskij tvorcheskij dom im. SHulpana [Publishing and Printing Creative House named after Chulpan], 2004, 320 p.

Кулаков Е. Н. Методические подходы к работе дирижёра с духовым оркестром. В статье рассматривается комплекс вопросов, затрагивающих методические аспекты работы дирижёра с духовым оркестром. Раскрывается специфика профессии дирижёра, обращается внимание на наличие личностных и музыкантских качеств, необходимых для достижения успеха, завоевания авторитета в коллективе. В освещении методических позиций автор опирается как на опыт крупнейших мастеров, так и собственный дирижёрский опыт, в том числе работы со студенческим духовым оркестром. В статье приводятся интересные факты, касающиеся возникновения и функционирования оркестров духовых инструментов, указывается их состав и репертуар, выявляются приёмы работы на различных стадиях подготовительного процесса.

Методологической базой статьи послужили исторический, комплексный функциональный, стилевой методы, а также метод эмпирического наблюдения с последующим обобщением, позволившие раскрыть поставленную проблему в практической плоскости.

Автор останавливається на основних етапах творчого процесу, виділяє в кожному з них проблемні зони, на які слід звернути увагу при засвоєнні музичного матеріалу і доведенні його до концертної форми. Предложено конкретні поради щодо роботи з оркестрантами на репетиціях і концертних виступах, вказано основні помилки, що допускаються при розучуванні музичного твору і його виконанні. Стаття має чітко виражену методичну спрямованість на навчальний процес. Її матеріали можуть бути використані в диригентських класах музичних вузів.

Ключові слова: диригент, духовий оркестр, репетиція, музикант-виконавець, репертуар, техніка диригування.

Кулаков Є. М. Методичні підходи до роботи диригента з духовим оркестром. У статті розглядається комплекс питань, щодо методичних аспектів роботи диригента із духовим оркестром. Розкривається специфіка професії диригента, звертається увага на наявність особистісних і музикантських якостей, необхідних для досягнення успіху, завоювання авторитету в колективі. У висвітленні методичних позицій автор спирається як на досвід відомих майстрів, так і власний диригентський досвід, в тому числі роботи зі студентським духовим оркестром. У статті наводяться цікаві факти, що стосуються виникнення і функціонування оркестрів духових інструментів, зазначається їхній склад і репертуар, виявляються прийоми роботи на різних стадіях підготовчого процесу.

Методологічну базу статті склали історичний, комплексний функціональний, стильовий методи, а також метод емпіричного спостереження з подальшим узагальненням, що дозволило розкрити поставлену проблему в практичній площині.

Автор зупиняється на основних етапах творчого процесу, виділяє в кожному з них проблемні зони, на які слід звернути увагу при засвоєнні музичного матеріалу і доведенні його до концертної форми. Запропоновано конкретні поради щодо роботи з оркестрантами на репетиціях і концертних виступах, вказано основні помилки, що допускаються при розучуванні музичного твору і його виконанні. Стаття має чітко виражену методичну спрямованість на навчальний процес. Її матеріали можуть бути використані в диригентських класах музичних вузів.

Ключові слова: диригент, духовий оркестр, репетиція, музикант-виконавець, репертуар, техніка диригування.

Kulakov E. Methodological approaches to the work of a conductor with a brass orchestra. The article examines a set of issues affecting the methodological aspects of the conductor's work with a brass orchestra. The specifics of the conductor's profession are revealed, attention is drawn to the presence of personal and musical qualities necessary to achieve success and gain

authority in the team. In highlighting methodological positions, the author relies on both the experience of the greatest masters and his own conducting experience, including work with a student brass band. The article provides interesting facts regarding the emergence and functioning of wind instrument orchestras, indicates their composition and repertoire, and identifies working techniques at various stages of the preparatory process.

The methodological basis of the article was historical, complex functional, stylistic methods, as well as the method of empirical observation with subsequent generalization, which made it possible to reveal the problem posed in a practical manner.

The author dwells on the main stages of the creative process, highlights the problem areas in each of them that should be paid attention to when mastering musical material and bringing it to concert form. Specific advice on working with orchestra members during rehearsals and performances is offered, and the main mistakes made when learning a piece of music and performing it are indicated. The article has a clearly expressed methodological focus on the educational process. its materials can be used in conducting classes at music universities.

Key words: conductor, brass band, rehearsal, performing musician, repertoire, conducting technique.

УДК 784.35:7.091.2

В. П. Жук

СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРНОЙ СТУДИИ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ «ПОЮЩИХ АКТЁРОВ»

Проблема практической подготовки молодых кадров оперных исполнителей является на сегодняшний день одной из актуальнейших в развитии как современного оперного и театрального искусства, так и педагогического процесса. Она обусловлена требованиями, предъявляемыми современными зрителями к музыкальному театру и его главному лицу – «поющему актёру», который должен обладать не только выдающимся голосом и талантом, но и в совершенстве владеть навыками актёрского мастерства. Не менее важно для современного артиста быть яркой личностью, обладать интеллектом, обширными и глубокими познаниями в области искусства, литературы, отличаться достойными

человеческими качествами. Все эти профессиональные навыки и личностные качества возможно сформировать и привить молодому артисту в процессе систематической, полноценной и многолетней театральной практики. Она станет базовым фундаментом творческой деятельности студента, реализуясь в стенах учебного театра – оперной студии как творческой лаборатории, условия которой максимально приближены к условиям стационарного театра.

На сегодняшний день оперные студии существуют во многих ведущих музыкальных академиях мира. Они устроены на различной основе, но играют важнейшую роль в осуществлении качественной профессиональной подготовки будущих оперных солистов. Процесс становления начинающих исполнителей довершают и современные программы оперных студий, организованных ведущими оперными театрами мирового уровня.

Тема определяющего значения сценической практики для студентов-вокалистов в условиях студенческой театральной оперной студии пока не получила научного обоснования и системного метода для реализации в практическом процессе базового обучения актёра-вокалиста. Цель настоящей статьи – определение возможных путей совершенствования профессиональной подготовки оперного исполнителя путём системного вокально-актёрского обучения студентов кафедры сольного пения в творческой лаборатории студенческого музыкального театра.

Современный оперный театр воспринимается зрителем как синтез актёрского и вокального начал в исполнительском искусстве. И хотя всё актёрское, интеллектуальное, вокально-техническое и духовное богатство оперных солистов выражается в звуке, одного голоса, пусть даже самого красивого и технически оснащённого, мало для полноценного воплощения художественного образа. Человеческое стремление к идеалу рождает потребность наивысших душевных театральных переживаний, которые может подарить лишь особая степень актёрской искренности, обнажённого нерва, душевной чистоты исполнителя, слитой с красотой музыкальных творений. Перефразируя слова Б. Пастернака, современная сцена не только вокала требует от актёра, «<...> а полной гибели всерьёз <...>», когда «<...> дышит почва и судьба» [4, с. 227]. В исполнителе вокальной партии зрители хотят видеть, прежде всего, личность и актёрскую индивидуальность, выраженную в мастерстве владения звуком и вокальной интонацией, связанной с комплексом всех выразительных актёрских средств. Эта техника – выражение человеческой сущности в «звуковании» – нарабатывается в течение всей жизни: от партии к партии, от роли к роли... Однако, основы правильного актёрского выражения психологической сущности образа, а также методы творческого поиска в работе актёра-вокалиста должны быть заложены с самого начала – уже в

студенческом театре оперной студии.

Вряд ли возможно оспорить тот факт, что никто в музыкальном вузе так не обделён сценической практикой, как вокалисты: они лишены учебного театра оперной студии. Исполнители других специальностей имеют еженедельные многочасовые занятия оркестров, хоров, ансамблей, многочисленные выступления со своими коллективами. Будущие оперные артисты выходят на сцену в оперных спектаклях не более одного-двух раз за пять лет обучения. При этом очень часто одну ведущую партию делят между несколькими выпускниками. Реальные занятия в оперной студии, заключающиеся в прохождении небольших оперных отрывков под рояль с дирижёром и режиссёром, начинаются у студентов-вокалистов с третьего курса до государственных экзаменов. Лишь несколько репетиций проводится в оперном театре, где предоставляется возможность сдать выпускной спектакль. Отсутствие специальных театральных условий в процессе обучения лишают навыков пения с оркестром, в декорациях, гриме, со светом и костюмами, а главное – лишают чувства сцены во взаимодействии с партнёрами и зрительской аудиторией. Условия подлинной театральной обстановки, появляющиеся перед государственным экзаменом, являются для выпускника полной неожиданностью. Отсутствие систематической сценической практики и, соответственно, навыков драматической игры, декламации, пластической и хореографической свободы рождает профессиональную беспомощность, растерянность, неуверенность в своих силах. В вокале и актёрском творчестве молодых исполнителей часто ощущается и недостаточность проработок с педагогами-лингвистами текстов оперных партий, исполняемых на языке оригинала.

Нехватка своевременно полученных практических навыков становится для вокалистов проблемой всей последующей карьеры, при том, что век оперного артиста короток. Молодые певцы, не имеющие театрального студийного опыта, в прямом смысле слова, «обречены» на многочисленные досадные недочёты в своей сценической деятельности, устранение которых требует усилий и времени. Профессиональная беспомощность часто порождает либо неуверенность в себе и, как следствие, тяжёлый психологический зажим, либо чрезмерную самоуверенность как способ преодоления внутреннего дискомфорта. Это создаёт ненужные конфликтные ситуации. Такие проявления крайне отрицательно сказываются на результатах творческой деятельности не только начинающего артиста, но и всего коллектива. Этого можно было бы избежать, если бы будущие исполнители имели свой молодёжный репертуарный театр с возможностью вынести на открытый театральный показ каждую выполненную работу, представляя свою роль на максимально качественном уровне.

Недостаточность систематической учебной театральной практики

приводит к отсутствию в процессе становления оперного певца решающего фактора – владения артистичным поведением на театральной сцене. Обретение этого чувства способствует естественности вхождения в мир оперного спектакля. Однако зачастую создаётся абсурдная ситуация, похожая на ту, когда человека учат плавать, стоя посреди пустыни, а он и понятия не имеет о том, что такое вода, морские просторы, волны и бури, натиск которых ему предстоит преодолеть.

Ещё в XIX веке выдающийся русский музыкальный критик А. Серов писал о природе оперного искусства: «Но ведь есть же возможность представить себе, хоть в идеале, такую музыкальную драму, которая в каждой сцене увлекала бы собою зрителя и слушателя, как пьеса и вместе как музыка, – такую музыкальную драму, где бы каждое впечатление было слитно; и драматическое, и музыкальное; такую музыкальную драму, где местами драматический интерес преобладал бы в оркестре параллельно сценическому действию в пении, местами чтоб пение было до того драматично, чтобы о нём забывалось, как о звуках, о красоте вокальной, и главным цельным, неразрывным впечатлением оставалась – драма» [6, с. 344].

Проблема практического сценического воспитания и обучения оперных исполнителей на базе учебного театра исследовалась выдающимися музыкантами, режиссёрами, теоретиками и практиками музыкального театра. В этой области работали Н. Рубинштейн, М. Ипполитов-Иванов, С. Рахманинов, К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, Б. Покровский, В. Фельзенштейн, Дж. Стрелер, Ю. Любимов.

В разное время возникали театры оперных студий в Милане, Неаполе, Париже, Москве, Петербурге, Киеве, Одессе, Минске. Многие из них продолжают свою работу и поныне. Деятельность этих студий достойна самого подробного и глубокого изучения. О важности раннего практического освоения профессии оперного артиста говорят на сегодняшний день все мировые оперные звезды, подчёркивая крайнюю сложность искоренения недостатков, возникающих при отсутствии актёрских и вокально-исполнительских навыков в подготовке оперных партий.

Подобные проблемы учебных вокальных заведений Италии рассматривает в своей научной статье О. Твердохлебова, говоря об «<...> оторванности консерваторской жизни от современных театральных реалий» [8, с. 56]. Напротив, в Оперной студии при Академии «Санта Чечилия» в Риме и Академии оперных певцов при театре Ла Скала существует богатая возможностями сценическая практика и регулярный выпуск оперных спектаклей силами молодых исполнителей.

Сложилась ситуация, при которой профессиональные оперные театры вынуждены брать на себя функции музыкальных академий, целенаправленно создавая для себя смену состава. Опытные артисты

передают своё мастерство молодым коллегам, обучая их как в репетиционных классах, так и в процессе непосредственного создания спектакля. Стоит заметить, что подобная практика всегда широко применялась и в лучших драматических театрах России.

Ф. Шаляпин – феноменально одарённый мастер вокала и драматического искусства – часто обращался к мысли о необходимости обязательного обучения актёрскому сценическому искусству в единстве с вокальной практикой театральной оперной школы. Мечту о создании своего театра певец пронёс через всю свою жизнь, стремясь к воплощению единой театральной идеи всеми участниками коллективного оперного творчества. Ф. Шаляпин писал: «Коллективное творчество возможно только при условии сознания всеми работниками единства цели и необходимости осуществить её» [9, с. 196].

К. Станиславский и В. Немирович-Данченко в организованных ими студиях уделяли огромное внимание подготовке оперных солистов как «поющих актёров» (термин К. Станиславского). Взяв за основу творческий метод великого певца Ф. Шаляпина, они выработали систему, воспитывающую «поющих актёров», которые могли бы выполнить задачи постановки, понимали требования подлинной драматической игры в оперном театре.

К. Станиславский модифицировал свою систему для условий и особенностей работы на оперной сцене. В 1918 году режиссёр создал при Большом театре свою знаменитую Оперную студию. Великий мастер сцены мечтал о ней, как о месте, «где певцы могли бы совещаться с ним по вопросам сценической игры, а молодёжь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс» [7, с. 469].

К. Станиславский оттачивал актёрское мастерство своих воспитанников, изучая с ними основы «системы» с их применением в ариях, романсах, музыкальных отрывках. Так, через практическое обучение «искусству переживания» происходило подведение студийцев к масштабной оперной постановке «Евгения Онегина» П. Чайковского. Этот оперный спектакль был исполнен под рояль, но сделан так мастерски, что отсутствие оркестра не выглядело недостатком, а принималось условием игры. Режиссёром и его актёрами была тщательно выполнена работа по «лепке» слова и фразы, по глубокому и тонкому проникновению во внутренний смысл поэтического текста и музыки.

К. Станиславский чётко провёл своих учеников по всем стадиям задуманной им системы от «процесса переживания» до «процесса воплощения». От выразительных сценических этюдов-романсов – к воплощению масштабных музыкально-сценических образов оперного полотна, наполненного живым человеческим чувством и психологическим напряжением. Неумелых и неопытных юнцов великий режиссёр превратил

в артистов, умеющих держать себя на сцене свободно и непринуждённо, всё своё внимание сосредотачивая на «жизни роли». К. Станиславский писал: «Нет ничего ужасней на эстраде переминающегося с ноги на ногу певца, цепляющегося за рояль или судорожно стискивающего на груди свои руки. Освобождайтесь мышечно, делайтесь мягкими, пластичными, выразительными, но, в то же время, простыми» [7, с. 12].

Сценическую практику оперной студии К. Станиславского прошёл выдающийся русский оперный певец С. Лемешев, всегда подчёркивавший решающее влияние школы К. Станиславского на становление его исполнительского мастерства. С. Лемешев отмечал, что в работе с молодыми певцами К. Станиславским применялись требования такой предельной интонационной выразительности, такой жизненной правды на сцене, таких тончайших переживаний, выразить которые было под силу лишь артистам высочайшего вокального и интеллектуального уровня.

Старейший педагог и режиссёр Московской консерватории М. Кузнецов, всесторонне исследовав проблему музыкального образования «поющих актёров», указывает на важность терминологии как фактора психологического воздействия и целевой установки в процессе учебно-театральной практики. Подчёркивая недопустимость монополии вокала в сочетании с актёрской беспомощностью, Н. Кузнецов указывал, что именно многолетняя сценическая практика исполнителя в студийном театре приводит к «<...> теснейшей взаимосвязи драматической и вокальной составляющих» [1, с. 189].

На решающую роль учебного спектакля в формировании оперного артиста-профессионала указывает и В. Экнадиосов, подчёркивая, что, «<...> главная цель обучения: настойчиво и неуклонно, изо дня в день, приближать студентов к постижению музыкально-театральной специфики, погружая их в живую атмосферу сценического действия. Только непосредственное участие студентов в полноценном оперном учебном спектакле может обеспечить достижение указанной цели» [10, с. 11].

Некоторые учёные, в частности, Н. Куклинская, рассматривают оперное исполнительство как научную проблему, говоря о «<...> необходимости создания методов научного анализа для изучения процессов взаимоотношения театральных и музыкальных рядов в творчестве певца» [3, с. 20].

Выдающийся певец М. Рейзен, посвятивший всю свою жизнь оперному театру, утверждал о необходимости практического становления вокалиста-актёра в стенах учебного театра, высказываясь по поводу своей сценической практики следующим образом: «Участие в первых спектаклях, даже в небольших ролях (и в музыкальных, и в драматических) не прошло для меня бесследно. Я привыкал к зрителям, чувствовал себя на сцене гораздо увереннее, и понемногу начинал думать не только о себе и о

своём волнении, охватывавшем меня при выходе на сцену, но и о том, что именно я пою» [5, с. 43].

О необходимости учебного театра для постоянного творческого развития неоднократно говорили солисты Большого театра России А. Иванов и В. Левко, И. Архипова и Т. Синявская, Е. Образцова и Т. Милашкина, Е. Нестеренко и В. Атлантов и многие другие.

Профессор Н. Кузнецов говорил о необходимости изучения наследия знаменитого мецената и апологета музыкального и изобразительного искусства России С. Мамонтова, в театре которого возник новый «<...> подход к режиссуре с точки зрения художника постановочной концепции» [2, с. 21], подчиняющий все составляющие оперного спектакля единому замыслу. В созданном им оперном театре возник особый, новый стиль работы с оперным артистом, включающий в себя создание индивидуальной вокальной трактовки образа, актёрской пластики, грима, костюмов, сценографии.

Таким образом, идея активизации и улучшения качества обучения оперных солистов может быть реализована при их непосредственном участии в ходе постановочной работы над театральными оперными спектаклями. В работе театра оперной студии должны принимать участие студенты, начиная с подготовительных курсов и до конца обучения. Одновременно с изучением азов вокальной техники и основ актёрского мастерства, студентов вокального отделения необходимо обеспечить сценической практикой в спектаклях оперной студии, где они смогут приобрести умения и навыки вокального и сценического мастерства на основе обновлённых учебных программ. Практическую работу в театре предлагается ввести обязательным предметом также для хормейстерской, актёрской, фортепианной, оркестровой, дирижёрской и режиссёрской кафедр.

Для эффективной работы учебно-театрального коллектива возможно дополнить структуру индивидуальных и групповых занятий специальными приёмами и обучающими комплексами, способствующими формированию навыков сценического мастерства, пения с оркестром, сотрудничества с дирижёрами и режиссёрами, партнёрами по сцене. Студенты должны освоить, совместно с дирижёром, режиссёром, концертмейстером и специальным переводчиком, владеющим техникой точного перевода с иностранных языков, методику освоения оперных партитур. В процессе театральной практики целесообразно как можно ранее привить студентам-исполнителям многопрофильные сценические навыки – от выполнения самых выразительных задач миманса до исполнения главных оперных партий-ролей.

Театр оперной студии необходим для осуществления заветной цели театрального искусства – средствами вокального и драматического исполнительского мастерства – передавать зрителям «истину страстей и

правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах» [7, с. 437].

Студенческий театр, как и любое театральное предприятие, должен быть ярким, самобытным, неповторимым. Студенческая театральная постановка (собственно, как и любая постановка) – способ разговора режиссёра и исполнителей со зрителями. Средствами оперного театра необходимо передать современному зрителю своё особое, личное прочтение авторских шедевров, сохраняя при этом дух глубочайшего уважения и преклонения перед авторским замыслом.

Безусловно, эра режиссёрского театра набирает обороты. Однако главным в спектакле должно оставаться само оперное творение и поющий актёр. Желательно, чтобы молодой певец поступил в оперный театр с уже наработанным творческим багажом – актёрским и вокальным, имел в репертуаре несколько глубоко проработанных партий, образов. Среди них могут быть: Марфа, Розина, Виолетта, Татьяна (для сопрано); Онегин, Жермон, Тонио (для баритона); Ленский, Альфред, Рудольф (для тенора); Греммин, Базилио, Собакин (для баса). Молодой исполнитель должен стремиться к овладению профессиональными актёрскими навыками, иметь достойный уровень вокальной техники, владеть элементарными навыками хореографии, иметь устойчивые навыки работы с режиссёром, дирижёром, партнёрами; воспринимать воображаемую театральную реальность, как определённые «предлагаемые обстоятельства», творчески осваивая сопутствующие им атрибуты грима, костюма, декораций, света. Только обладая всеми перечисленными умениями, молодой оперный актёр сможет органично и естественно влиться в театральный процесс.

Целенаправленность воспитания необходимых профессиональных навыков у будущих оперных певцов должна следовать по методически оправданным этапам подготовки, а именно:

1 курс – целостное изучение клавиров (двух-трёх оперных произведений); активное изучение актёрского мастерства, пантомимы, сценического движения, пластики; сочинение сюжетов пантомимы и мимических ролей без слов в отрывках на музыку увертюр, интермедий, арий, дуэтов; введение этих отрывков в сценическое действие спектаклей с целью развития, углубления и обострения основного действия; чёткое определение целей, мотивов, линий поведения существующих и выдуманных персонажей, исходя из музыкального материала и заданного сюжета; творческое «составление биографий» героев на основе партитуры, музыкального и литературного текстов, с помощью дополнительного изучения исторических особенностей эпохи, точного знания подстрочника в иностранных операх, а главное – с помощью собственной фантазии, «действующей» в предлагаемых обстоятельствах произведения; занятия декламацией (стихи, проза), выступление с драматическими отрывками и вокальными произведениями, подготовленными в классе по специальности, которые можно вынести на

открытый показ.

2 курс – при углублении задач первого курса, участие в спектаклях, работа над драматическими отрывками, стихами, подготовка театрализованных концертов, артистическое исполнение романсов и других камерных произведений, с присутствием элементов театрализации; разбор и исполнение самых маленьких оперных партий; подготовка дуэтов. Возможно проведение двух экзаменов, включающих в себя исполнение романсов, драматических отрывков, а также небольших разнохарактерных отрывков из мюзиклов, оперетты, оперы (арии, дуэты, сцены).

3 курс – продолжение и развитие творческих задач первого и второго курсов; изучение более крупных оперных отрывков, сцен, дуэтов, трио и т. д.; активное участие в спектаклях во всех ипостасях: статисты, пантомима, вокал; обязательная подготовка драматических спектаклей наряду с оперными полотнами – это необходимо для подготовки универсального артиста, способного качественно играть на высоком уровне драматические и оперные спектакли, чётко разграничивая при этом специфику актёрского мастерства в драматическом и оперном жанрах, способного обогатить вокальное исполнительство тонкой и глубокой актёрской трактовкой. На этом курсе возможны также два экзамена с включением крупных отрывков или отдельных действий целиком из спектаклей разных жанров – мюзикл, оперетта, опера, драма. Репетиции и спектакли под оркестр обязательны. Возможна подготовка и сдача в спектаклях оперных партий целиком. Итоговый экзамен может проходить в несколько дней. Открытые показы спектаклей обязательны.

4 курс – подготовка драматического и оперного спектаклей целиком, либо 2-3 разнохарактерные оперные сцены; продолжение работы над театрализованными концертами. Вся основная работа проходит в более углубленном варианте. Подготовка и сдача в спектаклях двух-трёх разнохарактерных оперных партий под оркестр. При этом 2 партии должны быть ведущими. Подготовка и открытая сдача одного драматического спектакля.

5 курс – подготовка двух оперных спектаклей с разнохарактерными партиями; проведение двух театрализованных концертов; подготовка и экзаменационная сдача драматического спектакля классического репертуара.

Четвёртый и пятый курс предполагают сдачу двух экзаменов в год и подготовку от двух до четырёх спектаклей в год (в зависимости от материала).

Вся работа с первого по пятый курс должна проводиться как в учебных классах под рояль, так и в сценических условиях учебного театра под оркестр. В спектаклях участвуют с разными задачами все курсы одновременно.

Вполне возможны творческие корректировки и варианты – в зависимости от педагогического и студенческого составов, а также от технических условий репетиционной и театральной работы. Для полноценного развития актёрских, драматических и вокальных способностей, эффективным методом может стать чередование постановок драматических и оперных спектаклей, пускай сначала это будут даже отрывки. На собственном опыте каждый может понять отличие техники и актёрских приёмов, всей манеры исполнительства в драме и опере. Станет понятно, какими именно элементами техники игры драматического актёра можно воспользоваться в специфике оперного спектакля. Кроме того, практика драматического исполнительства окажет вокалисту исключительную помощь в развитии дикции, артикуляции, умении умно и ясно доносить стихотворную мысль в декламации. При постановках отрывков из оперетт и мюзиклов студенты должны освоить метод синхронизации пения и танцев.

Следует выстроить системную организацию свободных и платных показов театральных постановок и концертных программ, включённых в репертуарный план студийного театра. На всех этапах обучения выносить на обозрение публики изучаемый вокально-актёрский материал, овладевая профессией комплексно, с учётом всей полноты сценических проявлений.

Чтобы будущие музыкальные актёры, режиссёры, дирижёры, оперные концертмейстеры, композиторы и художники-сценографы лучше понимали друг друга, им необходимо большее количество учебного времени проводить вместе с первых дней обучения за практическим изучением оперных клавиров и партитур. Полезно на основе изученного совместно создавать спектакли сначала одноактные, а затем – более развёрнутые. Театр оперной студии может подарить студенту уникальную возможность на протяжении всего времени обучения развиваться в единстве музыкально-теоретических и театрально-практических основ мастерства.

Практика обучения вокалиста в студийном театре даст возможность педагогам-вокалистам с солидным сценическим опытом научить студента в обстановке моментальной практической апробации материала. Объяснить, как необходимо: самостоятельно работать над ролью, находя точное решение сценического образа, прорабатывать вокальную партию технически, уметь правильно настроиться на спектакль психологически и вокально, чтобы иметь возможность в полной мере выразить себя в образе и в звуке. Педагог сможет в процессе конкретной практики научить студента сочетать заботу о звучании голоса с яркими проявлениями актёрского темперамента. Объяснить и убедить молодого исполнителя, что естественное и яркое индивидуальное сценическое

«проживание» роли должно исходить из точного, педантичного изучения партитуры, и бережного, уважительного отношения к авторскому тексту.

Одним из решающих практических умений вокалиста в оперном театре является также умение понимать, видеть и чувствовать дирижёрский жест. При этом, не следует смотреть на маэстро «во все глаза», поскольку такое поведение артиста моментально уничтожит все попытки актёрской игры, смысл и построение мизансцен, взаимодействие с партнёрами. Это помешает и самому «поющему актёру» создать убедительный вокальный и сценический образ, передать в мелодических звуках своей партии точный психологический облик и внутреннюю жизнь своего персонажа. Практика постоянной совместной сценической работы вокалиста с дирижёром и режиссёром в условиях учебного театра способна наладить прочную связь всех участников творческого процесса, избавить молодого артиста от слишком явной и сковывающей «дирижёрской зависимости». Нужно подчиняться музыкальному руководителю спектакля, но, в исключительных случаях, уметь повести его за собой. Гибкий, талантливый дирижёр поддержит исполнителя в случае его яркой и бесспорной художественной убедительности.

Для студентов кафедры сольного пения систематическая сценическая практика в условиях театра оперной студии, осуществляемая на протяжении всех лет обучения, играет важнейшую, определяющую роль в профессиональном развитии и становлении. Речь идёт о пути от актёра миманса до ведущего солиста, который предстоит пройти молодым людям за пять (или более) лет обучения. О возможности досконального изучения как можно большего количества оперных полотен, о практике сценического исполнения большого количества маленьких партий, о приобретении исполнительского опыта и плавном переходе к исполнению ведущих оперных партий. И, наконец, – о возможности многократного исполнения в полном объёме выпускной партии в полноценном оперном спектакле, что, безусловно, поможет молодому исполнителю научиться не просто «спеть» свою партию, но и суметь драматически сыграть и прожить свою роль, совершенствуя актёрское и вокальное мастерство в живом театральном деле открытых сценических показов.

Предложенный проект учреждения структурного учебного подразделения театра оперной студии на базе высшего музыкального учебного заведения способен принести большую пользу в профессиональном и творческом развитии не только студентам вокальной кафедры, но и всем кафедрам высшего музыкального учебного заведения.

Список использованных источников

1. Кузнецов, Н. И. Об оперно-сценической терминологии и её влиянии на учебно-театральную практику / Н. И. Кузнецов // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2020. – № 3. – С. 185–207.

2. Кузнецов, Н. И. С. И. Мамонтов – реформатор оперного искусства в России / Н. И. Кузнецов // Культурное наследие России, 2016. – № 1. – С. 16–22.
3. Куклинская, М. Я. Оперное исполнительство XXI века как научная проблема / М. Я. Куклинская // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2018. – № 1. – С. 20–39.
4. Пастернак, Л. Б. Избранное. Стихотворения. Переводы / Л. Б. Пастернак. – М. : Художественная литература, 1985. – 526 с.
5. Рейзен, М. О. Автобиографические записки. Статьи. Воспоминания / М. О. Рейзен. – М. : Сов. композитор, 1980. – 303 с.
6. Серов, А. Н. Избранные статьи. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 1 / А. Н. Серов. – М. : Музгиз, 1950. – 627 с.
7. Станиславский, К. С. Собр. соч. в 9-ти тт. Т. 1, Т. 3 / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1988, 1990. – 1130 с.
8. Твердохлебова, О. Н. Родина *BELCANTO*: куда пойти учиться? / О. Н. Твердохлебова // Южно-Российский музыкальный альманах, 2012. – № 2. – С. 54–57.
9. Шаляпин, Ф. И. Страницы из моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Л. : Музыка, 1990. – 325 с.
10. Экнадиосов, В. С. Учебный оперный спектакль и его роль в формировании певца-профессионала / В. С. Экнадиосов // Южно-Российский музыкальный альманах, 2015. – № 2. – С. 10-14.

References

1. Kuznetsov N. Ob operno-scenicheskoj terminologii i eyo vliyaniy na uchebno-teatral'nyuyu praktiku [On opera and stage terminology and its influence on educational and theatrical practice] / Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka [Theater. Painting. Movie. Music], 2020, no. 3, pp. 185–207.
2. Kuznetsov N. S. I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii [S. I. Mamontov – reformer of opera art in Russia] / Kul'turnoe nasledie Rossii [Cultural heritage of Russia], 2016, no. 1, pp. 16–22.
3. Kuklinskaya M. Opernoe ispolnitel'stvo XXI veka kak nauchnaya problema [Opera performance of the 21st century as a scientific problem] / Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka [Theater. Painting. Movie. Music], 2018, no. 1, pp. 20–39.
4. Pasternak L. Izbrannoe. Stihotvoreniya. Perevody [Favorites. Poems. Translations]. Moscow : Hudozhestvennaya literatura [Artistic literature], 1985, 526 p.
5. Reizen M. Avtobiograficheskie zapiski. Stat'i. Vospominaniya [Autobiographical notes. Articles. Memoirs]. Moscow : Sov. kompozitor [Soviet composer], 1980, 303 p.

6. Serov A. Izbrannye stat'i. Sobr. soch. v 4-h tt. T. 1 [Selected articles. Collected works in 4 volumes. Vol. 1]. Moscow : Muzgiz, 1950, 627 p.
7. Stanislavsky K. Sobr. soch. v 9-ti tt. T. 1, T. 3 [Collected works. in 9 volumes. Vol. 1, Vol. 3]. Moscow : Iskusstvo [Art], 1988, 1990, 1130 p.
8. Tverdokhlebova O. Rodina *BELCANTO*: kuda pojti uchit'sya? [Homeland of *BELCANTO*: where to go to study?] / YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac], 2012, no. 2, pp. 54–57.
9. Shalyapin F. Stranicy iz moej zhizni [Pages from my life]. Leningrad : Muzyka [Music], 1990, 325 p.
10. Eknadiosov V. Uchebnyj opernyj spektakl' i ego rol' v formirovanii pevca-professionala [Educational opera performance and its role in the formation of a professional singer] / YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac], 2015, no. 2, pp. 10–14.

Жук В. П. Студенческий театр оперной студии как творческая лаборатория профессиональной подготовки «поющих актёров».

Статья посвящена актуальной проблеме современного воспитания молодых оперных исполнителей, образование которых зачастую осуществляется в отрыве от театрально-сценической практики, необходимой для активного и полноценного освоения будущей профессии.

Автором статьи предложена концепция творческого воспитания студентов высших музыкальных учебных заведений в условиях постоянно действующего учебного театра оперной студии. Начало практики вокально-сценической деятельности студентов с первого курса поможет своевременному восприятию правил культуры поведения на сцене, целенаправленному совершенствованию актёрского и вокального мастерства молодых исполнителей.

Мотивация важности данного фактора образования подкреплена мнениями известных учёных и выдающихся певцов, а также базируется на личном многолетнем исполнительском и педагогическом опыте автора статьи.

Ключевые слова: оперная студия, вокальное обучение, актёрское мастерство, театральная практика, исполнительский опыт.

Жук В. П. Студентський театр оперної студії як творча лабораторія професійної підготовки «співаючих акторів». Стаття присвячена актуальній проблемі сучасного виховання молодих оперних виконавців, освіта яких найчастіше здійснюється у відриві від театрально-сценічної практики, необхідної для активного та повноцінного освоєння майбутньої професії.

Автором статті запропоновано концепцію творчого виховання

студентів музичних вищих навчальних закладів в умовах постійно діючого навчального театру оперної студії. Початок практики вокально-сценічної діяльності студентів з першого курсу допоможе своєчасному сприйняттю правил культури поведінки на сцені, цілеспрямованому вдосконаленню акторської та вокальної майстерності молодих виконавців.

Мотивація важливості цього фактора освіти підкріплена думками відомих вчених та видатних співаків, а також базується на особистому багаторічному виконавському та педагогічному досвіді автора статті.

Ключові слова: оперна студія, вокальне навчання, акторська майстерність, театральна практика, виконавський досвід.

Zhuk V. Student theater of the opera studio as a creative laboratory for the professional training of “singing actors”. The article is devoted to the current problem of modern education of young opera performers, whose education is often carried out in isolation from theatrical and stage practice, necessary for the active and full development of their future profession.

The author of the article proposed the concept of creative education of students of higher musical educational institutions in the conditions of a permanent educational theater of an opera studio. The beginning of the practice of vocal and stage activities of students from the first year will help timely perception of the rules of culture of behavior on stage, targeted improvement of the acting and vocal skills of young performers.

The motivation for the importance of this factor in education is supported by the opinions of famous scientists and outstanding singers, and is also based on the personal long-term performing and teaching experience of the author of the article.

Key words: opera studio, vocal training, acting, theater practice, performing experience.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аверин Валерий Владимирович – профессор кафедры оркестровых инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Аверина Оксана Валерьевна – доцент кафедры общего фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Бабенко Екатерина Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Биджакова Наталия Леонтьевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Вальсамакина Анастасия Александровна – старший преподаватель кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Гамова Ирина Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Жук Виктор Петрович – Заслуженный артист Украины, старший преподаватель кафедры академического пения и актёрского мастерства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Коваленко Марина Николаевна – доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Коньгина Владислава Дмитриевна – магистр кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая

государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУ «Школа искусств № 2 им. А. Ханжонкова г. Макеевки» (Макеевка).

Кулаков Евгений Николаевич – Заслуженный деятель искусств Украины, старший преподаватель кафедры дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Лыкова Людмила Семёновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Мороз Павел Евгеньевич – старший преподаватель кафедры оркестровых инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Мурзаева Алимэ Назымовна – доцент, врио заведующего кафедрой дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Писаренко Елена Викторовна – доцент кафедры музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Стецкая Любовь Антоновна – доцент, заведующая кафедрой общего фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Тукова Татьяна Валентиновна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Уцкевич Елена Ивановна – Заслуженная артистка Украины, доцент кафедры дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аверін Валерій Володимирович – професор кафедри оркестрових інструментів Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Аверіна Оксана Валеріївна – доцент кафедри загального фортепіано Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Бабенко Катерина Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики і композиції Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Біджакова Наталія Леонтіївна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Вальсамакіна Анастасія Олександрівна – старший викладач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Гамова Ірина Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та композиції Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Жук Віктор Петрович – Заслужений артист України, старший викладач кафедри академічного співу та акторської майстерності Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Коваленко Марина Миколаївна – доцент, завідувач кафедрою камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Конигіна Владислава Дмитрівна – магістрант кафедри історії, теорії музики та композиції Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва», викладач музично-теоретичних дисциплін МБУ «Школа мистецтв № 2 ім. А. Ханжонкова м. Макіївки» (Макіївка).

Кулаков Євген Миколайович – Заслужений діяч мистецтв України, старший викладач кафедри диригування Федерального

державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Ликова Людмила Семенівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри диригування Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мороз Павло Євгенович – старший викладач кафедри оркестрових інструментів Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва».

Мурзасва Аліме Назимівна – доцент, тимчасово виконуючий обов'язки завідуючого кафедрою диригування Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Писаренко Олена Вікторівна – доцент кафедри музичного мистецтва естради Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Стецька Любов Антонівна – доцент, завідувач кафедри загального фортепіано Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Тукова Тетяна Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії, теорії музики і композиції Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Уцкевич Олена Іванівна – Заслужена артистка України, доцент кафедри диригування Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої освіти «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Averin Valery – Professor of the Department of Orchestral Instruments of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Averina Oksana– Associate Professor of the Department of General Piano of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Babenko Kateryna – Candidate of Art History, associate professor of the Department of history, theory of music and composition of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Bidzhakova Nataliya – Candidate of Art History, Professor of the Chamber Ensemble and Accompanist Training Department of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Valsamakina Anastasia – Senior teacher of the Department of chamber ensemble and accompanist training of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Gamova Irina – Candidate of Art History, associate professor at the Department of history, theory of music and composition of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Zhuk Viktor – Honored Artist of Ukraine, senior teacher of the Department of academic singing and acting at of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Kovalenko Marina – Associate Professor, Head of the Department of chamber ensemble and accompanist training of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Konygina Vladislava – Master of the Department of history, theory of music and composition of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk), teacher of music theoretical disciplines at the Music Budgetary Institution “School of Arts No. 2 named after. A. Khanzhonkova, Makeevka”. (Makeevka).

Kulakov Evgeniy – Honored Artist of Ukraine, senior teacher of the Department of Conducting of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Lykova Lyudmila – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Conducting of the Federal state budgetary educational

institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Moroz Pavel – Senior teacher of the Department of orchestral instruments of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Murzaeva Alime – Associate Professor, Acting Head of the Department of Conducting of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Pisarenko Elena – Associate Professor of the Department of Variety Musical Art of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Stetskaya Lyubov – Associate Professor, Head of the General Piano Department of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Tukova Tatyana – Candidate of Art History, associate professor, associate professor of the Department of history, theory of music and composition of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk);

Utskevich Elena – Honored Artist of Ukraine; Associate Professor of the Department of Conducting of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

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

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

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

К статье прилагаются:

- **УДК** (код универсальной десятичной классификации, размещённый без отступа, выравнивание по левому краю);
- **аннотация** в объёме от 120 до 250 слов **на трёх языках – русском, украинском и английском** (1-й абзац – предмет исследования, минимум 65 слов; 2-й абзац – метод или методология исследования, минимум 15 слов; 3-й абзац – научная новизна и выводы, минимум 40 слов);
- **ключевые слова на трёх языках – русском, украинском и английском** (от 5 до 10);
- **список литературы** оформляется в конце статьи в алфавитном порядке согласно ГОСТ Р 7.1-2003 на русском языке, а также на латинице (**References**), в котором все названия повторяют русскоязычный список литературы; все названия статей (книг, сборников) даются в английском переводе, который помещается в квадратные скобки; **количество источников – не более 14**;
- **нотные примеры и рисунки** помещаются в тексте в раздел ПРИЛОЖЕНИЯ после списка литературы, а также прилагаются отдельными файлами в электронном виде *.tif, *.jpg (разрешение – 600 dpi). Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12;
- **сведения об авторе – на трёх языках:** ФИО (полностью), учёная степень, учёное звание (при наличии), место работы, страна, город, адрес эл. почты.

В тексте пропечатывается буква Ё.

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

Рецензирование

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

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

Материалы в сборник отправляются по адресу muzykalnoye.iskusstvo@mail.ru с пометкой «Для сборника».

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА..	7
Тукова Т. В., Коньгина В. Д. Дмитрий Шостакович – Григорий Козинцев: к проблеме творческих параллелей.....	7
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	18
Биджакова Н. Л. Русская виолончельная соната начала XX века: к вопросу освоения камерно-инструментального репертуара	18
Коваленко М. Н. К вопросу о расширении репертуара в классе фортепианного ансамбля	26
Мурзаева А. Н. Работа дирижёра над художественным образом хорового произведения (на примере «Шести песен на слова М. Рильке» П. Хиндемита).	35
Аверин В. В., Аверина О. В. Развитие исполнительского мастерства игры на баяне-аккордеоне в Донбассе в период конца XX – начала XXI столетия	47
Вальсамакина А. А. Р. Шуман «Детские сцены» op. 15: сравнительный анализ двух исполнительских трактовок	63
Мурзаева А. Н., Гамова И. В. О специфических свойствах и драматургической роли хоровой фактуры в «Нельсон-messe» Й. Гайдна.....	72
Писаренко Е. В. “Handel's messiah: a soulful celebration”: особенности стилевой и жанровой трактовки.....	84
Уцкевич Е. И. Пауза как составная часть выразительных средств в аспекте художественной интерпретации.....	94
Мороз П. Е. Забытое наследие – Поэма для валторны и фортепиано Е. Ботярова.....	106
III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА.....	116
Бабенко Е. С. Эволюция методов исследования произведений искусства сомнительного авторства.....	116
IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ.....	130
Лыкова Л. С. Упражнение с мячом № 3: развитие подвижности кистевой части руки дирижёрского аппарата	130
Стецкая Л. А. Некоторые психологические аспекты воспитания музыканта-исполнителя	137
Кулаков Е. Н. Методические подходы к работе дирижёра с духовым оркестром.....	150
Жук В. П. Студенческий театр оперной студии как творческая лаборатория профессиональной подготовки «поющих актёров»...	162
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	176

ЗМІСТ

I. ТЕОРІЯ І ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	7
Тукова Т. В., Конигіна В. Д. Дмитро Шостакович – Григорій Козинцев: щодо проблеми творчих паралелей.....	7
II. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО.....	18
Біджакова Н. Л. Російська віолончельна соната початку ХХ століття: щодо питання вивчення камерно-інструментального репертуару.	18
Коваленко М. М. Щодо питання про розширення репертуару в класі фортепіанного ансамблю.....	26
Мурзасва А. Н. Робота диригента над художнім образом хорового твору (на прикладі «Шести пісень на слова М. Рільке» П. Хіндеміта).	35
Аверін В. В., Аверіна О. В. Розвиток виконавської майстерності гри на баяні-акордеоні в Донбасі в період кінця ХХ – початку ХХІ століття.	47
Вальсамакіна А. О. Р. Шуман «Дитячі сцени» оп. 15: порівняльний аналіз двох виконавських трактувань	63
Мурзасва А. Н., Гамова І. В. Про специфічні властивості та драматургічну роль хорової фактури в «Нельсон-месі» Й. Гайдна.....	72
Писаренко О. В. “Handel’s messiah: a soulful celebration”: особливості стильової та жанрової трактовки.....	84
Уцкевич О. І. Пауза як складова частина виразних засобів в аспекті художньої інтерпретації	94
Мороз П. Є. Забута спадщина – Поема для валторни і фортепіано Є. Ботярова	106
III. ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА.....	116
Бабенко К. С. Еволюція методів дослідження творів мистецтва сумнівного авторства.....	116
IV. ПЕДАГОГІКА І МЕТОДИКА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ	130
Ликова Л. С. Вправа із м’ячем № 3: розвиток рухливості кистьової частини руки диригентського апарату	130
Стецька Л. А. Деякі психологічні аспекти виховання музиканта-виконавця	137
Кулаков Є. М. Методичні підходи до роботи диригента з духовим оркестром.....	150
Жук В. П. Студентський театр оперної студії як творча лабораторія професійної підготовки «співаючих акторів».....	162
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	178

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART	7
Tukova T., Konygina V. Dmitry Shostakovich – Grigory Kozintsev: on the problem of creative parallels	7
II. MUSICAL PERFORMANCE	18
Bidzhakova N. Russian cello sonata of the early twentieth century: on the issue of mastering the chamber-instrumental repertoire.....	18
Kovalenko M. On the issue of expanding the repertoire in the piano ensemble class.....	26
Murzaeva A. Conductor's work on the artistic image of a choral work (using the example of “Six Songs to the words of M. Rilke” by P. Hindemith).....	35
Averin V., Averina O. Development of the performing skill of playing the bayan-accordion in the Donbass during the late XX – early XXI century.....	47
Valsamakina A. R. Schumann "Children's Scenes" op. 15: comparative analysis of two performance interpretations	63
Murzaeva A., Gamova. I. About specific properties and dramaturgical roles of the choral facture in “Nelson mass” by J. Haydna.....	72
Pisarenko E. “Handel's messiah: a soulful celebration”: features of style and genre interpretation.....	84
Utskevich E. Pause as an integral part of expressive means in the aspect of artistic interpretation	94
Moroz P. Forgotten heritage – Poem for horn and piano by E. Botyarov	106
III. AESTETIC AND CULTURAL PROBLEMS OF MUSICAL ART.....	116
Babenko E. Evolution of methods for researching works of art of doubtable authority.....	116
IV. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION.....	130
Lykova L. Exercise with a ball no. 3: the development of mobility of the conductor's arm	130
Stetskaya L. Some psychological aspects of the upbringing of a performing musician.....	137
Kulakov E. Methodological approaches to the work of a conductor with a brass orchestra.....	150
Zhuk V. Student theater of the opera studio as a creative laboratory for the professional training of “singing actors”.....	162
INFORMATION ABOUT AUTHORS.....	180

M89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2023. – Вып. 29. – 186 с.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2519-4615

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

Научное издание

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
MUSICAL ART**

Сборник научных статей
Выпуск 29

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

Подписано в печать 22.12.2023 г.
Тираж 100 экз.