

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 30

Донецк
2024

**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);

Стасюк 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»;

Тарава 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 27 марта 2024 года (протокол № 8). Дата выхода № 30: июль 2024 года.*

*Сборник научных статей издаётся с 1998 года
С 2024 г. выходит четыре раза в год.*

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,

Адрес редакции и издателя: 283086, Россия, Донецкая Народная Республика, г. Донецк, ул. Артема, д. 44.

*Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)*

Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации:
серия ПИ № ТУ23-02079 от 04 апреля 2024 г.

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

*Сборник входит в наукометрическую систему РИНЦ
(лицензионный договор № 57-04/2024 от 02.04.2024 года).*

Цена свободная

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

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 30

Donetsk
2024

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 Academic Council of the
State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy
named after S.S. Prokofiev” dated March 27, 2024 (protocol No. 8). Release date No. 30: July 2024.*

*The collection of scientific articles has been published since 1998
Since 2024 it has been published four times a year.*

Founder and publisher: State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev”,
Editor and publisher address: 283086, Russia, Donetsk People's Republic, Donetsk, Artem St., 44.

*The magazine is registered with the Federal Service for Supervision of Communications,
information technologies and mass communications (Roskomnadzor)*

Registration number and date of registration decision: series III No. TV23-02079 dated April 04, 2024

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

*The collection is included in the scientometric system RSCI
(license agreement No. 57-04/2024 dated 04/02/2024).*

Free price

СЕКРЕТ «БИРЮЛЕК» А. К. ЛЯДОВА

*«Можно человека угадать по одной
фантастической сказке»
(Психологические заметки //
Одоевский В. Ф. «Русские ночи»)*

А. К. Лядов – представитель петербургской композиторской школы рубежа XIX–XX веков. Характерный для искусства этого периода переход от традиции к модерну вывел композитора на путь создания русской музыкальной миниатюры, ярко проявившей его поэтическое отношение к русскому фольклору и талант импровизации, превосходное владение средствами гармонии, полифонии, инструментовки и тонкость музыкального вкуса.

Наследие А. К. Лядова не имеет больших масштабов и разножанровых проявлений. Композитор шутливо объяснял это тем, что «более пяти минут музыки он не выносит» [1, с. 117]. Вместе с тем, каждая из пьес его фортепианной, хоровой и оркестровой миниатюры – несомненный шедевр, отмеченный образной и стилистической цельностью. Тщательность отделки, тонкая «прорисованность» движений, тембров и динамических нюансов в симфонических «волшебных картинках» позволили Б. Асафьеву назвать Лядова «художником палехской школы» [2]. Старинный город Палех был издавна славен мастерами иконописи, обратившихся в начале XIX века и к изготовлению деревянных, покрытых лаком шкатулок с росписью сказочных сюжетов. В тонком искусстве лаковой миниатюры Палеха, к началу XX столетия соединившим традиции древнерусской живописи и народного творчества, проявилось и важное для модерна условие внесения красоты искусства в повседневную жизнь.

Фортепианная музыка привлекала композитора на протяжении всего творческого пути. Не будучи виртуозом, Лядов поражал своей игрой на фортепиано самых искушённых и придирчивых слушателей. Свой путь в фортепианном творчестве композитор тесно связал с традициями Ф. Шопена (недаром его называли «русским Шопеном»). Не менее плодотворным оказалось для него и влияние тонкого, изысканного фортепианного стиля Глинки. Во множестве небольших сочинений – этюдах, новеллеттах, прелюдиях – Лядов обращался к образам родной природы или лирическим настроениям, находя в каждом случае возможность для оригинальной формы выражения.

Среди первых фортепианных сочинений композитора – написанный в двадцатилетнем возрасте цикл «Бирюльки» ор. 2, посвящённый О. А. Корсакевич (1876, изменённое автором издание 1898). «Четырнадцать вещиц, не имеющих никаких названий, кроме обозначений темпа, но дышащих каждая особым очарованием, то играющих светлой отвагой, то дразнящих игровой шуткой... Весенняя пора жизни открывается нам из этой сюиты: надежда, страсть, предчувствие ещё не изведанного счастья...», так характеризовал «Бирюльки» сокурсник Лядова по консерватории И. И. Витоль [1, с. 107]. В оценках многих исследователей (Асафьев, Михайлов, Соколова), анализировавших это сочинение, наиболее часты упоминания об образных и стилистических ассоциациях с фортепианной музыкой Шопена и Шумана, любимых композиторов Лядова. А. М. Соколова обратила внимание на несколько иронический характер замысла, механический характер первой «вращательной» темы, создающей атмосферу игры, склонность к шутке, пролагающей «нити» к «игрушечному миру» будущей «Музыкальной табакерки» [3, с. 291].

Напоминая о происхождении слова бирюльки, как о миниатюрных детских деревянных игрушках, бытовавших на Руси от XVII столетия, В. Я. Редя поместила «Бирюльки» Лядова в контекст характерного для многих произведений рубежного периода принципа игры [4, с. 241]. Однако, все эти тонкие наблюдения всё же не объясняют логики и смысла внутреннего содержания цикла. Как кажется, каждый из исследователей останавливался буквально в шаге от его скрытой программы.

Данная статья приглашает к раскрытию «секрета» «Бирюлек» Лядова. Биографические факты, мысли и убеждения композитора, суждения о нём близко знавших его людей и, прежде всего, анализ текста фортепианных пьес цикла, позволяют ответить на вопрос о смысле заложенной в нём программности, обозначившей многие черты будущего стиля композитора.

Лучшие свидетельства эстетических воззрений А. К. Лядова – его собственные высказывания в письмах к друзьям, ученикам, коллегам. «Надо быть аристократом чувства, ума и вкуса. Особенно развивать надо вкус. Ведь и честность, и всякая добродетель – дело вкуса» [2, с. 129]. «Пытайтесь тормозить в себе привычное», – учил студентов композитор, 35 лет преподававший в Петербургской консерватории предметы – сольфеджио, теорию музыки, гармонию, контрапункт, инструментовку и практическое сочинение. Умение удивлять – одно из главных свойств собственных сочинений Лядова. Так, в сюите «Восемь русских народных песен для оркестра» привычный характер фольклорных обработок нарушен неистощимой изобретательностью художественной выдумки. Это и «взмахи» сказочных птиц, вдруг «вспорхнувших» со страниц партитуры «Былины о птицах», и «комариный писк», открывающий Шуточную «Я с комариком плясала».

Тяготение к сказочным и фантастическим сюжетам обнаруживается во многих программных сочинениях А. К. Лядова. Раннему опыту музыкальных впечатлений и возникновению мира собственных фантазий с русскими сказочными персонажами способствовали годы детства, проведённые за кулисами Императорского оперного театра и на репетициях оркестра, которым руководил отец композитора. Сквозь всю жизнь пронесёт композитор поэтичное отношение к песенному фольклору и русской сказке с её фантастической образностью, ласково называемой Лядовым «чудью русской». Воспринятое от Римского-Корсакова знание оркестра в музыкальных зарисовках «Бабы-Яги», «Кикиморы», «Волшебного озера» обогатилось красочностью новых тембровых находок, оригинальностью интонационно-ритмических характеристик, зримостью разворачивающегося в музыкальном движении сюжетов.

Уход от реальности в мир фантазии был обоснован композитором уже в зрелые годы. Делясь своими мыслями с

сестрой в письме от 30 января 1907 года, композитор писал: «Я прозой жизни так объелся, что хочу только необыкновенного <...>. Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дайте чего нет, только тогда я счастлив» [3, с. 326-327]. В поэзии сказок Лядов видел служение Добру и Красоте: «Последнее время читаю Андерсена. Что за прелесть! Что за поэзия! Какой-то чудотворец! А сколько доброты, ласки! (...). Доброта, великодушие, справедливость – красота, а эта красота – дети искусства. Только искусство пробудило в зверях людей. А людям указало на «дух» и «небо» [2, с. 139]. Среди замыслов опер, о которых мечтал композитор, – сказки «Снегурочка», «Золотой петушок», «Сказка о мёртвой царевне», «Принцесса Розовые Щёчки», «Избушка на курьих ножках». При этом А. К. Лядову хотелось именно «маленькой оперы» или, по его словам, «какой-нибудь умненькой русской сказочки». Именно такая поучительная сказочная история, сочинённая В. Ф. Одоевским, по нашему предположению, явилась «подтекстом» первого фортепианного цикла композитора.

Литературное наследие В. Ф. Одоевского, писателя, композитора, музыкального теоретика, философа, учёного, близко общавшегося в молодые годы с М. И. Глинкой, а в 60-е годы с деятелями РМО, Петербургской и Московской консерваторий, не могло пройти мимо А. К. Лядова. Чтение было важной частью богатого внутреннего мира композитора. Современников поражал широчайший круг литературы, находящейся в поле его внимательно критичного взора.

Иллюстративность, как характерный признак творческого метода композитора, – «ключ» к открытию содержания «Бирюлек». Стилистическая разнородность музыкальной графики номеров находит своё логическое объяснение в сопоставлении с содержанием сказки В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке». Главным действующим лицом сказки является мальчик Миша, которому папа показывает необычную вещицу – прекрасную музыкальную табакерку. Сновидение мальчика открывает перед ним необычный мир жителей табакерки: миниатюрных мальчиков-колокольчиков, их дядек-молоточков, надзирателя господина Валика и царевны Пружинки. Защищая мальчиков-колокольчиков, Миша зажимает пружину, музыка останавливается, и мальчик просыпается. Последовательность номеров цикла «Бирюльки» выявляет точное соответствие с образным и сюжетным развитием

сказки. «Папенька поставил на стол табакерку. “Поди-ка сюда, Миша, посмотри-ка”, – сказал он. Миша был послушный мальчик; тотчас оставил игрушки и подошёл к папеньке. Да уж и было чего посмотреть! Какая прекрасная табакерка!» [5, с. 3]. В первом номере цикла композитор использует минимальные средства для подражания звучанию музыкального автомата: однообразные отрывистые (на стакато) чередования квинтового тона с неполными аккордами сопровождения и повторяющиеся фигуры верхней, как будто «вращающейся» механически инструментальной темы. В среднем разделе трёхчастной репризной формы возникает вальсообразная тема, ассоциирующаяся с образом балерины в музыкальной шкатулке.

№ 2 «“Кто там живёт? Там живут колокольчики”, – с этими словами папенька поднял крышку на табакерке, и что же увидел Миша? И колокольчики, и молоточки, и валик, и колёса...» [5, с. 4]. № 2 по форме – период повторного строения (8+8). В музыке его, состоящей из трёх мелодических линий – продолжение «игрушечной» темы. «Движение молоточков» демонстрирует нижняя звуковая линия, проходящая *staccato* в скачках широких интервалов децимы и октавы. Неизменность повтора ритма, а также определённых звуков имитирует «заведённый» характер музыки. Средняя линия голосов представляет собой «ломаное» движение шестнадцатых. Секвенционное проведение и повторы от заданных нот демонстрируют безостановочное движение «валиков и колёс, приводящее в движение молоточки». Синкопы верхней линии голосов звонко выделяются в общей фактуре, напоминая звучание колокольчиков.

№ 3 иллюстрирует следующий эпизод сказки: «Миша смотрит: внизу табакерки отворяется дверца, а из дверцы выбегает мальчик с золотой головкой и в стальной юбочке, останавливается на пороге и манит к себе Мишу» [5, с. 6]. Номер характеризует настроение мальчика. В характере вальса соединяются чувство растерянности и одновременно желание устремиться вперёд, что отмечается лигами задержаний и главной интонационной парадигмой пьесы – секундовым преддыктом. Гармонический план прост и следует традиционному гармоническому обороту (Т-Т6-П-П2-D65-Т).

В № 4 использованы утрированно простые, подобные механически однозначному ритму движения, однообразные

фактуры. Форма пьесы – дважды повторённый период. «Миша учтиво поклонился: мальчик-колокольчик взял его за руку, и они пошли. Тут Миша заметил, что над ними был свод, сделанный из пёстрой тиснёной бумажки с золотыми краями. Перед ним был другой свод, только поменьше; потом третий, ещё меньше; четвёртый, ещё меньше, и так все другие своды» [5, с. 6].

Рисунок множества «открывающихся сводов» отражается в восходящем движении хроматических звуков начального восьмитакта пьесы. В передаче «архитектурного» образа использован приём секвентного развития материала с небольшими вариантными изменениями. Паузы и синкопы соответствуют «прерывистости» дыхания слегка «запахавшегося» мальчика. Они сопровождаются «шаговым» движением линии октавных удвоений баса.

№ 5 – своеобразные вариации на тему «Прогулки» М. Мусоргского из фортепианного цикла «Картинки с выставки».

М. П. Мусоргский «Прогулка».

А. К. Лядов «Бирюльки» № 5.

В средней части разрабатывается второй элемент цитируемой темы, затем первый. Как кажется, выбор подобной аллюзии не случаен. Он ассоциируется с дальнейшим содержанием сказки – прогулкой Миши по сказочному городу.

Пьеса № 6 написана в простой трёхчастной форме. Первый период повторного строения (т. 1–8) наглядно изображают жителей сказочного городка, о которых рассказывают мальчику колокольчики. В музыке сочетаются два элемента – троекратный «стук» и интонация «вздоха»: «Дядьки-молоточки, – отвечали колокольчики, – уж какие злые! То и дело что ходят по городу да нас постукивают. Которые побольше, тем ещё реже “тук-тук” бывает, а уж маленьким куда больно достаётся. В самом деле, Миша увидел, что по улице ходили какие-то господа на тоненьких ножках, с предлинными носами и шептали между собою: “тук-тук-тук! тук-тук-тук! поднимай! задевай! тук-тук-тук!” И в самом деле, дядьки-молоточки беспрестанно то по тому, то по другому колокольчику тук да тук, так, что бедному Мише жалко стало» [5, с. 12].

№ 7. Эта страничка музыкальной иллюстрации касается новых впечатлений мальчика: «Миша пошёл далее – и остановился. Смотрит, золотой шатёр с жемчужною бахромою; наверху золотой флюгер вертится, будто ветряная мельница, а под шатром лежит

царевна Пружинка и, как змейка, то свернётся, то развернётся и беспрестанно надзирателя под бок толкает» [5, с. 14].

Первый четырёхтакт рисует образ золотого шатра с жемчужной бахромой: высокий регистр загадочно «звнящих» аккордов с модуляцией в параллельную тональность (из ре минора в фа мажор) переданы в последовательности «колышущихся» на *staccato* аккордов (Ум.VII7-t5/3-VI5/3-D2(→III6/3)-d5/3-D4/3(→VI)). Смены гармоний в двух секвенционных проведениях отражают картину «жемчужных» переливов бахромы.

А в центре миниатюры показан образ вращающегося флюгера, вырисовывающийся в партии правой руки. Образ разворачивающейся и сворачивающейся Пружинки отражается в пунктирном ритме и скачках линии басов.

Следует обратить внимание на квадратность построения. Пьеса состоит из четырёхтактов (4+8+8+4), что подчёркивает некую искусственность придуманного мальчиком мира шкатулки.

№ 8. На вопрос Миши Царевна отвечает рассказом о том, как здесь всё устроено: «Кабы я валик не толкала, валик бы не вертелся; кабы валик не вертелся, то он за молоточки бы не цеплялся, молоточки бы не стучали; кабы молоточки не стучали, колокольчики бы не звенели; кабы колокольчики не звенели, и музыки бы не было!» [5, с. 15–16]. «Толчки» Царевны обозначены форшлагами, приходящимися на каждую долю такта. Остальные голоса отображают стук молоточков и звон колокольчиков: острота хроматического звучания подчёркивает звонкость колокольчиков. В целом же, и тональность ля мажор, и темп *Allegro moderato*, и безостановочность равномерного движения восьмыми, – всё вместе создаёт сугубо механистичный образ сказочного *perpetium mobile*.

Двоюродная сестра композитора О. А. Корсакевич вспоминает, что Лядов первоначально предполагал цикл «Бирюльки» озаглавить как «Майские картинки», «где хотел отразить красоты весны: чистоту весеннего неба, особенную теплоту первых солнечных лучей, аромат распускающейся зелени» [100, с. 17]. Именно это состояние в удивительном сновидении Миши передано в «точке золотого сечения» – №№ 9–11 цикла.

№ 9 – образ мечтательности и погружения в мир грёз мальчика, заслушавшегося звучащей музыкой. Несколько таинственный колорит пьесы возникает за счёт фантастично-причудливой полиритмии, вуалирующей скрытую танцевальность.

Начальная интонация вопроса перенесена здесь в конец фразы, благодаря чему тема становится гибкой, волнообразной, наполняясь воздушным, лёгким движением. Мелодия словно обрастает звучащей многоголосной тканью, углубляющей её лирический нежный характер.

№ 10. Эта пьеса напоминает некоторые шумановские образы. Синкопы в устремлённом движении создают характер взволнованного состояния души. Средний раздел развивает материал крайних частей. Несмотря на намеченную трёхчастность, вся пьеса строится на едином материале А А А1 А.

Идущий вслед № 11 представляет собой поэтичный вальс. А. М. Соколова указывает на близость его манеры изложения № 7-у из цикла «Бабочки» Шумана, а виртуозная фактура № 13, по её мнению, напоминает соответствующие страницы шумановских пьес, – как, например, «Эльфы» из цикла «Листики из альбома» [27, с. 292].

Материал простой двухчастной формы включает в себе характер скрытой танцевальности, полётности, устремлённости.

Пьеса № 12 в безостановочном движении повторяющихся звуков и аккордов вновь возвращает образ «отлаженного механизма» музыкальной шкатулочки. № 13 как будто «сбивает» этот ритм и ускоряет движение: «В одно мгновение пружинка с силой развилась, валик сильно завертелся, молоточки быстро застучали, колокольчики заиграли дребедень, и вдруг пружинка лопнула» [19, с. 16].

№ 14 возвращает к музыкальному материалу первого номера цикла: «Миша испугался и проснулся... Он долго не мог опаматоваться. Смотрит: та же папенькина комната, та же перед ним табакерка; возле него сидят папенька и маменька и смеются» [19, с. 17].

Косвенное подтверждение догадки о воплощении сюжета «Городка в табакерке» в «Бирюльках» Лядова находим и в фактах жизни композитора. Сказочная история В. Ф. Одоевского получит в ней своё реальное продолжение. В 1887 году родится первый сын композитора, которого он назовёт именем героя сказки – Мишей. А в день его 10-летия друг семьи, М. П. Беляев преподнесёт в подарок мальчику именно «музыкальную табакерку».

Известного в русском музыкальном мире мецената М. П. Беляева с А. К. Лядовым связывали дружеские и деловые

отношения. Лядов был соседом, другом и главным помощником Беляева в учреждённом им Лейпцигском нотном издательстве. Лядов был главным корректором, занимавшимся кропотливой работой подготовки нотных текстов к печати. Известным было пристрастие М. П. Беляева к модным тогда музыкальным автоматам с движущимися фигурами. Он часто показывал их на своих «пятницах», поэтому на вопрос, что подарить Мише в знаменательный день рождения, Лядов попросит одну из них. При демонстрации подарка композитор сядет за рояль и повторит звучащую в автомате музыкальную тему. В этой импровизации родится известная пьеса «Музыкальная табакерка» (1897), которую композитор посвятит старшему сыну.

Неожиданность замысла «Бирюлек», на первый взгляд, удивляет. Однако, при пристальном внимании к творчеству Лядова, сказочный подтекст цикла представляется вполне закономерным. Музыка этого удивительного сочинения оказывается вполне в духе характера А. К. Лядова, шутливой и ироничной, способной к изящной игре и тонким стилизациям. В раннем фортепианном цикле «Бирюльки» обозначилось тяготение композитора к формам миниатюры и умение воспроизводить в них образы художественного, искусственно созданного мира, удивительная изобретательность и способность удивлять. Желание создать свой особый «игрушечный мир», в котором живёт детская непосредственность, искренность, любопытство проявилось и позже в цикле «Марионетки» (1892), «Маленьком вальсе» (соль мажор, ор. 26), Вальсе-шутке «Музыкальная табакерка» (1893), недописанных сценах кукольного балета.

Композитор выступает в «Бирюльках» как тонкий стилист, подчиняющий свою техническую изобретательность необходимому образному содержанию. В этом «искусстве подражания» – предвосхищение тонких стилизаций русского модерна, разнообразно проявившихся в творчестве художников-«мирискусников» с их призывами к «технике и красоте».

Раскрывая содержание и метод написания «Бирюлек» Лядова, возможно констатировать удивительное предугадывание в цикле стилистических черт литературы и искусства рубежа XIX–XX веков:

1) маньеризма с использованием синтеза музыкальных, литературных и живописных средств, тщательностью прорисовки образов;

2) игры, как способа мировосприятия и основы для нового художественного языка (игра жанрами, стилями, приёмами, мотивами, образами, аллюзиями, реминисценциями);

3) пристрастия к образам (молодости) детства с их непосредственностью и искренностью живого взгляда на жизнь, способностью фантазировать и удивлять;

4) стремления к малым и даже миниатюрным формам с нарочитой «искусственностью» создаваемого.

«Можно человека угадать по одной фантастической сказке», – прозорливо заметил когда-то В. Ф. Одоевский. Ипостаси его разносторонней личности проявились в созданной им сказке «Городок в табакерке». Музыкальные иллюстрации к ней А. К. Лядова, открывающиеся в цикле «Бирюльки», ярко обозначили черты будущего уникального стиля композитора-миниатюриста.

Список использованных источников

1. Анатолий Константинович Лядов : жизнь, портрет, творчество, из писем. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 168 с. – ISBN 5-7379-0256-0. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б. В. О Лядове / Б. Асафьев. – Текст : непосредственный // Избранные труды. – Москва, 1954. – Т. 2. – С. 337–339.
3. История русской музыки : в 10-ти томах / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова. – Москва : Музыка, 1994. – 9 т. – (Конец XIX – начало XX века) – 452 с. – ISBN 5-7140-0589-9. – Текст : непосредственный.
4. Редя, В. Я. «Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография / В. Я. Редя. – Киев : НАКККиМ, 2010. – 320 с. – ISBN 978-966-452-063-5. – Текст : непосредственный.
5. Одоевский, В. Ф. Городок в табакерке. Сказки. / В. Ф. Одоевский. – Издательство : Малыш. – Серия : «Зимние сказки». – 56 с. – ISBN 978-5-17-157783-4. – Текст : непосредственный.

References

1. Anatoly Konstantinovich Lyadov : life, portrait, creativity, from letters [Anatolij Konstantinovich Lyadov : zhizn', portret, tvorchestvo, iz pisem]. Saint Petersburg : Kompozitor [Composer], 2005, 168 p., ISBN 5-7379-0256-0, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Asafiev B. O Lyadove [About Lyadov], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Izbrannye Trudy [Selected works]. Moscow, 1954. – Vol. 2, pp. 337–339.
3. Istoriya russkoj muzyki : v 10-ti tomah [History of Russian music: in 10 volumes] / Yu. Keldysh, M. Rakhmanova, L. Korabelnikova, A. Sokolova, Moscow : Muzyka [Music], 1994, Vol. 9, (Konec XIX – nachalo XX veka) [(The end of the 19th – the beginning of the 20th century)], 452 p., ISBN 5-7140-0589-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Redya V. «Est' tonkie vlastitel'nye svyazi...». Integrativnye processy v muzyke Serebryanogo veka : monografiya [“There are subtle power connections...”. Integrative processes in the music of the Silver Age: monography], Kyiv : NAKKKiM [National Academy of Culture and Arts Management], 2010, 320 p., ISBN 978-966-452-063-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Odoevsky V. Gorodok v tabakerke. Skazki [Town in a snuffbox. Fairy tales], Izdatel'stvo : Malyshev [Publishing house : Malyshev]. Seriya : «Zimnie skazki» [Series : “Winter Tales”], 56 p., ISBN 978-5-17-157783-4, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Стасюк С. А. Секрет «Бирюлек» А. К. Лядова. В центре внимания авторов статьи – скрытая программа раннего фортепианного сочинения А. К. Лядова «Бирюльки». Ключом к открытию её явилась, по мнению исследователей, музыкальная иллюстративность как главная черта творческого стиля композитора. Сопоставление последовательно рассматриваемых номеров фортепианного цикла и литературного текста сказки В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» выявляет их образное и содержательное тождество. Косвенным подтверждением данного литературного подтекста являются приведённые в статье факты биографии композитора, указание на его эстетические и художественные принципы, методы своеобразного композиторского письма, ярко обозначившиеся в раннем сочинении. Отмечены и проступающие в «Бирюльках» Лядова черты музыкального модерна рубежа XIX–XX веков: стремление к миниатюрным формам с нарочитой «искусственностью»

создаваемого и тщательностью прорисовки деталей; игра стилями, приёмами, мотивами, как способ овладения новыми выразительными средствами; склонность к синтезу музыкальных, литературных и живописных средств; непосредственность и искренность «детского» взгляда на жизнь в способности фантазировать и удивлять неожиданно новым.

Ключевые слова: Бирюльки, сказка, модерн, миниатюра, цикл.

Stasyuk S. The secret of A. Lyadov's "Biryulki" The authors of the article focus on the hidden program of A. Lyadov's early piano work "Biryulki". The "key" to its discovery was, according to researchers, musical illustrativeness, as the main feature of the composer's creative style. A comparison of the successively considered numbers of the piano cycle and the literary text of V. Odoevsky's fairy tale "Town in a Snuff Box" reveals their figurative and meaningful identity. Indirect confirmation of this literary subtext are the facts of the composer's biography given in the article, an indication of his aesthetic and artistic principles, and methods of unique compositional writing, clearly identified in his early work. The features of musical modernism at the turn of the 19th and 20th centuries appearing in Lyadov's "Biryulki" are also noted: the desire for miniature forms with a deliberate "artificiality" of what is created and careful drawing of details; playing with styles, techniques, motifs as a way of mastering new means of expression; a penchant for synthesizing musical, literary and pictorial means; the spontaneity and sincerity of a "childish" view of life in the ability to fantasize and surprise with unexpectedly new things.

Key words: Biryulki, fairy tale, modern, miniature, cycle.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 78.083.631,781.66

С. В. Савари

ПАРТИЯ ФОРТЕПИАНО ТОЛЬКО ФОН? (ИЗ ОПЫТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА)

*Фортепиано в
аккомпанементе может
являться только как фон для
картины.*

П. И. Чайковский

Суждение Чайковского сужает содержательность ансамблевого взаимодействия, возникающего в процессе совместного музицирования: вокал – фортепиано, оркестровые либо народные инструменты – фортепиано, и даже в аккомпанементе балету. Единственно, где игра пианиста является фоном, – это групповые танцы. И здесь, помимо звукового фона, пианист должен адресовать танцорам энергетику ритма и его вариаций.

Цель данной статьи – на примере дуэта певец-пианист – рассмотреть комплекс исполнительских задач и подходов к их продуктивному решению. Материалом послужат три романса на единый текст «Не пой, красавица, при мне» А. С. Пушкина.

Поэзия и музыка – две стихии, в союзе которых создаётся многогранное художественное «изделие» романс. Сила романса в том, что каждый пласт – вокальный и инструментальный, в лучших образцах взаимно оттеняют друг друга и суммируют заложенные в них поэтом и композитором смыслы, ритмы, эмоции, плюс гамму выразительных интонаций (посредством различных техно-исполнительских приёмов).

Начнём с романса М. Глинки. Примечательна история его возникновения. Мелодию грузинского народного напева в Тифлисе записал А. Грибоедов и, посетив Петербург, подарил М. Глинке. Последний, повстречав А. Пушкина на одном из музыкальных

чувство уныния и какой-то обречённости (поговорим об этом позже). Глинка в аккомпанементе ввёл несколько групп восьмыми длительностями, тем придал сольной партии текучесть, а дуэту – некоторую «союзность». Он рекомендует умеренно-мягкий тон и темп сплошь до финала, где желает в пределах *pianissimo* услышать бесплотный выдох.

Кроме этих мелочей всё фортепианное сопровождение действительно являет собой «фон», о котором говорил Чайковский. Вообще, скромность грузинской мелодии не вызывает тёплых эмоций, а Пушкин без них не обошёлся. Первое – Красавица и Грузия (Кавказ, экзотика). Второе – в упомянутых «сползаниях» мелодических фраз, он почувствовал глубокую трагедию некоего мужчины, снесаемого неотступными воспоминаниями, находящегося в разладе с настоящим.

У Пушкина чувство грусти вызывает всё, что «ниспадает». Вспомним строки:

«...Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась»
(разрядка моя – С. С.)

Поэт создал образ типичного романтического персонажа, раздваивающегося между благополучной, красивой действительностью (он физически здоров, успешен, ему сладко поёт Красавица) и, по контрасту, терзаем тоской по былым годам и дальним берегам.

Для XIX века эти романтические коллизии были характерны и востребованы:

«...Вся грудь горит!
Кто знал свиданья жажду
Поймёт, как я страдал,
И как я стражду...»
Л. Мей

Или: «...Вспоминай, коли другая
Друга милого любя,
Будет песни петь, играя
На коленях у тебя»
Я. Полонский

Из своего опыта ансамблиста и концертного исполнителя могу сказать, что детище Грибоедова, Пушкина и Глинки не вошло в число «выигрышных» репертуарных произведений. Однако имеется хоровая обработка, снискавшая относительную популярность. А стих Пушкина зажил самостоятельно и через два десятилетия был использован М. Балакиревым в романсе «Грузинская песня».

Здесь, как и в своей знаменитой фортепианной пьесе «Исламей», реализовался его интерес к Востоку. Весь комплекс музыкальных голосов романса (фактура) – сложная партитура, где надо имитировать звучание разных инструментов, ловко реализовывать сложные квази-восточные фиоритуры и очень контрастную динамику.

Объём романса, два типа пения (кантилена и речитатив), почти самодостаточная партитура сопровождения – всё склоняет к ощущению жанра оперной арии, предтечи образа Шемаханской царицы Н. Римского-Корсакова.

В связи с музыкальным решением Балакирева позволю себе поделиться знаниями о народной мусульманской музыке.

С рождения и до середины своих лет я, уроженец Узбекистана, плотно соприкасался с местными исполнителями национальной музыки. Она моногласна. Какой бы количеством ни был ансамбль инструментов, все играют в унисон. То же совершается в союзе с певцами. Обычный инструментальный состав: най (флейта), сурнай (гобой), гиджак (струнно-смычковый инструмент), дойра и карнаки (бубен и звонкие камни).

Восток обходится без нотной записи. Все музыкальные знания и умения приобретаются посредством длительного копирования искусства мастеров (усто). Учитель поёт или играет на инструменте, а ученики визуально и на слух перенимают, накапливая, по способностям, большой репертуар.

Используется четвертьтоновое соотношение звуков. Темперированный строй воспринимается как чуждый, неприятный, фальшиво-грубый. Очень одобряется фантазия исполнителей, умеющих украшать мелодии смелыми импровизациями-фиоритурами.

Это своеобразие Балакирев и другие европейские композиторы в темперированном строе пытаются реализовать стилистически подобными мелизмами. В их искусном плетении

(исполнении) присутствует мелодическое «соскальзывание», то есть в процессе пропевания возникает иллюзия ползучих четвертьтоновых интонаций (тт. 13, 14, 20–27).

Также в музыкальных традициях Востока Балакирев расположил партию солиста в высоком регистре. Действительно, восточные певцы на вольном воздухе поют «задирая» голоса.

Интересен выбор тональности романса си-бемоль минор, где понижены почти все ступени лада, что исполнителями ощущается как некая «притемнённость», грустный настрой.

И ещё. Балакирев усложнил музыкальными средствами конфликтность, заложенную в стихах Пушкина, где настоящее упорно опровергается прошлым. Композитор ввёл фатальный ритмо-мотив, обезоруживающий конфликт (см. средний голос со второго такта и в финале). Его можно подтекстовывать: «Всё пройдет и всё пройдет...» (пример 2).

Пример 2

Грузинская песня

Соч. в 1863 г.

Слова А. ПУШКИНА

Музыка М. БАЛАКИРЕВА

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment in the left hand and a vocal line in the right hand. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'He' and 'He' are written under the vocal line. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat minor).

Беря в работу романс, задаёшься вопросом: какой голос может «одолеть» вокальную партию? Сложные «украшения» доступны контр-тенору, но его «бесполой» тембр вступит в противоречие с персонажем Пушкина. Иногда романс поют

колоратурные сопрано и сбиваются на экзерсис. По-видимому, в этом кроется причина, почему интересное сочинение талантливого автора не часто появляется в концертных программах.

Наконец, по прошествии семидесяти лет со дня появления романса Грибодова, Пушкина, Глинки, к тексту обратился С. Рахманинов. Его отношение к фортепиано как к самоценной содержательной «картине» (по Чайковскому) начисто отвергает слова последнего о «декоративности» аккомпанемента.

В романсе Рахманинова всё пронизано и скреплено едиными ритмо-интонациями и полной смысла жизнью ансамбля. Поразительно безудержное использование балакиревского ритмомотива (пример 3).

Пример 3

Слова А. ПУШКИНА

Соч. 4, №4

The image shows a musical score for a song. The top part is the piano accompaniment, starting with the tempo marking 'Allegretto' and a dynamic marking 'pp'. The bottom part is the vocal line, with lyrics in Russian: 'яне ты пе-сен Гру-зя-и пе-чаль-ной; на-по-ми.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim.', 'p', and 'ten.'.

О предполагаемом его содержании и драматургической роли мы уже говорили. У Рахманинова для создания определённого настроения, мысленно можно и нужно подтекстовать всю прелюдию: «Всё пройдёт, пройдёт. Душа томится грёзой о былом. Всё пройдёт, пройдёт. О, как хочу проснуться в мире том...»

Мысленной подтекстовкой инструментальной музыки мы одушевляем её воспроизведение, ритм, мотив и даже темп, ибо

слово даёт информацию о физиологической жизни человека и о его разнообразных реакциях и настроениях.

В грандиозной по эмоциям кульминации романа («я призрак...тебя увидев, забываю...») ранее меланхоличный ритмомотив преобразуется в синкопы – мощной энергетической ёмкости. Добавляются волнообразные пассажи, биение октав – подлинный взрыв. И сразу композитор «остужает» его репризой проникновенно нежной и протяжной (прелюдия романа восемь тактов, постлюдия – одиннадцать).

Такое удаётся тенорам, хорошо владеющим фальцетом. Многолика сумма выразительных средств: мягкий тон ля минора, светлые регистры фортепиано, томящие слух мелодические «сползания» голоса солиста по полутонам. Всё правдиво и понятно. Скажу, что в эти мгновения приятно ощущаются токи сопереживания, идущие из зала. Романс любят. Он востребован.

Три романа трёх композиторов по динамическому звучанию оканчиваются одинаково: Глинка – *pianissimo*, Балакирев – *pianissimo*, а у Рахманинова почти неисполнимые четыре *piano* (!). Почему? Оттого, что все одинаково трактуют стихи Пушкина. Герой, культивируя воспоминания, уносится прочь от земной юдоли в некую воздушную бескрайность. Я всегда предлагал солистам-партнёрам: «постараемся красиво испариться».

Вернёмся к заголовку статьи. Если все пианисты мира признают первую часть «Лунной сонаты» Л. Бетховена значительной «картиной», то никак нельзя назвать «декорациями» партии сопровождения у Балакирева и Рахманинова, да большей частью и у самого Петра Ильича.

Список использованных источников

1. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : издательство Академии наук СССР, 1956. – 352с. – Текст : непосредственный.
2. Скребкова-Филатова, М. Драматическая роль фактуры в музыке / М. Скребкова-Филатова. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки : сборник статей. – Москва : Советский композитор, 1972–1989. – Вып. 3. – 1975. – С. 164–197.
3. Кац, Б. А. «Стань музыкою, слово!» : Критические этюды. Из опыта претворения поэтической лирики в камерно вокальных циклах советских композиторов / Б. Кац. – Ленинград : Советский

- композитор : Ленинградское отделение, 1983. – 151 с. – Текст : непосредственный.
4. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений : литературные произведения и переписка. Том IX. Письма (1880) / под общей редакцией Б. В. Асафьева. – Москва: Музыка, 1965. – 407 с. – Текст: непосредственный.

References

1. Vasina-Grossman V. Russkij klassičeskij romans XIX veka [Russian classical romance of the 19th century]. Moscow : iz-vo Akademii nauk SSSR [Publishing House of the USSR Academy of Sciences], 1956, 352 p., Tekst : neposredstvennyj [Text: direct].
2. Skrebkova-Filatova M. Dramatičeskaja rol' faktury v muzyke [The dramatic role of texture in music]. Tekst : neposredstvennyj [Text: direct] / Problemy muzykal'noj nauki : sbornik statej [Problems of musical science : a collection of articles]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1972–1989, Issue 3, 1975, pp. 164–197.
3. Katz B. “Stan' muzykoyu, slovo!” : Kritičeskie etyudy. Iz opyta pretvoreniya poetičeskoj liriki v kamerno vokal'nyh ciklah sovetskikh kompozitorov [“Become music, word!” : Critical studies. From the experience of translating poetic lyrics into chamber vocal cycles of Soviet composers]. Leningrad : Sovetskij kompozitor : Leningr. Otdelenie [Soviet composer: Leningrad. Department], 1983, 151 p., Tekst : neposredstvennyj [Text: direct].
4. Tchaikovsky P. Polnoe sobranie sočinenij : literaturnye proizvedeniya i perepiska. Tom IX. Pis'ma (1880) [Complete works: literary works and correspondence. Volume IX. Letters (1880)] / obščej redakcij B. Asaf'eva [total edition by B. Asafieva]. Moscow : Muzyka [Music], 1965, 407 p., Tekst : neposredstvennyj [Text: direct].

Савари С. В. Партия фортепиано только фон? (из опыта концертмейстера). Статья посвящена анализу комплекса исполнительских задач и их продуктивного решения на примере романсов русских композиторов (М. Глинка, М. Балакирев, С. Рахманинов) на единый текст «Не пой, красавица, при мне» А. С. Пушкина.

Автор рассматривает особенности преобразования стихотворного текста в романсах. Исследователь раскрывает, какие музыкальные средства используют композиторы для воплощения образного и психологического содержания стихотворного текста, а также акцентирует внимание на отличиях и тождественности

авторов музыки романсов в подходе к интерпретации стихотворения А. С. Пушкина.

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

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

Ключевые слова: русская поэзия, романс, концертмейстер, М. Глинка, М. Балакирев, С. Рахманинов.

Savary S. Is the piano part just a background? (from the experience of an concertmaster). The article is devoted to the analysis of a complex of performance tasks and their productive solutions using the example of romances by Russian composers (M. Glinka, M. Balakirev, S. Rachmaninov) to a single text “Don’t sing, beauty, in front of me” by A. Pushkin.

The author examines the features of the transformation of poetic text in romances. The researcher reveals what musical means composers use to embody the figurative and psychological content of a poetic text, and also focuses on the differences and identities of the authors of romance music in their approach to the interpretation of A. Pushkin’s poem.

Among the scientific research methods used in the work, we highlight historical, analytical, comparative, empirical and theoretical methods.

The relevance of this article is determined by the depth of research and the practical orientation of the problem. The author of a large number of studies and educational publications on concertmaster issues, in this work highlights the little-disclosed side of the accompanist’s work, namely, the study of the connection between poetic and musical layers in romance. Based on outstanding examples of Russian vocal lyrics, the author gives practical valuable advice.

Key words: Russian poetry, romance, concertmaster, M. Glinka, M. Balakirev, S. Rachmaninov.

НЕКОТОРЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДИРИЖЁРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

Проблемы исполнительской интерпретации занимают одно из важнейших мест в современной музыкальной науке, вовлекая в эпицентр исследовательского внимания и актуальные достижения теоретического музыкознания, и практический опыт исполнительского искусства. При этом интерпретация как творческий процесс постижения произведения не сводится лишь к сфере деятельности музыканта-исполнителя: современные музыковеды рассматривают также интерпретацию слушательскую, композиторскую, редакторскую, музыковедческую, режиссёрскую, дирижёрскую. В каждом из этих случаев специфика деятельности интерпретатора накладывает определённый отпечаток на трактовку произведения. Так, дирижёру необходимо не только сформировать собственное представление о композиторском замысле и спланировать практическую реализацию этого замысла, но и подчинить себе творческую волю целого коллектива – оркестра, благодаря чему дирижёра можно назвать «по выражению К. Дальхауза, наместником композитора» [3, с. 98]. В этом контексте особенно сложной представляется деятельность балетных дирижёров, которые должны согласовать свои интерпретаторские поиски ещё и с непосредственными хореографическими аспектами балета как сценического искусства.

Трудности в интерпретации балетной музыки обусловлены необходимостью достижения «музыкально-хореографического ансамбля» [1, с. 14], связанного с подчинением звучания оркестра движениям танцоров и «законам массы и гравитации», как выражаются сами балетмейстеры, а также с наличием у дирижёра весьма специфических знаний о хореографической практике. Обозначенная проблема представляется особенно актуальной ввиду востребованности балетного искусства в современной мировой сценической практике. Кроме того, в музыкальной науке и

образовании почти полностью отсутствует необходимая научно-методическая база и не разработаны учебные курсы, посвящённые специфике балетного дирижирования, что не только актуализирует поставленную в настоящей статье проблему, но и обеспечивает научную новизну любым исследованиям в данной области.

Таким образом, целью статьи является обоснование и изучение основных практических аспектов дирижёрской интерпретации балетной музыки. Для достижения поставленной цели используются методы анализа и систематизации научно-теоретических и методических источников, методы исполнительского анализа и обобщения практического опыта.

Материалом исследования послужили шедевры балетного искусства XIX столетия, в том числе балеты П. Чайковского «Щелкунчик», «Спящая красавица» и «Лебединое озеро», «Жизель» А. Адана, «Баядерка» Л. Минкуса, балетные сцены «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно. Выбор именно этих произведений, с одной стороны, продиктован необходимостью ограничить данное исследование масштабами статьи и при этом рассмотреть наиболее показательные примеры; с другой – обусловлен единством времени их создания: именно XIX век стал эпохой расцвета классического балета, когда сформировались основные принципы музыкально-хореографического синтеза.

В процессе исследования были привлечены авторитетные труды по теории музыкальной интерпретации (Б. Асафьева, Н. Корыхаловой, Ю. Кочнева, Э. Курта, А. Лосева, В. Москаленко, И. Полусмяк, М. Пылаева, В. Холоповой, Т. Чередниченко и др.), а также работы, посвящённые интерпретаторской деятельности дирижёра (А. Афанасьевой, Г. Ержемского, К. Кондрашина, И. Мусина, И. Фёдорова и др.). Отметим, что проблема дирижёрской интерпретации балетной музыки лишь косвенно обозначена в немногочисленных современных исследованиях (например, в статьях Ю. Абдокова [1] и К. Дефорд [8]).

В самом широком смысле понятие интерпретации характеризует специфическую сферу деятельности музыканта, связанную с трактовкой произведения, причём подобная трактовка обусловлена множеством факторов и не имеет «идеального» решения, раз и навсегда определённого как единственно верное. Интерпретация всегда предполагает возможность вариантного исполнительского прочтения, и это её свойство подчёркнуто в

определении из авторитетного словаря Гроува: «Интерпретация (лат. *interpretation* – разъяснение, истолкование) – это аспект музыкальной практики, проистекающий из различия между зафиксированным раз и навсегда нотным текстом и живым исполнением, которому всегда присущ элемент непредсказуемости» [4, с. 354]. Особенно важен этот момент для синтетических видов искусства, в частности, для музыкального театра: именно здесь сложное взаимодействие артистов, танцоров, музыкантов, дирижёра порождает ситуацию потенциальной непредсказуемости и необходимость быстро реагировать на происходящее на сцене. В таких условиях творческий процесс интерпретации начинает подчиняться более прагматичным факторам – практическим аспектам сценического, и, в частности, хореографического, действия. Однако необходимо конкретизировать, в чём же заключается проблема дирижёрской интерпретации балетной музыки.

Несмотря на разнообразие современных научных взглядов по поводу интерпретации музыкального сочинения, исходной точкой теории является одна из наиважнейших особенностей музыки – потребность произведения, заключённого в нотном тексте, в посреднике-исполнителе, в том, кто вдохнёт жизнь в нотный текст. Б. Асафьев пишет об исполнительстве как о неизбежном следствии самой природы музыкального искусства: «Произведение не проинтонированное существует лишь в сознании композитора, а не в общественном сознании» [2, с. 295]. При этом интерпретатор должен быть максимально точным, потому что в известной схеме «композитор – исполнитель – слушатель» он играет роль посредника, переводчика с языка нотных знаков, неизвестного слушателю, на язык звуков, доступный и понятный ему. В дирижёрском искусстве эта триада оказывается расширенной и дополненной: к ней присоединяется новое звено в виде дирижёра, деятельность которого «всегда отражается на интерпретационной стороне музыки в целом и оркестрового произведения в частности. Всё, что происходит в процессе творческой интерпретации, направлено на то, чтобы неразрывной была взаимосвязь: композитор – дирижёр – исполнитель (оркестранты) – слушатель» [5, с. 2].

Именно дирижёр структурирует большую часть исполнительского процесса: воссоздаёт замысел композитора,

продумывает комплекс выразительных средств, направленных на его реализацию, воплощает в мануальной и звуковой форме конкретный образ музыкального произведения. Симфоническая музыка как одна из богатейших сфер всего мирового музыкального наследия предоставляет руководителю оркестра огромные перспективы для творчества, поиска новых смыслов и создания оригинальных интерпретаций симфонических произведений. Таким образом, дирижёрская интерпретация является самостоятельным видом музыкальной деятельности, отражающей индивидуальность дирижёра как творческой личности, а её успешность зависит не только от художественной состоятельности исполнительского замысла дирижёра, но и от его профессионального умения добиться от оркестра необходимого воплощения этого замысла в звуковой реализации.

Однако в условиях исполнения балетной симфонической музыки в данное уравнение включается ещё одна переменная – хореографическое начало. Если на заре балетного искусства музыка выполняла в нём сугубо вспомогательную роль, сопровождая и ритмически синхронизируя движения танцоров, то с развитием данного жанра сложность музыкальной составляющей всё больше возрастала, постепенно приводя к особому, качественно новому музыкально-хореографическому синтезу. Этот процесс достиг высшей точки в XIX веке: благодаря П. Чайковскому появился новый симфонизированный балет. Соответственно, интерпретация такого синтетического в своей основе произведения потребовала и «синтеза» в деятельности интерпретаторов – то есть согласованной работы, сотворчества дирижёров и балетмейстеров.

На практике это выражается в том, что творческие поиски дирижёра оказываются ограниченными множеством факторов, связанных со спецификой хореографии и сценографии. Традиционно считается, что одна из высших целей дирижёрского искусства – это стремление «обогатить репертуар своими интерпретациями, <...> но дирижирование балетной музыкой не даёт этого сделать, потому что в данном случае речь идёт о том, чтобы соответствовать танцу и требованиям хореографа» [8]. Палитра выразительных средств балетного искусства определяется различными факторами: например, хореографическими традициями, которые допускают определённые типы танцевальных движений; сочетанием двигательных-пластических, жестовых и

мимических элементов, образующих сложный комплекс движений артистов на сцене; и даже объективными физическими возможностями танцоров балета. «Законы массы и гравитации», которыми руководствуются хореографы, требуют не столько соответствия интонационным изгибам мелодии, сколько подчинения практическим основам танца и объективным требованиям физики. Танцорам необходимо учитывать инерцию движения, центробежную силу кружения, рассчитывать время на разбег перед прыжком и на комфортное приземление партнёрши, находящейся в поддержке, сценография зачастую требует времени на перестройку танцевальных фигур, смену построений в групповых танцах и т. д. Более того, в процессе самого балетного спектакля могут возникать неожиданные ситуации, некоторые заминки на сцене, случайные падения реквизита и т. п., что требует оперативного реагирования дирижёра и его умения максимально быстро добиться от оркестра необходимых изменений в звучании. Неслучайно А. Юдин сравнивает работу балетного дирижёра с концертмейстерской деятельностью (только значительно более сложной ввиду того, что сопровождающий солиста инструмент является целым оркестром) и утверждает, что «концертмейстерская подготовка будущих дирижёров естественным образом ложилась в основу их работы с оперными или балетными коллективами» [7, с. 186].

Соответственно, дирижёру в процессе исполнения балетной музыки приходится не только демонстрировать своё творческое мироощущение и индивидуальный взгляд на интерпретацию, но и проявлять практические знания в отношении специфики балетной партитуры. Например, анализ балетов П. Чайковского позволяет сделать вывод о том, что в них присутствуют номера, на интерпретацию которых очень сильно влияют хореографические законы. Так, «Танец феи Драже» из балета «Щелкунчик» существенно отличается в его сугубо симфонических и балетно-сценических интерпретациях: как правило, в симфоническом концерте этот номер звучит гораздо живее, чем в балетном спектакле. Это обусловлено тем, что в традиционной хореографии «Танца феи Драже» балерина выполняет небольшой прыжок на каждую восьмую долю такта, и ей необходимо время на подготовку к прыжку и приземление. То есть, она физически и не сможет

исполнить данный номер в таком темпе, в котором его обычно интерпретируют симфонические дирижёры.

Сопоставление особенностей симфонической партитуры и хореографических постановок балета П. Чайковского «Спящая красавица» также подтверждают, насколько существенны бывают различия интерпретации в симфонической трактовке и балетном спектакле: примером может послужить Вальс *B-dur*, который довольно часто исполняется в концертном варианте, в рамках самостоятельной симфонической сюиты из балета. В симфонической интерпретации дирижёры стремятся выдерживать авторские указания темпа *Allegro*, однако в балетном спектакле этот номер всегда звучит в *Tempo di valso* (то есть медленнее, чем *Allegro*). Вальс *B-dur* в балете «Спящая красавица» является групповым номером, где присутствуют многочисленные пары танцоров, которые обмениваются партнёрами, а также балетным реквизитом в виде венков или цветов. Нередко в этой сцене принимают участие дети, а в сценографии присутствуют различные сложные фигуры («гирлянды», «карусели»). Соответственно, темп данного номера всегда будет более сдержанным, чем в симфонической интерпретации Вальса П. Чайковского.

Весьма показательный пример можно обнаружить при анализе балета А. Адана «Жизель»: знаменитое Адажио из этого балета (так называемое «альтовое соло») довольно часто звучит как самостоятельный номер в симфонических концертах, однако, ни в одном из таких исполнений мы не услышим чрезмерно долгих фермат в тех местах, где их выписал автор. Агогические изменения, которые в симфоническом варианте полностью находятся во власти дирижёра и его интерпретации, будут значительно более выраженными в балетном спектакле. Здесь необходимость продолжительно выдерживать ферматы в Адажио обусловлена тем, что музыка должна следовать за движениями танцоров, выполняющих поддержку. Дирижёру нужно дождаться, пока балерина сойдёт с поддержки партнёра и коснётся пола – этим и будет обусловлена длительность фермат.

Таким образом, субъективный подход дирижёра к созданию чисто симфонической интерпретации уступает место более строгим и рациональным практическим требованиям балетного искусства. Привнесение личностного начала в дирижёрскую интерпретацию, безусловно, способствует выработке личного исполнительского

стиля, однако, за эмоциями, чувствами, оригинальными концепциями дирижёра может потеряться сущность самого хореографического замысла, поскольку структура танца исходит из естественности и закономерности строения музыкальной ткани. Неслучайно в тех немногочисленных исследованиях, которые посвящены проблемам балетного дирижирования, особо подчёркивается уникальная роль руководителя оркестра: «Умение дирижёра создавать удобную для артистов движущую палитру – качество важное и редкое» [1, с. 14]. Парадоксально, но научиться этому искусству почти невозможно: «В процессе обучения будущие дирижёры в обязательном порядке знакомятся с симфоническим и оперным дирижированием, но балетной специфике нигде не учат, потому что ни в одно учебное заведение не располагает профессиональной танцевальной труппой с живым оркестром, с которыми можно было бы практиковаться» [8]. Получить необходимые знания для качественной работы над интерпретацией балетной музыки можно только на практике, самостоятельно изучая особенности хореографических партитур, ассистируя опытным дирижёрам, анализируя материалы о творчестве выдающихся хореографов. Например, о том, как Дж. Баланчин создавал свои постановки балетов И. Стравинского: будучи не только блестяще одарённым хореографом с новаторским подходом, но и профессиональным музыкантом, он воплощал свои хореографические замыслы, исходя из сущности симфонического произведения, «не ставил движения, а воплощал музыку на сцене» [6].

В связи с этим отметим, что на практике наиболее удачными, как правило, оказываются те балетные сочинения, которые были созданы в тесном сотрудничестве композитора и хореографа. В число ярчайших творческих тандемов входят содружества П. Чайковского и М. Петипа, Дж. Баланчина и И. Стравинского. Тонкое понимание хореографом процессов, происходящих в музыкальной ткани, позволяют поставить впечатляющие балетные спектакли даже на бессюжетные симфонические партитуры, изначально не предполагающие визуально-пластической интерпретации. Примерами этого служат перфомансы Дж. Баланчина, созданные им на музыку И. Стравинского, П. Чайковского, В. Беллини, Ф. Мендельсона, Ж. Бизе, М. Равеля, Ф. Соуза, М. Готшалка.

Практические аспекты дирижёрской интерпретации также связаны с воплощением художественной идеи дирижёром. Обобщая опыт выдающихся мастеров дирижёрского искусства, приходим к выводу, что целесообразно выделить в этом процессе три основных этапа: создание дирижёрской концепции, её реализация в пластике дирижёрского жеста и, наконец, воплощение в конкретной звуковой форме. На первом этапе в результате проработки партитуры у дирижёра складывается в большей или меньшей степени детализированный образ, формируется исполнительская концепция, которая имеет целью воплотить в звуковой форме композиторский замысел сочинения. На втором этапе функция дирижёра заключается в передаче формосодержательной сути произведения посредством дирижирования как мануального – то есть «пластического» искусства. Именно в дирижёрском жесте происходит синтезирование объекта и субъекта искусства. И здесь обнаруживается глубинное сходство балетного искусства с дирижёрской деятельностью.

И в хореографии, и в дирижировании жест является способом художественной выразительности. Однако в хореографии жест принимает на себя эстетические функции, являясь носителем смысла, и способствует эмоциональной погружённости зрителя в процесс воссоздания замысла произведения. Тело танцовщика в идеале должно воплощать содержание наиболее значимых элементов музыкальной речи, отражать нарастания и спады мелодической линии, напряжения в интервальных ходах или в гармонических последовательностях, уплотнения или разрежения фактуры, архитектуру разделов музыкальной формы. Одно и то же *ras* в разном мелодическом контексте обладает различным содержанием, музыкальным и эстетическим наполнением, эмоциональной выразительностью. В дирижёрской деятельности функция жеста в большей степени не эстетическая, а практическая, нацеленная на передачу необходимой информации оркестрантам. Это основное и наиболее принципиальное отличие хореографического и дирижёрского жеста обусловило также и различную степень эстетической наполненности каждого из них. Если в хореографии художественно-эстетическая составляющая является целью и доминирующим способом непосредственного воздействия на зрителя, то в дирижировании – приёмом,

способствующим донесению исполнительской идеи дирижёра до артистов оркестра.

Поскольку мануальный дирижёрский жест не имеет звуковой формы, то третий этап воплощения художественной идеи целесообразно определить как её реализацию в конкретной звуковой форме. На этом этапе большое значение имеет искусство управления невербальными средствами, волевые качества дирижёра, умение «ощущать музыку в руках», формировать глубину выразительности средств передачи музыкальной мысли и вызывать у музыкантов ответную экспрессию. В качестве примера рассмотрим особенности дирижёрской интерпретации «Вальса» из балетной сюиты «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно. Данная сюита была создана композитором как один из традиционных элементов большой французской оперы для постановки в *Grand Opera* в 1869 г. и получила признание и большое распространение как самостоятельный балетный и симфонический номер благодаря яркой мелодике, тембровой красочности, разнообразию и контрастам образов. Среди семи номеров сюиты только первый – «Вальс» – является тематически и сюжетно связанным с основным материалом оперы, поскольку в нём использован музыкальный материал вальса второй картины первого действия оперы «Фауст» – сцены любовного объяснения Фауста и Маргариты.

При создании интерпретации «Вальса» Ш. Гуно дирижёру необходимо добиться от исполнителей насыщенного, плотного звучания и не допустить резко-форсированного звука, который может возникнуть в связи с желанием подчеркнуть напряжённую гармонию. Жесты дирижёра, соответственно характеру музыки, должны быть подчёркнутыми и решительными. При интерпретации балетной музыки вся артикуляционная палитра должна иметь более подчёркнутые характеристики, нежели в обычном концертном исполнении симфонических номеров. Это обусловлено необходимостью отчётливого понимания танцорами ритмического рисунка и общей стилистики образа. Обратим внимание и на важный формообразующий момент в «Вальсе»: у деревянных духовых инструментов и валторн (тт. 11–14) появляется характерный ритмический рисунок, на котором в дальнейшем строится мелодия всего вальса. В данном случае крайне важно ритмически точно исполнить эту тему, не передерживая

залигованную восьмую на второй доле такта, чтобы не нарушить равномерное движение восьмых. Дирижёр должен лёгким

кистевым ударом подчёркивать вторую долю такта и выстраивать фразу таким образом, чтобы восьмые устремлялись к концу фразы.

В целом, обилие контрастных построений в «Вальсе» Ш. Гуно требует особого внимания дирижёра к обозначению разделов формы. При этом балетная трактовка будет отличаться от симфонического исполнения тем, что между основными построениями должна поддерживаться агогическая логика: существенное замедление в окончании построения и последующий ввод в новый темп. Такое построение необходимо для комфортного завершения одних хореографических комбинаций и начала последующих, которые в сценографии данного произведения всегда являются различными. Динамически насыщенному вступлению «Вальса» контрастирует главная тема, зародившаяся в его последних тактах, но теперь она приобретает совершенно иной характер и колорит – звучит тепло, нежно и грациозно, что должно быть отражено в характере жестов – плавных и одновременно активных, передающих скользящее движение. Для совместного перехода к залигованной второй доле (тт. 19–21) дирижёр должен лёгким кистевым движением обеспечить ритмический ансамбль в группе первых скрипок. Все авторские указания, касающиеся динамики, выполняются жестами левой руки (“*p*” в 19–21 тактах, “*crescendo*” в 4 такте, “*sp*” в 23 такте и т. д.). В репризном разделе, несмотря на некоторое уплотнение оркестровой ткани, общее звучание должно оставаться лёгким и прозрачным. Поэтому в жестах дирижёра должны преобладать лёгкие, кругообразные кистевые движения, создающие эффект воздушности.

Относительно дирижёрской интерпретации балетных номеров отметим также, что даже сугубо музыкальные выразительные средства, которые на первый взгляд не имеют прямой связи с танцевальной спецификой музыки, в исполнении грамотного дирижёра всегда будут использоваться с учётом хореографических аспектов. Например, такие известные номера, как кода из балета «Жизель» А. Адана, выход теней из балета «Баядерка» Л. Минкуса, выход белых лебедей из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского, имеют характерные общие черты – наличие повторяющегося мелодического материала. В

лучших традициях симфонической интерпретации подобные повторяющиеся обороты требуют контрастных средств выразительности – сопоставления или нарастания динамики, незначительные сдвиги темпа (как правило, в сторону ускорения), поскольку без этих средств законы слушательского восприятия сделают подобный музыкальный материал однообразным по звучанию и неинтересным для публики. Однако несмотря на логическую необходимость таких исполнительских средств с точки зрения музыкального развития, балетный дирижёр обязан исполнять эти номера в строго регламентированном ровном темпе, так они связаны с особыми техническими сложностями танцоров – такими, как исполнение *arabesque* в «Жизели», *arabesque* с переходом на *port de bras* в «Баядерке», *arabesque* с переходом на *pas de bourree* в «Лебедином озере».

Таким образом, становится очевидным, что проблема интерпретации балетной музыки для дирижёра заложена в самом соотношении музыки и хореографии в таком виде искусства как балет. Синтетическая природа этого искусства требует такого же «синтетического» подхода к интерпретации балетной музыки. Недопустимо впадать в крайности, руководствуясь при воплощении замысла произведения только музыкально-интонационными процессами или одними лишь хореографическими законами. Такой поход не приведёт к качественному результату. На этом акцентирует внимание Ю. Абдоков, систематизируя подходы известных дирижёров к интерпретации балетной музыки и выделяя три категории исполнителей: «Первые – идеально владеют способностью “следовать” за всеми изгибами пластических комбинаций <...>. Вторые – не владея способностью “слышать” хореокомбинацию и будучи “глухими” к звуковому эквиваленту пластического движения, как будто бы стремятся к максимально точному воплощению музыкальной идеи <...>. Третья, увы, весьма немногочисленная категория музыкальных руководителей, – для которых приоритетной является задача объединения визуально-пластических и образно-звуковых компонентов балетного спектакля в нечто нераздельное, взаимодополняющее» [1, с. 14].

Найти идеальный баланс между собственным творческим видением музыкального замысла и хореографической основой балета – вот в чём состоит высшее мастерство балетного дирижёра.

И воспринимать это следует, на наш взгляд, не как ограничение творческой свободы музыканта, а как уникальную, узкоспециализированную грань дирижёрского мастерства. Безусловно, руководитель, сталкивающийся с такой непростой задачей, должен уметь искать способы создания необходимой «пластической формы» музыки, которая наиболее адекватно передавала бы содержание звучащего произведения в его целостности, поскольку партитура балетного спектакля не является самостоятельным музыкальным сочинением, но представляет собой музыкально-пластический синтез, и полнота его художественного содержания раскрывается в единстве музыкального и пластического начал.

В качестве итога подчеркнём, что изучение специфики дирижёрской интерпретации балетной музыки имеет большую практическую значимость, поскольку опыт в этой области исполнительского искусства накоплен колоссальный, но передача этого опыта молодым поколениям дирижёров, которые хотят связать свою профессиональную деятельность с музыкальным театром, весьма проблематична. Несомненно, те вопросы, которые были поставлены в настоящей статье, являются очень актуальными, но пока находятся на стадии разработки, а значит, дальнейшее и более детальное рассмотрение всех аспектов дирижёрской интерпретации является перспективным направлением современных научных исканий.

Список использованных источников

1. Абдоков, Ю. Б. Балетный дирижёр и проблемы музыкально-хореографического синтеза в балетном театре / Ю. Б. Абдоков. – Текст : непосредственный // Academia : Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 4 (40). – С. 14–15. – ISBN 978-5-902924-17-3.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный. – Ленинград : Музыка, 1971. – Кн. 1, 2. – 376 с.
3. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с. – ISBN: 978-5-6910-1045-3. – Текст : непосредственный.
4. Музыкальный словарь Гроува / Перевод с английского, редакция и дополнения Л. О. Акопяна. – Москва : Практика, 2001. – 1103 с. – ISBN 0-333-43236-3. – Текст : непосредственный.

5. Тесленко, М. В. Особенности интерпретации дирижёром оркестровой партитуры / М. В. Тесленко. – Текст : электронный // Культура : теория и практика. – [2016, № 1 (10). – С. 1–4.]. – [URL : https://www.elibrary.ru/download/elibrary_27428416_82650887.htm](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_27428416_82650887.htm) (дата обращения: 20.03.2024).
6. Хлопова, В. Джордж Баланчин и Игорь Стравинский / В. Хлопова. – Текст : электронный // Балет. – [2022]. – [URL : https://balletmagazine.ru/post/dzhordzh-balanchin-i-igor-stravinskij](https://balletmagazine.ru/post/dzhordzh-balanchin-i-igor-stravinskij) (дата обращения 20.03.2024).
7. Юдин, А. Н. Концертмейстерское искусство дирижёра в оперном театре / А. Н. Юдин. – Текст : непосредственный // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – Санкт-Петербург, 2021. – № 4 (75). – С. 182–192. – ISBN: 1681-8962.
8. DeFord, C. On Entering the World of Ballet Conducting: An Interview with Geneviève Leclair // Criticaldance Magazine. – Boston : Boston Ballet Studios, 2013. – [URL : https://criticaldance.org/on-entering-the-world-of-ballet-conducting-an-interview-with-genevieve-leclair/](https://criticaldance.org/on-entering-the-world-of-ballet-conducting-an-interview-with-genevieve-leclair/) (дата обращения 20.03.2024). – Текст : электронный.

References

1. Abdokov Yu. Baletnyj dirizhyor i problemy muzykal'no-horeograficheskogo sinteza v baletnom teatre [Ballet conductor and problems of musical and choreographic synthesis in the ballet theater], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Academia : Tanec. Muzyka. Teatr. Obrazovanie [Academia: Dance. Music. Theater. Education], 2015, no. 4 (40), pp. 14–15, ISBN 978-5-902924-17-3.
2. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct]. Leningrad : Muzyka [Music], 1971, Book 1, 2, 376 p.
3. Nazaikinsky E. Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Moscow : Vlados, 2003, 248 p., ISBN: 978-5-6910-1045-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Muzykal'nyj slovar' Grouva [Grove's Musical Dictionary] / Perevod s anglijskogo, redakciya i dopolneniya L. Akopyana [Translation from English, edited and expanded L. Akopyan]. Moscow : Praktika, 2001, 1103 p., ISBN 0-333-43236-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Teslenko M. Osobennosti interpretacii dirizhyorom orkestrovoj partitury [Features of the conductor's interpretation of the orchestral score], Tekst : elektronnyj [Text: electronic] / Kul'tura : teoriya i praktika [Culture: theory and practice], 2016, no. 1 (10), pp. 1–4, [URL : https://www.elibrary.ru/download/elibrary_27428416_82650887.htm](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_27428416_82650887.htm), (access date: 03/20/2024).

6. Khlopova V. George Balanchine and Igor Stravinsky, Tekst : elektronnyj [Text: electronic] / Balet [Ballet], 2022, URL : <https://balletmagazine.ru/post/dzhordzh-balanchin-i-igor-stravinskij> (access date 03/20/2024).
7. Yudin A. Koncertmejesterskoe iskusstvo dirizhyora v opernom teatre [Concertmaster art of the conductor in the opera house], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Vaganovoj [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after. A. Vaganova], 2021, no. 4 (75), pp. 182–192, ISBN: 1681-8962.
8. DeFord, C. On Entering the World of Ballet Conducting: An Interview with Geneviève Leclair // Criticaldance Magazine, Boston : Boston Ballet Studios, 2013, URL : <https://criticaldance.org/on-entering-the-world-of-ballet-conducting-an-interview-with-genevieve-leclair/> (access date 03.20.2024), Text : electronic.

Пахоленко А. И. Некоторые практические аспекты дирижёрской интерпретации балетной музыки. Статья посвящена изучению специфики дирижёрской интерпретации балетной музыки. Предметом исследования является влияние практических аспектов музыкально-хореографического синтеза, в частности, особенностей пластической и сценической реализации замысла, на профессиональную деятельность балетного дирижёра. Актуальность данной проблемы обусловлена востребованностью балетного искусства в современной мировой сценической практике, а также с недостаточным количеством научных исследований в области дирижирования балетной музыкой. Цель статьи – обоснование и изучение основных практических аспектов дирижёрской интерпретации балетной музыки.

Методология исследования включает методы анализа и систематизации научно-теоретических и методических источников, методы исполнительского анализа и обобщения практического опыта.

Научная новизна исследования определяется отсутствием в музыкальной науке и образовании достаточной научно-методической базы и специальных учебных курсов, посвящённых специфике балетного дирижирования. Практическая ценность результатов исследования обусловлена их значимостью для молодого поколения современных дирижёров, которые связывают свою деятельность с искусством балета. Основная сложность интерпретации балетной музыки заключается в необходимости

найти баланс между собственным дирижёрским видением музыкального замысла исполняемого произведения и его хореографической спецификой, которая включает такие факторы, как синтетическая природа балета, особенности сценографии и выразительно-пластических средств хореографического искусства, необходимость учитывать физические законы и возможности танцоров. Ввиду этого дирижёрская интерпретация балетной музыки в её сценическом воплощении и в концертном варианте исполнения может существенно отличаться.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, дирижёрская интерпретация, дирижёр, балетная музыка, музыкально-хореографический синтез, дирижёрский жест, хореографический жест.

Pakholenko A. Some practical aspects of the conductor's interpretation of ballet music. The article is devoted to the study of the specifics of the conductor's interpretation of ballet music. The subject of the study is the influence of practical aspects of musical and choreographic synthesis, in particular, the features of plastic and stage implementation of the plan, on the professional activity of a ballet conductor. The relevance of this problem is due to the demand for ballet art in modern world stage practice, as well as the insufficient amount of scientific research in the field of conducting ballet music. The purpose of the article is to substantiate and study the main practical aspects of the conductor's interpretation of ballet music.

The research methodology includes methods of analysis and systematization of scientific, theoretical and methodological sources, methods of performance analysis and generalization of practical experience.

The scientific novelty of the research is determined by the lack in music science and education of a sufficient scientific and methodological base and special training courses devoted to the specifics of ballet conducting. The practical value of the research results is due to their significance for the younger generation of modern conductors who connect their activities with the art of ballet. The main difficulty in interpreting ballet music lies in the need to find a balance between the conductor's own vision of the musical concept of the piece being performed and its choreographic specifics, which includes factors such as the synthetic nature of ballet, features of scenography and expressive plastic means of choreographic art, the need to take into account physical

laws and the capabilities of dancers. In view of this, the conductor's interpretation of ballet music in its stage embodiment and in the concert version may differ significantly.

Key words: performing interpretation, conductor's interpretation, conductor, ballet music, musical and choreographic synthesis, conductor's gesture, choreographic gesture.

УДК 787.8

А. И. Ковальская

ТЕХНОЛОГИЯ ИСПОЛНЕНИЯ КАНТИЛЕНА НА ДОМРЕ

Одним из древнейших русских народных инструментов является домра. Домра – это гомофонный, мелодический, поющий инструмент. Её главным экспрессивным качеством всегда была и остаётся кантиленная мелодическая линия. Все триумфы виртуозности не изменяют основного факта. Особое внимание исполнителя на домре должно привлечь качество звучания (тремоло), выразительное «пение». Наивысшая похвала для музыканта, когда говорят, что у него инструмент поёт. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать о чём инструмент поёт.

«Пение» на инструменте – одна из замечательных традиций русского и мирового музыкального искусства. Истоки русской кантилены в широких и распевных народных песнях, а в произведениях русских композиторов-классиков впоследствии была достигнута не только напевность, но и глубокая психологическая выразительность.

Термин «кантилена» происходит от латинского *cantilena* – пение и заимствован инструменталистами из вокального искусства, где обозначал певучее пение в отличие от декламационного и колоратурного.

Работа над кантиленой должна проходить параллельно и над воспитанием слуховых представлений, и над приобретением двигательной культуры. Причём направление работы от слышания к движению и от движения к слышанию могут постоянно чередоваться, т. к. предслышание позволяет найти необходимое

движение, позволяющее реализовать слышимое, а реальное звучание позволяет корректировать слуховые представления, что в свою очередь позволяет найти новый, уточнённый вариант движения.

Пение, распевание, распев предполагают владение плавным переходом от звука к звуку, т. е. игру легато. Однако плавный переход ещё не полностью определяет понятие кантилены. Кантилена включает в себя *legato*, но не сводится к нему.

Основным техническим приёмом для исполнения кантилены на домре является тремоло. Но следует тут же оговориться о возможном присутствии в кантилене отдельных мелких длительностей и даже целых пассажей из разряда орнаментики, которые в своём большинстве исполняются единичными ударами.

Так, например, первый раздел «Цыганских напевов» П. Сарасате изобилует различного рода орнаментикой: здесь и небольшие мелодические украшения, устойчивые по форме – мелизмы (группетто, мордент, форшлаг, трель),



и пример свободной орнаментики – широкие мелодические фигурации, фиоритуры, опевание опорных мелодических звуков гаммообразными пассажами большой протяжённости, которые выписаны мелкими нотами:



Пассажи такого типа принято исполнять с небольшим ускорением к началу второй половины с последующим небольшим замедлением, т. е. используя такое средство художественной выразительности как агогика.

Исполнение кантилены требует хорошего качества звука как основы. Если исполнитель не обладает таковым, то какими бы другими достоинствами он не обладал, игра его не доставит художественного удовлетворения.

Качество звука на домре во многом зависит от формы рабочей части медиатора, заточки фасок и материала, из которого медиатор изготовлен. Медиатор по сути является посредником между пальцами домриста и струнами. Вопросы, связанные с формой, качеством и заточкой фасок медиатора занимают равное место в проблеме качества звукоизвлечения наряду с исполнительской техникой. Очень острый медиатор издаёт резкие звуки, медиатор с тупой рабочей частью извлекает матовый, тусклый звук зачастую с вредными призвуками. Оптимальная рабочая часть медиатора должна составлять прямой угол. Наиболее удачный материал для изготовления медиатора – технический капрон в виду его износостойкости, высокой плотности и возможности обрабатывать и шлифовать, обеспечивая хорошее скольжение медиатора по струнам. Медиатор из этого материала при правильной толщине, конфигурации и заточке фасок может звучать как ярко, так и достаточно мягко. Величина медиатора должна быть индивидуальной и зависит от физических особенностей исполнителя.

Качество звука, его тембр, соответствие характеру исполняемого произведения зависит и от степени сжатия медиатора пальцами. А это, в свою очередь, зависит от правильной постановки правой руки и ощущения пучками большого и указательного пальца в основном верхнего угла медиатора. Степень сжатия медиатора определяется поставленными художественными целями. Если характер мелодии требует сильного, насыщенного, яркого, мощного звучания, медиатор крепко сжимается пальцами. Если же мелодия мягкая, напевная, нежная, медиатор сильно сжимать не следует. В отдельных местах, исполняемых *pianissimo*, *morendo* и т. д., медиатор слегка сжимается пальцами. Следует оговориться, что именно данная постановка позволяет добиваться тончайшего, полётного звука без



риска выскальзывания медиатора из пальцев при едва ощутимом его сжатии. Это доказано многолетней практикой исполнительской деятельности автора и его работы со студентами Артёмовского музыкального училища. Степень сжатия медиатора пальцами не должна отражаться на свободе всей руки, и, прежде всего, плеча. Даже в самых напряжённых местах, при самом интенсивном тремолировании плечо должно оставаться свободным. Иначе звук будет резким, зажатым, рука же подвержена быстрому переутомлению.



Кантилена – это важнейшая и наиболее ответственная область домровой техники, требующая едва ли не наиболее интенсивной работы по преодолению специфических трудностей в тремолировании. Хороший звук на домре предполагает, прежде всего, сознательно достигаемую тембровую однородность тремоло. Эта однородность достигается за счёт единообразных ударов медиатора вверх и вниз при постоянном его расположении перпендикулярно грифу. Суть проблемы заключается в необходимости выравнивания углов, образующихся между плоскостями медиатора и деки в момент касания медиатором струны при разнонаправленных движениях правой руки. Прямолинейность возвратно-поступательных колебаний в одной плоскости изначально супинированной (повёрнутой к мизинцу) кисти программирует при ударе вниз наклон медиатора под углом менее 90 градусов, а при ударе вверх – под углом, дополняющим первый приблизительно до 180 градусов. Защищивание струны, её оттягивание в сторону от грифа при ударе вверх приводит к колебанию струны в иной плоскости, нежели при ударе вниз и к иному по характеру резонированию деки, что и обуславливает тембровую неоднородность быстро чередующихся звуков. Полноценное звучание, лишённое тембровых несоответствий, возможно только при перпендикулярном расположении медиатора по отношению к плоскости деки. Особую сложность при этом представляет смена струн, сложность конфигураций, совершаемых правой рукой и медиатором в моменты перехода с одной струны на другую, максимально увеличивая нагрузку на правую руку. При использовании предложенной постановки нагрузка на неё снижается, т. к. к

движению кисти при смене струн подключаются пальцы, удерживающие медиатор, совершая небольшие круговые движения. При игре вниз большой палец слегка сгибается, а вверх – слегка распрямляется; средний (при игре вверх) – подталкивает указательный, помогая кисти повернуться к большому пальцу (спронировать кисть). Медиатор при этом как бы перепрыгивает с одной струны на другую. Следует заметить, что только при таком варианте постановки правой руки и данной форме медиатора можно достичь максимального аналога звучания такого специфического скрипичного штриха, как рикошет (на домре это скольжение), исполнение которого, используя другие варианты постановки, невозможно.

В зависимости от характера исполняемого произведения на домре можно применять различный по тембру звук. В тембровом отношении каждая струна домры представляет собой целый мир красок и в этом её можно сравнить с человеческим голосом. Особенность струн изменять тембровую окраску звука в зависимости от места контакта с ней медиатора даёт возможность достигать различных его оттенков.

Существует множество точек контакта медиатора со струной. Ниже приводится характеристика пяти наиболее употребляемых:

1. Извлечение звука вблизи подставки придаёт ему резкий, открытый, причудливый, фантастический, сказочный характер.
2. Звук, извлекаемый ближе к голоснику, приобретает более матовый оттенок, но сохраняет светлый, яркий тембр.
3. При игре над голосником звук становится более насыщенным, но остаётся яркость, праздничность.
4. Ближе к грифу звучание становится более мягким, глубоким, бархатным, чарующим. Таким звуком чаще всего исполняются произведения на домре.
5. Исполнение «на грифе» применяется в том случае, когда нужно подчеркнуть особую мягкость, нежность, напевность, глубину фразы.

В большинстве музыкальных произведений мелодия – важнейшее выразительное средство. Поэтому работе над ней обычно приходится уделять самое пристальное внимание. Этот процесс предполагает изучение мелодии, вслушивание в неё, стремление почувствовать её выразительность. Важно понять

логику мелодического развития, ощутить движение мелодической линии, интонационные тяготения, кульминации, смены фаз эмоционального напряжения и ослабления. Работая над мелодией – важно уяснить развитие мелодии, её членение на отдельные построения, определить их границы и относительную важность.

Не менее важно почувствовать и передать моменты «дыхания» – цезуры – между отдельными фразами. Глубоко справедливы слова А. Б. Гольденвейзера о том, что «живое дыхание» есть основной нерв человеческой речи, а следовательно и музыкального искусства, родившегося из звука человеческого голоса. Живое дыхание играет в музыке первенствующую роль. Живое дыхание должно быть живым элементом фразировки. Цезуры в нотах выявляются лигами, паузами, более продолжительными построениями, каденциями, завершением мелодического рисунка, как правило, нисходящего. «Глубина» цезуры зависит от масштабов разделяемых частей и степени их законченности.

Бытовавшее до недавнего времени представление о том, что способность домриста непрерывно тремолировать позволяет ему играть практически безграничные построения сплошным легато, не учитывало того обстоятельства, что любая мелодия не может звучать правдиво и выразительно без определённых членений, цезур, ощутимого дыхания. Непрерывное легато нередко приводит к искажению смысла мелодии. Так в следующем примере:

П. Чайковский «Канцонетта»



залигованный с основной долей затакт немедленно приведёт к обращению ямбического мотива, динамическому выделению затакта, в результате чего возникнет если не ощущение переноса тактовой черты на долю назад, то впечатление манерности в осмыслении простой, бесхитростной мелодии. Вместе с тем явно различимая цезура между затактом и основной долей вызовет ощущение разорванности кантиленой темы. В этом случае совершенно необходимо при непрерывном тремолировании с

помощью соответствующего штриха (речь о штрихах нон легато при непрерывном тремолировании пойдёт ниже) несколько выделить ноту соль, что создаст эффект членения в неразрывной мелодической линии. Не следует путать легато (штрих) и непрерывное тремолирование (приём игры), последнее является лишь средством к достижению подлинной слитности или расчленённости мотивов, или иных элементов формы.

Чередование в кантиленных построениях тремолируемых штрихов легато и всех разновидностей нон легато представляет собой очень сложную техническую задачу, на решение которой должно быть направлено внимание домриста в первую очередь, так как только совершенное владение этими штрихами позволит точно, без искажений передать существо кантиленой мелодии, её выразительность, певучесть и естественность.

Очень большую роль в передаче характера, в формообразовании играет артикуляция. Артикуляция (от латинского *articulato* – расчленяю, членораздельно произношу) – способ исполнения на инструменте последовательности звуков, определяется их слитностью или расчленённостью. Штрих же является способом выявления артикуляции.

Шкала степеней слитности и расчленённости, простирающаяся от легатиссимо до стаккатиссимо, может быть разбита на три зоны:

1. слитность звуков (*legato*);
2. их расчленённость (*non legato*);
3. их краткость (*staccato*), каждая из зон включает много промежуточных оттенков.

В нотном письме артикуляция обозначается словами: *legato*, *non legato*, *staccato*, *tenuto*, *portato*, *marcato*, *spiccato* и др. или графическими знаками – лигами, точками, горизонтальными и вертикальными чёрточками. Функции артикуляции многообразны и связаны с динамикой, ритмом, тембром и другими выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения.

Legato является квинтэссенцией кантиленной игры, без него «пение» на инструменте невозможно. Но при этом, как говорит Леопольд Ауэр в книге «Моя школа игры на скрипке», красота «длинных звуков» – *sons files* – должна быть выделена, иначе даже их совершенство превращается в монотонность. Кроме *legato* при

исполнении кантилены на домре применяется *non legato* – раздельное исполнение звуков тремоло. В зависимости от начала звука, его атакировки, *non legato* подразделяется на:

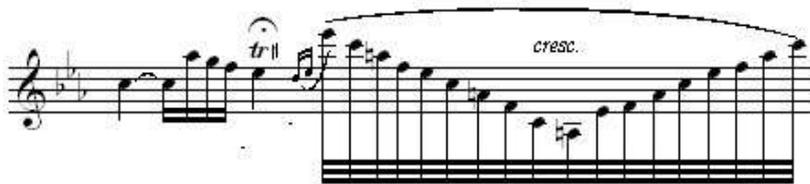
1. *non legato* с мягкой атакировкой;
2. *non legato* с твёрдой атакировкой;
3. *non legato* с акцентированной атакировкой.

Как разновидность *non legato* при подчёркивании каждой ноты на основе непрерывного тремолирования используется штрих *portato* – способ исполнения, средний между *legato* и *non legato*, представляющий собой выразительное подчёркивание звуков как бы отделяющихся дыханием друг от друга. *Portato*, как и *non legato*, бывает с мягкой, твёрдой и акцентированной атакировками. При исполнении этого штриха очень важным моментом является окончание тремолирования предыдущего звука движением медиатора вверх с едва заметной остановкой под нижней струной, что даёт возможность начать следующий звук без напряжения руки с нужной атакировкой.

Музыкальная фразировка требует так же богатых динамических красок. Исполнитель в соответствии с художественным стилем произведения в целом, а также в соответствии с музыкальным содержанием данной фразы должен уметь использовать тончайшие нюансы звучания от нежнейшего *sotto voce* (вполголоса) до сочного, мощного и насыщенного звука.

Работая над динамикой произведения, его части или отдельной фразы нужно учитывать основной, «генеральный» нюанс, применительно к которому и вводятся динамические детали, призванные преодолеть впечатление динамического однообразия и монотонности. Динамические изменения могут быть контрастными и постепенными. Контрастная динамика носит название «террасная», ступенчатая, эффект «эхо».

Работая над *crescendo* на длительном пассаже с переходами от нижних струн к верхним надо иметь в виду тот факт, что после яркого в динамическом отношении начала нужно сделать *diminuendo*, которое в дальнейшем компенсируется *crescendo* на верхней струне.



У студентов нередко наблюдается ошибка, происходящая от неверного психического восприятия обозначений *cresc.* и *dim.* Первое вызывает преждевременную громкость, второе – преждевременное его угасание. Поэтому необходимо уяснить, что *cresc.* требует умеренной силы звука вначале (чтобы получился эффект постепенного усиления), а *dim.* – полной (для «генерального» нюанса) силы звука вначале, (чтобы получился эффект постепенного угасания).

Такой же подход необходим и при исполнении агогических, темповых отклонений. Г. Г. Нейгауз замечает, что всякое постепенное изменение темпа (*rit.*, *accel.*), как правило, не может начинаться с самого начала фразы (или такта), а непременно немного позже и лучше на слабой доле такта. Несоблюдение этого правила превращает *ritardando* в *meno mosso*, а *accelerando* в *più mosso*, постепенность (*poco a poco*) заменяется внезапностью (*subito*). Художественная музыкальная фразировка, отражая живое дыхание музыкальной мысли, проникнутой глубоким чувством, то и дело требует от исполнителя органично и естественно сочетать ритмическую строгость с обычно еле уловимыми агогическими отклонениями.

Слово «агогика» происходит от греческого «увод», «унесение», обозначает небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обуславливающие выразительность музыкального исполнения. Агогика способствует выделению тактового и мотивного членения произведения, подчёркивает особенности его гармонической структуры.

Связанные с фразировкой и артикуляцией, агогические отклонения возникают параллельно музыкальной динамике и как бы вытекают из неё. В затакте лёгкое *cresc.* обычно сочетается с

небольшим ускорением темпа, на звуках, приходящихся на сильное время, темп, как правило, слегка замедляется, т. е. длительность растягивается. В *dim.* и на слабых (женских) окончаниях прежний темп восстанавливается. Эти небольшие темповые отклонения в большинстве случаев взаимно компенсируются, чем обеспечивают целостность, слитность музыкального движения.

Агогические акценты способствуют выявлению «скрытой» полифонии.

Агогические отклонения во многом выявляют творческую природу исполнительства и находят себе подтверждение в учении Станиславского, который осуждал исполнителей, не знающих того, что «темп должен всё время безостановочно жить, вибрировать, до известной степени меняться, а не застывать в одной скорости».

Разумеется, здесь необходимо чувство художественной меры и полное соответствие исполнительского *rubato* (свободный темп) стилю исполняемого произведения.

Исполнение *rubato* требует умеренности и соответствия исполняемой музыке. Такие же требования предъявляются и в отношении агогических акцентов. Агогическими акцентами часто подчёркиваются кульминационные точки.

Кульминация – высшая точка музыкального развития. Кульминация может быть местная (в фразе) и общая (в определённом отрезке или в целом произведении), где совпадают две и более кульминаций. В зависимости от масштабов произведения могут быть выделены целые кульминационные зоны. Они расположены, как правило, рядом с так называемой «точкой золотого сечения» в начале второй половины произведения. Кульминации подготавливаются с помощью динамических и агогических средств.

По степени напряжённости кульминации не одинаковы, как не одинаковы по значению и фразы. Как в устной речи, где есть ударные и безударные слоги, слова, так и в музыке существуют сильные и слабые такты, фразы, предложения и т. д. Циклическое чередование фраз, предложений, периодов называется метром высшего порядка.

Без учёта метра высшего порядка, чередования тяжёлых и лёгких тактов, правдивая фразировка немыслима. Тяжёлое и лёгкое время не имеет ничего общего с динамикой, хотя часто отождествляется. Это сродни ударениям в словах или смысловым

акцентам в фразах. Музыка квадратна. Фраза может состоять из 2-х, 4-х, реже 3-х тактов. В фразе из 2-х и 4-х тактов первый – тяжёлый, второй – лёгкий; в фразе из 3-х тактов первый – тяжёлый, второй и третий – лёгкие. Никогда не может быть рядом 2-х тяжёлых тактов. Само явление метра высшего порядка было открыто выдающимся немецким теоретиком Хуго Риманом. Он представлял себе квадратную структуру, в которой первый такт является лёгким, а второй тяжёлым. Исполнение по римановскому принципу подчёркивает структурные остановки, дискретность музыки. До него таких же взглядов придерживался Жером Моиньи (бельгийско-французский композитор и теоретик). Этот принцип исполнения называется принципом Моиньи-Римана. Другой принцип, катуаровский (Георгий Катуар – советский музыковед), основанный на том, что сильным является 1-й такт квадрата, а 2-й – слабый. В этой ситуации возникает самое сложное для восприятия музыканта-исполнителя – несовпадение временных и структурных явлений. Но как раз понимание и ощущение этого несовпадения позволяет глубже проникнуть в содержания музыкального произведения, попытаться понять всё то тонкое и неуловимое, что таит в себе музыка, так как время находится в сложном диалектическом единстве со структурой, а структура постоянно противоречит метру.

При исполнении кантилены исполнителю следует учитывать огромные художественные возможности специфических средств музыкальной выразительности домриста – интенсивности тремолирования, вибрато при тремолировании, *glissando*, *portamento* (очень мощное средство художественной выразительности, заключающееся в связывании звуков, но, в отличие от глассандо, без явного осознания промежуточных тонов), существенно дополняющих арсенал выразительных средств исполнителя на домре.

В следующем примере комплексное использование динамики, агогики, тембра, тремолируемых штрихов и, особенно, перечисленных выше специфических средств, способно произвести на слушателя огромное эмоциональное впечатление.

Ниже в условно-графическом виде представлен вариант исполнительского решения настоящей мелодии:



где $\cup \cup > > L L$ – тремолируемые штрихи нон легато при непрерывном тремолировании соответственно с мягкой, твёрдой и акцентированной атакировками, \sim – вибрато пальцами левой руки, $\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ – увеличение и уменьшение интенсивности тремолирования. Остальные обозначения, носящие общемusыкальный характер, не нуждаются в дополнительных пояснениях.

Безусловно, подобная тщательность при графической фиксации в практике не употребляется и носит лишь характер комментария к изложенным выше теоретическим положениям. Важно лишь подчеркнуть, что подобные или иные графические обозначения, пока не являющиеся общепризнанными, на определённом этапе могут в педагогической практике играть важную организующую и дисциплинирующую роль в становлении школы игры на домре.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный. – Ленинград : Музыка, 1971. – Кн. 1, 2. – 376 с.
2. Бирмак, А. В. Художественной технике пианиста / А. В. Бирмак. – Москва : Музыка, 1993. – 140 с. – Текст : непосредственный.
3. Браудо, И. А. Артикуляция / И. А. Браудо. – Ленинград, 1973. – 199 с. – Текст : непосредственный.
4. Кирнарская, Д. К. Психология специальных способностей / Д. К. Кирнарская. – Москва : Таланты – XXI век, 2004. – 493 с. – ISBN 5-902592-01-1 : 5000. – Текст : непосредственный.
5. Малинковская, А. В. Искусство фортепианного интонирования / А. В. Малинковская. – Москва : Юрайт, 2017. – 38 с. – ISBN 978-5-534-08751-2. – Текст : непосредственный.
6. Мартинсен, К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. Мартинсен. – Москва : Музыка, 1966. – 219 с. – Текст : непосредственный.

7. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 384 с. – Текст : непосредственный.
8. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – Москва : Музыка, 1988. – 240 с. – Текст : непосредственный.
9. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением : учебное пособие / С. И. Савшинский. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. – 192 с. – ISBN: 978-5-8114-2950-9. – Текст : непосредственный.
10. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – 4-е изд., испр. – Санкт-Петербург-Москва-Краснодар : Лань, Планета музыки, 2014. – 320 с. – ISBN: 978-5-8114-0334-9. – Текст : непосредственный.
11. Шульпяков, О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков. – Ленинград : Музыка, 1986. – 126 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct], Leningrad : Muzyka [Music], Book 1, 2, 1971, 376 p.
2. Birmak A. Hudozhestvennoj tekhnike pianista [Artistic technique of the pianist]. Moscow : Muzyka [Music], 1993, 140 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Braudo I. Artikulyaciya [Articulation]. Leningrad, 1973, 199 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Kirnarskaya D. Psihologiya special'nyh sposobnostej [Psychology of special abilities]. Moscow: Talanty – XXI vek [Talents – XXI century], 2004, 493 p., ISBN 5-902592-01-1 : 5000, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Malinkovskaya A. Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya [The art of piano intonation]. Moscow : Yurayt, 2017, 38 p., ISBN 978-5-534-08751-2, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Martinsen K. Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoj voli [Individual piano technique based on sound-creative will]. Moscow : Muzyka [Music], 1966, 219 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Nazaikinsky E. O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya [About the psychology of musical perception]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, 384 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

8. Neuhaus G. Ob iskusstve fortepiannoj igry : zapiski pedagoga [On the art of piano playing: notes from a teacher], 5th ed., Moscow : Muzyka [Music], 1988, 240 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Savshinsky S. Rabota pianista nad muzykal'nym proizvedeniem : uchebnoe posobie [A pianist's work on a piece of music : a textbook], 3rd edition, stereotypical, Saint Petersburg : Lan' : PLANETA MUZYKI [Lan : PLANET OF MUSIC], 2021, 192 p., ISBN: 978-5-8114-2950-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
10. Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva [Music as a form of art], 4th ed., rev., Saint Petersburg-Moscow-Krasnodar : Lan' : Planeta muzyki [Lan : Planet of music], 2014, 320 p., ISBN: 978-5-8114-0334-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
11. Shulpyakov O. Muzykal'no-ispolnitel'skaya tekhnika i hudozhestvennyj obraz [Musical performing technique and artistic image]. Leningrad : Muzyka [Music], 1986, 126 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Ковальская А. И. Технология исполнения кантилены на домре. Объект исследования – технология исполнения кантилены на домре. Предмет – средства художественной выразительности, их роль в работе над исполнением кантилены на домре. Целью данной статьи является выявление особенностей применения средств художественной выразительности при работе над кантиленой в классе домры. Актуальность выбранной проблемы обусловлена специфическими особенностями звукоизвлечения на домре, использованием в репертуаре домристов скрипичного репертуара и необходимости, в связи с этим, адаптации его к возможностям домры максимально приближаясь при этом к раскрытию содержания скрипичных произведений.

В статье использованы следующие методы исследования: музыкально-теоретический, праксимический, компаративный.

Научная новизна заключается в использовании особенной, авторской постановки правой руки, формы качества и заточки медиатора, специфических домровых штрихов.

Ключевые слова: кантилена, домра, средства художественной выразительности.

Kovalskaya A. The technology of performing cantilena on domra. The object of the study is the technology of performing cantilena on domra. The subject is the means of artistic expression, their role in the work on the performance of the cantilena on the domra. The purpose of

this article is to identify the peculiarities of using means of artistic expression when working on a cantilena in the domra class. The relevance of the chosen problem is due to the specific features of sound production on the domra, the use of the violin repertoire in the repertoire of domra players and the need, in this regard, to adapt it to the capabilities of the domra, while getting as close as possible to revealing the content of violin works.

The article uses the following research methods: music-theoretical, praxemic, comparative.

The scientific novelty lies in the use of a special, author's positioning of the right hand, the shape of the quality and sharpening of the mediator, and specific domra strokes.

Key words: cantilena, domra, means of artistic expression.

УДК 784:378.016

Н. П. Нарожная

**РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ АНСАМБЛЕВОГО ПЕНИЯ
У БУДУЩИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ПЕВЦОВ В ПРОЦЕССЕ
ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ВОКАЛЬНЫЙ
АНСАМБЛЬ»**

В настоящее время повышение качества вокальной подготовки будущего певца приобретает особую значимость для современной вокально-педагогической науки, поскольку стратегическим направлением модернизации высшей школы является обеспечение нового уровня подготовки квалифицированных кадров, способных к постоянному профессиональному росту.

Занятия в классе вокального ансамбля нацелены на создание условий для раскрытия и формирования индивидуальности каждого студента, для вооружения его не только специальными знаниями, умениями и навыками, но и развития его творческого потенциала, художественного вкуса, исполнительского мастерства.

О важности вокально-певческого воспитания в развитии личности писали в своих научных работах Л. М. Абелян, Н. Н. Добровольская, В. М. Луканин, А. Г. Менабени, Д. Е. Огороднов, Н. Д. Орлова, В. Н. Шацкая и другие учёные.

Вокальное искусство в исполнительском и педагогическом ракурсах исследовали Д. Л. Аспелунд, В. А. Багадулов, Л. Б. Дмитриев, О. В. Далецкий, В. М. Луканин, И. П. Прянишников. Вместе с тем, существующие методики вокального воспитания не имеют ещё стройной научно-обоснованной педагогической теории, касающейся практики вокального ансамбля. Проблема развития навыков ансамблевого пения у будущих академических певцов в процессе обучения по дисциплине «Вокальный ансамбль» в научно-педагогической литературе изучена недостаточно, и преподаватель этой дисциплины в своей работе встречается с определёнными трудностями: разный состав голосов на курсе, различный уровень подготовленности обучающихся. Работа над вокально-художественным звуком и вокально-образным словом рассматривается преимущественно как техническая сторона звукоизвлечения, и не выделяется в отдельно взятый раздел вокально-исполнительской работы, направленной на развитие навыков совместного пения у будущих артистов оперной сцены.

В центре внимания данной статьи – методические приёмы вокального воспитания студентов в процессе обучения ансамблевому пению.

Как известно, итогом работы над произведением является воплощение замысла композитора. Поэтому все компоненты выразительности исполнения в вокальном ансамбле (интонация, штрихи, тембр, динамика, фразировка, художественно оправданная дикция, орфоэпия) должны быть подчинены полноценному раскрытию художественного образа вокального произведения.

Прежде всего на качество художественного исполнения произведения влияет чистота интонирования участников вокального ансамбля. Интонационные оттенки могут способствовать усилению или ослаблению устремлённости мелодического движения, выявлению мягкости или напряжённости звучания, ощущениям мажорности или минорности, подготовке или подчёркиванию кульминации. При этом важно учитывать, что

интонирование зависит от таких факторов, как ритм, тесситурные условия, лад, гармония, характер вокального произведения.

В любом вокальном ансамбле следует обращать особое внимание и на вокально-тембровую работу, используя

принцип «тембризации» вокальных партий. Педагогу необходимо добиваться от певцов слитности звучания голосов. В зависимости от характера произведения, его жанра или стиля необходимо стремиться к большей или меньшей яркости, громкости или приглушённости звучания.

Воздействие тембра на слушателя достаточно ощутимо, он может успокаивать, или наоборот, раздражать, восприниматься как ласковый или суровый, звонкий или скрипучий. Поэтому не следует включать в ансамбль певцов с резко обособленным тембром, так как при наличии даже одного-двух таких голосов ансамбль будет испорчен.

Существуют различные модификации тембра в зависимости от содержания, настроения произведения, его художественной направленности. Например, звуками яркими, открытыми в пении выражаются радость, гордость, злость, а звуки приглушённые служат для выражения робости, боязни, затаённости. Максимально закрытый, глухой голос применяется для выражения ужаса, таинственности и др. Для выработки того или иного тембра необходимо всегда придерживаться существующих правил произношения гласных и согласных звуков. Следует всегда обращать внимание певцов на такую деталь, как форму рта, от чего также зависит характер звука, и соответственно характер произведения.

Пение в вокальном академическом ансамбле требует особой постановки голоса, что отличает его в плане звукообразования и расположения артикуляционных форм от пения в других манерах исполнения – эстрадной, народной и т. д. Пение происходит на лёгком зевке, образуя как бы купол во рту. Мягкое нёбо приподнимается, гласные округляются. Артикуляционный аппарат также принимает участие в «округлении» гласных звуков.

Коллективный характер звучания вокального произведения подразумевает выработку единой манеры формирования звука, что подразумевает правильное звукообразование с одинаковой степенью округлённости гласных, что является непростой задачей, поскольку разнообразие гласных предрасполагает к известной

звуковой пестроте. Так, при пении гласного звука «а» рот широко открыт, а при пении гласных «о», «е», «у», «ю» рот сужен. Самый маленький – при звуке «и». Педагогу необходимо приложить много сил, чтобы добиться единой тембровой окраски, поскольку от перемены формы рта зависит изменение точки упора звуковых волн в твёрдое нёбо, что влияет на формирование тембра. Задача по выравниванию тембрового звучания сводится к максимальному сближению гласных по способу их формирования.

Для выработки того или иного тембра большое значение имеют согласные. Согласные могут передавать рокот, шипение, свист, силу и слабость. При работе над произношением согласных также необходимо исходить из характера, стиля и жанра произведения. В героических, весёлых произведениях согласные необходимо произносить более отчётливо, чем в лирических.

При переходе из одного певческого регистра в другой представляют сложность так называемые переходные звуки. Задачей вокального педагога является добиваться от обучающихся перехода в другой регистр без изменения тембра голоса. Один из эффективных способов перехода в другой регистр – округление верхних звуков, которое помогает формированию переходных звуков.

И. П. Пянишников отмечал огромное влияние мимики певца на формирование оттенков тембра голоса. Важное значение он придавал форме рта: «Стоит придать рту форму, принимаемую им, например, при смехе, звук сейчас же примет весёлый, светлый характер; стоит опустить углы рта, придать ему плаксивое выражение, такое же выражение примет и голос; при выражении лицом ярости со сдвинутыми бровями, раздутыми ноздрями, голос делается резким, злым» [2, с. 62].

Практика показывает, что в умеренном и медленном темпе тембровый слух певцов развивается более успешно, чем в быстром, а упражнения в быстром темпе не дают желаемых результатов, так как в таком темпе значительно ухудшается самоконтроль певцов.

Донесение поэтического текста во время исполнения вокального произведения зависит от согласованной работы студентов над дикционно-орфоэпическим ансамблем, (дикция – произношение гласных и согласных, орфоэпия – соблюдение норм произношения).

По мнению педагогов, специфика певческой дикции состоит в нейтрализации гласных, продолжительном выдерживании звука на гласных, произношении их в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования, чем в речи; в быстром произношении согласных с отнесением их внутри слова к последующему гласному. Характер дикции при соблюдении чёткости произношения зависит от характера произведения. В драматических произведениях и торжественных гимнах слова произносятся с более «крупной» артикуляцией, значительно. В распевных произносятся мягко; в быстрых произведениях слова следует произносить легко, в произношении многобуквенных слогов добиваться отчётливости.

Главная задача педагога в работе над дикцией – полное физическое освобождение артикуляционного аппарата обучающегося от напряжения. Следует избегать нечёткого произношения в конце слов, низкого интонирования согласных, приводящих к «подъездам» в начале звука.

Существуют некоторые особенности произношения гласных и согласных при пении в отличие от разговорной речи. Перечислим некоторые из них:

- безударное «я» произносится как «е» (гря(е)да);
- безударное «о» в большинстве случаев произносится как «а»;
- возвратные частицы «ся» и «сь» произносятся твёрдо, прикрыто, как «са» и «с»;
- в ряде сочетания «чн», «чт» произносятся как «шн», «шт» (скушно, штобы);
- сочетания «сш» и «зш» на стыках с предлогом и в середине слова произносятся как твёрдое долгое «ш»: бесшумно – бешшумно, а на стыке двух слов – как написано и др.

Добиваться чёткой дикции возможно различными приёмами. Это и удваивание некоторых согласных, и акцентированное выделение необходимого слова, но главным является произнесение каждым певцом литературного текста с осознанием смысла.

Одного правильного произношения слов недостаточно, важно также раскрыть содержание текста. Первостепенным шагом в донесении текста до слушателя является правильная расстановка логических ударений. Следует учитывать, что в простом

предложении может быть только одно ударение, которое в большинстве случаев ставится на именах существительных. В сочетании двух существительных ударным является существительное, взятое в родительном падеже:

– Нас ли сжалит ПУЛИ оса!

(В. В. Маяковский)

Ударения на глагол ставятся тогда, когда он является основным смысловым словом, или если вместо существительного стоит местоимение. В более редких случаях ударение ставится на другие части речи. Все эти тонкости произношений и ударений педагог должен учитывать при предварительной работе над произведением со студентами.

Художественное исполнение вокального произведения включает в себя не только грамотное прочтение нот и технически выученный музыкальный материал. Главной обязанностью студентов при работе над художественным ансамблем является работа над звуком, динамикой, тембром, артикуляцией, фразировкой произведения. Воспитание умения художественно исполнить произведение включает осознание выразительной сущности этих исполнительских средств и приёмов, закономерностей их художественного воздействия.

Главной заботой любого исполнителя является работа над звуком. С самого начала работы над вокальным произведением педагог должен воспитывать у певцов вкус к выразительному, чистому, насыщенному, гибкому, динамически разнообразному звучанию. Работа над звуком включает в себя не только техническую, но и эмоциональную, и интеллектуальную способность исполнителя. Обычно она проводится в двух направлениях: поиск максимального разнообразия звуковых красок и достижение возможно большей певучести, напевности.

Для выработки у певцов ощущения певучести, напевности, пластичности звучания педагогу приходится прибегать к образным сравнениям пения с игрой на скрипке, виолончели, баяне, духовых инструментах. Ощущение напевности – это ощущение свободно льющейся, непрерывно и пластично движущейся звуковой струи, регулируемой дыханием. А. М. Пазовский писал: «Для достижения напевности необходимо овладение главным её элементом: упругим, пластичным звуком, который независимо от характера и формы строения самого мелоса, от силы и быстроты, динамических

оттенков и перемены штрихов, нюансов и регистра всегда сохраняет свободную плотность» [1, с. 279]. Для воспроизведения непрерывно льющейся звуковой линии огромную роль играет правильное, грамотно взятое певческое дыхание, равномерное распределение запаса воздуха. Неравномерный расход дыхания связан с неодинаковой плотностью звуковой волны. Необходимо вырабатывать ощущение, что выдыхаемый воздух превращается в полезный, красивый звук. Ограниченность человеческого дыхания является препятствием для создания непрерывной певучести звука, поэтому певцам приходится часто брать дыхание не там, где это необходимо, что вызывает его прерывание. Для этого в вокальном ансамбле, как и в хоре, есть возможность так называемого цепного дыхания. Суть его в том, что певцы одной партии берут дыхание в разное время, чем обеспечивается непрерывность общего звучания. Цепное дыхание требует мастерства, развития чувства партнера, ансамбля. Напевное звучание всего вокального коллектива зависит от способности участников воспринимать музыку как непрерывно движущуюся, живую ткань.

Для создания художественного образа произведения важным фактором является темп. Найти верный темп достаточно сложно, так как кроме связи с мелодией, гармонией, ладом, ритмом, он также связан с фактурой изложения и регистром. Для большего раскрытия художественной стороны произведения необходимо умело использовать тончайшую игру темпа, агогические оттенки. Педагогу следует помнить, что усиление динамики нередко приводит к ускорению темпа, а её ослабление – к замедлению. Необходимо также иметь ввиду некоторые особенности, связанные со спецификой ансамблевого исполнительства. Например, при большом количественном составе вокального ансамбля нужно брать более медленный темп, чем при камерном. Чем больше концертный зал, тем медленнее может быть взятый темп исполнения произведения.

Динамика также является важным средством художественной выразительности. Следует учитывать, что громкие звуки обычно больше возбуждают, раздражают слух, чем тихие. Нюансировка *piano* (*p*) применяется для выражения спокойного, созерцательного настроения.

Различные штрихи, которые используются в произведении, зависят от артикуляции. Функции артикуляции разнообразны и

связаны с динамическими, ритмическими, тембровыми и другими выразительными средствами, а также характером произведения. Человеческий голос имеет свою, характерную манеру артикулирования, вызывая у слушателя то или иное звучание. Преподавателю дисциплины «Вокальный ансамбль» следует учитывать этот момент при интерпретации различных жанров и стилей. Выбор штриха зависит от того, что необходимо передать в произведении: патетику или лиризм, лёгкость или тяжесть, спокойствие или взволнованность.

Для художественной выразительности вокального произведения композитор использует различные штрихи. *Legato* (легато) – непрерывное связное пение. Такой штрих является основной формой звуковедения в вокальном ансамбле. При работе над штрихом *legato*, необходимо добиваться особой слитности, напевности звучания. Для этого необходимо, чтобы гласные пропевались протяжнее, а произношение согласных должно быть точным и быстрым. Успешная работа над этим штрихом осуществляется при помощи приёма пения закрытым ртом, исполнения вокализов.

Non legato (нон легато) – звуки не связываются между собой. Иногда такой штрих обозначается точками над нотами, объединёнными лигами. Исполнение *non legato* требует вокальной тренировки, так как это один из сложных штрихов и содержит в себе элементы *legato* и *staccato*, чем обусловлена его специфичность. Необходимо следить за ощущением чёткой атаки каждой ноты.

Staccato (стаккато) – звук исполняется коротко, обозначается точками над нотами или под нотами. Мастерство исполнения *staccato* подразумевает максимальное сокращение продолжительности звуков и увеличение пауз между ними. При пении *staccato* следует каждый звук образовывать заново, атака здесь происходит посредством толчка диафрагмы в сочетании с мягкой, но активной реакцией гортани. Голос на *staccato* всегда должен звучать легко, упруго. В художественном плане этот штрих способствует воплощению воздушности, лёгкости, грации.

Tenuto – исполнение звуков выдержано, ровно по силе и точно по длительности. *Portamento* (портаменто) в пении – скользящий переход от одного звука к другому. Иногда

отождествляется с *glissando* (глиссандо). Обозначается волнистой змейкой и надписью над ней.

Музыкальное исполнение является живой, связной речью, музыкальным повествованием, в основе которого лежит владение музыкальной фразой. При работе над вокальным произведением необходимо добиваться от исполнителей понимания структурной организации произведения, включающей периоды, предложения, фразы, мотивы. Необходимо помнить, что фразировка зависит от строения как музыкального, так и поэтического текста. Их соответствие должно прослеживаться. В произведениях куплетной формы следует подвести певцов к пониманию сюжетной линии произведения и соответствию характера исполняемого куплета напряжённости, кульминации или наоборот, затихания и успокоения. Для выразительности фразировки исполнителям необходимо отличать звуки и интонации, которые заключают в себе суть музыкальной мысли, от звуков, которые нельзя выделять, иначе музыкальная речь будет искажена. Необходимо избегать пения по слогам, так как выразительность проявляется прежде всего в умении выделить существенное, главное.

Для художественного исполнения также используются различные динамические оттенки. Основные из них: *Piano* (*p*) – количественная сторона – тихо, а качественная – спокойно. *Pianissimo* (*pp*) – очень тихо, оставляет впечатление чрезвычайной нежности, невесомости. *Forte* (*f*) – громко. *Fortissimo* (*ff*) – очень громко, подобно нюансу *pp*, относят к сложным для исполнения оттенкам. Кроме этого, применяются оттенки, имеющие относительное значение – *mezzo piano* и *mezzo forte*. *Crescendo* – постепенное усиление звука, *diminuendo* – постепенное уменьшение.

К динамическим оттенкам относится также акцентирование звучности. Акцент – это динамическое выделение, подчёркивание звука или аккорда. Выполнение его заключается на основе быстрого сокращения начальной силы звука. *Sforzando* (*sf*) – внезапное, неожиданное ударение на одном звуке или аккорде.

Также для художественного исполнения используются такие понятия, как цезура – грань между частями, еле заметная пауза; люфт-пауза – аналогична цезуре, но дыхание обычно не возобновляется, а также фермата – остановка движения музыки, которая является выразительным агогическим средством.

Согласованность звучания в партии формирует частный ансамбль внутри каждой партии вокального ансамбля. Соединение в единое целое унисонных групп частных ансамблей даёт общий ансамбль как наиболее полную форму исполнения.

Как свидетельствует анализ результатов проведённого исследования, разучивая произведение со студентами в классе «Вокальный ансамбль», нужно акцентировать внимание будущих академических певцов на особенностях работы над разными видами вокального ансамбля: уделять внимание чистоте интонирования (высотно-интонационный ансамбль), чёткому и правильно организованному ритму (метроритмический ансамбль), правильно подобранному темпу или отклонениям от основного темпа (темпоритмический, агогический ансамбль). Палитра художественных образов, фразировка произведения создаётся при помощи динамических оттенков (динамический ансамбль). В зависимости от характера, стиля, жанра исполняемых произведений имеется множество градаций в пределах основной тембровой зоны (тембровый ансамбль). Фактура произведения обуславливает особые формы ансамбля и устанавливает свои принципы ансамблирования (ансамбль фактур). Важным элементом вокально-ансамблевого исполнительства является чёткое и ясное пропевание гласных и согласных звуков, произношение согласно правил орфоэпии, зависящее также от характера и склада произведения (дикционно-орфоэпический ансамбль). Итогом работы над произведением, воплощением замысла композитора является художественный ансамбль.

Умелое чередование форм работы на занятии поможет преодолеть трудности в работе над различными видами вокального ансамбля и развить навыки ансамблевого пения у будущих академических певцов.

Список использованных источников

1. Пазовский, А. М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – Москва : Музыка, 1966. – 562 с. – Текст : непосредственный.
2. Прянишников, И. П. Советы обучающимся пению / И. П. Прянишников. – Изд. 6-е испр. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2013. – 140 с. – ISBN 978-5-8114-1399-7. – Текст : непосредственный.

References

1. Pazovsky A. Zapiski dirizhyora [Notes of a conductor]. Moscow : Muzyka [Music], 1966, 562 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Pryanishnikov I. Sovety obuchayushchimsya peniyu [Advice for students learning to sing], 6th edition, reviewed, Saint Petersburg [and others] : Lan' : Planeta muzyki [Lan : Planet of Music], 2013, 140 p., ISBN 978-5-8114-1399-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Нарожная Н. П. Развитие навыков ансамблевого пения у будущих академических певцов в процессе обучения по дисциплине «Вокальный ансамбль». Статья посвящена развитию навыков ансамблевого пения в классе вокального ансамбля у будущих академических певцов направления подготовки 53.03.02 Вокальное искусство (профильная направленность «Академическое пение»). В центре внимания – методы работы над средствами художественной выразительности при построении музыкально-поэтического образа в вокальном произведении в процессе разучивания репертуара.

Описывается зависимость выразительности вокального звучания и художественного качества звука от «технологии» голосообразования, особенностей произношения гласных и согласных при пении в отличие от разговорной речи. Процесс работы над вокально-художественным звуком и вокально-образным словом автор предлагает рассматривать не только как техническую сторону звукоизвлечения, но выделяет её в отдельный раздел вокально-исполнительского мастерства для совершенствования вокального образования будущих певцов. Указывая на процесс пения как практический вид деятельности, который зависит от уровня подготовленности обучающихся, автор предлагает различные методы формирования и совершенствования работы на занятии с обучающимися, благодаря которым возможно преодолеть трудности в работе над различными видами вокального ансамбля.

Научная новизна исследования заключается в применении практических профессиональных навыков певческого голосообразования в исполнении художественных произведений. Формируемые в процессе работы навыки ансамблевого пения у будущих академических певцов в процессе обучения по дисциплине «Вокальный ансамбль» способствуют выработке

единой манеры формирования звука в коллективном характере исполнения вокального произведения, служат средством воплощения замысла композитора и подчинены раскрытию художественного образа в вокальном произведении.

Ключевые слова: академический певец, вокально-исполнительское мастерство, обучение пению, вокальный ансамбль, вокально-образное слово, навыки ансамблевого пения.

Narozhnaya N. Development of ensemble singing skills among future academic singers in the process of training in the discipline “Vocal Ensemble”. The article is devoted to the development of ensemble singing skills in the vocal ensemble class among future academic singers of the training direction 53.03.02 Vocal art (profile focus “Academic singing”). The subject of the author's research is the peculiarities of working on different types of vocal ensemble (intonation, meter-rhythmic, agogic, timbre, dynamic, diction-orthoepic) - the main means of artistic expression in constructing a musical and poetic image in a vocal work in the process of learning the repertoire.

The dependence of the expressiveness of vocal sound and the artistic quality of sound on the “technology” of voice formation, the peculiarities of the pronunciation of vowels and consonants during singing, in contrast to colloquial speech, is described. The author proposes to consider the process of working on vocal-artistic sound and vocal-figurative words not only as the technical side of sound production, but highlights it as a separate section of vocal-performing skills to improve the vocal education of future singers. Pointing to the process of singing as a practical activity that depends on the level of preparedness of students, the author proposes various methods of forming and improving work in the classroom with students, thanks to which it is possible to overcome difficulties in working on various types of vocal ensemble.

The scientific novelty of the research lies in the application of practical professional skills of singing voice formation in the performance of artistic works. The skills of ensemble singing formed in the process of work among future academic singers in the process of training in the discipline “Vocal Ensemble” contribute to the development of a unified manner of sound formation in the collective nature of the performance of a vocal work, serve as a means of embodying the composer’s plan and are subordinated to the disclosure of the artistic image in the vocal work.

Key words: academic singer, vocal performance skills, singing training, vocal ensemble, vocal figurative word, ensemble singing skills, Information about the author.

УДК 788.43

Е. И. Глазунов

**ПРИЁМЫ ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В
АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ САКСОФОНА
(композиторский, исполнительский, педагогический
аспекты)**

С начала XX в. композиторы академической традиции, которые обращались к написанию сочинений для саксофона, постоянно искали способы стереть границы, разделяющие джаз и классические жанры, создавая произведения, заимствующие музыкальные элементы друг у друга. Активное воздействие джаза, которое испытывает академическая музыка с 1920-х годов, пожалуй, сильнее всего проявилось в сочинениях для саксофона – инструмента, за которым, несмотря на его происхождение, прочно закрепилось амплуа джазового инструмента. «Способность органично отвечать требованиям академической и джазовой музыки – привела к появлению произведений, содержащих сложные авторские концепции, представляющие собой многоуровневый жанрово-стилевой и композиционный синтез» – отмечает в своей диссертации А. Понькина [1, с. 4].

Проблема влияния джаза на академическую музыку, на наш взгляд, включает в себя несколько аспектов. Во-первых – это использование джазовых идиом в лексиконе современных композиторов, что повлекло за собой расширение композиторских средств выразительности – интонационного, ритмического и гармонического языка, использование ряда исполнительских средств. В свою очередь, джазовые музыканты неоднократно использовали достижения и находки академических композиторов, ярчайшим примером служит влияние музыки К. Дебюсси на формирование пост-боп музыкантов (Б. Эванс, Х. Хэнкок,

М. Тайнер, М. Дэвис, Дж. Колтрейн) – тема, которая заслуживает отдельного рассмотрения.

Во-вторых, использование джазовых идиом в авторском тексте требует применения специфических исполнительских навыков их трактовки. Перед классическими саксофонистами стоит задача, с которой редко приходится сталкиваться другим классическим музыкантам: интерпретировать классические произведения под влиянием джаза, имея только классическое образование, в соответствии со стереотипами звучания джазовой музыки.

В-третьих, включение в репертуар как джазовых, так и академических саксофонистов смешанной программы, которая состоит как из классических сочинений, так и из джазовых стандартов (в виде обработок, аранжировок, транскрипций и т. д.), требует в процессе обучения соответствующих методов освоения мультистилистического владения саксофоном. Отдельную сложность представляет овладение навыками джазовой импровизации.

Указанные аспекты проблемы по-разному освещены в современной исследовательской литературе. Так, наиболее разработанной является в целом проблема влияния джаза на академическую традицию. Это многочисленные труды зарубежных и отечественных авторов (Дж. Коллиера, М. Харрисона, А. Одера, У. Сарджента, М. Арановского, В. Конен, Е. Овчинникова, Н. Светлаковой и других). Проблемы звукообразования и мультистилистического подхода в педагогике в отечественных исследованиях затрагиваются в работах Ж. Ильмер, В. Авилова, А. Понькиной. В зарубежном музыковедении в последние десятилетия проблема влияния джазового исполнительства на академическое становится всё более актуальной, о чём свидетельствуют работы С. Дьюка (*“An integrated approach to playing the saxophone”*), Р. Кравчака (*“Classical vs. Jazz techniques”*), К. Янга (*“Saxophone Versatility”*), Дж. Эриксона (*“Switch hitting on saxophone: classical saxophone – jazz saxophone”*, *“Musical orientation for the modern saxophonist”*); отдельные аспекты проблемы взаимодействия джазовой и академической традиций поднимаются в диссертациях Дж. Вандерхайдена *“Approaching the classical style: a resource for jazz saxophonists”*, К. Форда *“Eleven jazz-influenced works for concert saxophone”*, Дж. Эриксона

“Finding pedagogical strategies for combined classical and jazz saxophone applied studies at the college level: Based on interviews and a panel discussion with Branford Marsalis, Donald Sinta, Thomas Walsh, Thomas Bergeron, Andrew Bishop, Andrew Dahlke, Gunnar Mossblad, James Riggs, Rick VanMatre, Steve Duke”, П. Чао “Multi-stylistic fluency on the saxophone: delineating pedagogical strategies for the interpretation of jazz-influenced classical saxophone works”.

Несомненно, наиболее показательно проявлено влияние джаза в академических сочинениях на уровне музыкального языка – в использовании ярких стилистических особенностей – ритмических, гармонических, ладовых. Также композиторами неоднократно предпринимались попытки фиксации приёмов джазовой импровизации. Импровизация в джазе – это процесс, имеющий сложную структуру (включает в себя как психологические особенности, компоненты музыкальной одарённости и профессиональные навыки). Результат этого процесса связан с использованием типичных для исполнителя паттернов – интонационных, ладовых, ритмических, гармонических, фактурных. Крупные музыканты склонны к созданию собственного словаря такого рода паттернов, что определяет индивидуальность импровизационных стилей исполнителей.

Музыкальное произведение, созданное композитором, является результатом его творческой деятельности, в котором каждая деталь направлена на создание художественного образа, ему подчинены выразительные средства. В этом контексте элементы джазового языка становятся средствами, направленными на создание эффекта импровизации, а само сочинение приобретает новое «свойство художественного материала» [3, с. 39] – импровизационность. В качестве компонентов музыкального языка могут быть использованы те же паттерны: ладовые, аккордовые, ритмические, интонационные структуры.

Рассмотрим проявления джазового мышления в авторском тексте и приёмы работы над джазовыми элементами на примере анализа первой части Джазовой сонаты для саксофона и фортепиано Рамона Рикера.

Являясь одновременно академическим и джазовым музыкантом, Р. Рикер создаёт данное сочинение в том числе и с методической целью обучения академических саксофонистов

навыкам и принципам джазового исполнительства, а также, чтобы стимулировать интерес к сближению этих направлений, осознанно сочетая принципы академического формообразования и джазовые идиомы. Особенностью данного сочинения является использование не только стилистики в нотном тексте (что традиционно), но также включение в традиционные формы разделов, предполагающих владение навыками импровизации.

Соната складывается из традиционных частей: 1 часть *Introduction and Allegro (danse macabre)*, сонатная форма с кодой; 2 часть *Ballad (danse d'amour)* трёхчастная форма, 3 часть *Allegro – Waltz – Allegro (danse infernale)* трёхчастная форма.

Среди джазовых элементов, использованных в первой части, можно назвать: использование ряда ладовых структур (*C* суперлокрийский, *F* мелодический, а также гаммы, основанной на увеличенном трезвучии со структурой *C-D#-E-G-G#-B-C*), полиаккордов (*B major/G* (или *G major 7 #5*), *Ab major 7/D*, *Ab major/Db*), тритоновых замен в модуляции между главной и побочной партиями с использованием этих аккордов. Ритмический рисунок в партиях обоих инструментов основан на синкопированных ритмах в различных вариантах, использовании различных сочетаний движения шестнадцатых и пауз, заливочных длительностей, остинатных ритмов и т. д.

Указанные ладовые структуры, типичные для джаза, как правило, мало привычны для академических исполнителей. Для отработки отдельных элементов (в частности, суперлокрийского лада) будет полезной игра гаммы как равными длительностями (четверти, восьмые), так и в свинговом стиле, и с использованием ускорения и замедления.

Наряду с особенностями ладового, интонационного и ритмического строения мелодии, необходимо обратить внимание на многочисленные исполнительские приёмы, выписанные композитором и привнесённые из джазового исполнительства. В частности, исполнение звуков с вибрато и без, использование акцентов (в том числе и маркатированных) на слабых долях, фиксация многочисленных указаний на способы артикуляции (который в джазовой традиции может изменяться на предельно малых разделах формы – мотивах, внутри мотивов, при сопоставлении отдельных интонаций) и т. д. Изменчивость выразительных приемов при зафиксированном, но

непредсказуемом характере мелодического и ритмического развития составляет одну из основных сложностей в исполнении сонаты.

Наряду с традиционными для академической музыки приёмами развития в первом и третьем разделах разработки (вычленение и секвенцирование мотивов главной и побочной тем, имитации фортепиано и саксофона и т. д.), композитор вводит новый для академической традиции раздел. Во втором разделе разработки предполагается вначале сольная саксофоновая импровизация, а затем фортепианная. Для саксофоновой импровизации Р. Рикер выписывает, как в джазовых стандартах, только гармонический план раздела по тактам: *G minor | G minor | G minor | G minor | D Locrian | D Locrian | D Locrian | D Locrian | G minor | G minor | G minor | G minor | C#/A | C#/A | E half dim A/Bb | Bb/Eb B/Eb | Bb/Eb B/Eb | D half dim | D half dim | G/G# | C#/G | C minor | C minor D/Eb | D pedal.*

Работа над данной частью сонаты включает, наряду с традиционными приёмами работы с авторским текстом, также элементы работы над джазовой импровизацией. В этот алгоритм входит прежде всего планирование стратегии импровизации; при этом необходимо учитывать, что гармонический план, предложенный Р. Рикером – нестандартный, и отличается прежде всего неравномерной сменой гармоний. Так, в начальных 12 тактах гармония достаточно статична и включает всего два аккорда на всё построение, а в тактах 16–17 содержит смены аккордов на каждую долю.

На начальном этапе работы над импровизацией можно играть арпеджио на указанных аккордах в мелодическом положении терции, квинты или септимы аккорда. Усложнением этого упражнения будет использование неаккордовых проходящих звуков, которые не будут искажать основную гармоническую краску. Следующим усложнением может стать игра ладовых транспозиций и аккордов на основе пентатоники *Bb* и её транспозиций, в частности, *B major 7*, *G minor 7*, *C minor 7*, *Eb major 7*, *F minor 7*, *Ab major 7*, *E7 alt* и *Bb7*. Понимание структуры пентатоники позволит разработать на её основе мелодические паттерны, которые, в свою очередь, могут стать основой для

мелодической импровизации. Аналогичные паттерны можно создавать на основе обыгрывания полиаккордов.

Немаловажным аспектом интерпретации сонаты является характер звукоизвлечения, тон, динамика и артикуляция – исполнительские параметры, различные в джазовом и академическом исполнительстве. Как правило, эти различия обусловлены стилистическими требованиями, которые предъявляют эти направления. Так, для классического саксофонного звучания (как оркестрового, так и сольного) характерным является ровность тона и тембровое единообразие во всех регистрах. Для джазового исполнительства, напротив, типичным является тембровая дифференциация регистров: доминирование звонкого и тонкого звучания в верхнем регистре, глубокого и ровного – в среднем и низком; по своим характеристикам тембральная окраска саксофона сопоставима с трактовкой тембра в джазовом вокале, где типичным является сопоставление регистров, а многие приёмы являются прямой имитацией вокальных. Как отмечает Р. Стецюк, «мелодические инструменты, к которым относится и саксофон, фактически имитируют блюзовый вокал, генетически связанный с культовыми песнопениями (*spirituals, gospels*)» [2, с. 188]. Соответственно, можно говорить о заимствовании в вокальном джазе приёмов фразировки, использование принципов речевого интонирования, специфических для госпела приёмов (шаутс, дёти-тоны, глиссандо, и т. д.). Специфичными являются такие приёмы, имитирующие вокальную технику, как субтоны (для акцентирования отдельных звуков) и вибрато, усиливающееся к концу длинного звука, использование «выпирающих» звуков. Ровность тона, типичная для академического исполнительства практически полностью игнорируется в джазовом, где используется огромный спектр способов тембральной окраски звука, что в том числе проявляется в нерегламентированной акцентуации. Звук в целом менее однородный и определяется не исполнительскими канонами, а стремлением к индивидуальности.

Во многом тембровые результаты в академическом и джазовом исполнительстве определяются особенностями мундштука. Как правило, классические саксофонисты предпочитают мундштуки марок *Vandoren* (модели: *(A / T / S / B) 25, 27, 28*) или *Selmer*, которые помогают максимально контролировать

чистоту интонации и динамические нюансы. Для джазовых исполнителей выбор мундштука определяется личными эстетическими установками, требованиями к качеству звука, удобством. Несмотря на условное разделение «спецификации» мундштуков, многие исполнители считают, что качество звука и конечный результат зависит от самого музыканта. Так, например, Рик Ван Матр свидетельствует: «Вы можете дать джазовый мундштук исполнителю классической музыки, и он по-прежнему будет звучать с ним классически, и наоборот» [6, с. 54].

Различия в воспроизведении звука, требуемого в обоих направлениях, могут корректироваться не только при помощи смены мундштука, но также благодаря изменениям амбушюра. Цзянь Вэньцзэ отмечает, что «существуют также различия в методике формирования правильного положения губ, языка и лицевых мышц музыканта (амбушюра) для звукоизвлечения при игре на саксофоне в классическом или джазовом стилях» [4, с. 602]. Формирование академического амбушюра происходило как результат преобразований кларнетового. Типичным для исполнительской практики второй половины XX в. является следующий способ постановки: положение губ в полуулыбке, без напряжения, расположение мундштука на нижней губе как на подушке, равномерный обхват мундштука губами, который достигается движением мышц и позволяет достаточно свободно вибрировать трости. При такой постановке достигается контроль воздуха и свобода исполнительского аппарата.

Сравнивая классический и джазовый амбушюр, исполнители приходят к выводу, что джазовый амбушюр отличается большей свободой, вариативностью и амплитудой возможных положений. Рик Ван Матр отмечает, что джазовый амбушюр – особенно сложная тема из-за широкого диапазона приемлемых тембров в джазе. В зависимости от того, какой тон хочет исполнитель, амбушюр может различаться, однако в целом, такие исполнители, как Э. Дальке, Э. Бишоп, отмечают большую свободу, меньшее давление на трость и контроль воздуха, а также тесную взаимосвязь амбушюра с другими составляющими исполнительского аппарата (работа языка, дыхание, положение корпуса и т. д.).

Специфическим джазовым приёмом является использование субтона, при котором звук окрашивается

своеобразным придыханием, это своеобразный подтон, полуприкрытый звук, придающий тону неясность, размытость, теплоту, мягкость. Многие джазовые саксофонисты, естественно, используют субтон, поскольку это часть джазового стиля, но им трудно избавиться от привычки использовать субтон при игре классической музыки, что требует гораздо меньшего использования субтона. Напротив, для академических исполнителей использование субтона представляет трудность, т. к. его исполнение предполагает использование движения нижней губы или нижней челюсти к кончику трости в сочетании с вибрато. Субтон, как правило, используется как яркий выразительный приём, с помощью которого можно подчеркнуть (наряду с классическими акцентами) отдельные звуки, а также внести тембровое разнообразие в исполнение целостной мелодической линии.

Движение челюстью также используется джазовыми музыкантами для создания специфического акцента. Как и субтон, акцент с помощью движения челюстью появился в процессе исторического развития: т. к. джазовым саксофонистам в большинстве случаев приходилось играть в шумной обстановке, перекрывая как шум, так и остальные инструменты группы, выработался приём выделения отдельных звуков мелодии (как правило – верхнего звука при смене направления движения) при помощи движения челюсти вперёд. Специфические акценты, которые при этом возникают, определяют своеобразие звучания джазовой мелодии.

Несмотря на определённые традиции и стереотипы в постановке, способе звукоизвлечения и технике в академическом и джазовом исполнительстве, основополагающим критерием для выбора исполнительских средств является чёткое понимание стилистических особенностей этих направлений. Наиболее эффективным является не столько анализ техники исполнения джазовых приёмов академическими музыкантами и наоборот, сколько слуховой опыт и анализ исполнительских интерпретаций выдающихся исполнителей.

Несомненно, овладение приёмами джазового исполнительства для исполнения Джазовой сонаты Р. Рикера является необходимым. Их применение будет способствовать

созданию художественного образа, предполагаемого композитором.

Список использованных источников

1. Понькина, А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX–начала XX века : специальность 17.00.02 : диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Понькина А. М. – Ростов-на-Дону, 2020. – 487 с. – Текст : непосредственный.
2. Стецюк, Р. А. Саксофон в джазе: аспекты парадигматики / Р. А. Стецюк. – Текст : непосредственный // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2019. – № 53 – С. 177–199.
3. Шулин, В. В. Импровизация в музыкальной культуре XX столетия: к вопросу анализа эстрадно-джазовой музыки / В. В. Шулин. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУКИ, 2012. – 204 с. – ISBN 978-5-94708-165-7 – Текст : непосредственный.
4. Цзян Вэньцзэ. Обучение игре на классическом и джазовом саксофоне: сравнительный анализ методик. / Цзян Вэньцзэ. – Текст : непосредственный // Педагогический журнал. – 2020. – Вып. 10. – С. 600–606.
5. Ямпольский, И. М. Импровизация / И. М. Ямпольский. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия / И. М. Ямпольский ; главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – 960 с.
6. Eriksson Ulf J., Finding pedagogical strategies for combined classical and jazz saxophone applied studies at the college level (2012). Dissertations. Paper 118.

References

1. Ponkina A. Evolyuciya akademicheskoy muzyki dlya saksofona vtoroj poloviny XIX–nachala XX veka : special'nost' 17.00.02 : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [The evolution of academic music for saxophone in the second half of the XIX – early XX century :17.00.02 : doctoral dissertation]. Rostov-on-Don, 2020, 487 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Stetsyuk R. Saksofon v dzhaze: aspekty paradigmatici [Saxophone in jazz: aspects of paradigmatics]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of Education], 2019, no. 53, pp. 177–199.

3. Shuklin V. Improvizaciya v muzykal'noj kul'ture XX stoletiya: k voprosu analiza estradno-dzhazovoj muzyki [Improvisation in the musical culture of the twentieth century: on the issue of analysis of pop and jazz music]. Saint Petersburg : Izdatel'stvo SpbGUKI [Publishing House of Saint Petersburg State University of Culture and Arts], 2012, 204 p., ISBN 978-5-94708-165-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Jiang Wenzhe. Obuchenie igre na klassicheskom i dzhazovom saksafone: sravnitel'nyj analiz metodik [Learning to play the classical and jazz saxophone: a comparative analysis of methods]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Pedagogicheskij zhurnal [Pedagogical journal], 2020, Issue. 10, pp. 600–606.
5. Yampolsky I. Improvizaciya [Improvisation]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Muzykal'naya enciklopediya; glavnyj redaktor YU. Keldysh [Musical encyclopedia; Chief Editor Yu. Keldysh]. Moscow : Sovetskaya enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1974, Vol. 2, 960 p.
6. Eriksson, Ulf J., Finding pedagogical strategies for combined classical and jazz saxophone applied studies at the college level (2012). Dissertations. Paper 118.

Глазунов Е. И. Приёмы джазового исполнительства в академической музыке для саксофона (композиторский, исполнительский, педагогический аспекты). Предмет исследования – джазовые традиции в академических сочинениях для саксофона XX–XXI вв. Актуальность выбранной темы обусловлена современным исследовательским интересом к академическому репертуару для саксофона, необходимостью теоретического обобщения и обоснования процессов интеграции джазовой и академической традиций. Предпринята попытка анализа влияния джазовой саксофоновой исполнительской традиции на выразительные приёмы в авторских сочинениях.

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

Научная новизна работы заключается в анализе джазовой стилистики в нотном тексте и исполнительских приёмах в Джазовой сонате Р. Рикера. В статье сделан вывод о необходимости освоения специфических исполнительских приёмов, характерных для джазового исполнительства в классе академического саксофона.

Ключевые слова: саксофон, джаз, соната для саксофона, исполнительские приёмы.

Glazunov E. Techniques of jazz performance in academic music for saxophone (composing, performing, pedagogical aspects).

The subject of the study is jazz traditions in academic compositions for saxophone of the XX–XXI centuries. The relevance of the chosen topic is due to the modern research interest in the academic repertoire for the saxophone, the need for theoretical generalization and justification of the processes of integration of jazz and academic traditions. An attempt is made to analyze the influence of the jazz saxophone performing tradition on expressive techniques in the author's compositions.

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

The scientific novelty of the work lies in the analysis of jazz stylistics in the musical text and performance techniques in R. Riker's Jazz Sonata. The article concludes that it is necessary to master specific performing techniques characteristic of jazz performance in the academic saxophone class.

Key words: saxophone, jazz, sonata for saxophone, performing techniques.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 787.61

Е. Г. Мошак

ДЖАЗОВАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ

Гитара на сегодняшний день является одним из наиболее популярных музыкальных инструментов во многих странах мира. История гитарного искусства чрезвычайно богата событиями, творческими поисками, постоянным совершенствованием самого инструмента и техники игры на нём. XX столетие не случайно стало временем нового развития гитарного искусства, когда значительные перемены коснулись всех его сфер: это и широкое разнообразие гитарного репертуара, новаторские подходы в области педагогики, и, как следствие – расширение диапазона исполнительских возможностей. В общем специфику этих перемен достаточно точно охарактеризовал А. Жерздев: «В искусстве игры на гитаре во второй половине XX столетия сложилась ситуация, которая, обобщая общие тенденции прогресса музыки академической, имеет и свою внутреннюю специфику. Гитарный «бум» исторически оказался более поздним, чем соответствующие пики развития игры на других музыкальных инструментах... В процессах формирования гитарного искусства роль исполнительского «цеха» оказалась главной, что, впрочем, было свойственно столетием раньше для фортепианной музыки» [4, с. 166].

Сегодня в России классы гитары открыты во многих музыкальных академиях и консерваториях, функционируют многочисленные товарищества и ассоциации исполнителей. В последние годы проводятся многочисленные международные конкурсы и фестивали гитаристов в таких музыкально-культурных центрах России, как Москва, Санкт-Петербург, Саратов, Астрахань, Новосибирск, Красноярск, Иркутск..., с участием известных

исполнителей из России, Сербии, Белоруссии, Казахстана. Очевидной есть и тенденция к возрождению научно-теоретического интереса к «популярной» сегодня гитарной музыке, что активно завоёвывает простор академической традиции и приобретает статус «серьёзного» искусства. Весьма показательным в этом плане является выход в 2008 г. тематического сборника научных работ «Гитара как звуковой образ мира: исполнительское искусство и наука», который обобщает разнообразные современные подходы к научному осмыслению данной области музыкальной культуры [7]. В области научно-теоретического осмысления сферы гитарной музыки в последнее время всё чаще стали появляться работы и исследования, посвящённые истории развития и становления музыки для гитары [2, 5, 8], изучению творчества выдающихся гитаристов XX столетия [2] и специфики исполнительства в этой сфере [3, 4]. Однако указанное разнообразие аспектов рассмотрения гитарного искусства направлено, как обычно, на академическую традицию, минуя при этом значимые пласты джазового и рок-исполнительства, «удельный вес» которых в современной гитарной музыке настолько высокий, что заслуживает отдельного детального исследования.

Объектом данной статьи является традиция джазового исполнительства, предметом – специфика джазовой импровизации в аспекте художественно-выразительных и технических принципов джазовой музыки. Цель статьи – систематизировать сведения об основных принципах джазовой импровизации и тенденции современного развития гитарной музыки.

Гитарная музыка, как и джаз – в своих истоках народный, популярный и массовый музыкальный жанр, прошедший через статус «субкультуры» (а именно так они рассматривались советскими музыковедами), в современных культурных условиях всё больше приобретает «академические» черты, выступая яркой оппозицией рядовому массово-популярному потоку эстрадной музыки.

Вместе с тем, именно современное гитарное искусство открывает новые горизонты исполнительского мастерства, «прогнозируя» возможные варианты подачи звукового и речевого образа этого инструмента, опираясь при этом на значительный исторический опыт осваивания выразительных и технических возможностей гитары, современной джазовой и рок-культуры с её

специфическими, не похожими ни на какие иные исполнительские принципы, и расширяя тем самым представление о гитаре.

Музыкальные инструменты во все времена развивались неразрывно с общим уровнем научно-технического прогресса общества, и гитара не является исключением. Среди выдающихся новаторов гитарного искусства девятнадцатого столетия были испанские гитаристы, блестящие виртуозы – Ф. Сор, и Д. Агуадо, которые кроме бесспорного вклада в создание нового гитарного репертуара посодествовали существенному продвижению исполнительской техники благодаря широкому ознакомлению исполнителей с новейшими техническими приёмами в опубликованных ими сборниках «Школа для гитары» Д. Агуадо (1825 г.) и «Школа для гитары» Ф. Сора (1830 г.). Например, изменения, которые коснулись конструкции подставки, на которой устанавливается нижний порожек гитары, способа крепления струн (который применяется и поныне), гитаристы обязаны изобретениям Д. Агуадо, датированным 1824 годом. Сегодняшнее развитие гитарных технологий касается не только самой конструкции инструмента, но и гитарной звукоусиливающей аппаратуры и электронной обработки гитарного звука, что значительно расширяет звуковую палитру инструмента. Собственно, современные гитары и гитарное оборудование – это сложные устройства, которые требуют от музыканта во время игры не только доскональной исполнительской техники, но и инженерных знаний относительно технических средств, которые во многом определяют звук инструмента. Значительный прорыв в развитии технических возможностей гитары произошёл в 30-х годах прошлого столетия, когда Адольф Рикенбекер выпустил первую электрогитару. Известно, что во всей красоте звучания, у акустической гитары существовал один существенный недостаток – недостаточная громкость. В следствии этого гитара на протяжении столетий имела статус «камерного» инструмента, неспособного, как, скажем, скрипка, виолончель или фортепиано звучать в больших концертных залах. Много поколений классических гитаристов пытались преодолеть этот «камень преткновений».

С проблемой тихого звука гитары столкнулись и джазовые гитаристы, которые играли в различных джаз-оркестрах. Звук гитары «забивали» духовые и ударные инструменты. Поэтому

проблема усиления громкости гитары долгое время оставалась актуальной для гитарной музыки.

Вывести классическую гитару в большие концертные залы удалось только в XX столетии легендарному испанцу А. Сеговии, который своим мастерством доказал, что гитара может быть полноценным концертным инструментом.

Появление электрогитары открыло перед джазовыми гитаристами широкие перспективы: ведь на такой «громкой гитаре» можно было не только аккомпанировать, но и вместе с саксофоном, трубой и фортепиано исполнять полноценное соло. Несмотря на внешнюю схожесть, много гитаристов поняли, что электрогитара является полностью новым инструментом, который требует нового подхода в плане исполнительской техники. Да, например, сильная атака струн, которая характерна для техники акустических музыкантов, в случае применения её в игре на электрогитаре приводила к звуковым искажениям. Однако эти искажения, которые были вызваны электроусилителями и считались за изъясн первыми электрогитаристами, пришлось по вкусу поколению конца 50-х началу 60-х годов, которыми звук уже специально доводился до «хрипоты».

Сегодня в мире гитарной музыки уверенно вступает в свои права эпоха цифровых технологий: гитарные приборы обработки звука и гитарные синтезаторы в функциональном и техническом плане максимально приближены к мощным компьютерам, которые позволяют обычный звук гитары претворить в звучание скрипки, саксофона или целого биг-бенда. Современные исполнители имеют уникальную возможность «играть» на гитаре своим собственным голосом, у них есть возможность менять строй гитары. И это далеко не все возможности, которые открывает гитарная цифровая техника. Эта сфера гитарного исполнительства на сегодня является практически не изученной.

Вопреки всему богатству и разнообразию технических нововведений XX столетия, культура джазового гитарного исполнительства всё же имеет свою «постоянную величину», которая определяет саму специфику данной джазовой сферы инструментальной музыки и отличает её от близких и «смежных» областей. Именно этим признаком можно считать принцип импровизации, который лежит в основе джазовой музыки и определяет её жанрово-стилевую самобытность. Именно

импровизация как способ бытия джазовой композиции и джазового мышления в целом, много в чём обусловила перечисленные выше потребности в обновлении технической базы гитарного исполнительства.

В энциклопедических изданиях под музыкальной импровизацией традиционно понимают искусство спонтанного создания музыки в процессе исполнения, который отличается от создания музыкальной композиции. Спонтанность данного процесса чрезвычайно тонко подмечена в определении импровизации (как явления не только музыкального) как «мгновенной удачи разума» [6, с. 99]. Будучи первичной формой музицирования, импровизация являет собой сложное явление, научная интерпретация которого во все времена была достаточно противоречивой. История мировой музыки красноречиво свидетельствует о величии разнообразия импровизационных явлений и форм, которые требуют систематизации. Импровизация всегда укладывала основу народного искусства и продолжала существовать даже в наисложнейших формах композиции (инструментальный концерт, опера) до XIX столетия, когда композитор проявился окончательно обособленным от исполнителей.

Импровизация как тип музыкального мышления, не получила достаточного распространения в академическом искусстве и учебной практике XX столетия. Основное русло музыки развивалось путём усиления композиторской воли над исполнительской (в виде сурово фиксированного нотного текста).

Относительно импровизирования как искусства особого вида, которое появилось в XX столетии с появлением джаз, следует выделить два аспекта соображений об импровизационно-технологическом и психологическом. Для начинающего джазмена или рок-музыканта наиважнейшим есть то, как научиться импровизировать. Исполнительская практика убеждает, что научиться импровизировать невозможно, если у музыканта нет к этому особого таланта, даже с наличием иных музыкальных способностей. А научиться импровизировать можно лишь самостоятельно. Конечно лучше, если опытный мастер-педагог будет подсказывать и направлять ученика в сложных случаях, если под рукой у начинающего будет всё необходимое для самостоятельного исследования импровизаций различных

музыкантов, как магнитофон с разными скоростями (в прежние времена), или – в наше время – компьютерные программы типа “Cubase”, “Sound Forge” или “Samplitude”. Человек, который решил посвятить себя импровизации, должен владеть аналитическим умом, чтобы не просто копировать чужие фразы, а понимать закономерности, вывести «формулы», по которым эти фразы строятся. Ведь импровизация, практически, является написанием музыки, только с одной попыткой, «без права на ошибку». Именно поэтому не всякий композитор способный импровизировать. Профессионал-импровизатор обязан играть всегда верные ноты, причём – каждый раз по-новому. Существует простой способ проверить наличие у музыканта импровизационного дарования. Надо попробовать поимпровизировать с пением в каком-нибудь темпе и стиле. Просто составлять мелодии, используя свои голосовые связки. То есть – сольфеджировать те ноты, которые приходят в голову прямо во время пения. Если это результат удовлетворительный, можно браться за овладение импровизаторских навыков на том или ином инструменте, овладеть перед тем его аппликатурой до той меры, чтобы пальцы могли автоматически оперировать клапанами, ладами или клавишами, которые отвечают напеваемым нотам, то есть научиться сольфеджировать пальцами, не думая об интервалах между нотами созданной мелодии. Чтобы импровизация была природным процессом, нужно добиваться высокой степени связи между мозгом и пальцами и довести этот навык до автоматизма.

Именно благодаря такому умению в импровизации, искусство интерпретации становится наивысшим достижением мастерства, по-своему передавая талант и творческую индивидуальность исполнителя, не возводя функцию интерпретации текста произведения лишь до его «озвучивания».

Продолжая своё существование в устном народном творчестве, эта традиция на новом качественном уровне возродилась в джазе (на первых порах сохраняясь как устный тип музицирования). Тот факт, что в течение более чем столетней эволюции джаз не утратил импровизационности, говорит не только о стабильности его выразительной системы, но и о принципиальной важности импровизационного аспекта как основного атрибутивного качества данного направления музыкального искусства.

Детальнейший анализ джазовых импровизаций даёт возможность убедиться в том, что по своей сути они являются своеобразными композициями, выстроенными по определённой логической структуре. А потому считать, что сольные импровизации рождаются непосредственно из исполнительского «подсознательного», было бы не совсем правильно. Полноценное в художественном плане хот-соло, как обычно, достигается от исполнения к исполнению произведения и лишь удовлетворительный результат стаёт версией, которая может впоследствии стабильно повторяться исполнителем.

Такая «авторская редакция», которая неоднократно повторяется, как обычно, несколько не уменьшает оригинальности джазмена, хоть это обстоятельство в какой-то мере опровергает абсолютное значение спонтанности в процессе импровизации, поскольку задолго до появления оригинального произведения необходимо свободное владение музыкальным языком и соответствующим ему музыкальным материалом. Все эти элементы присутствуют в музыкальной импровизации многих выдающихся джазменов и являются результатом огромной работы, в процессе которой зарождаются и вызревают музыкальные идеи.

Как известно, основной базой музыкального языка джазового музыканта служат блюз и африканские ритмы, которые наряду с иными формами фольклора и популярной музыки становятся частью его музыкального мышления. «Интонационный словарь» джазового музыканта наполнен большим количеством ритмо-интонационных моделей, пригодных для бесконечного варьирования и воплощения новых интонационно-смысловых сопряжений. Даже самая короткая блюзовая фраза – самостоятельная в своём мелодическом значении. В двух-трехголосых ансамблях нью-орлеанского джаза (классическое сочетание – труба, кларнет и тромбон) бывает достаточно одного свежего оттенка у одного из инструментов, чтобы по-новому «завучал» весь ансамбль.

Структура сольной импровизации в джазе становится серьёзным элементом музыкальной формы, которая определяется логикой целого, и выстроенная по своим музыкальным законам (часто основанными на повторении коротких образовавшихся фраз). Подобный принцип не является «открытием» джазовой музыки, поскольку именно он был и есть базой

западноевропейского музыкального мышления нового времени и обнаруживает как специфику вариантности, так и симфонического метода. Но и знаменитые хот-соло, которые отличаются бережливостью музыкального материала и утончённой логикой исполнения, выстраиваются аналогичным образом. Когда популярная мелодия исполняется джазовыми музыкантами, она разбивается на фрагменты, которые преобразуются в простые блюзовые фразы. На основе этих фраз строится совсем иная музыкальная структура. Некоторые выдающиеся импровизаторы берут за основу своего творчества твёрдую блюзовую основу – прежде всего это касается мелодии и фразировки. Однако это не только не уменьшает их оригинальности, но и подчёркивает рациональность их музыки. Другая особенность блюза, что способствует импровизации, – это его двойственность, антифонический характер, его “*statement and answer*” (букв. «заявления и отрицания»), что даёт джазовому музыканту возможности для тонких нюансов противопоставлений ритмических фигур, развитию мелодии с последующим возвращением к её основе. Замедленная «атака», что так свойственно хот-манере, вытекает именно из блюзовой антифоничности. Изучение антифонического, двойственного характера блюзовых мелодических линий показывает, что в их основе лежит хот-соло. В лучших джазовых импровизациях всегда обнаруживаются две контрастные мелодические линии, будто один инструмент играет и мелодию, и аккомпанемент, и рифф, и брейк одновременно (“*riff*” – многократно повторяющаяся короткая музыкальная фраза, на фоне которой выполняется импровизация; “*break*” – мелодическая или ритмическая вставка в паузе основной мелодии). Однако принцип одновременного использования двух контрастных линий одним инструментом не является новым. Его успешно применил в своё время И. С. Бах в сюитах и сонатах для скрипки, виолончели или флейты-соло, а также в сольных партиях своих концертов.

Структурно-композиционный принцип джазовой «коллективной импровизации» восходит к тем же источникам. Как обычно, это не одновременное звучание всех инструментов, а тонкое взаимодействие «вопрос-ответ». Отличные примеры – ансамблевая игра в записях “*King Oliver Creole Band*”, где линия Джонни Доддса противопоставлена линиям Оливера и Армстронга,

а также последние записи Сиднея Беше в компании с такими трубачами, как Томми Ледниер, Магси Спениер, Билл Девисон и Макс Камински. Из этой формы импровизации возник приём «чейс», свойственный свингу и би-бопу (“*Chase*” – переключка джазовых солистов между собой во время импровизации).

На принципе переключки строится определённая форма джазовой импровизации, которая имеет мало общего с идеей «темы с вариациями», используемая в свинге. Это – наиболее сложная и наиболее развитая форма, основанная на многократном повторении и противопоставлении разных мелодических линий. Во многих нью-орлеанских пьесах часто невозможно определить, где заканчивается одна вариация и начинается другая (аналогичное состояние наблюдаем в музыке би-боп). Несмотря на то, что довольно сложная гармоническая и инструментальная структура би-бопа маскирует структурную основу своей формы, у пьесы этого стиля при более детальном анализе тоже можно проследить и наличие базовой антифонической формы, и «вопрос-ответ», и нисходящее с восходящим изложением блюзовой мелодии.

Таким образом, джазовая импровизация – это не только особая форма музицирования, которая требует наличия определенных способностей к творению нового, но и особый музыкальный материал, что нуждается в собственном музыкальном языке. Чтобы успешно импровизировать, музыкант должен владеть музыкальным языком импровизации, и этот язык должен стать элементом его музыкального мышления. Именно благодаря существованию собственного музыкального языка джаз может оставаться свежим и творческим. И это происходит потому, что у джазового музыканта всегда есть твердая стартовая «запрограммированность» - почва для импровизации.

Список использованных источников

1. Агафшин, П. С. Новое о гитаре. Гитара и её деятели по новейшим данным / П. С. Агафшин. – Москва, 1928. – 60 с. – Текст : непосредственный.
2. Вайсборд, М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX столетия : очерк жизни и творчества / М. А. Вайсборд. – Москва : Советский композитор, 1989. – 208 с. – ISBN 5-85285-004-7 – Текст : непосредственный.
3. Гордиенко, П. В. Особенности джазового гитарного исполнительства / П. В. Гордиенко. – Текст : непосредственный //

- Сборник научных работ : проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. Гитара как звуковой образ мира : исполнительское искусство и наука. – Харьков ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2008. – Вып. 23. – С. 186–202.
4. Жерздев, А. В. Гитарные исполнительские стили второй половины XX начала XXI столетия. Основные тенденции. / А. В. Жерздев – Текст : непосредственный // Сборник научных работ : проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. Гитара как звуковой образ мира : исполнительское искусство и наука. – Харьков ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2008. – Вып. 23. – С. 165–173.
 5. Михайленко, Н. П. Справочник гитариста / Н. П. Михайленко, Ф. Д. Тан. – Киев : Fan's Company, 1998. – 247 с. – ISBN 966-7357-02-3. – Текст : непосредственный.
 6. Мун, Л. Н. Импровизация в истории искусств и учебном процессе : специальность 13.00.01 : «Общая педагогика, история педагогики и образования» : диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук / Мун Людмила Николаевна. – Москва, 2008. – № 1. – С. 99–106. – Текст : непосредственный.
 7. Тан, Ф. Д. Гитара в современной музыкальной жизни. / Ф. Д. Тан. – Текст : непосредственный // Научный вестник : музыкальное исполнительство. – Киев НМАУ им. П. И. Чайковского, 1999. – Вып. 3. – С. 154–161. – ISBN 978-5-93691-104-0.
 8. Ходаковский, А. В. Традиции и авангард в современных композициях для гитары. / А. В. Ходаковский. – Текст : непосредственный // Сборник научных работ : проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. Гитара как звуковой образ мира : исполнительское искусство и наука. – Харьков ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2008. – Вып. 23. – 232 с.

References

1. Agafoshin P. Novoe o gitare. Gitara i eyo deyateli po novejschim dannym [New things about the guitar. Guitar and its figures according to the latest data]. Moscow, 1928, 60 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Vaisbord M. Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX stoletiya : ocherk zhizni i tvorchestva [Andres Segovia and the guitar art of the twentieth century : an essay on life and creativity]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1989, 208 p., ISBN 5-85285-004-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

3. Gordienko P. Osobennosti dzhazovogo gitarnogo ispolnitel'stva [Features of jazz guitar performance]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Sbornik nauchnyh rabot : problemy vzaimodejstviya iskusstva, pedagogiki i teorii, praktiki obrazovaniya. Gitara kak zvukovoj obraz mira : ispolnitel'skoe iskusstvo i nauka [Collection of scientific works: problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education. Guitar as a sound image of the world: performing art and science]. Kharkov National University of Arts named after. I. P. Kotlyarevsky, 2008, Issue 23, pp. 186–202.
4. Zherzdev A. Gitarnye ispolnitel'skie stili vtoroj poloviny XX nachala XXI stoletiya. Osnovnye tendencii. [Guitar performing styles of the second half of the 20th and early 21st centuries. Main trends]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Sbornik nauchnyh rabot : problemy vzaimodejstviya iskusstva, pedagogiki i teorii, praktiki obrazovaniya. Gitara kak zvukovoj obraz mira : ispolnitel'skoe iskusstvo i nauka [Collection of scientific works: problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education. Guitar as a sound image of the world: performing art and science]. Kharkov National University of Arts named after. I. P. Kotlyarevsky, 2008, Issue 23, pp. 165–173.
5. Mikhailenko N. Spravochnik gitarista [Guitarist's Handbook]. Kyiv : Fan's Company, 1998, 247 p., ISBN 966-7357-02-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Moon L. Improvizaciya v istorii iskusstv i uchebnom processe : special'nost' 13.00.01 : «Obshchaya pedagogika, istoriya pedagogiki i obrazovaniya» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk [Improvisation in art history and the educational process: specialty 13.00.01 : “General pedagogy, history of pedagogy and education”: dissertation for the degree of candidate of pedagogical sciences]. Moscow, 2008, no. 1, pp. 99–106, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Tan F. Gitara v sovremennoj muzykal'noj zhizni [Guitar in modern musical life]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Nauchnyj vestnik : muzykal'noe ispolnitel'stvo [Scientific Bulletin: musical performance]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1999, Issue 3, pp. 154–161, ISBN 978-5-93691-104-0.
8. Khodakovskiy A. Tradicii i avangard v sovremennykh kompozitsiyakh dlya gitary [Traditions and avant-garde in modern compositions for guitar]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Sbornik nauchnyh rabot : problemy vzaimodejstviya iskusstva, pedagogiki i teorii, praktiki obrazovaniya. Gitara kak zvukovoj obraz mira : ispolnitel'skoe iskusstvo i nauka [Collection of scientific works: problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of

education. Guitar as a sound image of the world: performing art and science]. Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 2008, Issue 23, 232 p.

Мошак Е. Г. Джазовая импровизация в контексте современного развития гитарной музыки. В статье рассматривается эпоха XX столетия как время развития всех сфер гитарного искусства, что значительно повлияло на расширение диапазона исполнительских возможностей. Также проводится обзор трансформации инструмента на рубеже XIX–XX столетий, обогащение репертуара в этой связи, впоследствии именно эти аспекты стали фундаментом развития импровизационных принципов в джаз и рок-культуре.

Объектом данной статьи является традиция джазового исполнительства, предметом – специфика джазовой импровизации в аспекте художественно-выразительных и технических принципов джазовой музыки. Цель статьи – систематизировать сведения об основных принципах джазовой импровизации и тенденции современного развития гитарной музыки.

Систематизируются сведения об основных принципах джазовой импровизации и тенденциях современного развития гитарной музыки. Выделяется специфика джазовой импровизации в аспекте художественно-выразительных и технологических принципов джазовой музыки.

Методология данного исследования опирается на системный метод и основные принципы компаративного метода, что даёт возможность определения основных отличий джазового исполнительства от академических традиций музыкально-исполнительской практики. Определяются основные факторы, влияющие на формирование индивидуального импровизационного стиля джазового музыканта, которые рассматриваются в качестве системного явления, которое обуславливает специфические особенности исполнительской манеры музыканта.

Ключевые слова: гитара, джазовая импровизация, гитарная музыка, музыкальный стиль, форма.

Moshak E. Jazz improvisation in the context of modern development of guitar music. The article examines the era of the twentieth century as a time of development of all areas of guitar art, which significantly influenced the expansion of the range of performing

capabilities. There is also a review of the transformation of the instrument at the turn of the 19th–20th centuries, the enrichment of the repertoire in this regard; subsequently, it was these aspects that became the foundation for the development of improvisational principles in jazz and rock culture.

The object of this article is the tradition of jazz performance, the subject is the specifics of jazz improvisation in the aspect of artistic, expressive and technical principles of jazz music. The purpose of the article is to systematize information about the basic principles of jazz improvisation and the trends in the modern development of guitar music, information about the basic principles of jazz improvisation and trends in the modern development of guitar music. The specificity of jazz improvisation in terms of artistic, expressive and technological principles of jazz music is highlighted.

The methodology of this study is based on a systematic method and the basic principles of the comparative method, which makes it possible to determine the main differences between jazz performance and academic traditions of musical performance practice. The main factors influencing the formation of the individual improvisational style of a jazz musician are identified, which are considered as a systemic phenomenon that determines the specific features of the musician's performing style.

Key words: guitar, jazz improvisation, guitar music, musical style, form.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Глазунов Евгений Иванович – старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Ковальская Антонина Ивановна – старший преподаватель, заведующая секцией народных инструментов кафедры оркестровых инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Мошак Евгений Григорьевич – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Нарожная Наталья Павловна – Заслуженная артистка Украины, старший преподаватель кафедры академического пения и актерского мастерства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Пахоленко Александр Иванович – преподаватель кафедры дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Савари Станислав Витальевич – профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк), Народный артист Украины, Отличник народного образования Узбекистана, заслуженный деятель культуры Польши, лауреат премии имени С. С. Прокофьева.

Стасюк Светлана Александровна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Glazunov Evgeniy – Senior Lecturer of the Department of Musical Variety Art of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Kovalskaya Antonina – Senior Lecturer, Head of the Folk Instruments section of the Department Of Orchestral Instruments of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Moshak Evgeniy – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Musical Variety Art of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Narozhnaya Natalia – Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Academic Singing and Acting of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Pakholenko Alexander – Teacher of the Conducting Department of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

Savari Stanislav – Professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training of Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk), People's Artist of Ukraine, Excellent of National Education of Uzbekistan, Honored Worker of Culture of Poland, laureate of the S. S. Prokofiev Prize.

Stasyuk Svetlana – Candidate of Art History, Associate Professor, 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).

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 двух языках – русском 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 двух языках – русском и английском** (от 5 до 10);
- **список литературы** оформляется в конце статьи в алфавитном порядке согласно ГОСТ Р 7.0.100–2018 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 двух языках – русском и английском**: 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..	5
Стасюк С. А. Секрет «Бирюлек» А. К. Лядова.....	5
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	17
Савари С. В. Партия фортепиано только фон? (из опыта концертмейстера).....	17
Пахоленко А. И. Некоторые практические аспекты дирижёрской интерпретации балетной музыки.....	26
Ковальская А. И. Технология исполнения кантилены на домре...	41
Нарожная Н. П. Развитие навыков ансамблевого пения у будущих академических певцов в процессе обучения по дисциплине «Вокальный ансамбль»	55
Глазунов Е. И. Приёмы джазового исполнительства в академической музыке для саксофона (композиторский, исполнительский, педагогический аспекты)	67
III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА.....	78
Мошак Е.Г. Джазовая импровизация в контексте современного развития гитарной музыки.....	78
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	91

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART	7
Stasyuk S. The secret of A. Lyadov’s “Biryulki”	7
II. MUSICAL PERFORMANCE	17
Savary S. Is the piano part just a background? (from the experience of an concertmaster).	17
Pakholenko A. Some practical aspects of the conductor's interpretation of ballet music.	26
Kovalskaya A. The technology of performing cantilena on domra.....	41
Narozhnaya N. Development of ensemble singing skills among future academic singers in the process of training in the discipline “Vocal Ensemble”.....	55
Glazunov E. Techniques of jazz performance in academic music for saxophone (composing, performing, pedagogical aspects).....	67
III. AESTHETIC AND CULTURAL PROBLEMS OF MUSICAL ART.....	78
Moshak E. Jazz improvisation in the context of modern development of guitar music.	78
INFORMATION ABOUT AUTHORS.....	92

М 89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2024. – Вып. 30. – 96 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.

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