

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

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Сборник научных статей*

Выпуск 20

Донецк  
2019

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

**Редакционная коллегия:**

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

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

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

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

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

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

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

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

**Стасюк С.А.** – кандидат искусствоведения, доцент;

**Гамова И.В.** – кандидат искусствоведения, доцент;

**Биджакова Н.Л.** – кандидат искусствоведения, доцент.

*Рекомендовано к печати Учёным советом  
ГОО ВПО ДГМА имени С.С. Прокофьева  
от 29 мая 2019 года (протокол № 10).*

*Сборник издаётся с 1998 года.*

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

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

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

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

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

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

*Збірник наукових статей*

Випуск 20

Донецьк  
2019

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

**Редакційна колегія:**

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

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

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

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

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

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

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

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

**Гастюк С.О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Гамова І.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Біджакова Н.Л.** – кандидат мистецтвознавства, доцент.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
ДОО ВПО ДДМА імені С.С. Прокоф'єва  
від 29 травня 2019 року (протокол № 10).*

*Збірник видається з 1998 року.*

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

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

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

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

SEO HPT S. PROKOFIEV DONETSK STATE ACADEMY OF MUSIC

# MUSICAL ART

*Collection of scientific articles*

Instalment 20

Donetsk  
2019

UDC 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

LBC 85.34

M89

**Editorial board:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Recommended for publication by the Scientific Council  
of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music  
on 29 May 2019 (Protocol 10).*

*The journal has been published since 1998.*

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

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

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

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

© SEO HPT S. Prokofiev Donetsk State Academy  
of Music, 2019.

---

**НЕРВ ИНАКОМЫСЛИЯ.**  
**К 85-ЛЕТИЮ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ**

---

Вопрос эволюции раннего Альфреда Шнитке от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску поднимался в исследовательской литературе неоднократно [в числе примеров можно указать 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12]. Так или иначе затрагивал эту проблему и сам композитор [7, 13, 14]. В данном материале впервые предлагается системное раскрытие всего комплекса соответствующей проблематики и даётся обоснование безусловной мотивированности перехода Альфреда Шнитке от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску (цитируемые тексты здесь приводятся по книге автора «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» [03]).

По разным причинам вполне определённые занятия музыкой начались у Альфреда Шнитке весьма запоздало, почти в 15-летнем возрасте, когда он поступил в одно из московских музыкальных училищ на дирижёрско-хоровое отделение, поскольку для обучения на каком-либо другом отделении не имел достаточной подготовки. То было Училище имени Октябрьской революции – ныне Колледж при Московском государственном институте музыки имени А.Г.Шнитке.

Закончив училище с отличием, он в 1953 году поступает в Московскую консерваторию (уже по классу композиции) и после её окончания в 1958-м его принимают в аспирантуру при ней, а затем, после завершения обучения, в 1961-м приглашают преподавателем на кафедру композиции. Это была большая честь и это было свидетельством серьёзного профессионализма, приобретённого молодым композитором в считанные годы.

Училище, консерватория, аспирантура, первые годы преподавательской деятельности – это было для Альфреда Шнитке время жизненной гармонии и благополучия.

Общий сугубо позитивный настрой мироощущения, неистощимое трудолюбие, исключительная любознательность, неустанная работа над собой, настойчивое овладение композиторскими навыками и умениями, целеустремлённость, неуклонный профессиональный рост в избранном деле, и даже его внешний вид в те годы, складывались в типаж

«настоящего человека» по меркам советского образа жизни конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Совершенно благополучной была и исходная фаза его самостоятельного творческого пути. Дипломной работой консерваторских лет стала оратория «Нагасаки» (1958), вслед за ней появилась кантата «Песни войны и мира» (1959), которая стала первым опубликованным произведением Шнитке. Посвятив её событиям Великой Отечественной войны, он положил в основу тематизма несколько русских народных песен.

В их разработке иногда ощутима некоторая острота и свежесть выразительных средств, но как далеко это от того, что вскоре станет характерным для стилистики произведений «новой фольклорной волны» и уже в полной мере заявило о себе в созданном в том же 1959 году вокально-симфоническом цикле С. Слонимского «Песни вольницы».

Шнитке в своей кантате оставался по преимуществу в русле устоявшейся для советской музыки тех лет традиции, вплоть до отчётливых переключек с национально-патриотической эпикой Ю.Шапорина и М.Коваля. И при всей несомненной его талантливости ещё не могло идти речи о самостоятельности стиля и оригинальности творческого почерка. Следовательно, сделанное тогда приходится расценивать как предварительный этап.

Особенность данного этапа состояла и в том, что Шнитке пока что оставался вполне «правоверным». Это советски-благонамеренное в немалой степени шло от всей предшествующей жизни и семейного уклада: отец был коммунистом и атеистом, мать в своё время активисткой «Ленинского комсомола», а затем типичной добросовестной школьной учительницей.

Пребывание в плену привычных средств и приёмов явно тяготило и самого Шнитке. Вот почему он начинает исключительно активный поиск «собственного лица», и с этим практически навсегда рушится его внешнее благополучие. Объяснение общеизвестно: молодой композитор пошёл по «опасному пути» художественных экспериментов авангардного толка, что никак не поощрялось официозом.

Итак, на определённом этапе своего творческого становления, в достаточной степени овладев навыками традиционного композиторского письма, он вознамерился постичь все секреты принципиально новой музыкальной «технологии» XX века, которую связывали с представлениями о «чуждых советскому народу» модернизме и художественном авангарде.

Впервые такое стремление проснулось ещё на последнем курсе музыкального училища, когда, прослышав о «вредоносной»,

«реакционной» додекафонии Шёнберга, Альфред тайком начал ученические пробы в этой технике. На консерваторской скамье и в годы аспирантуры поиски нового были сугубо подспудными, проходили в основном «нелегально».

Это было главным образом время накопления впечатлений соответствующего рода: встречи с приехавшим в СССР итальянским композитором-коммунистом Луиджи Ноно, премьеры некоторых сочинений «первопроходца» советского авангарда Андрея Волконского, будоражащие своей смелостью инициативы старшего товарища по консерватории Эдисона Денисова и т.п.

Происходившее количественное накопление привело к взрыву, когда Шнитке открыто вступил на путь резко выраженного авангардного эксперимента, что вызвало полную стиливую переориентацию.

*«В шестидесятые годы, особенно с 1968 по 1968, я занимался собственным “ликбезом”. Я изучил очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их технику, пытался “присвоить” их технику, то есть всё это перенять, научиться и адекватным образом мыслить.*

*Это диктовало и определённую эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в неё втиснуть... Гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо тогда: как-то дисциплинировать свою работу».*

*«...дисциплинировать свою работу»* – только одно из объяснений. Другое и более существенное: *«Шнитке хотел быть вооружённым по последнему слову, он стремился к тому, чтобы его сочинения вошли в общий ряд современной культуры»* (С. Волков).

Так или иначе, то была «вторая консерватория» или, по Горькому, *«мои университеты»*. Преодолевая неопишуемые трудности, всеми правдами и неправдами Шнитке добывал ноты и звукозаписи того, что было в стране под гласным и негласным запретом, и изучал это запретное самым тщательнейшим образом, досконально, оставляя на полях партитуру множество пометок.

Чарлз Айвз, Эдгар Варез, Бела Барток, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн, Оливье Мессиаен, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Анри Пуссёр, Луиджи Ноно, Лучано Берно, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий – таков далеко не полный список тех авторов, музыка которых прошла через аналитическое сознание Шнитке.

Разумеется, аналитически освоенный чужой опыт рано или поздно получал практическое применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны

додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое.

Самое замечательное в происходившем процессе заимствования и «присвоения» состояло в том, что в руках Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение. Так что вскоре «плоды просвещения» стали совершенно очевидны. Благодаря напряжённым исканиям композитор к середине 1960-х годов обрёл самостоятельность стиля.

Теперь зададимся вопросом: почему Шнитке должен был пережить «болезнь левизны», пройти полосу новационных увлечений и что, по сути, дало ему приобщение к отечественному и мировому авангарду?

В самом общем плане ответ видится в следующем: во-первых, в ходе свободного художественного эксперимента композитор находил определяющие для себя образы и приёмы и формировал облик главного героя своей музыки, а во-вторых – у Шнитке складывается жизненная позиция, так много определившая в его общехудожественной концепции. Остановимся на сказанном подробнее.

\* \* \*

Безудержный авангардный поиск, которому почти всецело посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, мог показаться на первый взгляд самодовлеющим: эксперимент ради эксперимента. Однако на самом деле за всем этим скрывалась серьёзная внутренняя мотивация. Процесс технического «перевооружения», активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию.

Вырабатывая свой индивидуальный почерк, Шнитке стремился к максимальной заострённости всех параметров музыкальной выразительности. Наиболее очевидным это было в сфере интонирования, нередко заведомо угловатого по рельефу и перенасыщенного гипертрофированно широкой интерваликой, и особенно отчётливым представало в сочетании с «колким», беспедальным звучанием фортепиано (один из примеров – «Импровизация и fuga», 1965), а тем более в ситуации его взаимодействия со струнными инструментами, где композитор «часто противопоставляет ударную природу, ясность атаки и ступенчатость фортепианного звука вязкому, ползущему по хроматике и микрохроматике *legato* струнных» (С. Варганов).

На данном этапе Шнитке во многом продвигался по пути всемерного усложнения музыкальной ткани. Начнём с только что упомянутой микрохроматики, которая в равной мере вводилась как по горизонтали, так и по вертикали. Сошлёмся на *Concerto grosso № 1* – произведение более позднего времени (1977), когда композитор в полной мере использовал и развивал технические достижения раннего периода.

Микрохроматика представлена здесь очень широко. Например, в III части на ней основаны линии всех 12 пультов скрипок. Кульминационное проведение темы подготовленного рояля в V части идёт на «свербящей» ультрахроматике кластерной педали струнных, начиная с аккордового комплекса в объёме малой децимы, заполненной 11 полутонами и 9 четвертитонами. Завершающая всё произведение гаснущая аккордовая педаль – опять-таки кластер, перенасыщенный «ультрахромами» (большая нопа заполнена 10 полутонами и 9 четвертитонами).

Только что дважды был упомянут кластер. В системе столь характерной для музыки XX века так называемой эмансипации диссонанса, кластер выступает у Шнитке как сублимация диссонантности. Мало того, что в его творчестве диссонирование как таковое достигло исключительной степени интенсивности и остроты, абсолютную эмансипированность приобрёл у него и кластер. Используемый главным образом в ипостасях сонорно-шумовых напластований и звуковых «шлепков» или «клякс», он по-разному служил раскрытию сверхнапряжений и конфликтов современного бытия.

Целям воплощения трудных, противоречивых жизненных процессов служит и столь свойственная опусам Шнитке исключительная сложность фактуры в целом. Он организует её либо путём свободного сочленения множества самостоятельных звуковых линий (авангардный тип полифонии), либо средствами новаторски трактованных принципов гетерофонии (расслоение унисона с превращением его в утолщённо-диссонантную вибрирующую массу), либо на основе заимствованной у зарубежных современников техники микрополифонии.

Просматривая ноты сочинений Шнитке, нередко сталкиваешься с невероятной сложностью и изошрённостью композиторского письма, в чём-то напоминающего исключительную сложность компьютерной технологии, если попытаться проникнуть в её внутреннюю сущность. Описанная обострённость и усложнённость художественного выражения во многом проистекала из подчёркнуто интеллектуального мышления, горизонты которого столь интенсивно раздвигал в себе и своём творчестве Шнитке тех лет.

Соответственно этому доминирующей для него являлась тогда додекафонно-серийная техника со свойственным ей большим кругом регламентаций, требующая строго математического подхода, основанная на всякого рода исчислениях. По самооценке композитора, кульминацией сериализма стала у него «Музыка для камерного оркестра» (1964), где всё подчинено числу 13: в ансамбле 13 инструментов, в каждой части по 13 разделов, в основе всего лежит серия из 13 звуков.

*Ratio*, точный расчёт, детальная продуманность, как правило, лежат и в фундаменте формообразования сочинений Шнитке. Он выработал искуснейшую композиционную технику. Произведение у него чаще всего основано на очень определённом, тщательно отобранном тематическом ресурсе (вплоть до монотематизма), который обрабатывается концентрированно и целеустремлённо. Отдельные сочинения представляют собой чистейшего рода конструкцию, где всё подчинено художественной реализации какой-либо «формулы».

В этом ряду одна из самых излюбленных моделей была связана с драматургической идеей «*crescendo – diminuendo*», когда звуковой поток постепенно разрастается по фактуре и динамике, а после кульминации столь же постепенно истаивает-угасает: процесс-волна, движение которой рассчитано до мельчайших подробностей (в числе примеров – оркестровый «Ритуал», посвящённый 40-летию освобождения Белграда, 1985).

Столь ярко выраженный примат рационалистического начала был только одной из граней его интеллектуализма. В их ряду находим, к примеру, пристрастие к формированию тематизма на основе монограмм музыкантов. Помимо многократно использованной «идеально музыкальной» фамилии Баха (*BACH*) и близких к ней инициалов Дмитрия Шостаковича (*DSCH*), Шнитке настойчиво подмечал латинские буквенные аналоги у тех, с кем соприкасался в своей творческой жизни.

Так, в Альтовом концерте (1985), посвящённом *Юрию Башмету*, он зашифровал его фамилию. В отдельных произведениях встречаем целые цепи подобных кодов. Скажем, в *Concerto grosso № 3* (1985) пять монограмм превращены в пять тем-серий, а в Четвёртом скрипичном концерте (1985) практически весь материал выведен из следующих монограмм: *Гидон Кремер*, *Альфред Шнитке* и в финале – *Эдисон Денисов*, *София Губайдулина*, *Арво Пярт*.

\* \* \*

Интеллектуальная составляющая личности Альфреда Шнитке ярко заявила о себе в его чрезвычайно широком кругозоре, в глубоком,

проницательном видении происходящего в искусстве и окружающей жизни.

Ещё при жизни композитора вышли две книги интервью: «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (М., 1993 – составитель Д. Шульгин) и «Беседы с Альфредом Шнитке» (М., 1994 – составитель А. Ивашкин). Присоединим к этому два больших авторских сборника: «Беседы. Статьи. Материалы» (М., 1991) и «Статьи о музыке» (М., 2004).

Названные издания являют собой фундаментальный компендиум воззрений по необъятному кругу всевозможных тем и вопросов, в том числе выходящих далеко за пределы собственно музыкального искусства, к горизонтам общехудожественной и общечеловеческой проблематики.

В призме этих текстов Шнитке предстаёт как человек огромной культуры, как гуманитарий, располагающий всеобъемлющими знаниями, как блистательный аналитик и подлинный мыслитель, к тому же превосходно владеющий литературным пером.

Если же взять принадлежащие ему статьи о музыке, которые составляют главную часть корпуса его публикаций, то легко сделать вывод, что он непрерывно анализировал, вникал, осмысливал. При этом естественно, что чаще всего предметом его внимания оказывались различные животрепещущие ситуации новой и новейшей музыки, которым он предлагал оригинальное истолкование.

Известно свыше полусотни статей Шнитке, что составило бы внушительный итог самостоятельного поля деятельности музыковеда первой величины. А ведь это было сугубо побочным аспектом его трудов, и остаётся только удивляться многосторонности его дара и исключительной интенсивности его творческой жизни.

Но вернёмся непосредственно к этапу интенсивных авангардных исканий, то есть в 1960-е годы, чтобы выяснить те специфические черты героя музыки Шнитке, которые были определяющими именно тогда.

Это была натура с ярко выраженной индивидуальностью, и одним из присущих ей качеств была отмеченная выше интеллектуальная составляющая. Стремление к индивидуализации всего и вся повлекло за собой решительный отход от устоявшихся канонов композиторского мышления, их радикальное переосмысление.

Профессиональным критерием для своих сочинений Шнитке избирает следующее жёсткое правило: *«ни одного стандартного решения»*. Жажда нестандартности оборачивалась порой определённой экстравагантностью, что в частности выразилось в структурном оформлении и заголовках некоторых произведений (см. два опуса для фортепиано под названиями «Вариации на один аккорд» и «Вариации на одну струну»).

Появлялись и пробы в духе своеобразной интеллектуальной эксцентрики, когда что-либо привычное как бы выворачивалось наизнанку. К примеру, жанр фуги, обычно трактуемый в серьёзном ключе, мог подаваться в заведомо игровом наклонении, в формах весёлого, озорного авангарда (написанные для фортепиано соответственно в 1963 и 1965 годах «Прелюдия и fuga» и «Импровизация и fuga»).

Отмеченная «экстраваганца» была одним из элементов целого комплекса свойств и признаков, суть которых можно с достаточным основанием объединить понятием *тотальная субъективность*.

Именно это являлось определяющим качеством. И можно вполне довериться словам композитора, произнесённым позже, в 1976 году, уже на определённой дистанции от 1960-х: *«Меня сейчас совершенно перестала интересовать музыка индивидуально-субъективного выражения, которую я, вероятно, писал до этого времени».*

Субъективность, а нередко и откровенный субъективизм манеры художественного высказывания тех лет – это пафос самовыражения и заметно эгоцентрические склонности, что заявляло о себе в разного рода звуковых изысках и изощрениях, в своевольных «вывертах» фактуры и формы, в характерном интонационном изломе (музыка звучит жёстко, колоче, на «острых углах»).

Попытаемся набросать суммарную картину типичных образов и состояний творчества Шнитке 1960-х годов.

Её определяющий вектор был связан с принципом исключительно резких контрастов, с сопоставлением поляризованных сущностей. К примеру, друг другу могли сопутствовать патетика напряжённой мысли, углублённая медитативность и разбитная эксцентрика насмешливо-язвительного гротеска, конструктивно чёткие построения абстрагирующего интеллекта и ирреально-смутные блуждания в глухоте подсознания.

Это было и знаком внутренней дисгармоничности, что подкреплялось фиксацией остропротиворечивых состояний, общего нервно-импульсивного, подчас судорожно-лихорадочного тонуса жизнепроявлений и накалённых, взвинченных эмоций, которые порой могли приобретать оттенок исступлённости.

Вообще многие «дискурсы» музыки Шнитке тех лет представляли на пределе, в экстремальных величинах, когда на передний план выдвигалось нечто особенное, чрезвычайное, из ряда вон выходящее – представим себе, к примеру, во Второй скрипичной сонате неистово тремолирующие звучности или многократные, до 28 раз кряду, хлещущие удары лейтаккорда *g-moll*, преподносимого в максимальном регистровом разбросе левой и правой рук.

В подобных «эскападах» легко прочитывалась позиция вызова. Отсюда происходила соответствующая специфика музыкально-речевого и двигательного выражения: шумно, дерзко, экспансивно, с задиристой бравадой, временами как бы в пику незримому оппоненту, «назло», «поперёк», вплоть до эпатирующих выпадов. Эта фронда могла выливаться и в столь характерные для молодой поры жизни «вздор» и своеволие.

Причуды ничем не стесняемой фантазии, капризы настроения, непредсказуемость поведения явственнее всего сказались в стихийности композиционных структур со свойственными им господством импровизационности и установкой на произвольность (фрагментарно-осколочный абрис, немотивированно протяжённые паузы и резкие прерывы звучания, эпизоды звукового хаоса).

Как видим, облик героя музыки Шнитке 1960-х годов был далеко неоднозначным, и многое в ней нелегко согласовать с представлениями о *«музыкально прекрасном»*. Тем не менее, сквозь авангардную «левизну» чаще всего прослушивается внутренняя содержательность натуры этого героя, его неординарность и незаурядность.

Полная свобода творческого самоизъявления позволила композитору ярко обрисовать образ радикально мыслящей, чувствующей и действующей личности с её максималистскими устремлениями.

И ещё: через звуковое «буйство» во всей отчётливости заявила о себе избыточность сил и возможностей выдвигавшегося тогда поколения «шестидесятников» – в числе ведущих представителей этого поколения были Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Вельо Тормис, Гия Канчели, Авет Тертерян.

\* \* \*

Исходным авангардным опусом и своего рода трамплином к выработке индивидуального стиля стала Первая скрипичная соната (1963). При том, что здесь ещё далеко не всё по-настоящему сложилось, автор дорожил ею, о чём свидетельствует сделанная в 1968 году редакция с камерным оркестром. И композитора можно понять: «скрепящая» опыт Нововенской школы с тем, что шло от Прокофьева и Шостаковича, он формировал и отчётливые приметы собственной стилистики.

В законченной полноте всё сказанное выше предстало в таких произведениях, как Второй скрипичный концерт (1966), Серенада для пяти музыкантов (1968, другое её обозначение с указанием состава

исполнителей – Серенада для скрипки, клавесина, контрабаса, фортепиано и ударных) и Вторая скрипичная соната (1968).

В последнем из названных произведений с наибольшей отчётливостью выразилась вызревшая исподволь внутренняя оппозиция к тому случайному, наносному, «зряшному», что неизбежно несла с собой крайне радикальная настроенность. На определённом этапе развёртывания авангардного «действия» этой сонаты возникает строгая хоральная последовательность с мотивом *BACH*.

Шнитке использовал этот мотив настолько часто, что его можно считать своего рода лейттемой творчества композитора. Она обычно выступала для него олицетворением интеллектуальной дисциплины, подчеркнута сосредоточенных раздумий над самым важным в жизни. Вот и здесь своим появлением этот мотив как бы пытается остановить поток неистовства, побуждая вырваться из хаоса исканий, обрести духовную опору.

Однако пока что господствовало иное, и пиком этого иного стала Первая симфония (1972). Одновременно она явилась и кульминацией столь значимых для Шнитке данного периода субъективистских склонностей. То и другое выразилось прежде всего в том, что это сочинение представляет собой грандиозный, непрерывно длящийся эксперимент, пронизанный безудержным азартом проб, нащупываний, опытов по всевозможным направлениям.

Автор проявил здесь исключительную композиторскую изобретательность, открыл для себя огромный арсенал приёмов и выразительных средств, впервые предстал как выдающийся мастер оркестрового письма, и кроме того – в этой творческой «лаборатории» вызревали некоторые плодотворные идеи следующего этапа.

С технической точки зрения всё в Первой симфонии сделано весьма впечатляюще. Однако в этико-эстетическом отношении она может вызывать массу вопросов и сомнений. Дело в том, что её демонстративная экспериментальность отнюдь не ограничивается авангардным озорством, а полемический задор оборачивается позицией имморализма и даже художественного нигилизма. Авторская раскрепощённость в ряде случаев оказывается на грани вседозволенности.

Понятны и оправданы те страницы симфонии, где на поверхность выплёскиваются крикливо-помпезные «бодрячки» как карикатура на официозные стороны жизни «*страны Советов*». Но вряд ли приемлема пародийная вульгаризация музыкальной классики, её осквернение, что может быть воспринято как аналог вандалистских акций.

Какими бы намерениями ни руководствовался композитор (ниспровержение авторитетов и кумиров, примеры опошления серьёзных

жанров в расхожем массовом обиходе и т.п.), у некоторых категорий слушателей были определённые основания для реплик типа «*музыкальное хулиганство*» или «*охладная партитура злого пересемешника*».

Сам автор определил жанровый облик своего произведения антитезой «*симфония – антисимфония*». Это касается не только отмеченной выше «антиэтики» и «антиэстетики», но и «антиформы». В качестве принципа здесь господствует бесформенность: многое может быть прервано в любой момент, а с другой стороны – многое можно было бы и длить, наращивая структуру до любой протяжённости.

В сущности, это симфония-импровизация, в том числе ввиду активной роли алеаторики и по причине обилия эпизодов исполнительской импровизации по канве, заданной композитором (импровизируют скрипка, флейта, две трубы, тромбон, литавры, орган, фортепиано, а также оркестр в целом).

Абсолютный произвол в формировании звукового пространства, анархия и деструктивность формы, сознательно выстраиваемый сумбур и нарочитый абсурд в сочетании с гротеском и глумливой иронией имели в конечном счёте совершенно определённую цель. В своём подавляющем объёме симфония обращена к внешнему миру, и средствами разрушительного в своей сути художественного «экстремизма» он преподносится «во всей красе» хаоса и бессмысленности.

\* \* \*

Упомянув «глобальный адресат» Первой симфонии, сразу же следует оговориться: как правило и в главном творчество Шнитке первого периода было обращено к миру личности – личности яркой, неординарной и притом *артистической*.

Последнее из названных качеств нагляднее всего проявило себя в инструментальных жанрах, которые в его наследии занимают господствующее положение, что было в согласии с общей тенденцией музыки XX века.

Выработанная композитором техника инструментального письма отличается сложностью, отточенностью, детализированностью и временами чрезвычайно изощрённой виртуозностью.

Тяготение к виртуозному инструментальному письму любопытным образом сказалось в целой серии каденций, написанных к ряду классических концертов, главным образом к концертам столь любимого им Моцарта: по одной к клавирным концертам *c-moll* (К.491) и *C-dur* (К.503), три к клавирному концерту *C-dur* (К.467) и две к концерту для фагота с оркестром. Здесь же стоит упомянуть виртуозную пьесу для

скрипки *solo* «*A Paganini*» (1982), воскрешающую давние традиции романтического артистизма.

Своё самое непосредственное и сильное воплощение у Шнитке личностная проблематика получила в жанре инструментального концерта. Это осуществлялось благодаря рельефному сопоставлению *solo* (или *solì*) массиву оркестровых голосов и ввиду огромной значимости монологических высказываний (характерный момент – некоторые концерты открываются экспозицией солиста, звучащей без оркестра).

Композитор использовал все мыслимые разновидности концертного жанра – сольный концерт, концерт с несколькими солистами и, наконец, *Concerto grosso* с различными исполнительскими составами.

В общей сложности Шнитке создал свыше двух десятков концертных композиций, и это, несомненно, самая ценная часть его творческого наследия. Перечислим:

- четыре для скрипки с оркестром;
- два для альты, учитывая «Монолог» для альты с оркестром;
- два для виолончели плюс «Диалог» для виолончели и семи исполнителей, а также «Гимны», где в качестве солирующей доминирует виолончель;
- пять для фортепиано, присоединяя сюда Концерт для фортепиано в 4 руки с камерным оркестром, «Музыку для фортепиано и камерного оркестра» и Четвёртую симфонию, которая была задумана как концерт для фортепиано с оркестром и в которой значимость солирующего рояля очень велика;
- Двойной концерт (гобой и арфа с оркестром) и Тройной концерт («Концерт на троих» для скрипки, альты и виолончели с оркестром);
- шесть *Concerti grossi* (*Concerto grosso № 4* фигурирует и как Симфония № 5).

Итого насчитывается 23 опуса.

По поводу приведённого перечня имеет смысл добавить следующее. Примечательно, что отсчёт своего творчества композитор вёл с Первого скрипичного концерта, написанного в 1957 году, когда он был студентом IV курса консерватории, и свидетельством того, что автор дорожил им, явилась вторая редакция этого сочинения, выполненная шестью годами позже.

Что касается *Concerto grosso*, Шнитке не первым из современных композиторов обратился к старинному прототипу, но честь подлинного возрождения этого барочного жанра «*и числом, и умением*» принадлежит именно ему. Осуществляя коренное преобразование концертной формы в целом, давая нестандартную её трактовку, Шнитке деятельно трансформирует и облик *Concerto grosso*.

«Голоса из хора» – так в соответствии с традицией именовал композитор солирующие инструменты в этом жанре, однако на самом деле *solì* у него не только вырастают из оркестрового массива, но и зачастую выдвигаются на передний план.

Кроме того, в группу *concertino* завуалировано или явно подключаются клавишные: чембало и подготовленное фортепиано в *Concerto grosso № 1*, клавесин и фортепиано в *Concerto grosso № 3*, рояль в *Concerto grosso № 5* размещается за сценой, а в *Concerto grosso № 6* вводится уже полноправным солистом.

И последнее. Чрезвычайно важно то, что свои концертные опусы Шнитке создавал в прямом контакте с крупнейшими исполнителями-виртуозами, ведущими концертантами своего времени.

Скрипачи Гидон Кремер и Олег Каган, виолончелистка Наталия Гутман, пианист Владимир Крайнев, альтист Юрий Башмет, а несколько позже и знаменитейший Мстислав Ростропович (рядом с ними композитор обычно называл трёх дирижёров: Геннадий Рождественский, Эри Клас, Курт Мазур) – творческое сотрудничество с ними привело к блестящим художественным результатам.

И, конечно же, только в качестве «продукта» дружеских симпатий могло появиться последнее произведение Шнитке в рассматриваемом жанре – «Концерт на троих» (1993), написанный для таких лидеров мирового музыкального исполнительства, как Г. Кремер, Ю. Башмет и М. Ростропович. Иногда фигурируют другие варианты названия этого сочинения (Концерт для трёх, Тройной концерт), но, понятно, что вкладывал Шнитке, живший тогда в Гамбурге, в этот шутливый заголовок («на троих») чисто российского происхождения.

\* \* \*

Остаётся выяснить ту жизненную позицию, которая складывалась у Альфреда Шнитке в 1960-е годы и которая так много определила в его общехудожественной концепции. Нетрудно понять, что параллельно интенсивнейшим художественным исканиям и во многом через них в его сознании шёл поиск необходимых нравственных опор.

За музыкальным «экстремизмом» его авангарда стояло стремление высвободиться от сковывающих рамок и условностей, в том числе направленное и против господствующей идеологии. В этой фронде, доходившей порой до нигилистического радикализма, без труда угадывались задрапированные в художественные формы идеи диссидентского движения. Косвенно или открыто Шнитке, как и другие

представители советского авангарда, выступил в противовес установкам официального режима.

Надо ли говорить, насколько Шнитке оказался «неудобен» для *«Советской власти»* и *«социалистического строя»* того времени. И вполне закономерно, что по этой причине он длительное время (по крайней мере, с середины 1960-х до середины 1980-х годов) находился в положении изгоя. Его в лучшем случае терпели. Вынуждены были терпеть, поскольку политических заявлений он не делал и был слишком очевидно наделён «Божьим даром». Однако по мере возможности его творчество замалчивали, произведения не публиковали, препятствовали выездам за границу и т.д.

Нижней ступени официального признания заслуг (заслуженный деятель искусств РСФСР) он был удостоен только в 1987 году, в то время как рядом было немало композиторов неизмеримо более скромных по талантности и масштабу творчества, носивших звания народного артиста РСФСР, народного артиста СССР, бывших лауреатами Государственной и Ленинской премий, а также кавалерами всевозможных орденов – ничего этого Шнитке «не заслужил».

Поддержкой для композитора в этих условиях служили круг близких ему по духу музыкантов-исполнителей, неуклонно расширявшаяся слушательская аудитория да ещё группа кинематографистов, охотно приглашавших его писать музыку к фильмам, что обеспечивало хлеб насущный (с 1962 по 1984 год он озвучил 60 всевозможных лент!).

В одном из своих поздних интервью (1994 год) на высказанное журналистом соображение: *«Существует мнение, что тоталитаризм в какой-то мере способствует развитию культуры»* Шнитке ответил: *«Я ненавижу всякое насилие. Но, вероятно, художника можно сравнить с пружиной. Некоторое давление на него даже необходимо: да, он сжимается под действием внешней среды, но, распрямляясь, творит».*

И в том же интервью, касаясь положительных сторон существования в условиях тогдашнего идеологического режима: *«Та среда была уникальна. Система давила, но она же и спланировала людей. У нас было несколько десятков друзей, не только музыкантов. Мы были необходимы им, они – нам... Да, власти трепали нам нервы, но люди спасали, поддерживали и наполняли жизнь смыслом».*

Теперь приведём свидетельство, доказывающее, что композитор мог говорить о неизмеримо большем, чем *«несколько десятков друзей».*

*«В России тех лет его музыка была нужна многим, ибо осуществляла жизненно важную функцию: объединяла советских интеллектуалов. Собравшись на премьеру очередного опуса Шнитке, мы*

*осознавали себя членами одного секретного общества. Власти, чувствуя эту подрывную функцию музыки Шнитке, делали всё от них зависящее, чтобы затруднить её выход к аудитории»* (С. Волков).

Разумеется, для творца искусства, находящегося в положении изгоя, это был наилучший «спасательный круг». Со временем руку помощи протянул ему и «капиталистический Запад», где стали проходить премьеры ряда его сочинений и где его начали публиковать нотные издательства.

Но, может быть, самая необходимая поддержка исходила от той женщины, которую он встретил ещё двадцатипятилетним юношей. Это была пианистка Ирина Катаева, которая стала верной спутницей его жизни, хранительницей очага и лучшим другом. В 1965 году у них родился сын Андрей, названный так в честь Андрея Первозванного (впоследствии Альфред не раз привлекал его к работе над музыкой к фильмам).

И всё-таки, очевидно, более всего поддерживал Альфреда Шнитке укреплявшийся в нём год от года внутренний стержень мужавшего человека-творца, побуждавший быть независимым от внешних обстоятельств.

Именно об этом в 2004 году вспоминала вдова композитора Ирина Фёдоровна Шнитке: *«Было то, что я смолоду чувствовала в нём: желание сделать, что он задумал, то, что в нём сидит. Были странные моменты – например, 1975 год, он входит в комнату и говорит, что будет писать латинский реквием. Что я могла сказать? Только посоветовать: “Готовь ящик в столе”. Но бессмысленно ему было говорить о наших условиях и так далее – ему было всё равно, он должен был это написать».*

Именно так в 1960-е годы, вопреки всему и вся, Шнитке неуклонно продвигался своим путём, формируя самобытную художественную манеру. И на почве столь актуального для тех лет авангарда он совершил важнейшее для себя открытие – *полистилистика*.

\* \* \*

И небольшой постскрипtum для коллег Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева. Осмысливая нерв инакомыслия, столь характерный для раннего Альфреда Шнитке, симптоматичными представляются его мысли и наблюдения, касающиеся его выдающегося предшественника.

Как известно, словно по иронии судьбы Сергей Сергеевич Прокофьев скончался в один день с «*вождём народов*». По иронии, поскольку сталинский режим принёс ему немало бед и огорчений. Завершающее несчастье было связано как раз с кончиной – в дни «*великого*

*всенародного траура» почти никому не было дела до похорон композитора.*

А. Шнитке попытался по крупицам восстановить хронику погребения Прокофьева: *«По почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени».* Среди этих немногих были композиторы Дмитрий Шостакович, Андрей Волконский, Карэн Хачатурян, Алексей Николаев, Владимир Рубин, Эдисон Денисов.

И из слова о Сергее Прокофьеве, произнесённого в год юбилея композитора.

*«Начало XX века обещало человечеству долгожданную надёжность исторического маршрута. Наука вытесняла веру. Любые ещё непреодолённые препятствия должны были вскоре пасть. Отсюда – холодная, спортивная жизненная установка на наиболее полезное в судьбах молодых людей, Прокофьева в том числе.*

*Это был естественный оптимизм – не идеологически внушённый, но самый что ни на есть подлинный. Та многогранная солидаризация с эпохой и её атрибутами – скорыми поездами, автомобилями, самолётами, телеграфом, радио и так далее – давала точнейшую организацию времени, отразившуюся и в житейских привычках Прокофьева.*

*А потому надвигавшиеся испытания (жесточайшие в истории человечества) ещё долго будут восприниматься как трагическое недоразумение. Потому же оптимизм, ставший исходным жизненным пунктом, сохранился на всём дальнейшем пути, пусть и с неизбежной корректировкой. Недопущение сюрреалистических ужасов действительности, несгибаемость, внутреннее табу на слёзы, пренебрежение к оскорбительным выпадам – всё это казалось спасением.*

*Увы, спасение было иллюзорным. Ещё более важная, невидимая, но существеннейшая часть спортивно-деловитой личности Прокофьева, столкнувшись с ложью, была жестоко ранена, но прятала эти раны столь глубоко, что уже не могла от них избавиться, и они пресекли жизнь композитора на пороге 62-летия.*

*И всё-таки Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил своё человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всесильной повседневности.*

*Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление. Его поведение в различных ситуациях создаёт образ человека холодного, всё*

*заранее рассчитывающего, очень пунктуального и защищённого ироничным разумом от миражей современности. Он работал и в самый последний день своей жизни».*

#### **Список использованных источников**

1. Булатов, С.С. Новое слово об Альфреде Шнитке /С.С. Булатов // Музыкант-классик, 2017. – №1–2. – С. 36–39.
2. Вишневская, Л.А. Два гения с берегов Волги / Л.А. Вишневская// Музыка и время, 2017. – № 11. – С. 25–27.
3. Демченко, А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты / А.И. Демченко. – М.: Композитор, 2009. – 256 с.
4. Демченко, А.И. Рефлексы памяти генотипа Альфреда Шнитке / А.И. Демченко // Память в искусстве и науке. – М., Моск. гуманит. ун-т, 2016. – С. 63–80.
5. Денисов, А. Безмолвные тайны Четвертой симфонии А. Шнитке / А. Денисов // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире. – Майкоп, Магарин О.Г., 2018. – Вып. 3. – С. 379–392.
6. Долматова, М. Эмоции в музыке /М. Долматова// Музыкаведение, 2019. – № 4. – С. 38–47.
7. Ивашкин, А. В. Беседы с Альфредом Шнитке / А.В. Ивашкин. – М.: Классика–XXI, 2005. – 320 с.
8. Классен, Н. Альфред Шнитке. Прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра Concerto grosso / Н. Классен// Традиции и новаторство в культуре и искусстве. – Астрахань, Ин-т развития образования, 2016. – С. 57–60
9. Ковалевский, Г.В. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества /Г.В. Ковалевский // Музыка в культурном пространстве Европы – России. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. – С. 299–311.
10. Савенко, С.И. Портрет художника в зрелости / С.И. Савенко. – Советская музыка, 1981. – № 9. – С. 35–41.
11. Холопова, В.Н. Композитор Альфред Шнитке/ В.Н. Холопова. – М.: Композитор, 2008. – 228 с.
12. Цветкова, П.Ю. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты : автореферат дис. ... канд. искусствоведения – М. : МГК, 2018. – 32 с.
13. Шнитке, А.Г. Статьи о музыке/ А.Г. Шнитке – М.: Композитор, 2004. – 405 с.

14. Шульгин, Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором / Д.И. Шульгин — М., 2004. — 112 с.

### References

1. Bulatov S.S. Novoe slovo ob Alfrede Schnittke [The New word about Alfred Schnittke]. Muzykant Klassik [Musician Classic], 2017, no 1–2, pp. 36–39.
2. Vishnevskaya L.A. Dva geniya s beregov Volgi [Two geniuses from the banks of the Volga]. Muzyka i vremya [Music and time], 2017, no 11, pp. 25–27.
3. Demchenko A.I. Alfred Schnittke. Konteksty i kontsepty [Alfred Schnittke. Contexts and concepts]. Moscow. Kompozitor [Moscow. Composer], 2009. 256 p.
4. Demchenko A.I. Refleksy pamyati genotipa Alfreda Schnittke [Reflexes of memory of Alfred Schnittke's genotype] Pamyat v iskusstve i nayke [Memory in art and science]. Moscow. Moscow University for the Humanities, 2016, pp. 63–80.
5. Denisov A. Bezmolvnye tajne Chetvertoy simfonii Alfreda Schnittke [Silent secrets of the Fourth Symphony by A. Schnittke] Bogoslužebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire [Liturgical practices and cult arts in the modern world]. Maykop, Magarin O.G., Issue 3, 2018, pp. 379–392.
6. Dolmatova M. Emotsii v muzyke [Emotions in music]. Muzykovedeniye [Musicology], 2019, no 4, pp. 38–47.
7. Ivashkin A.V. Besedy s Alfredom Schnittke [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow. Klassika –XXI [Moscow, Classics–XXI], 2005. 320 p.
8. Klassen N. Alfred Shnittke. Proshloe i nastoyashchee v kontekste sovremennogo iskusstva na primere zhanra Concerto grosso [Alfred Schnittke. Past and present in the context of contemporary art on the example of the genre Concerto grosso] Tradicii i novatorstvo v kul'ture i iskusstve [Traditions and innovation in culture and art]. Astrahan', Int razvitiya obrazovaniya [Astrakhan, The Institute of education development], 2016, pp. 57–60.
9. Kovalevskij G.V. Kinomuzyka Al'freda SHnitke v kontekste evolyucii ego tvorchestva [Film Music by Alfred Schnittke in the context of the evolution of his work] Muzyka v kul'turnom prostranstve Evropy – Rossii [Music in the cultural space of Europe – Russia]. SPb, Rossijskij

- institut istorii iskusstv [St. Petersburg, Russian Institute of art history], 2014, pp. 299–311.
10. Savenko S.I. Portret hudozhnika v zrelosti [The Portrait of the artist in maturity]. Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1981, no 9, pp. 35–41.
  11. Holopova V.N. Kompozitor Alfred SHnitke [Composer Alfred Schnittke]. Moscow : Kompozitor [Moscow : Composer], 2008. 228 p.
  12. Cvetkova P.YU. Kamerno-vokal'naya muzyka Al'freda SHnitke: stilevoj i zhanrovyy aspekty. Avtoref. diss. ... kand. Iskusstv [Chamber and vocal music by Alfred Schnittke: stylistic and genre aspects. Abstract diss. ... kand. Art]. Moscow MGK [M., MGK], 2018. 32 p.
  13. SHnitke A.G. Stat'i o muzyke [Articles about music]. Moscow. Kompozitor [M., Composer], 2004. 405 p.
  14. Shul'gin D.I. Gody neizvestnosti Al'freda SHnitke. Besedy s kompozitorom [Years of uncertainty of Alfred Schnittke. Conversations with the composer] Moscow. Kompozitor [M., Composer], 2004. 112 p.

**Демченко А.И. Нерв инакомыслия. К 85-летию Альфреда Шнитке.** В предлагаемом очерке рассматриваются вехи и причины перехода Альфреда Шнитке от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску. В начальном разделе статьи говорится о начальных вехах творческого становления композитора с акцентом на времени обучения в Московской консерватории и отмечается, что это была для него пора жизненной гармонии и благополучия, что прекратилось с момента открытого использования новейших средств, что никак не поощрялось официальной идеологией. Вступление на путь резко выраженного авангардного эксперимента вызвало полную стилевую переориентацию. Самое замечательное в происходившем процессе освоения опыта отечественного и зарубежного авангарда состояло в том, что в руках Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение, и благодаря напряжённому исканиям композитор к середине 1960-х годов обрёл самостоятельность стиля.

Анализ перехода к авангардным приёмам композиторского письма ведётся путём сопоставления с исходными творческими позициями и посредством выявления характерных дискурсов радикального обновления стилистических приёмов и музыкального языка в целом.

Впервые предлагается системное раскрытие всего комплекса соответствующей проблематики и даётся обоснование безусловной мотивированности перехода Альфреда Шнитке от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску. Основные каналы его авангардного мышления 1960-х – начала 1970-х годов: додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое. Проходя полосу новационных увлечений, композитор находил определяющие для себя образы и приёмы и формировал облик главного героя своей музыки, и немаловажно то, что у Шнитке складывалась жизненная позиция, так много определившая в его общехудожественной концепции.

**Ключевые слова:** творчество Альфреда Шнитке, эволюция от традиционного музыкального мышления к авангардному художественному поиску.

**Демченко А.І. Нерв інакомислення. До 85-річчя Альфреда Шнітке.** У пропонованому нарисі розглядаються віхи і причини переходу Альфреда Шнітке від традиційного музичного мислення до авангардного художнього пошуку. У початковому розділі статті йдеться про початкові віхи творчого становлення композитора з акцентом на час навчання у Московській консерваторії і зазначається, що це був для нього час життєвої гармонії і благополуччя, що припинилося з моменту відкритого використання новітніх засобів, що ніяк не захочувалося офіційною ідеологією. Вступ на шлях різко вираженого авангардного експерименту викликав повну стильову переорієнтацію. Саме чудове в процесі освоєння досвіду вітчизняного та зарубіжного авангарду полягало в тому, що в руках Шнітке "чуже" ставало "своїм", отримуючи самотутнє художнє наповнення і завдяки напруженим шуканням композитор до середини 1960-х років знайшов самостійність стилю.

Аналіз переходу до авангардних прийомів композиторського письма ведеться шляхом зіставлення з вихідними творчими позиціями і за допомогою виявлення характерних дискурсів радикального оновлення стилістичних прийомів і музичної мови в цілому.

Вперше пропонується системне розкриття всього комплексу відповідної проблематики і дається обґрунтування безумовної вмотивованості переходу Альфреда Шнітке від традиційного музичного мислення до авангардного художнього пошуку. Основні канали його авангардного мислення 1960-х – початку 1970-х років: додекафонія і серийна техніка, ультрахроматика, пуантилізм і алеаторика, сонорика і мікрополіфонія, сучасні варіанти гетерофонного листа, кластери і багато іншого. Проходячи смугу новаційних захоплень, композитор

знаходив визначальні для себе образи і прийоми і формував вигляд головного героя своєї музики, і важливо те, що у Шнітке складалася життєва позиція, яка так багато визначила в його загальнобудоножньої концепції.

**Ключові слова:** творчість Альфреда Шнітке, еволюція від традиційного музичного мислення до авангардного художнього пошуку.

**Demchenko A. Nerve of dissent. To the 85th anniversary of Alfred Schnittke's.** The proposed essay examines the milestones and reasons for Alfred Schnittke's transition from traditional musical thinking to avant-garde artistic search. The initial section of the article deals with the initial milestones of the composer's creative development with an emphasis on the time of his studies at the Moscow Conservatory and notes that it was the time of vital harmony and wellbeing for him, which had ceased since the moment of the open use of the latest means, which was not encouraged by the official ideology. The introduction to the path of a pronounced avant-garde experiment caused a complete stylistic reorientation. The greatest thing in the process of mastering experience of domestic and foreign advance guard consisted in the fact that in Schnittke's hands «foreign» became «his», getting original artistic content, and because of great quests the composer had gained an independence of the style by the middle of 1960-s.

The analysis of the transition to avant-garde techniques of compositional writing is carried out by comparing with the original creative positions and by identifying the characteristic discourses of radical renewal of stylistic techniques and musical language in general.

For the first time, a systematic disclosure of the whole complex of relevant issues is proposed and the substantiation of the unconditional motivation of Alfred Schnittke's transition from traditional musical thinking to avant-garde artistic search is given. The main channels of his avant-garde thinking of the 1960-s -beginning of 1970-s: dodecaphony and serial technique, ultrachrome, pointillism and aleatoric, sonalika and micropolyphony, modern versions heterophony letters, microchromatic, clusters and more. Passing a stage of innovative passion, the composer found the images and methods and formed an image of the main character of the music, and it is very important that Schnittke's vital position defined his general artistic concept so much.

**Key words:** creativity of Alfred Schnittke, evolution from traditional musical thinking to avant-garde artistic search.

---

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ПЕРСОНАЖЕЙ ВТОРОГО ПЛАНА В ОПЕРАХ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ**

---

Оперное творчество гениального итальянского композитора XIX века Джузеппе Верди принадлежит к вершинам мирового музыкального искусства. Его сочинения составляют «золотой фонд» репертуара большинства оперных театров, их знают и любят широчайшие слои слушателей различных стран. О популярности произведений великого маэстро свидетельствует тот факт, что многие мелодии из его опер фольклоризировались и вошли в фоносферу демократической среды в качестве народных песен. Вокальные номера из таких опер как: «Риголетто», «Травиата», «Набукко», «Аида», «Бал-маскарад», «Трубадур», «Дон Карлос» и других постоянно звучат не только на оперных сценах, но и в концертных залах, их исполняют выдающиеся певцы различных национальных школ и поколений. Не случайно само имя Дж. Верди во многом стало символом всего возвышенного, глубокого и прекрасного, что несёт в себе оперное искусство.

Большой интерес вызывает творчество Дж. Верди и у исследователей. К его изучению обращались многие крупные учёные, среди них Б. Асафьев, С. Богоявленский, М. Друскин, Г. Орджоникидзе, И. Соллертинский, Л. Соловцова, Р. Шавердян и др. В их работах рассмотрен жизненный и творческий путь композитора, раскрыты особенности его эстетики и стиля, прослежена эволюция творчества, выявлена связь с ведущими художественными тенденциями времени. Вполне закономерно, что наибольшее внимание уделено оперным произведениям итальянского мастера, проанализированы его оперы различных периодов с точки зрения кристаллизации и воплощения их замыслов, выбора литературных первоисточников, особенностей композиционно-драматургического строения, музыкальной стилистики. При рассмотрении оперных сочинений значительное место отводится характеристикам главных действующих лиц, поскольку именно они играют основополагающую роль в раскрытии концептуальной идеи произведения. Вместе с тем, будучи тонким психологом и замечательным драматургом, Дж. Верди меткими штрихами создаёт живые, неповторимые образы не только главных героев, но и персонажей второго плана, которые также несут на себе важную драматургическую нагрузку. При этом следует констатировать отсутствие самостоятельных исследований, системно рассматривающих функции персонажей второго

плана в операх Дж. Верди, что и обусловило **актуальность** темы данной статьи.

*Цель* статьи – проследить драматургические функции персонажей второго плана в операх Дж. Верди, выявить многоплановость их смысловой нагрузки в воплощении художественной концепции сочинения, раскрыть глубину и психологическую тонкость музыкальных характеристик «вспомогательных» действующих лиц, показать разнообразие их трактовки в зависимости от сюжета и жанра оперы.

В качестве аналитического материала избраны следующие оперные сочинения Дж. Верди: «Травиата» (1853), «Бал-маскарад» (1859), «Отелло» (1886) и «Фальстаф» (1893), репрезентирующие наиболее важные – зрелый и поздний периоды творчества композитора. Учитывался также фактор контрастности персонажей второго плана, степень их индивидуализации, что дало возможность показать разнообразие драматургических функций данных действующих лиц. В центре внимания оказались образы: Флоры (подруги Виолетты) из оперы «Травиата», Оскара (пажа графа Ричарда) из оперы «Бал-маскарад», Эмилии (жены Яго и служанки Дездемоны) из оперы «Отелло», лирическая пара – Нанетта и Фентон из комедийной оперы «Фальстаф».

*Методологической базой* статьи послужили функциональный, системный, исторический, композиционно-драматургический, семантический методы анализа, что позволяет раскрыть значимость персонажей второго плана в целостной структуре оперного сочинения.

*Научная новизна* статьи состоит в том, что в ней впервые в качестве самостоятельной научной проблемы затронута трактовка образов второго плана в операх Дж. Верди, а также предпринята попытка типологизации драматургических функций побочных персонажей на примере оперных сочинений различных жанров и периодов творчества великого итальянского композитора.

При всём многообразии функциональной нагрузки персонажей второго плана в операх Дж. Верди следует констатировать их важную роль в развитии сюжета, что отражается на драматургическом строении опер.

Показательна с этой точки зрения трактовка образа Флоры – подруги Виолетты в опере «Травиата». Этот образ помогает, с одной стороны, раскрыть внешнюю обстановку действия, а с другой, – обострить развитие сюжета, придав ему особую напряжённость. Не случайно Флора появляется в драматургически важных сценах оперы – в её экспозиции (I действие), где очерчивается коллизия, приводящая к завязке основной любовно-лирической линии, и в кульминации (II картина II действия), где происходит открытое столкновение Виолетты и Альфреда.

Проследим основные этапы характеристики Флоры.

Впервые этот персонаж появляется в доме Виолетты, где царит атмосфера всеобщего веселья. Представляя естественную для главной героини (до встречи с Альфредом) «среду обитания», Флора большей частью показана в ансамблевых сценах с Бароном, Маркизом, Доктором и другими постоянными посетителями салона Виолетты. Поэтому её партия преимущественно не является самостоятельной, а построена на той же жанрово-танцевальной интонационной сфере, что и другие ансамблевые партии. И всё же показательно, что слова, наиболее рельефно отражающие праздную беспечность обстановки, произносит именно Флора: *«Да, веселье нам силы даёт. Лишь в бокалах вино заиграет, речь польётся шумней и живей. Да с полной чашей всегда веселей».*

В краткие моменты сольных высказываний партия Флоры приобретает более индивидуализированные черты. Так, например, после представления Альфреда Виолетте, в её партии появляется изощренная хроматическая линия на слова: *«Мой совет вам: храните молчание»*, что вносит тонкий смысловой подтекст, своего рода намёк на неоднозначность возникшей ситуации. Этот штрих характеризует Флору как женщину умную, опытную, поднаторевшую в хитросплетениях светской жизни, умеющую увидеть суть зарождающихся романтических отношений.

Помимо этого, в продолжении данного эпизода Флора вносит определённый нюанс в характеристику Альфреда. С восхищением и в то же время вкрадчиво звучит её фраза: *«Дивлюсь; мне же нравится он, признаюсь»*, представляющая собой нисходящую мелодическую линию, расчленённую паузами. Оттенок затаённости вносит также отклонение из яркого дизезного *A-dur*, в бемольную сферу – *F-dur*.

Сцена в гостиной у Флоры (II картина II действия) – кульминация всей оперы. Примечательно, что сюжетная линия этого драматургического этапа перекликается с I действием. Здесь те же друзья, та же атмосфера «прожигания жизни». Но это лишь внешнее сходство, которое ещё больше подчёркивает душевную драму Виолетты, вынужденной надеть маску «светской львицы», а на самом деле глубоко страдающей, приносящей свою любовь в жертву патриархальным условностям, свято чтимым семьёй Альфреда. Отсюда – контраст между состоянием несчастной женщины и внешней средой, которая когда-то была для неё привычным окружением.

В создании этого контрастного фона значительную роль играет Флора, которая является не просто хозяйкой бала, а своего рода «режиссёром» разворачивающихся событий. В своих немногочисленных, но всегда точных отдельных фразах, она даёт слушателю возможность понять характер происходящего, то есть проясняет ситуацию. Вкрадчивые

разговорные фразы, полутоновые интонации служат тому подтверждением.

В качестве примера приведём диалог Флоры с Маркизом:

**Флора:** *Маскарад наш сегодня будет весел... Виолетту с Альфредом я также жду.*

**Маркиз:** *Я расскажу вам новость. Виолетта с Жермоном уж расстались.*

**Флора:** *Да что вы?*

**Маркиз:** *Да, она приедет с бароном.*

**Флора:** *Но тише... идут к нам.*

В этой картине героиня Флоры максимально раскрывает перед слушателем свою изворотливую натуру. Становится отчётливо понятно её неискреннее и двуличное отношение к подруге. Подтверждением этого служит её реакция на новость о расставании Альфреда и Виолетты: «*Так он свободен? Bravo*» – маленький, но очень яркий и значительный музыкальный фрагмент, написанный в тональности *D-dur*, в темпе *Allegro*. Вокальная партия Флоры звучит броско и утвердительно. Здесь кроется ещё один психологический нюанс, свидетельствующий о личной расположенности Флоры к Альфреду.

Превосходна драматургия сцены карточной игры в гостиной Флоры (финал II действия). На фоне пустого светского разговора за карточным столом разгорается ссора Альфреда с Бароном, которого он считает своим счастливым соперником. Флора наблюдает за ними с нескрываемым интересом. Её отдельным сольным репликам присущ колкий, ироничный характер, что подчёркнуто нисходящим движением, отрывистыми однозвучными повторами во многих фразах. Всё это свидетельствует о важности драматургической функции образа Флоры, её существенной роли в обострении основной интриги, подведении действия к кульминации – перелому в сюжетном развитии оперы.

Итак, ещё раз подчеркнём, что партия Флоры, несмотря на её «вспомогательную» роль, является важным рычагом драматического действия «Травиаты». Она позволяет глубже и всесторонней раскрыть основную лирико-психологическую линию сочинения, показать образ главной героини в различных ракурсах, в сложном соотношении внешних и внутренних черт, то есть создать её объёмный портрет, составляющий стержень художественной концепции оперного произведения.

Не менее важную роль в развитии сюжета оперы «Бал-маскарад», в раскрытии сложных взаимоотношений главных героев играет Оскар – паж графа Ричарда. Это жизнерадостный юноша, поэтому его партия поручена колоратурному сопрано. О значимости этого образа свидетельствует тот факт, что на протяжении всего произведения Ричард

постоянно появляется со своим верным слугой (за исключением любовных сцен с Амелией). Отчётливо видно, что мнение Оскара важно для графа. Возможно, в его облике зеркально отражаются черты характера самого главного героя: стремление к справедливости, желание помочь всем, особенно нуждающимся. В полной мере, это можно наблюдать в балладе Оскара из I действия (*B-dur, Allegro*). Она звучит после того, как судьями вынесен суровый приговор об изгнании из города гадалки Ульрики, и Ричард, желая удостовериться в правильности этого решения, обращается к своему пажу с вопросом: «*Что скажешь ты?*»:

Жанр баллады обусловил повествовательный принцип изложения словесного текста, направленного на характеристику Ульрики, умеющей точно предсказать «*всё, что судьбой вам суждено!*». Вместе с тем здесь раскрывается и образ самого Оскара как отзывчивого и небезучастного к чужой беде молодого человека. Юношеская искренность и беззаботность передаются с помощью лёгкого, полётного звучания вокальной партии, чему способствует широкое использование штриха стаккато, обилие колоратур (показательны авторские ремарки *brillante, leggiero*), воздушные октавные «взлёты», чёткая гармоническая опора на тональность *B-dur*. Определённый контраст вносит второй раздел куплета, где благодаря минорному ладу (одноименная тональность *b-moll*), нисходящим хроматическим ходам в вокальной партии и катабазисной линии баса подчёркивается смысл фразы: «*Смерть иль блаженство вам предвещает*». Однако некоторая напряжённость в данном случае не вносит ощущение глубокого драматизма, а скорее воспринимается как романтический флёр, снимаемый изящным звучанием виртуозного припева, отличающегося динамическими перепадами от *pp* до *f*. Показательно, что «порхающая» фигурация, присущая партии Оскара, была представлена ещё в увертюре наряду с другими темами.

В квинтете II действия, где ещё более закручиваются сюжетные хитросплетения, передана широкая гамма противоречивых состояний героев – беспечность Ричарда, не верящего предсказанию гадалки, трепет заговорщиков, боящихся разоблачения, удивление Ульрики, страх и смятение Оскара – именно устами пажа выражена главная мысль: «*Ах, за что такая кара: от друга ждать удара?*». Сочетание хроматических ходов с широкими скачками на нону, сексту, октаву, частые внутрислоговые распевы, повышение тесситуры до «с» третьей октавы, окончание каждой фразы нисходящими полутоновыми движениями – всё это подчёркивает испуг и отчаянье верного слуги Ричарда.

Чрезвычайно важную ситуативную функцию выполняет Оскар в сцене бала (IV действие), служащей кульминацией и развязкой оперы. Вследствие наивности и доверчивости юного героя происходит кровавая

развязка: Оскар выдаёт тайну маскарадного облачения Ричарда заговорщикам, которые жестоко расправляются с благородным главным героем. В результате образ Оскара получает трагедийную окраску – преданный всей душой своему господину юноша становится, по сути, орудием рока, виновником его гибели.

Наряду с этим в сцене бала образ Оскара носит и оттеняющую функцию. Мастерски написанная, данная сцена словно соткана из контрастов – сгущающийся заговор, любовные метания Амелии и Ричарда, маскарадная суэта и искренняя веселость Оскара, радостное ожидание праздника, выраженное в канцоне. Этот номер, представляющий собой изящный, светлый вальс в тональности *G-dur*, драматургически очень важен, поскольку подчёркивает легкомыслие и в какой-то мере самонадеянность пажа: *«Оскар хоть юн, но не болтун... Храню секрет, вот мой ответ»*.

Шутливый характер канцоны Оскара создаётся лёгкими, порхающими интонациями, сочетающимися мягкие опевающие ходы с внезапными взлётами на нону вверх, подчёркнутыми акцентами. Причём каждая фраза, пропевающая словесный текст, перебивается ритурнелем («Тра ля ля ля»), мелодическая линия которого основана на нисходящем движении по звукам аккордов (*DD7–D6/4*). Здесь достигается особая воздушность звучания с помощью форшлагов, мелких длительностей, что прекрасно сочетается с блестящими трелями флейты (ремарка *brillantissimo*). Ритмическая стабильность вокальной партии ещё более усилена партией оркестра, где вальсовый ритм воспроизводится в ускоренном движении (показателен метр 3/8), а верхний голос аккордовой фактуры дублирует партию вокалиста.

Итак, образ пажа из оперы «Бал-маскарад» несёт на себе многоплановую драматургическую нагрузку: способствует формированию и развёртыванию напряжённой интриги; является «рычагом» сюжетного развития, приводящего к гибели главного героя; оттеняет своим светлым характером мрачные, зловещие сцены оперы; выполняет связующую функцию в сложных отношениях главных персонажей.

Значительная смысловая нагрузка ложится на образ Эмилии – жены Яго в опере «Отелло», играющий существенную роль в движении сюжета. Именно Эмилия поднимает с пола «роковой платок» Дездемоны, который вырывает у неё жаждущий мщения Яго, в результате чего происходит трагическая развязка. После гибели Дездемоны в финале оперы, именно Эмилия, забыв свой страх перед мужем, разоблачает коварство Яго.

Впервые на сцене этот персонаж появляется в квартете (финал II действия), который представляет собой уникальный образец трактовки данного жанра, поскольку соединяет в единое целое, по сути, два разнотипных дуэта: Отелло и Дездемоны – дуэт согласия, Яго и Эмилии – дуэт разногласия. Этот квартет звучит в очень важный, переломный драматургический момент оперы – именно в этой сцене Эмилия подбирает с пола платок, брошенный на пол Отелло. Если партии Дездемоны и Отелло насыщены лирическим мелодизмом, их плавные вокальные линии дублируются оркестром, где звучит вариант темы любви, то партии Яго и Эмилии строятся на коротких речитативных фразах. Изначально, вокальной партии Эмилии свойственна напряжённая речитация, чему способствуют нисходящие хроматические секундовые ходы, которые дополняются робкими, затаёнными интонациями вздоха, что подчёркивает её, увы, тщетное, сопротивление мужу. Особенно выделяются её фразы на слова: «*Полна я страха, полна предчувствий. Несчастьем он нам грозит*». Здесь преобладают однозвучковые малосекундовые и терцовые интонации в низком вокальном регистре, усиливающим ощущение вкрадчивости.

В процессе развития движение её мелодической линии тесситурно повышается, фразы становятся более смелыми, ритмически острыми, при сохранении декламационной основы. В этом контексте особо напряжённо звучат интонации возгласа, построенные на восходящем ямбическом септимальном обороте.

От этой сцены линия драматургического развития непосредственно тянется к финалу IV акта. Предчувствием трагедии дышит краткий диалог Дездемоны и Эмилии в начале действия – Дездемона просит свою служанку приготовить «белый наряд подвенечный» для того, чтобы её в нём положили в гроб. Эмилия, стараясь поддержать Дездемону, просит гнать эти тягостные мысли прочь. Её интонации не выходят за рамки декламационных фраз. Возникающие здесь смысловые подтексты служат психологической предтечей неизбежной роковой развязки.

Вокальная партия финальной сцены, где Эмилия наконец решается разоблачить Яго, отлична от квартета II действия. Здесь её образ уже выходит на первый план, наравне со всеми главными действующими лицами. Полностью меняется характер мелодической линии её партии – решительные интонации звучат теперь в темпе *presto* в высоком регистре, переходя от однозвучковой речитации к утвердительному квартовому скачку в конце фраз.

Фрагмент, в котором происходит развязка оперы, предельно экспрессивен и динамичен (темп *prestissimo*). Вокальная партия Эмилии

отличается напористостью и весомостью – перед лицом свершившейся трагедии она перерождается: из запуганной и робкой становится сильной, решительной, забывает о себе и разоблачает Яго. Не случайно в её партии интонационно выделяется слово «убийца» с помощью восходящего квартового скачка и резкого нисходящего октавного спада. Патетическое звучание вокальной партии усиливается плотными оркестровыми аккордами по трезвучиям минорных тональностей – *gis-moll, cis-mol, fis-moll*.

Итак, драматургическая роль партии Эмилии в опере «Отелло» не сводится к чисто служебной функции, а является важным фактором, способствующим доведению сюжетной линии до логической финальной точки. Трактовка этого персонажа в полной мере отвечает лирико-психологическому жанру оперы и отмечена внутренней многоплановостью и динамичностью.

Помимо значительной роли в развитии сюжета персонажи второго плана способствуют также раскрытию важных черт внутреннего облика главных героев. В частности, благодаря Эмилии впервые открыто выявляется зловещая сущность образа Яго. Так, в квартете II действия она произносит: *«Злой человек... всегда со мною был суров он ... страшен мне ... он страшен мне»*. И ещё более открыто в кульминации квартета прорываются утвердительные восходящие возгласы: *«Злой человек. Несчастьем он нам грозит!»*. Благодаря этой косвенной характеристике раскрывается истинное лицо Яго на таком этапе развития сюжета, когда другие персонажи принимают его действия за искреннее проявление дружеских чувств.

В драматургической организации оперного произведения образы второго плана нередко вносят контраст, эмоциональную разрядку в развитие действия и выполняют оттеняющую функцию.

Примером могут служить образы Нанетты и Фентона, представляющие любовно-лирическую линию комической оперы «Фальстаф». Обладая замечательным драматургическим чутьём, Дж. Верди прекрасно ощутил, что в моменты концентрации комедийных ситуаций необходимо дать разрядку. С этой целью введены персонажи второго плана Нанетта и Фентон, юная влюблённая пара, составляющая лирическую линию оперы. Не являясь основной, эта линия не имеет целостного развития, а появляется лишь эпизодически, по типу лирических интермеццо, приостанавливая на короткое время живое комедийное действие и, тем самым, давая толчок его дальнейшему активному развитию. Благодаря этому расширяется художественное пространство оперы, что делает её гораздо разнообразнее и интереснее. По справедливому замечанию Г. Орджоникидзе: «Заслуга Верди заключается

в том, что он как бы изнутри взорвал окостеневшие формы комедии-буфф, разрушил преграды между комической и лирико-комедийной оперой, сочетав их действенность с тонкой эмоциональностью, характерность – с глубиной, живость – с проникновенностью» [1, с. 265–266].

Лирические «вкрапления» прослаивают живые, ансамблевые сцены, построенные на буффонной скороговорке. Как лирическая пара Нанетта и Фентон впервые предстают во II картине I действия, соединяясь в прекрасном дуэте-согласии, который звучит между остроумными сценами сговора женской и мужской половины оперы с целью одурачить и проучить Фальстафа.

Уже в оркестровом вступлении к дуэту зарождаются лирические интонации, предвосхищающие тему любви, которая служит лейтмотивом этих героев на протяжении всей оперы. Плавная, напевная, эта тема построена на сочетании секстово-квинтовых и однозвучковых оборотов, завершающихся нисходящим септимовым ходом, вносящим оттенок лирической экспрессии. Данная тема составляет основу как оркестровой, так и вокальных партий обоих персонажей, что подчёркивает единство их эмоционального состояния.

Вместе с тем композитор тонко подчёркивает индивидуальность женского и мужского начала – большую пылкость юноши, в партии которого постепенно повышается тесситура, доходя до си-бемоль второй октавы, а в партии девушки – робость и в то же время кокетливость, ощутимые в кратких речевых фразах: «*Дерзкие руки!*», «*Осторожней... Нем!*», «*Боюсь я!*», имитирующих настороженную речь. Но в конце дуэта и в партии Нанетты, которая всё более подчиняется восторженному порыву, появляются широкие распевные фразы, расширяется диапазон, и как кульминация выделяется слово «*Страстью*» с помощью ритмически выдержанного на протяжении  $4\frac{1}{2}$  тактов звука ля-бемоль второй октавы на фоне темы любви в оркестровой партии.

Аналогичным образом разряжает всеобщую комедийную суматоху лирическая сцена Нанетты и Фентона во II картине II действия. Пользуясь неразберихой (из-за появившегося в доме Фальстафа), они скрываются за ширмой и снова говорят друг другу нежные слова. Здесь впервые восторженный диалог приводит к унисонному слиянию голосов, что знаменует полное единение жаждущих любви молодых героев.

Своё продолжение и окончательное исчерпание лирическая линия находит в последней картине оперы (II картина III действия). Здесь впервые появляются сольные номера Фентона и Нанетты, органично вливаясь в общую лирико-фантастическую атмосферу финала.

Прекрасной заставкой, создающей особый романтический тонус начального раздела картины, служит серенада Фентона, мечтающего

о встрече с возлюбленной: *«Тебя зовёт мой голос на свиданье, а сердце трепетное ждёт ответа»*. Этот номер словно соткан из широких кантиленных фраз, отличающихся удивительной гибкостью и волнообразностью. Мягкий, обволакивающий фон струнных, в котором проскальзывают интонации темы любви, прекрасно дополняет поэтически-возвышенную атмосферу чудесной лунной ночи. Нельзя не согласиться с Л. Соловцовой, которая отмечает: «Этот поэтический эпизод, с его романтическим оркестровым колоритом и изысканными гармониями, принадлежит к лучшим “ноктюрнам” Верди» [2, с. 614].

Сольный номер Нанетты, её ариетта, прекрасно дополняет фантастическую линию оперы. Здесь героиня предстаёт Царицей фей, воспевающей красоту дивной ночи с её зыбким лунным светом, волшебными тенями, шелестом ветвей (показательна авторская ремарка *leggirissimo e staccato*). «Музыка грациозна и фантастически феерична, – пишет Г. Орджоникидзе. – Игривые трели скрипок, скользящие пассажи флейты, лёгкий ритм виолончелей и арфы подобны мерцающим огонькам» [1, с. 304]. На этом скерцозном фоне звучит светлая, поэтичная вокальная мелодия, покоряющая своей естественностью и безыскусной чистотой. Широкие октавные ходы, уравновешенные плавными движениями, обилие мягких триолей, тональная ясность с опорой на основные ступени тональности *A-dur* – всё это в полной мере выражает главную мысль: «Остановись, мгновенье, прекрасный мир поёт». Дважды проведенная в партии солистки тема прославляется медленными и плавными танцами маленьких фей. По словам Л. Соловцовой, в этой сцене «можно ощутить близость ко “Сну в летнюю ночь” Мендельсона» [2, с. 615].

При всей чарующей красоте романтического ночного пейзажа, связь с лирической линией, основной в характеристике Нанетты, даёт себя знать в завершении ариетты, оканчивающейся широкой восторженной фразой: *«Пусть расцветает прекрасно – дивное чувство любовь»*. Отсюда – арка к счастливому воссоединению влюблённых в финале оперы, когда Алиса представляет мужу только что обвенчавшихся Нанетту и Фентона. По сути, это ситуативная развязка в духе стремительного комедийного действия, вследствие чего отсутствуют отдельные лирические характеристики юных героев и их партии вливаются в грандиозный завершающий ансамбль, славящий шутку, веселье и смех.

Таким образом, не являясь основной, лирическая линия значительно обогащает и освежает драматургию последней оперы Дж. Верди. Вклиниваясь в наполненную забавными положениями комедийную интригу, она оттеняет многие фарсовые ситуации, вносит необходимую разрядку, что в результате способствует активизации зрительского восприятия. Приходится только удивляться и восхищаться

замечательным мастерством гениального итальянского маэстро, не растратившего и в поздний период свой молодой задор, радостное приятие мира.

Несмотря на то, что персонажи второго плана не занимают значительного «территориального пространства», они наделены рельефными, индивидуализированными музыкальными характеристиками в зависимости от сюжета и жанра оперы. Особенно сложны, насыщены глубоким психологизмом, внутренним конфликтом эти образы в лирико-драматических сочинениях.

Ещё раз сошлёмся на трактовку образа Эмилии в опере «Отелло», в чём видится непосредственное влияние шекспировской поэтики. Притом, что данный образ намечен лишь пунктиром, он по-шекспировски сложен и многопланов. В этой женщине уживаются робость, покорность, страх перед сильным, коварным мужем и душевная тонкость, проницаемость, сострадание оклеветанной Дездемоне. Эволюция её образа отчётливо проявляется в момент, когда она, невзирая на своё зависимое положение, разоблачает Яго. Такая тонкая психологическая мотивировка образа Эмилии в полной мере отразилась на музыкальном воплощении её партии.

Своя психологическая коллизия имеет место и в образе Оскара. При кажущейся простоте облика юного паж, воплощающего позитивное начало, внутреннюю чистоту и искренность, его беспечность становится причиной гибели главного героя. Невольное предательство Оскара воспринимается тем более трагично, что это зло, творимое добрыми руками.

Подводя итог, подчеркнём, что образы второго плана в операх Дж. Верди выполняют важные драматургические функции: способствуют развитию сюжета, помогают понять истинный смысл происходящего на сцене, выявить основополагающие черты в облике главных героев, оттенить напряжение отдельных сцен, а в итоге – способствуют становлению и развитию идейно-художественной концепции сочинения. Их яркие музыкальные характеристики в полной мере подтверждают высочайшее мастерство гениального итальянского Маэстро.

#### **Список использованных источников**

1. Орджоникидзе, Г.Ш. Оперы Верди на сюжеты Шекспира / Г.Ш. Орджоникидзе. – М. : Музыка, 1967. – 325 с.
2. Соловцова, Л.А. Джузеппе Верди / Л.А. Соловцова. – М. : Музыка, 1966. – 675 с.

## References

1. Ordzhonikidze G.SH. Opery Verdi na syuzhety Shekspira [Verdi's operas on Shakespeare's plots]. Moscow. : Muzyka [Music], 1967. 325 p.
2. Solovcova L.A. Dzhuzeppe Verdi [Giuseppe Verdi]. Moscow. : Muzyka [Music], 1966. 675 p.

**Тукова Т.В., Горлакова Е.Н. Драматургические функции персонажей второго плана в операх Джузеппе Верди.** В статье прослеживаются драматургические функции персонажей второго плана в операх Дж. Верди, выявляется многоплановость их смысловой нагрузки в воплощении художественной концепции сочинения, раскрывается глубина и психологическая тонкость музыкальных характеристик «вспомогательных» действующих лиц, освещается разнообразие их трактовки в зависимости от сюжета и жанра оперы. В качестве аналитического материала избраны оперы «Травиата», «Бал-маскарад», «Отелло» и «Фальстаф», репрезентирующие наиболее важные – зрелый и поздний периоды творческого наследия композитора. В центре внимания оказались образы: Флоры – подруги Виолетты, Оскара – пажа графа Ричарда, Эмилии – жены Яго и служанки Дездемоны и лирическая пара – Нанетта и Фентон, оттеняющая комедийную интригу «Фальстафа».

Методологической базой статьи послужили функциональный, системный, исторический, композиционно-драматургический, семантический методы анализа, что позволило раскрыть значимость персонажей второго плана в целостной структуре оперного сочинения.

На основе проделанного анализа установлено, что образы второго плана в операх Дж. Верди выполняют важные драматургические функции: способствуют развитию сюжета, помогают понять истинный смысл происходящего на сцене, выявить основополагающие черты в облике главных героев, оттенить напряжение отдельных сцен, а в итоге – способствуют становлению и развитию идейно-художественной концепции оперного сочинения. Их яркие музыкальные характеристики в полной мере подтверждают высочайшее мастерство гениального итальянского Маэстро.

**Ключевые слова:** Дж. Верди, оперное творчество, драматургические функции, персонажи второго плана, «Травиата», «Бал-маскарад», «Отелло», «Фальстаф».

**Тукова Т.В., Горлакова К.М. Драматургічні функції персонажів другого плану в операх Джузеппе Верді.** У статті

простежуються драматургічні функції персонажів другого плану в операх Дж. Верді, виявляється багатоплановість їх смислового навантаження у втіленні художньої концепції твору, розкривається глибина і психологічна гнучкість музичних характеристик «допоміжних» діючих осіб, висвітлюється різноманітність їх трактування в залежності від сюжету і жанру опери. Аналітичним матеріалом обрані опери «Травіата», «Бал-маскарад», «Отелло», «Фальстаф», які репрезентують найбільш важливі – зрілий і пізній періоди творчої спадщини композитора. У центрі уваги опинилися образи: Флори – подруги Віолетти, Оскара – пажа графа Ричарда, Емілії – дружини Яго і служниці Дездемони і лірична пара – Нанетта і Фентон, яка відтіняє комедійну інтригу «Фальстафа».

Методологічною базою статті стали функціональний, системний, історичний, композиційно-драматургічний, семантичний методи аналізу, що дозволило розкрити значимість персонажів другого плану в цілісній структурі оперного твору.

Зроблений аналіз довів, що образи другого плану в операх Дж. Верді виконують важливі драматургічні функції: сприяють розвитку сюжету, допомагають зрозуміти справжній сенс того, що відбувається на сцені, виявити сутнісні риси образів головних героїв, відтінити напругу окремих сцен, отже – сприяють становленню та розвитку ідейно-художньої концепції твору. Їх яскраві музичні характеристики повною мірою свідчать про чудову майстерність геніального італійського Маестро.

**Ключові слова:** Дж. Верді, оперна творчість, драматургічні функції, персонажі другого плану, «Травіата», «Бал-маскарад», «Отелло», «Фальстаф».

**Tukova T., Gorkakova E. Dramaturgic functions of the supporting characters in operas by Giuseppe Verdi.** The article traces the dramaturgic functions of the characters of the second plan in the operas Verdi, reveals the diversity of their semantic load in the embodiment of the artistic concept of the work, reveals the depth and psychological subtlety of the musical characteristics of the “auxiliary” actors, highlights the diversity of their interpretation depending on the plot and genre of the opera. As an analytical material operas “La Traviata”, “Masquerade Ball”, “Othello” and “Falstaff” have been chosen. They represent the most important – the middle and late periods of the creative heritage of the composer. The focus was images: Flor – (Violetta's friend), Oscar – the page count Richard, Emilia – wife of Iago and maid of Desdemona, and lyrical couple Nanette and Fenton that sets off a Comedy intrigue.

The methodological basis of the article are functional, systematic, historical, compositional, dramaturgic semantic methods of the analysis

techniques that revealed the importance of characters in the whole structure of the opera.

On the basis of the analysis it is proven that the images of the second plan in operas by G. Verdi have important dramaturgic functions: contribute to the development of the plot, help to understand the true meaning of the stage situation, to identify the essential features in the form of the main characters, to set off the tension of the individual scenes, and in the end – contribute to the formation and development of the ideological and artistic concept of the composition. Their bright musical characteristics are fully confirmed by the highest skill of the genius Italian Maestro.

**Key words:** G. Verdi, opera, dramaturgic functions, the characters of the second plan, “La Traviata”, “Masquerade Ball”, “Othello”, “Falstaff”.

УДК 78.071.2:784

*Л.С. Лыкова, Ю.С. Дегтярёва*

---

## МЕТРОРИТМИЧЕСКАЯ НЕРЕГУЛЯРНОСТЬ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ И ЕЁ ДИРИЖЁРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

---

Данная статья может быть полезна как для студентов, обучающихся профессии дирижёра, так и для молодых дирижёров-исполнителей и педагогов.

Предлагаемая тема касается одной из сложных, в какой-то степени спорных, и мало разработанных проблем в области теории и практики работы дирижёра, а именно, – определения схемы тактирования сложно-смешанной метроритмической структуры музыкального произведения, в частности, хорового. Предлагаемая методика изучения произведения, в аспекте метроритмической организации и нахождения желательной формы отражения её в дирижёрской схеме, носит скорее рекомендательный характер и не претендует на исключительность, т. е. допускает наличие других вариантов. Однако методы поиска для решения поставленных задач на конкретном музыкальном материале желательно учитывать как объективную реальность, диктуемую самим нотным текстом.

Прежде, чем перейти к определению методов поиска для решения поставленной задачи, коснёмся теории метроритмической нерегулярности, которая особенно активно разрабатывается в период XX – начала XXI века. Именно искусство XX века выдвигает проблему ритма, как одну из самых основных. Особенно в поэзии происходит решительная

перестройка самих принципов ритмической структуры. Наряду с силлаботонической системой стихосложения утверждается тоническая – видное место занимает «свободный стих». В. Васина-Гроссман в своей работе «Музыка и поэтическое слово» пишет: «Ритм (в широком смысле этого слова) – есть изначальное свойство поэзии и музыки, без которого ни та ни другая не могут существовать. Музыка, лишённая ритмической организации, превращается в звуковой хаос» [1, стр. 6]. Особенно это утверждение касается камерно-вокального и хорового жанров, которые непосредственно связаны со словом. Метроритмическая организация здесь во многом определяется на уровне взаимодействия музыкального и поэтического текста.

Активно развивает проблему ритма В. Холопова. В книге «Музыкальный ритм» мы находим следующие высказывания: «Из существующих принципов классификации ритмических явлений выделим три важнейших, коренящихся в природных свойствах ритма: 1) ритмические пропорции, 2) регулярность – нерегулярность, 3) акцентность – безакцентность. Регулярность – нерегулярность позволяет всевозможные ритмические средства подразделить по качеству симметрии – асимметрии, «консонантности» – «диссонантности» [9, стр. 17]. Таким образом, наряду с понятием нерегулярности ритма автор вводит понятие асимметрии ритма как своеобразный аналог нерегулярности. И далее, возвращаясь к музыкальной тактовой системе, В. Холопова отмечает многообразие и пестроту её трактовки в XX веке, которая выразилась в том, что наряду с тактовой системой в её классическом виде, всеобщее распространение получили различные модификации системы такта. Стали укрепляться новые, текстовые формы ритмической организации, выступающие во взаимодействии с тактом или как самостоятельные. Автор утверждает, что в «связи с общей тенденцией к нерегулярности и тактовая система в XX веке приобрела очевидное склонение к асимметрии. Выразилось это в полноправии смешанных размеров любых структур, свободной переменности, неквадратности, неисключительности полиметрии, полной нормативности прозы как музыкального принципа и как формы словесного текста».

Опираясь на вышеизложенные высказывания можно утверждать, что нерегулярность метроритма и его асимметрия становятся одной из ведущих характеристик современной музыки и, в частности, хоровой, непосредственно связанной со словом. Можно предположить, что внимание композитора, создающего музыкальное воплощение подобного словесного текста, сосредоточено, прежде всего, на смысловой его выразительности. Это обстоятельство заставляет автора музыкальными средствами делать акценты на словах, значимых для раскрытия

содержания, соподчиняя музыкальную акцентность и её ритмическую структуру с ритмикой смысловых словесных акцентов.

Поэтический регулярный ритм, составляющий одну из ведущих характеристик вокально-хоровой музыки, в основе которой лежит классическая поэзия, в XX веке утрачивает своё значение, выдвигая на первый план ритмическую свободу, соподчинённую образному строю словесной основы. Раскрыть эту свободу акцентной системы является первозадачей для исполнителя, в частности дирижёра-хормейстера.

Переходя непосредственно к вопросу дирижёрской интерпретации метроритмической структуры нерегулярного ритма, необходимо пояснить, что собой представляет дирижирование. Прежде всего, это особый язык передачи информации от руководителя-дирижёра к исполнителям (в нашем случае – певцам хора). Чтобы передать жестом основные характеристики метроритмической структуры музыкального произведения мы обращаемся к системе тактирования, которая отражается в структуре схем, иначе можно сказать дирижёрской сетки (определение К. Ольхова в книге «Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров») [5, стр. 41-42]. В дирижёрской сетке наглядно зафиксировано чередование сильных и слабых долей музыкального такта. Разработаны специальные схемы для передачи жестом асимметричных музыкальных размеров, например, пяти- и семидольных. В их основе лежит общепринятая четырёхдольная схема с дополнительным удвоением долей. Задача дирижёра определить место дополнительной доли. В пятидольной схеме удваиваться будет либо первая (сильная), либо третья (относительно сильная) доля. В семидольнике удваиваются сильная и относительно сильная и одна из слабых долей (вторая, либо четвёртая). Таким образом, такт будет иметь неквадратную (нечётную) структуру.

Выбор того либо другого варианта схемы связан с акцентной системой словесного текста, в первую очередь, нахождением внутри тактового слогового ударения. В музыкально-словесном пятидольнике ударным слогом может оказаться либо третья, либо первая метрическая доля. В первом случае удваивается относительно-сильная дирижёрская доля (2 + 3), а во втором – первая (3 + 2). Примером может служить произведение М. Ипполитова-Иванова «Крестьянская пирушка» на слова А. Кольцова. Поэтические строки с характерной пятидольной стопой в конце («Ворота тесовы растворИлись, на конЯх, на санях гости въЕхали») подчёркнуты композитором пятидольным музыкальным метром, который в дирижёрской интерпретации укладывается в пятидольную схему 2 + 3 с удвоением относительно сильной доли. Также поступают с семидольной схемой (2 + 1 + 2 + 2; 2 + 2 + 2 + 1).

При показе счётнодолевого ритма необходимо обнаружить и подчеркнуть внутритактовые акценты. Отмечая единичными жестами счётные (метрические) доли в той или иной сетке (схеме) дирижёр как бы делает зримой счётнодолевою пульсацию, на фоне которой он акцентами показывает данную ритмическую группировку счётных долей.

Но бывают случаи, когда при несовпадении метрических (музыкальных) и ритмических (словесных) акцентов в музыкальных фразах приходится менять рисунок дирижёрской схемы. Возьмём, к примеру, хор «О поэте» Д. Аракишвили, где имеются такты в восемь четвертей. Здесь, если следовать за логическими ударениями словесной фразы «Ветер рыдает в ущельях» общепринятый рисунок схемы «на восемь», с его обычной метрической тактовой акцентуацией, оказывается неуместным. В данном случае словесные акценты показывают иное распределение удвоений. Вместо  $2 + 2 + 2 + 2$  лучше дирижировать  $2 + 1 + 3 + 2$ .

Выше рассмотренные примеры касались совпадения метрических и дирижёрских долей по времени. Этому способствовали умеренный темп, характер звуковедения – *non legato*, штрих – *marcato*, подчёркивающие неспешную манеру рассказа, «сказа». Со сменой образного строя стиха могут поменяться и музыкальные характеристики, как, например, это происходит в «Крестьянской пирушке» (такты: 27-34; 39-42). Здесь широкая, удалая поступь сменяется иным музыкальным образом, окрашенным в лирические тона. Это подчёркивают средства музыкальной выразительности: динамика *p*, звуковедение *legato*, исполнительский состав – *женский хор*, характер сопровождения. В данном случае уместно перестроиться на двудольную дирижёрскую схему с одновременным наполнением дирижёрских долей: первая дирижёрская доля будет вмещать время двух метрических долей, а вторая – трёх метрических долей ( $2 + 3$ ). Необычность этой схемы заключается не только в том, что одна дирижёрская доля короче другой, но, самое главное, что вторая становится более яркой за счёт внутритактового музыкально-словесного акцента (ауфтакт перед второй дирижёрской долей преобладает над первой метрической долей). Таким образом, ритмический рисунок схемы не будет совпадать с метрической структурой такта, и счётные дирижёрские доли окажутся асимметричными по внутрисловоу наполнению (пульсации). Приведём другой пример. В хоре «Ой, беда идёт, люди» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова, написанном в размере  $9/4$ , имеется группировка метрических долей:  $2 + 3 + 2 + 2$  и  $2 + 2 + 2 + 3$ . В этом случае мы встречаемся с использованием четырёхдольной схемы с асимметрией дирижёрских долей. Подобный вариант, но только в пятидольной схеме, мы находим

в хоре «Будет красен день» из оперы «Садко» (того же автора). Размер 11/4 имеет ритмическую группировку такта 2 + 2 + 2 + 2 + 3. Чаще всего такая группировка уместна для тактирования в быстрых темпах.

В ряде случаев словесно-музыкальная фразировка объединяет не метрические доли такта, а сами такты. При показе таких фразировок единичный дирижёрский жест занимает уже не время одной счётной доли, а время группы счётных долей и, возможно, время целого такта. Такой жест К. Ольхов называет **жестом высшего порядка**. Объединение жестов высшего порядка даёт **сетку высшего прядка**, в которой будут отражены не соотношения метрических долей, а соотношение целых тактов [5, стр. 56].

Для примера возьмём начальное построение хора *a cappella* композитора А. Пярта «Богородице Дево». Произведение написано на текст Рождественского тропаря, содержание которого передаёт настроение радости, веселья, ликования по поводу рождения Иисуса Христа и прославляет Его Матерь. Можно отметить некое сходство этого произведения с рождественскими колядками и щедривками. Так как в тексте тропаря отсутствуют стиховые структурные закономерности, композитор, создавая музыкальную ритмическую организацию, опирается на акцентную систему словесного прозаического текста. В музыкальной метроритмике мы не находим привычной тактовой системы. Основные ритмические доли (восьмые) группируются в микроблоки, а их количественное содержание обозначается размером, выставленным над тактовой чертой. Каждый микроблок начинается с акцентного слога и содержит разное количество пульсирующих долей.

Учитывая содержание словесного текста можно предположить характер его музыкального произношения – подвижный темп, подача звука *non legato*, лёгкость и чёткость дикции, преобладание речитативности над песенностью. Для структурной организации музыкального материала избран антифонный принцип, подобный канонаршему запеву (можно исполнять однородной группой певцов или даже солистом) и хоровому повтору.

Перед дирижёром стоит задача: как можно точнее передать в жесте отличительные особенности словесно-музыкального материала и отразить всё своеобразие ритмической структуры в дирижёрской схеме. В данном произведении подвижный темп, чёткость произношения слов способствуют объединению пульсирующих ритмических долей и создают новую конфигурацию такта высшего порядка на словах «Богородице Дево». Затактовая дирижёрская доля, вмещающая две шестнадцатых (два безударных слога), выделена в структуре тактирования как

повторяющийся элемент в начале каждой словесно-музыкальной фразы (*Бого-родице, Благо-датная*).

В заключении можно отметить следующее:

– работа дирижёра над метроритмической нерегулярностью в хоровом произведении и отражением её в дирижёрской схеме построена на предварительном, кропотливом и глубоком изучении этой системы;

– анализ должен учитывать особенности взаимодействия словесного и музыкального текстов;

– метроритмическая нерегулярность может быть выражена: а) нечётным количеством метроритмических единиц (долей) в такте, б) частой сменой тактовых размеров, в) асимметрией в группировке метрических долей.

Определение рисунка дирижёрской схемы является творческим процессом, где обязательно должны быть учтены следующие факторы, связанные с конкретным материалом:

– взаимосвязь акцентных структур словесного и музыкального текста;

– образно-содержательная характеристика произведения;

– темпо-ритмические особенности музыкального языка;

– фактура музыкального произведения.

Эти факторы влияют на рисунок дирижёрской схемы, особенно при наличии в произведении метроритмической нерегулярности, при отсутствии классической тактовой системы.

#### **Список использованных источников**

1. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – Ч. I – 151 с.
2. Живов, В.М. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В.М. Живов. – М. : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
3. Мазель, Л.А. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – С. 131 – 235.
4. Мусин, И.А. Техника дирижирования / И.А. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. – С. 43-68.
5. Ольхов, К.А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучение хоровых дирижеров / К.А. Ольхов. – Л. : Музыка, 1979. – С. 39-61.
6. Пазовский, А.М. Записки дирижёра / А.М. Пазовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – С. 190-310.

7. Харлап, М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики / М.Г. Харлап // Проблемы музыкального ритма: Сборник статей / сост. В.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1978. – С. 48–104.
8. Холопова, В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
9. Холопова, В.Н. Музыкальный ритм / В.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 72 с.
10. Холопова, В.Н. Русская музыкальная ритмика / В.Н. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 280 с.

### References

1. Vasina-Grossman V.A. Muzyka i poeticheskoye slovo [Music and poetic word] Moscow. Muzyka [Music], 1972. P.I, 151 p.
2. Zhivov V.M. Khorovoye ispolnitelstvo. Teoriya. Metodika. Praktika [Choral performance. Theory. Method. Practice] Moscow. : Gumanit. izd. Tsentr VLADOS, 2003. 272 p.
3. Mazel' L.A. Tsukkerman, V.A. Analiz muzykalnykh proizvedeniy [The analysis of musical works] Moscow. : Muzyka [Music] 1967, pp. 131 – 235.
4. Musin I.A. Tekhnika dirizhirovaniya [Conducting technique] L : Muzyka [Music] 1967, pp. 43–68.
5. Ol'khov K.A. Voprosy teorii dirizherskoy tekhniki i obucheniya khorovykh dirizherov [Issues of the theory of conducting technique and training for choral conductors] Leningrad : Muzyka [Music], 1979, pp. 39–61.
6. Pazovskiy A.M. Zapiski dirizhera [Conductor's notes] Moscow. Sov. Kompozitor [Soviet Composer], 1968, pp. 190–310.
7. Kharlap M.G. Taktovaya sistema muzykalnoy ritmiki [The bar system of the musical rhythm] Problemy muzykalnogo ritma: Sbornik statey sostejc. V.N. Kholopova [Problems of the musical rhythm: Collection of articles comp. V.N. Kholopova] Moscow : Muzyka [Music], 1978, pp. 48–104.
8. Kholopova V.N. Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Questions of the rhythm in the works of composers of the first half of the 20-th century] Moscow : Muzyka [Music], 1971. 304 p.
9. Kholopova V.N. Muzykalnyy ritm [Musical rhythm], Moscow : Muzyka [Music], 1980. 72 p.

10. Kholopova, V.N. Russkaya muzykalnaya ritmika [Russian musical rhythm] Moscow. Sovetskiy Kompozitor [Soviet Composer], 1983. 280 p.

**Лыкова Л.С., Дегтярёва Ю.С. Метроритмическая нерегулярность в хоровой музыке и её дирижёрская интерпретация.**

Статья посвящена дирижёрской интерпретации метроритмической нерегулярности в хоровой музыке. Авторы затрагивают мало разработанную проблему в области теории и преподавания дирижёрской профессии. В статье затрагиваются вопросы выбора схемы трактования сложных смешанных метроритмических структур музыкальных произведений. Предлагаются методы поиска и определения дирижёрских схем на примере конкретных хоровых произведений.

В основе анализа структуры метроритмической нерегулярности определённых произведений положен метод раскрытия взаимодействия поэтического и музыкального текста. Он позволяет наиболее ярко отобразить характер акцентности в дирижёрской схеме.

Примеры затрагивают достаточно широкий спектр природы нерегулярности как в музыке конца XIX века, так и в современной. Данная разработка проблемы дирижёрской интерпретации будет полезна для обучающихся профессии дирижёра, молодых дирижёров-исполнителей и педагогов.

**Ключевые слова:** дирижёр, исполнитель, хоровая музыка, интерпретация, дирижёрская схема, метрическая нерегулярность.

**Лыкова Л.С., Дегтярёва Ю.С. Метроритмічна нерегулярність в хоровій музиці і її диригентська інтерпретація.** Стаття присвячена диригентській інтерпретації метроритмічної нерегулярності в хоровій музиці. Автори зачіпають мало розроблену проблему в області теорії і викладання диригентської професії. У статті звертається увага на вибір схеми тактування складної змішаної структури музичних творів. Пропонуються методи пошуку і визначення диригентських схем на прикладі конкретних хорових творів.

В основі аналізу структури метроритмічної нерегулярності певних творів покладено метод розкриття взаємодії поетичного і музичного тексту. Він дозволяє найбільш яскраво відобразити характер акцентності в диригентській схемі.

Приклади зачіпають достатньо широкий спектр природи нерегулярності як у музиці кінця XIX століття, так і у сучасній. Дана

розробка проблеми диригентської інтерпретації буде корисна для учнів професії диригента, молодих диригентів-виконавців і педагогів.

**Ключові слова:** диригент, виконавець, хорова музика, інтерпретація, диригентська схема, метрична нерегулярність.

**Lykova L., Dehtyarova Y. Metrorhythmic irregularity in choral music conducting and interpretation.** The article is devoted to the conductor's interpretation of the metrorhythmic irregularity in choral music. The authors touch on the not enough developed problem in the field of the theory and teaching the conducting profession. The article draws attention to the choice of the tacting scheme of a complex mixed structure of musical compositions. Methods of search and definition of conductor schemes on the example of concrete choral works are offered.

The analysis of the structure of metrorhythmic irregularity of certain works is based on the method of revealing the interaction of poetic and musical text. It allows to display the character of accentuation in the conductor's scheme most clearly.

The examples affect a rather wide range of the nature of irregularity as in the music of the end of the 20-th century and modern music as well.

This elaboration of the problem of conductor's interpretation will be useful for the students of the profession of a conductor, young conductors-performers and teachers.

**Key words:** conductor, performer, choral music, interpretation, conductor scheme, metric irregularity.

УДК 7.072

*А.А. Виниченко, И.А. Хрулькова*

---

**СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА И РОК-КУЛЬТУРА. АЛЕКСАНДР  
КОЗАРЕНКО. ТЬЕРРИ ПЕКО. ДЖАВАНШИР КУЛИЕВ. АВЕТ  
ТЕРТЕРЯН**

---

Вторая половина XX столетия – время интенсивного развёртывания процесса культурной глобализации. Эта эпоха продемонстрировала диалог музыкально-профессиональных и этнических традиций во всём их разнообразии. В начале XXI века данный процесс характеризуется ещё большей интенсивностью. Среди симфонических произведений глобализационной и постглобализационной эры формируется ряд сочинений, отмеченных уникальным композиторским языком, ставшим основой преобразования различных креативных

пространств в одно целое, отличающееся органикой претворения их параметров. Среди всего разнообразия выделяется ряд симфонических произведений, в основе которых находится диалог традиций европейской академической культуры и рока. Это симфонии и симфонические циклы Юрия Козулина, Иманта Калныньша, Мирослава Скорика, Сергея Слонимского, Толги Кашифа и многих других. Данная статья посвящена анализу симфоний Александра Козаренко, Тьерри Пеко, Джаваншира Кулиева и Авета Тертеряна.

Может быть, не безусловно можно причислить к жанру симфонии миниатюру для струнного оркестра и хора украинского композитора **Александра Козаренко**, названную им «**Экстравагантной симфонией**».

Произведение не протяжённо. Оно состоит из четырёх частей и продолжается около пяти минут. Скорее его можно обозначить как «абрис симфонического цикла». Однако несмотря на миниатюрность формы, за время звучания перед нами проходит яркий конфликтный диалог; последняя часть цикла – хоровой вокализ, являющийся органичной частью оркестровой партитуры. Драматургия симфонии строится на динамическом и темповом контрасте тем, написанных «в ссылке» на симфоджаз и рок-музыку. Первый элемент представляет собой мерцающее *ostinato* струнных вертикалей. Второй – вызывает ассоциации с красотой афроамериканской интонационности и становится спутником первого элемента в их непродолжительном диалоге. Черты рока начинают явно просматриваться в процессе соединения двух элементов и приведения их к кульминационному токкатному построению. Влияние рок-музыки здесь можно угадать как неявное и неактивное, но являющееся важной частью драматургической линии.

**Тьерри Пеко**<sup>1</sup>. «**Симфония для Ягуара**». Произведение написано для пяти женских голосов, виолончели, тромбона и оркестра в 2002 году. В этом сочинении черты рока появляются спорадически, но при этом определяют стиль значительного отрезка музыки связанного

---

<sup>1</sup> Современный французский композитор. Родился в 1965 году. Среди его произведений – «Танец» для четырёх флейт (2010), «Цветущее дерево» для пяти перкуSSIONИСТОВ, Маноа (местность в Гонолулу) (2005), Проспект Реформы (центральная улица в Мехико) (1995–2001), Карнавальный концерт для фортепиано, флейты, саксофона, виолончели и пяти перкуSSIONИСТОВ «Tremendum» (2005–2010). Творчество Тьерри Пеко отличает необычный ансамбль инструментов, обуславливающий формирование уникальных тембральных комплексов, презентуемых как средство драматургического развития.

с одной из тем. В её развитии рок играет роль генерального фактора формирования акустической специфики и образного содержания.

Начинается симфония с череды хаотических фрагментарных чередований-перебивок вокальных и инструментальных фраз, постепенно выстраивающихся в своеобразную линию дискретных звуковых «осколков». Иногда они воспринимаются как мелькание сквозь редкие заросли джунглей силуэта приближающегося бегущего животного (ягуара). Постепенно фактура меняется, и мы слышим некое подобие заклинания, оформленное в музыкальные построения большей протяжённости. Гетерофонический фактурный комплекс разделяется на два условных уровня – продолжение горизонтального развития и формирование внутри него вертикальных «всплесков». Эмоциональный фон становится более встревоженным, усиливается динамика, звуковой «портрет» состояния прорисовывается с большей детализацией. Музыка производит архаичное впечатление. Несмотря на присутствие элементов авангардного письма и акустическую родственность произведений Луиджи Ноно и Лучано Беріо, она заставляет фантазировать, что подобный звуковой поток мог бы быть характерен для звуковой архаики. В недрах оркестровой массы неясно и полунамёком зарождается хорал. Всё более часто появляется *frullato* трубы.

Внезапные *f* приводят к обманчивым остановкам движения. Начальные звуковые фрагменты выстраиваются в тему, во втором элементе которой формируются *frullato* и остинатные фрагменты. Происходит симфонизация материала, намечается «конфликт» вокального и инструментального начал внутри фактуры, остинатность как будто отходит на второй план. Действо на этом этапе развития длится достаточно долго и приобретает известную статичность, развиваясь «внутри себя». Инструментальные «всполохи» приобретают всё более агрессивный характер. «Пробуждающий» удар литавр обнаруживает в потенции развития большую силу и драматургическую настойчивость. Несмотря на динамическое возрастание, линия становится всё более дискретной. Однако именно это парадоксальным образом помогает симфонизации элементов действия. Всё обрывается также внезапно, как и начиналось.

Начало следующего раздела строится на материале, напоминающем о григорианском пении. Он звучит вне связи с произошедшим ранее, подтверждая свою убедительность самодостаточной замкнутостью.

Дальнейшее формирование интонационности происходит в партиях у инструменталистов-солистов. Новый комплекс более зловещий, он характеризуется постоянными агрессивными крещендо на последних звуках фраз и резкими паузами. Внезапное *tutti*

инструментального состава сменяется столь же неожиданным исповедальным монологом скрипки, проникающим во все уровни вертикали. Настроение приобретает напряжённо рефлексивный оттенок. Инструменты по очереди наносят «точечные» удары по гетерофоническому пространству. Мы опять слышим заклинание-зов в несколько изменённом виде. На этом этапе действия уже заметно влияние интонационных и ритмических традиций рока. Перед нами некоторое подобие рок-токкаты. Она также характеризуется остигнутым принципом построения движения, однако здесь оно более определённо по направлению. Мелькают обрывки фраз, звучность становится туттгийной и производит впечатление угрожающего обвала, за которым следует новое конструирование из начальных инструментальных фрагментов, но уже с явным присутствием элементов рок-музыки. Пространства объединяются, всё обрывается внезапной продолжительной паузой.

Далее формируется мгновенно наполняемый звуком диалог виолончели и литавр. Вновь «обвал» и вновь тишина, за которой следует новый «рефлексивный» раздел. Своей интонационностью он может быть обозначен как «очищенный» и мелодизированный. Мы слышим фанфарные элементы в динамике *p*, эмоциональный фон становится обманчиво спокойным, но затаённым. Звучат невнятные бормотания вокальных заклинаний. Следующий «обвал» более настойчив и пролонгирован. Контрастом вклинивается молитвенный монолог вокала с чертами оперного речитатива, сменяющийся затухающей диминуцией речитатива инструментального.

Внезапна и настойчива «древняя» попевка в диалоге со всеми пространствами симфонии – вокальными и инструментальными. Завывания духовых в своей молитвенной трагичности как будто предчувствуют очередной «обвал»-катастрофу, однако она лишь начинается, но не происходит в полной мере. Всё завершается абсолютной тишиной, наводящей на мысль о самоуничтожении звука как объективно существующей данности.

Условно симфонию можно разделить на четыре части, драматургия, одной из которых – третьей, пронизана воздействием рок-музыки, хоть это и не явно. Симфония рассматривается нами как авангардное симфоническое полотно – символ искусства культурной пост-глобализации.

**Джаваншир Кулиев.** Симфоническое творчество Джаваншира Кулиева отличает активность и самобытность композиторских решений, привлекательная дерзость интонационного языка, убеждающий стилистический диалог. Рок-музыка стала одним из стилиобразующих контентов в Третьей симфонии композитора, написанной в 1981-ом году.

Это слышно практически во всех туттийных разделах начиная с главной партии. Симфонию пронизывает и ритмика и интонационность рока. Эта специфика ясно отделима от акустически родственной, в определённых моментах, азербайджанской ритмоинтонационности, также часто носящей остигательный характер.

Активные пентатонические комплексы с *dirty notes* и агрессивно-наступательной ритмикой, позволяют выделить некоторые тематические образования как сформированные под воздействием рока. Так происходит в главной партии, где ритмоинтонационная специфика рока становится определяющей. Связующая тема, напротив, представлена в диалоге национальных традиций азербайджанской музыки и европейского симфонизма XX столетия. В ходе её развития активность не стихает, однако в теме проявляется «замаскированная» ориентальная томность, изменяющаяся посредством воздействия постоянно появляющихся терцово-пентатонических мотивов, заставляющими вспомнить «Быдло» М. Мусоргского и некоторые страницы музыки Дж. Гершвина.

Несмотря на явно прослеживаемые стилистические связи, язык симфонии уникален и свеж. Ориентальность, воздействие рок-музыки, этностилистические терцово-пентатонические комплексы становятся фактором постоянной смены логических линий в режиме интонационного взаимообогащения.

На их материале рождаются новые мотивные образования, включающиеся в общий «разговор». В разработке стилистическое влияние рока усиливается, но внезапно возникает новый эпизод с хрустально-прозрачной, чуть застывшей в вертикалях, активно развивающейся темой. Она сопровождается тревожными тремоло струнных, которые вносят в её красоту оттенок надломленности. Он и приводит к коренной смене тенденций развития симфонии, обнажая ещё большую калейдоскопичность смен настроений, темпов, динамики и характеров в целом. После «небесной» отрешённости лирического эпизода возникает уже знакомый диалог активно-агрессивного взаимодействия основных компонентов симфонии. Но к ним добавляются новые персонажи – встревоженное тремоло *tutti* и нагнетающие напряжение попевки духовых, сопровождаемыми алеаторическими подголосками. Всё это приводит к началу репризы – грозному хоралу, как бы сублимирующему активность разных элементов полотна.

Репризу нельзя рассматривать как таковую в чистом виде. Она несёт огромный заряд активной разработочности. Одно из главных её отличий – более тесное смешение различного материала. Несколько автономно от основной линии развития возникает сокращённый хоральный эпизод, который постепенно обновляется национальными

ритмами и становится активным действующим лицом, кардинально «проясняя и просветляя» общий эмоциональный фон. Однако ненадолго. В диалог вступает грозный хорал и образует сферу активного напряжения и противоборства тем. Формируется новая тематическая единица, образующая со второй темой симфонии общий стилистический комплекс. Музыка приобретает активный характер народной мужской пляски.

Симфония обрывается неопределённо, с оттенком вопрошания, однако с заметным усилением активности напоследок звучит воинственная интонация «рок»-эпизода в смешении с национальной темой.

**Авет Тертерян.** Первая симфония (1969). Рок-музыка в Первой симфонии Авета Тертеряна – примета времени и поле дерзкого стилистического эксперимента. Одночастная симфония представляет собой на тот момент беспрецедентный опыт. Действующими лицами произведения становятся древняя (V век) армянская духовная монодия «Песнь благословения» и узнаваемые приметы рок-музыки середины-конца 1960-х годов. Симфония написана в 1969 году. Состав напоминает об инструментальном составе джаз-рок-группы той эпохи. Это фортепиано, ударные, медные духовые и бас-гитара.

Пластике разработочного процесса двух, на первый взгляд, полярных участников действия, помогает их определённое акустическое взаимодействие. «Песнь благословения» подвергается минималистическому развитию. Аналогичный, также напоминающий о минимализме материал участвует в симфонии и «со стороны» рок-музыки. На наш взгляд, именно это акустическое родство сгладило то ощущение крайности и надуманности эксперимента, которое могло бы возникнуть у слушателя в то время.

Тем не менее, одно из первых впечатлений от музыки – это ощущение мучительного «стягивания» и вовлечения в конфликт двух разнородных интонационно-тембровых сфер – оркестра и части инструментального корпуса рок-группы той эпохи. Это, собственно, и становится музыкальным сюжетом симфонического полотна.

Из тишины звуками органа возникает древний мотив. Ему отвечает призрачный, эскизный удар тарелок. Несмотря на скупость графики материала, с самого начала создаётся интонационное напряжение разного, «иногое», и возникает интрига тембрового диалога. Рождается грозно-тревожный тематический комплекс. Его постепенно пронизывает пока не слишком явно различимая ритмика рока. Второе проведение монодии более тревожно. Разражающийся далее каскад барабанной установки заполняет всё обозначенное композитором регистровое пространство постепенным усилением динамики от *pp* и далее. На его

фоне продолжает звучать орган в дуэте с диалогом трубы, интонационность которой меняет и облик этого диалога.

Тембр органа *Hammond*, ставший одной из визитных карточек рок-культуры 1960-х годов, стал в этом произведении, с одной стороны, проектором архаичной сакральности – некоего символа абсолютной духовности. С другой стороны – акустическим воздухом для его существования и узнаваемым знаком инструментального стиля Р. Уэйкмана и К. Эмерсона, к музыке которых мы слышим здесь явственную корреспонденцию.

Остинатность органа превращает духовную тему в рок-рифф вместе с развивающимся материалом духовых, кардинально меняющий её образ. Она становится более агрессивно-наступательной и, в тоже время, убеждённо-беспокойной, активной в своей действенности.

Диалог развивается. Рифф внедряется в это тематическое поле. Развитие темы-риффа в дальнейшем продолжении музыкальной драматургии отличается изменчивой синкопированностью и отсутствием первоначальной афористичности и устойчивости. Ещё одно впечатление, возникающее с самого начала музыкальной ткани, несмотря на обилие (иногда внезапно) громкой динамики, – всё происходит в тишине, напоминая об огромных горных пространствах родной композитору Армении.

Звучащий далее выдержанный одинокий тон как бы сдерживает интенсивность развития и образует мгновенное задержание движения, но остановка оказывается лишь мимолётным напряжённым вздохом, и тему подхватывает тромбон. Тот же тон-остановка призрачно мерцает в нюансе *pp*, тревожно и отдалённо, словно обрисовывая гипотетически мыслимое подсознание раздела.

Второе проведение делает тему более медитативной, прорисованной останавливающими активностью развития вертикалями. Появляются построенные на её же материале «перечаси» созвучия и образуются новые тематические комплексы. Звучание (у трубы) успокаивается в движении, но музыкальный ряд остаётся однозначно тревожным. Это подтверждает следующий, отделённый тишиной раскат барабанной установки. Ему вторят мотив труб и рифф органа. Барабанный ритм укрупняется, органный мотив превращается в статичный хорал, мерцающий «над» драматургическими перипетиями. Выразительная диминуция у трубы и рояля образует новый тематический комплекс.

Дальнейшая каденция ударных образует полифонию ритмов, основанную на трубном мотиве. Монодия становится всё более категоричной и зловещей. Мы слышим её пунктирное шествие. Из него же парадоксальным образом возникает «зов», напоминающий о начальном

варианте древней мелодии, который, в свою очередь, развивается как речитатив. Барабанная полиритмия превращается в тихий пуантилистический, аккомпанирующий зову пунктир. Создается впечатление, что музыка не решает что-то сказать и выбрать: она в постоянных сомнениях, ищет определённый путь развития. Афористичность мыслей сохраняется до последних тактов симфонии. Они не определены до конца, что подчёркивается чередованием переменных ладов, чистой тональности и сериальности (иногда локальной).

Далее следует чрезвычайно впечатляющий эпизод, построенный на простейших выразительных средствах. Несмотря на отсутствие безусловного сходства, он построен в диалоге с моделью построения рок-композиции: такова характерность комплекса I и VII ступеней лада, наталкивающее восприятие на ассоциации с блюзовостью «канонического» рока<sup>2</sup>. Остинатный блок, состоящий из чередования I и VII ступеней в различных тембровых и регистровых вариантах в имитационном режиме, перерастает в полифонический диалог, как бы раздвигающий звуковое пространство. При этом музыка не нарративна и не рассчитана на активное восприятие слушателя. Это характерное для многих восточных музыкальных культур «сосуществование» субъекта и объекта культурной информации. У трубы звучит задумчивый напев с явной опорой на тонику и квинту лада. Его сменяет сонорный фрагмент в исполнении рояля. В нижнем регистре взволнованно нарастает призрачный материал, основанный на IV, V и I ступенях. Звуки как будто «омываются» чёрным космическим пространством. Это создаёт иллюзию некоего обдумывания так и не родившейся мысли, «приготовления к рефлексии». Нарастают раскаты *battery score* – одного из характерных инструментов рок-групп конца 1960-х годов – времени создания симфонии. Невольно возникают отдалённые ассоциации со звучанием некоторых композиций «Led Zeppelin», «Kinks», «Genesis». Внезапно в сюжет включается, «паря» в вышине, начальный вариант монодии. Он «завоёвывает» сферу кварты, сопровождая это «ударами бича» и зловещим мерцанием звуков органа. Квартное пространство превращается в квинтовое, монодия деформируется. Звуковой и интервальный абрис эпизода также в некоторой мере созвучен композициям рок-музыкантов. Здесь вспоминается Токката трио Эмерсон,

---

<sup>2</sup> Меткое выражение Е.А. Савицкой (см. об этом: Принципы стилиобразования в рок-музыке: На материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х годов [6]).

Лейк и Палмер<sup>3</sup>. В финале слышится издевательский «топот» духовых взвизгов и барабанного рокота. На этом фоне окончательно исчезает отрешённость и спокойствие «Песни благословения» – она тонет в звуках органной каденции. Всё растворяется в тишине. Последние звуки симфонии – невнятное бормотание фортепиано.

Мы рассмотрели особенности развития музыкальной материи в нескольких симфонических произведениях. Уникальность каждого из них безусловна.

Симфоническое произведение А. Козаренко представляет собой контурный эскиз симфонического цикла с сохранением всех традиционных параметров развития: конфликтности тематизма, разнообразия образного дискурса, формирования новых данностей на основе диалога предыдущих. Акустический ряд симфонии образует черты формы, которую можно охарактеризовать как своеобразно импрессионистичную – настолько мимолётны и непродолжительны очертания музыкального сюжета. Однако вместе с тем, разнообразие музыкальной сюжеттики делает симфонию полноценным развёрнутым произведением. Одним из базовых стилистических комплексов формирования цикла становится рок-музыка.

Симфония Т. Пеко представляет собой яркий пример «сюжетного» симфонизма. Об этом сигнализируют разнообразие вокальных и инструментальных выразительных средств, явное наличие изобразительности, внезапные изменения эмоциональной шкалы и разнообразие образной палитры, стилистический диалог и присутствие неких знаков, смысл которых может быть трактован по-разному или не конкретизирован вовсе. Подобная многозначность несомненна как фактор стремления автора произведения выйти за рамки сугубо музыкального смысла. Рок-музыка является основой одного из продолжительных разделов симфонии, образуя своеобразно автономное музыкальное пространство. Произведение Дж. Кулиева также пронизано органикой стилистического диалога, параметры которого охватывают национальное своеобразие азербайджанской интонационности, традиции европейского симфонического письма и специфику ритмоинтонационности рока. Имманентность национальной ритмики в симфонии часто характеризуется акустическим совпадением с аналогичными знаками рок-музыки, что делает это произведение знаком некоего универсализма художественного креатива.

---

<sup>3</sup> Основой для менявшейся от выступления к выступлению композиции стал материал фортепианного концерта А. Хинастеры

Симфония А. Тертеряна представляет собой чрезвычайно любопытный эксперимент по созданию диалога армянской мелодики (древняя монодия «Песнь благословения») и стилистических знаков рок-музыки конца 1960-х годов. Здесь присутствует часть типичного инструментального корпуса джаз-рок-ансамбля, в том числе знаковый тембр органа *Hammond*. Развёрнутое разнообразие композиторского письма формирует наполненность музыкально-смысловых параметров звучания. Уникальное своеобразие музыкального языка, яркость экспрессии, новаторская парадоксальность звуковых образов делают симфонию одним из ярких знаков эпохи культурной глобализации.

### Список использованных источников

1. Тертерян, А.Р. Симфония № 1 для медных духовых, ударных, органа, фортепиано и бас-гитары (1969) [Электронный ресурс] / А.Р. Тертерян // Classic-online.ru – 2011. – 24 мая. – Запись архива, 2011-. – Режим доступа : <https://classic-online.ru/ru/production/11938>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Козаренко, А. Экстравагантная симфония [Электронный ресурс] / А. Козаренко // Classic-online.ru – 2011. – 27 декабря. – Запись архива, 2011-. – Режим доступа : <https://classic-online.ru/ru/production/30905>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Виниченко, А.А. Культурная глобализация: анализ определительной системы. Некоторые особенности развития в эпохи рождения джаза и рок-культуры. [Текст] / А.А. Виниченко // Материалы МНПК «Музыкальное искусство и наука в современном мире». – Астрахань, 2015. – С. 289–296.
4. Кулиев, Д. Симфония № 3 (1981) [Электронный ресурс] / Д. Кулиев // Classic-online.ru – 2012. – 10 ноября. – Запись архива, 2012-. – Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/41240>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Тьерри, П. «Симфония для ягуара» для солистов кларнета, тромбона, скрипки и виолончели, пяти женских голосов и оркестра (2002) [Электронный ресурс] / П. Тьерри // Classic-online.ru – 2014. – 16 апреля. – Запись архива, 2014-. – Режим доступа : <https://classic-online.ru/ru/production/59610/>, свободный. – Загл. с экрана.

## References

1. Tertyeryan A. Simfoniya № 1 dlya mednyh duhovyyh, udarnyyh, organa, fortepiano i bas-gitary (1969) [Symphony № 1 for wood winds, percussions, piano, organ and bas-guitar]. URL: <https://classic-online.ru/production/11938-.htm>, free.
2. Kozarenko A. Ekstravagantnaya simfoniya [Extravagant Symphony]. URL: <https://classic-online.ru/production/30905-.htm>, free.
3. Vinichenko A.A. Kulturnaya globalizatsiya: analiz opredelitelnoi sistemy. Nekotorye osobennosti razvitiya v epokhu zarozhdeniya dzhaza i roka [Tekst ] [Cultural globalization: an analyzes of the attributive system. Some aspects of the development of the birth of jazz and rock birth]. Materialy MNPK «Myzykalnoye iskusstvo i nauka v sovremennom mire» [Materials of MNPK «Musical art and science in the modern world»]. Astrakhan, 2015, pp. 289–296.
4. Kuliev J. Simfoniya № 3 (1981) [Symphony № 3] URL: <https://classic-online.ru/production/41240-.htm>, free.
5. Tierri P. «Simfoniya dlya yaguara» dlya solistov klarneta, trombona, skripki i violoncheli, pyati zhenskiykh golosov i orkestra (2002) [«The Symphony for a jaguar» for the clarinet, trombone, violin and cello soloists, five women's voices and an orchestra] URL: <https://classic-online.ru/production/59610/-htm>, free.

**Виниченко А.А., Хрулькова И.А. Симфоническая музыка и рок-культура. Александр Козаренко. Тьерри Пеко. Джаваншир Кулиев. Авет Тертерян.** В статье анализируются четыре симфонических произведения второй половины XX столетия – эпохи культурной глобализации. «Экстравагантная симфония» Александра Козаренко [2], «Симфония для ягуара» Тьерри Пеко [5], Третья симфония Джаваншира Кулиева [4] и Первая симфония Авета Тертеряна [1] рассматриваются с нескольких позиций – образности, драматургии, специфики формообразования и диалога различных музыкально- профессиональных и этнических традиций.

Методологией исследования является комплекс аналитических инструментов – семиотическое проникновение в объекты исследования, анализ формирующих факторов формирования произведений, опора на музыкально-исторический процесс, свойства которого стали условиями и возможностями появления опусов, подобных анализируемым в настоящей статье.

Научная новизна исследования заключается в использовании в качестве объектов исследования не востребуемых или редко анализируемых произведений симфонической музыки XX столетия. Кроме того, новаторским является и подход к семантическому полю этих сочинений, в том числе и с точки зрения специфики существования стилистического диалога.

Выводами исследования стали – наличие уникальности композиторского языка авторов симфоний, яркость и органика стилистического диалога в материале этих произведений, развёрнутость семиотического поля анализируемых опусов.

**Ключевые слова:** Александр Козаренко, «Экстравагантная симфония», Джаваншир Кулиев, Тьерри Пеко, «Симфония для ягуара», Авет Тертерян, эпоха культурной глобализации, стилистический диалог, рок-музыка.

**Виниченко А.А., Хрулькова І.А. Симфонічна музика та рок-культура. Олександр Козаренко. Тьєрі Пеко. Джаваншір Кулієв. Авет Тертерян.** У статті аналізуються чотири симфонічних твори другої половини ХХ століття – епохи культурної глобалізації. «Екстравагантна симфонія» Олександра Козаренко, «Симфонія для ягуара» Тьєрі Пеко, Третя симфонія Джаваншіра Кулієва і Перша симфонія Авета Тертеряна розглядаються з кількох позицій – образності, драматургії, специфіки формоутворення і діалогу різних музично-професійних і етнічних традицій.

Методологією дослідження є комплекс аналітичних інструментів – семиотичне проникнення в об'єкти дослідження, аналіз формотворчих чинників формування творів, опора на музично-історичний процес, властивості якого стали умовами і можливостями появи опусів, подібних аналізованих у цій статті.

Наукова новизна дослідження полягає в використанні в якості об'єктів дослідження незатребуваних або рідко аналізованих творів симфонічної музики ХХ століття. Крім того, новаторським є і підхід до семантичного поля цих творів, в тому числі і з точки зору специфіки існування стилістичного діалогу.

Висновками дослідження стали наявність унікальності композиторської мови авторів симфоній, яскравість і органіка стилістичного діалогу в матеріалі цих творів, розгорнутість семиотичного поля аналізованих симфонічних творів.

**Ключові слова:** Олександр Козаренко, «Екстравагантна симфонія», Джаваншіра Кулієв, Тьєрі Пеко, «Симфонія для ягуара», Авет Тертерян, епоха культурної глобалізації, стилістичний діалог, рок-музика.

**Vinichenko A., Chrukova I. Symphonic music and rock culture. Alexander Kozarenko. Tieri Peko. Javansir Kuliev. Avet Terteryan.** The four symphonic works of the second half of the XX century – the cultural globalization era are analyzing in this article. “Extravagant Synphonia” by Alexander Kozarenko, “A Symphony for a Jaguar” by Tieri Peko, the Third Symphony of Javansir Kuliev and the First Symphony of Avet Terteryan are considered from several positions – figurative, dramatic, specific formation and dialogue of various musical, professional and ethnic traditions.

The methodology – is a complex of analytical tools – semiotic penetration into the objects of research, analysis of the shaping factors of the forming of works, reliance on the musical and historical process, the properties of which became the conditions and possibilities for the appearance of opuses similar to those, as analyzed in this article.

The scientific novelty of the research contending in the use of unclaimed or rarely analyzed pieces of symphonic music of the 20 th century as objects of study. In addition, the approach to the semantic field of these works is innovative, including from the point of view of the specifics of the existence of a stylistic dialogue.

The conclusions of the study were: the presence of the uniqueness of the composer's language of the symphony authors, the brightness and the organic of the stylistic dialogue in the material of these works, the unfolding of the semiotic field of the analyzed symphonic works.

**Key words:** Alexander Kozarenko, “Extravagant Synphonia”, Javansir Kuliev, Tieri Peko, “A Symphony for a Jaguar”, Avet Terteryan, the cultural globalization era a stylistic dialogue, rock music.

## II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 780.8:78.02:78.09

*Т.А. Литвинец*

---

### **«ЧЕТЫРЕ КОЛОМЫЙКИ» Е. МИЛКИ: ЧЕРТЫ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРОЕКЦИИ**

---

В современном музыкальном искусстве домра прочно утвердила свои позиции как инструмент, развивающийся в русле ведущих стилевых тенденций XX–XXI веков. Это подтверждает обширный репертуар высокопрофессиональных домристов-исполнителей, включающий сочинения выдающихся композиторов нашего времени.

Бесспорно, с каждым днём домровый репертуар возрастает и количественно, и качественно, равно как и уровень самих исполнителей. Симптоматично, что в своём недавнем интервью, А. Чайковский сравнил высочайшее профессиональное мастерство многих «народников» с исполнительским искусством великих Д. Ойстраха, В. Третьякова, Ю. Башмета [3].

Наличие плеяды талантливых исполнителей-домристов способствует привлечению профессиональных композиторов к сотрудничеству с народно-инструментальным «кланом», что, в свою очередь, влечёт за собой расширение оригинального репертуара за счёт интересных, своеобразных сочинений. Это ещё раз подтверждает фактор академизации народных инструментов.

Среди различных стилевых тенденций, характерных для музыкального искусства второй половины XX века, особо широкое развитие получила неофольклорная тенденция. Доказательством являются опусы Л. Колодуба, В. Ивко, А. Цыганкова, Е. Милки, Е. Петриченко, А. Некрасова, А. Скрыпника, В. Зубицкого, Б. Михеева, В. Стеценко, М. Шуша и др. Ярким репрезентантом данной тенденции являются «Четыре коломыйки» Е. Милки. Следует отметить, что это сочинение вошло в репертуар многих известных исполнителей, среди которых В. Ивко, С. Белоусова, А. Пряхин, Т. Петрова, Л. Сахарова, Т. Литвинец, В. Онолова, В. Белоус, Н. Костенко, Я. Данилюк и др.

При том, что творчеству Е. Милки посвящён ряд музыковедческих работ (в частности, С. Белоусовой, Т. Киреевой, С. Савари, Е. Симоновой и др.), освещающих творческий облик

композитора, черты его стиля, цикл «Четыре коломыйки» оставался вне исследовательского внимания. Именно этот фактор и обусловил **актуальность** темы данной статьи.

**Объектом** статьи является цикл «Четыре коломыйки» Е. Милки, **предметом** – неофольклорные черты данного произведения.

**Цель** работы заключается в выявлении характерных признаков неофольклоризма в сочинении Е. Милки для домры «Четыре коломыйки» в направленности на исполнительскую трактовку.

Статья использует ряд исследовательских **методов**: стилевой, функциональный, системный, структурный, которые спроецированы на достижение поставленной цели.

Прежде, чем перейти к аспектному анализу избранного произведения, остановимся на выявлении основных черт неофольклоризма с привлечением существующей музыковедческой литературы по данной проблеме.

Утвердившийся в советском музыковедении термин «новая фольклорная волна»<sup>4</sup>, характеризует качественно новое отношение к фольклору – интерес к архаике, к сложным и необычным ладовым и жанровым формам, их применению. В качестве ведущих стилевых черт неофольклоризма Л. Христиансен указываются: «...“синтетический” характер мелодизма, при котором кантиленность в значительной степени вытесняется инструментальностью и “речитативизмом” звучания, активная динамика ритма, серьёзное внимание к работе с мелкими интонационными ячейками как основы “строительства” формы» [5, с. 200].

Разработке проблемы неофольклоризма значительное внимание уделяет Г. Григорьева. Характерными признаками данной тенденции исследователь считает: «Богатство ладовых структур <...> – расширенной диатоники, 12-ступенной хроматики, близко соприкасающихся с додекафонией» [1, с. 71]. И далее отмечает: «Сложился типичный “набор” диссонирующих созвучий, вытекающих из указанных звуковысотных особенностей – последования тритонов, септим, нон, сцепления секунд, близким по внешним признакам додекафонно-серийному “контексту”. Опора на <...> архаичные жанры внесла заметные черты импровизационности в изложение, отражением которой явилась нестабильность ритма, метра, фактуры; общим приёмом стало варьирование протяжённости мотивов и акцентное варьирование» [там же]. Эти положения стали **теоретической базой** данной статьи.

---

<sup>4</sup> Термин был предложен и обоснован Л. Христиансен как тождественный термину неофольклоризм.

Проанализируем цикл **«Четыре коломыйки»** Евгения Милки (1996) с точки зрения выявления неофольклорных черт и их проекции на исполнительскую интерпретацию. Прежде всего, остановимся на характеристике жанра коломыйки. Приведём определение, данное в музыкальной энциклопедии: «Коломыйка (от названия города Коломыя Ивано-Франковской обл.). 1) Украинская народная песня-танец куплетной формы, главным образом шуточного содержания; каждое четверостишие Коломыйки обычно является законченным по смыслу (для Коломыйки характерна 14-сложная строка с цезурой после 8-го слога). Распространена в западных областях УССР. 2) Украинский гуцульский массовый танец, исполняемый в сопровождении шуточной песни. Музыкальный размер 2/4. Темп оживлённый» [4, с. 876]. Именно эти имманентные признаки коломыйки учитывал Е. Милка при создании своего цикла.

Опус существует в четырёх исполнительских версиях: 1) для домры и фортепиано; 2) для двух домр; 3) для домры и гитары; 4) для домры и бандуры.<sup>5</sup>

Коломыйковые черты, прежде всего, проявляются в тематизме анализируемого цикла. Среди таковых отметим: строение строф по принципу ритмической разбивки 8+6, вариантно-вариационные повторы мелодических ячеек, использование мелодико-ритмических «перебоев», ладовой переменности, в частности, натурального мажоро-минора, гуцульского строя с характерной увеличенной секундой. Широко применяются приёмы звукоподражания тембрам народных инструментов (трембиты, скрипки, «троистых музык»), присущих западноукраинской музыке.

Несмотря на то, что **Первая коломыйка** цикла достаточно проста, в её строении чётко выявляются признаки концентрической формы: вст. ABCB<sup>1</sup>A<sup>1</sup>coda, где крайние разделы (AB) звучат в основной тональности *a-moll*, а между ними возникает небольшой мажорный раздел (C). Вступление построено на двузвуковом обороте «*e-a*» в разных ритмических вариантах (синкопы, шестнадцатые и др.).

---

<sup>5</sup> В статье рассматривается первый оригинальный вариант – для домры и фортепиано.

1  
Vivo

3<sup>va</sup>  
*pp cresc. poco a poco*  
*pp*  
*p*  
\* \*

Интонационно определённый и несколько «простоватый» тембр открытых струн усиливает народный колорит и фольклорность звучания. Синкопа в ритмическом рисунке своеобразно отражает особенность строения текста фольклорной коломыйки: обычно первое слово каждой строфы имеет ударение на второй слог (если это не возглас «ой», «гей»), а словосочетания типа «Боліть мені головнька, як вечір настане» или «Ніхт́о такий не файненький, та як мій миленький»), а в строении музыкально народно-песенного образца обязательно акцентируется первый звук-слог («блитель», «ніхто»).

2

A  
*p*  
*p*

Присутствующие далее (с т. 25) в партии солиста искусственные флажолеты и пиццикато придают ощущение аутентичности.

3



Стоит отметить, что данный колористический приём игры на домре имеет особое звучание, что воссоздаёт типичный, присущий гуцульской или карпатской культуре характер и колорит.

Тема **C** – центральный раздел (*C-dur*) – имеет весёлый, живой характер и проводится дважды – на динамике *p* и *f*.

4



Импровизационность, острое синкопирование, фонические эффекты, достигнутые посредством использования полиладовости и политональности, метроритмическое и фактурное разнообразие составляют колористическую основу тематической организации первой коломыйки.

Тематизм **Второй коломыйки**, так же, как и Первой, опирается на кварто-квинтовую основу. При этом в связи с изменением темпа и характера (данная пьеса звучит в умеренном темпе и выступает контрастом предыдущей – весёлой и бойкой) усиливается роль импровизационно-вариационного принципа, что отражается на строении всей части в форме темы с четырьмя вариациями. Уже начальное проведение темы вызывает ощущение «странности» ритма, своего рода «заиканий», что присуще частушечно-коломыйковому жанру. В первой и второй вариациях выразительная мелодия в партии левой руки фортепиано сочетается с напевами-«переборами» в партии солиста и в партии правой руки фортепиано.

The image shows a musical score for a piece in 8/8 time, featuring a guitar (Al) and piano (pizz.). The score is in G major and 8/8 time. The guitar part (top staff) has a melodic line with a '5' above it, and the piano part (middle and bottom staves) has a rhythmic accompaniment with a '5' above it. The piece is marked 'Al pizz.' and '5'.

Фигуративный, ритмически сложный музыкальный материал сплетается в выразительный «кружевной» дуэт. Это более лирическая трактовка фольклорного жанра коломыйки с преобладанием инструментального начала.

В третьей вариации возникает эффект переключки голосов вследствие тембрового сопоставления двух интонационных ячеек у фортепиано и домры, а лирическая песенная тема, появляющаяся у домры в четвёртой вариации, придаёт особо нежный, возвышенный характер завершающему разделу коломыйки. Не случайно композитор выставляет динамику *p* и ремарки *dolce* и *morendo* в трёх последних тактах, что соответствует предельному регистровому повышению, достигающему до «h»<sup>4</sup>, истаивающей на фоне мерцающих бликов фортепиано.

Фольклорные черты **Третьей коломыйки**, звучащей в достаточно подвижном темпе – аллегretto, проявляются прежде всего в её ладовой организации – здесь постоянно присутствует гуцульский лад с увеличенной секундой, за счёт чего акцентируются тритоновые интонации.

В среднем разделе **В** трёхчастной формы (т. 23) в партии домры используются колористические приемы *pizzicato* как правой, так и левой руки, а в партии фортепиано – варьирование ступени на фоне выдержанного кластерного созвучия. Таинственные звучания непрерывно повторяющихся остигатных попевок, с присущей им ладовой переливчатостью, в партии фортепиано передаются в партию домры.



Коломыйка завершается варьированной репризой, где в качестве последних устоев в партии фортепиано используются квартаккорды, демонстрируя современное гармоническое мышление композитора, равно как и в других разделах коломыйки.

В **Четвёртой пьесе** (концентрическая форма ABCB<sup>1</sup>A<sup>1</sup>), фольклорные жанровые признаки проявляются как в 14-тактовой структуре крайних разделов (А, В), так и в опоре на гуцульский лад с увеличенной секундой в среднем разделе (С). Характерно также варьирование отдельных ступеней (#III– $\natural$ III, #IV– $\natural$ IV), что характерно для народного не только инструментального, но и вокального исполнительства. К этому добавим приёмы глиссандирования, четвертитоновые «сползания» на одном звуке, осознанное микширование окончаний фраз, ритмические «перебои», опору на бурдонный бас, импровизационность мелодического движения в центральном разделе. В драматургии всего цикла Четвёртая часть воспринимается как яркий, блестящий, виртуозный финал, написанный в чрезвычайно активном темпе, а её завершающий раздел А<sup>1</sup> – как фееричная кода, подводящая итог светлому и радостному народному празднику.

Выявленные стилевые черты проанализированного сочинения выдвигают ряд требований к его исполнительской трактовке: штриховому разнообразию, артикуляционной точности, неординарному звукоизвлечению, особой виртуозности и пр.

Как известно, для инструменталистов, имеющих дело со звуками, которые не нужно извлекать посредством нажима пальца на лад, существует определённая угроза в виде ускорения, сокращения данной ноты. Такие сложности возможны во вступлении **Первой коломыйки** и последующей теме (А), которая также начинается с открытой струны и сопровождается форшлагами. Лёгкий форшлаг выполняется ударом вниз с ясным интонированием основного тона (без запинания). При мастерском исполнении все приёмы звукоизвлечения на домре подчёркивают фольклорное начало произведения.



(щипком), после чего движение правой руки продолжается в том же нисходящем направлении с кратковременной (условной) остановкой перед следующим интервалом, поскольку этого требует ритмика авторского текста.

После возвращения домристу функций солиста, в его партии проводится несколько видоизменённый интонационно припев из первой темы. В этом случае необходимо чётко осознать метроритмические тяготения, где первой долей тяжёлого такта есть пауза, которая при недостаточной слуховой активизации иногда сокращается исполнителями, а дальнейшее восходящее движение со второй четверти даёт основания для переинтонирования.

**Вторая коломыйка** предполагает плавность переходов одних ритмических комбинаций в другие и связность их между собой для образования целостной ритмической структуры.

Во время проведения темы у фортепиано (A1) возникают ансамблевые сложности, связанные с разноплановостью ритмических рисунков в обеих партиях. Бесспорно, залогом успешного ансамблевого исполнительства этого раздела является *применение всех аспектов*, совершенствующих профессиональное мастерство: знание и соблюдение законов метра высшего порядка, осмысленное интонирование музыки и наполнения её «живым» содержанием, учёта всех артикуляционных принципов.

Широкая коломыйковая тема (**Третья часть**) проводится четыре раза с варьированием в разных октавах и выполняется односторонним щипком для достижения мягкости звучания. Напомним, что именно «приготовленный» медиатор (лежащий на струне) позволяет достичь легато при таком короткозвучном приёме игры как удар.

В самом начале **Четвёртой коломыйки** технологически сложная партия домры насыщена форшлагами, которые в быстром темпе, вероятно, могут быть нечётко произнесёнными, поскольку форшлаг играется ударом вниз, а основной тон – ударом вверх. Качественного звучания можно добиться при условии хорошего слухового контроля посредством стаккатирования форшлагового звука.

В эпизоде С сложность заключается в квинтовых скачках, выполняемых не совсем удобной аппликатурой. Здесь очень важным является активное кистевое движение, которое отвечает за скоростной и качественный звуковой переход с ноты на ноту.



Партия домры насыщена большим количеством открытых струн, что требует от исполнителя тщательного слухового контроля и соблюдения метрических законов с характерными сжатиями и компенсациями в музыкальном времени. Завершается коломыйка бурной кодой, которая обобщает не только музыкальный материал пьесы, но и всего цикла.

Итак, чётко выявленные неофольклорные черты в стилистике цикла Е. Милки «Четыре коломыйки» для домры делают данный опус интересным и ярким образцом современного оригинального авторского творчества для народных инструментов. Его блестящее исполнение является убедительным доказательством высочайшего профессионального мастерства исполнителя, его выразительного и технического арсенала.

#### Список использованных источников

1. Григорьева, Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г.В. Григорьева. – М. : Музыка, 1989. – 206 с.
2. Денисов, Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э.В. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 207 с.
3. Международный конкурс ансамблей и композиторов «Национальная коллекция» [Электронный ресурс]. – 2019. – 26 мая. – Режим доступа : <http://национальнаяколлекция.рф>, свободный. – Загл. с экрана.
4. Гошовский, В.Л. У истоков народной музыки славян / В.Л. Гошовский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 2. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – С. 876.
5. Христиансен, Л.Л. Из наблюдений над творчеством «новой фольклорной волны» / Л.Л. Христиансен // Проблемы

музыкальной науки / под ред. Г.А. Орлова. – М., 1972. – Вып. 4. – С. 198–218.

### References

1. Grigoreva G.V. Stilevyie problemyi russkoy sovetskoy muzyiki vtoroy polovinyi XX veka [Style issues in Russian Soviet music of the second half of the 20-th century]. Moscow : Muzyka [Music], 1989. 206 p.
2. Denisov E.V. Sovremennaya muzyika i problemyi evolyutsii kompozitorskoy tehnikii [Modern music and the problems of evolution of the composing technique]. Moscow : Sov. Kompozitor [Soviet Composer], 1986. 207 p.
3. Mezhdunarodnyiy konkurs ansambley i kompozitorov «Natsionalnaya kolleksiya» [The International contests of the ensembles and composers “National collection”] URL: <http://natsionalnayakolleksiya.rf> (26.05.2019)-. htm, free.
4. Goshovskiy V.L. U istokov narodnoy muzyiki slavyan [At the source of folk music] Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti t. / red. YU. V. Keldysh [Musical encyclopedia in 6 volumes / ed. by Keldysh]. Vol. 2. Moscow Sov. Enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1974. 876 p.
5. Hristiansen L.L. Iz nablyudeniy nad tvorchestvom «novoy folklornoy volny» [From observations over the work of the "new folklore wave"] / Problemyi muzyikalnoy nauki / pod red. G.A. Orlova [The issues of musical science / Ed.by G.A. Orlova]. Moscow, 1972, Issue 4, pp. 198–218.

**Литвинец Т.А. «Четыре коломыйки» Е. Милки: черты неофольклоризма в исполнительской проекции.** Среди различных стилевых тенденций, характерных для музыкального искусства второй половины XX века, особо широкое развитие получила неофольклорная тенденция, что во многом связано со спецификой исполнительства на народных инструментах. Ярким репрезентантом данной тенденции являются «Четыре коломыйки» Е. Милки. *Актуальность* темы данной статьи обусловлена отсутствием исследования заявленного опуса. *Цель* статьи заключается в выявлении характерных признаков неофольклоризма и их претворения в сочинении Е. Милки для домры и фортепиано «Четыре коломыйки».

Данная статья использует ряд исследовательских *методов*: стилевой, функциональный, системный, структурный, которые

направлены на исполнительский анализ избранного опуса. Исполнительский ракурс статьи во многом опирается на эмпирический анализ, в чём проявились результаты практической работы её автора.

Определяются неофольклорные черты анализируемого произведения, выявлены имманентные признаки неофольклоризма и их оригинального авторского воплощения в сочинении Е. Милки для домры «Четыре коломыйки». Освещается спектр новых технических средств и приёмов современного домрового искусства, что убедительно демонстрирует исполнительские возможности современного домриста. Предлагаются рекомендации исполнительской трактовки «Четырёх коломыек» Е. Милки на домре, а также решение возможных технических и художественных сложностей.

**Ключевые слова:** «Четыре коломыйки» для домры Е. Милки, неофольклоризм, современное домровое исполнительство, домровый репертуар, коломыйка, интонирование.

**Литвинець Т.А. «Чотири коломыйки» Є. Мілки: риси неофольклоризму у виконавській проєкції.** Серед різних стилевих тенденцій, характерних для музичного мистецтва другої половини ХХ століття, особливо широкий розвиток отримала неофольклорна тенденція, що багато в чому пов'язана зі специфікою виконавства на народних інструментах. Яскравим репрезентантом даної тенденції є «Чотири коломыйки» Є. Мілки. Актуальність теми даної статті обумовлена відсутністю дослідження заявленого опусу. Мета статті полягає у виявленні характерних ознак неофольклоризму і їх втілення в творі Є. Мілки для домри та фортепіано «Чотири коломыйки».

Ця стаття використовує ряд дослідницьких методів: стилевий, функціональний, системний, структурний, які спрямовані на виконавський аналіз обраного опусу. Виконавський ракурс статті багато в чому спирався на емпіричний аналіз, в чому проявилися результати практичної роботи її автора.

Визначаються неофольклорні риси аналізованого твору, виявлені іманентні ознаки неофольклоризму та їх оригінального авторського втілення в творі Є. Мілки для домри «Чотири коломыйки». Висвітлюється спектр нових технічних засобів і прийомів сучасного домрового мистецтва, що переконливо демонструє виконавські можливості сучасного домриста. Пропонуються рекомендації виконавського трактування «Чотирьох коломыйок» Є. Мілки на домрі, а також вирішення можливих технічних і художніх складностей.

**Ключові слова:** «Чотири коломыйки» для домри Є. Мілки, неофольклоризм, сучасне домрове виконавство, домровий репертуар, коломыйка, інтонування.

**Litvinets T. “ Four kolomyikas” of E. Milka: the features of neo-folklore in the performing view.** Among various stylistic tendencies which are typical for the musical art of the second half of the 20-th century neo-folklore tendency was widely followed which is largely due to the specificity of playing the folk instruments. The bright representative of this tendency is “Four kolomyikas” of E.Milka. **The relevance** of the subject of this article depends on the lack of the research of the avowed opus. **The object** of the article is revealing typical features of neo-folklore and their realization in E.Milka’s composition for domra and piano “Four kolomyikas”.

This article uses the number of the research **methods:** stylistic, functional, systematic, structural directed to the performing analysis of the chosen opus. The performing aspect of the article drew on the empirical analysis resulted in the practical work of the author.

Neo-folklore features of the composition being analyzed are defined, immanent signs of neo-folklorizm and their original author’s realization in E.Milka’s composition for domra “Four kolomyikas” are revealed. The spectrum of new technical means and methods of modern domra art is highlighted that clearly demonstrates performing possibilities of the modern domra player. Some recommendations of the performing treatment of E. Milka’s “Four kolomyikas” for domra and solution of possible technical and art complexities are proposed.

**Key words:** E. Milka’s “Four kolomyikas” for domra, neo-folklorizm, modern playing the domra, domra repertoire, kolomyika, intoning.

УДК 768.2: 78.068

*Л.А. Стецкая*

---

### **СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ № 7 СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА**

---

Актуальность изучения проблем исполнительской интерпретации музыкальных произведений сквозь призму сравнительного анализа определяется возросшим исследовательским интересом к художественно-смысловой сущности исполнительского творчества. По словам С.С. Скребкова, «...видимо, композитор закладывает в произведение много разных объективных возможностей высокохудожественного исполнения данного произведения» [9, с. 17]. В настоящее время остро востребованным становится стремление музыкантов-исполнителей к глубокому осмыслению и пониманию искусства интерпретации,

поэтому всесторонне разрабатываются вопросы научного познания музыкального исполнительства.

Музыка С. Прокофьева получила заслуженное признание на оперной и балетной сцене, в симфонических концертных программах, а также в репертуаре выдающихся инструменталистов. Среди наиболее выдающихся отечественных интерпретаторов фортепианной музыки Прокофьева – Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Л. Оборин, Э. Гилельс, С. Рихтер, Д. Мацуев и другие. Из зарубежных пианистов, которые успешно включили произведения Прокофьева в свой репертуар, стоит отметить следующих: В. Горовиц, Б. Джайнис, Р. Серкин, С. Франсуа, В. Клиберн, С. Боллет, Д. Поллак, М. Аргерих.

Наиболее значительной частью фортепианного наследия Сергея Прокофьева являются его сонаты. Именно здесь композитор разрешил с наибольшей реальностью одно из основных противоречий современной музыки: воплощение внутренне новой гармонии во внешне старых схемах формообразования [10]. К фортепианным сонатам (всего их девять) С. Прокофьев обращается на протяжении всей жизни. Символично то, что они открывают и завершают творческий путь композитора.

Вершиной сонатного творчества Сергея Сергеевича Прокофьева стали сонаты триады, созданные в пору расцвета могучего таланта композитора, обновления всех его духовных сил. Этот своеобразный цикл, задуманный как единство Шестой, Седьмой и Восьмой сонат, привлекает внимание высоким мастерством, новизной и смелостью жанровых решений. По силе обобщения и характеру тематической углублённости триада перекликается с бетховенским фортепианным творчеством зрелой поры. И это не случайно, ведь мысль о написании трёх сонат возникла у С. Прокофьева после чтения книги Ромена Роллана о Бетховене [7].

Седьмая соната *B dur*, op. 83 – второе звено триады – была начата в 1939 году, но завершена лишь в мае 1942 года. Во внутренней конфликтной драматургии Седьмой сонаты более, чем в каком-либо другом сочинении С. Прокофьева, ощущается бетховенский напряжённый драматизм. На противопоставлении субъективного и объективного – эмоциональной реакции на происходящее и внешней угрожающей силы – построено композиционное решение сонаты [4]. Очевидно, что это произведение теснейшим образом связано с непосредственными жизненными событиями середины XX века. Как рассказывает С. Рихтер, первый исполнитель этого произведения, выучивший его аврально! за 5 дней: «Слушатели особенно остро восприняли дух сочинения, отражавшего то, чем все жили, дышали. Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем

он жил, не перестаёт для него существовать. Он чувствует, любит. Полнота его чувств обращается теперь ко всем. Он вместе со всеми протестует и остро переживает общее горе. Стремительный, наступательный бег, полный воли к победе, сметает всё на своем пути. Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь» [8, с.708].

Седьмая соната как бы вытесана из единой глыбы, создана одним вдохновенным и смелым порывом мастера. При всей пианистичности изложения, она носит подлинно симфонический характер как по масштабу обобщений и сквозной идее, так и по оркестровому типу звучания [1]. По средствам выражения это одно из самых сложных сочинений Прокофьева.

Целью данной работы является сравнительный анализ двух исполнительских версий Седьмой сонаты С. Прокофьева, в частности I части, выдающимися музыкантами-исполнителями XX века Святославом Рихтером и Гленом Гульдом. Материалом сравнительного анализа послужили аудио и видеозаписи.

Музыкант-исполнитель «обязан быть индивидуальностью, а музыкальное сообщение, его музыкальная речь должны быть восприняты слушателем в сравнении с другими. Эта установка диктует особый подход к смысловому содержанию исполнения – оригинальный, отличный от других» [5]. При всём многообразии существующих вариантов, трудно найти наиболее полярные интерпретации данного сочинения.

Признание Святослава Рихтера в качестве уникального интерпретатора творчества Прокофьева началось осенью 1940 года после блистательного исполнения им Шестой сонаты в Малом зале Московской консерватории. История музыкального исполнительства знает не так много примеров столь интенсивного развития в одном артисте многообразных граней таланта: сочетания глубокой мысли и яркой эмоциональности, блестящей виртуозности и безупречного вкуса, умения воплощать грандиозное, монументальное и, в то же время, проникновенно выражать тонкое, изящное, лирическое. Исполнение С. Рихтером Седьмой сонаты Прокофьева отличается цельностью, огромной силой воздействия на слушателя, органической объективностью, столь близкой исполнительскому стилю самого композитора. Пианист обладает счастливым даром полностью перевоплощаться и до конца «вживаться» в образ исполняемого произведения. Он неуклонно следует принципу «целиком подчиниться автору: его стилю, характеру и мировоззрению» [11].

Многие знают канадского пианиста Глена Гульда как непревзойдённого интерпретатора баховских сочинений. Однако

репертуар Гульда был довольно широк, простираясь до композиторов-авангардистов XX века. Характерно, что в последнем своём концерте он наряду с Бахом и Бетховеном играл Э. Кшенека. Высокую оценку получила сделанная Гульдом полная запись фортепианных произведений А. Шёнберга, он записал ряд редких фортепианных произведений Яна Сибелиуса, Рихарда Штрауса, Пауля Хиндемита. Гленн Гульд обладал выдающейся пианистической техникой, которую принято отчасти связывать с его особой посадкой. Гульд славился чёткостью туше даже при очень высоких темпах, особенно в полифонических произведениях. В то же время Гульд был резким противником развлекательно-виртуозного подхода к музыке, понимая музицирование как духовный и интеллектуальный поиск. Возможно, с идеей поиска связана и известная способность Гульда предлагать каждый раз различные трактовки одного и того же музыкального материала [1].

Сплав классических и экспрессионистских тенденций характеризует интерпретацию Глена Гульда Седьмой сонаты Сергея Прокофьева. Она замечательно огромным напряжением мысли и воли, поразительно рельефна по фразировке, динамическим соотношениям, по своему очень выразительна, резко индивидуальна, но выразительность эта подчёркнуто экспрессивная, в то же время как-то аскетична. Удивительна энергия и убеждённость, с которой Гульд выражает свои исполнительские намерения, порой идущие вразрез с авторским замыслом.

Различие между интерпретациями Рихтера и Гульда слышно с первых нот. Главная партия I части у Рихтера начинается на *piano*, очень сухо, и устремляется к си-бемоллю в конце фразы. Темп (*Allegro inquieto*) – единый от начала до ремарки *poco meno mosso*. В плане фактуры, Рихтер отдаёт предпочтение гомофонно-гармоническому складу.

Иной подход у Гульда. Он мыслит полифонически и намеренно утяжеляет левую руку, поэтому психологически темп кажется медленнее, чем у Рихтера. Кроме того, Гульд чувствует себя гораздо свободнее агогически. Первый элемент главной партии он играет на *diminuendo* и делает *rit.* в конце фразы к си-бемоллю, чётко разграничивая горизонтальное движение и вертикальное, мелодическое начало и гармоническое, тем самым резко обозначая конфликт между ними.

Далее, у обоих исполнителей наблюдается длинное развитие фразы от *piano* к *fortissimo*, но достигается оно разными средствами. У Рихтера есть опорные интонации в левой руке (си – си-бемоль), по которым он, как по ступенькам, взбирается к *fortissimo*, в то же время крещендируя правой. У Гульда вся левая рука в этом эпизоде, впрочем, как и во всей сонате, является доминирующей, где и достигает своего апогея на *ff*. Одновременно взятые, малые секунды в аккордах приобретают здесь

какой-то зловещий «лающий» характер, в то время как Рихтер любит играть светотени «белоклавишных» и «диезных» терций в правой руке.

Марш в обоих вариантах носит наступательный характер, но у Рихтера он звучит более сухо, замечаются гармонические изменения в аккордах правой руки. Гульд уплотняет октавы левой, делает *cresc.* и *rall.* на ноте «ля», дойдя до верхнего регистра.

В связующей партии Святослав Рихтер особое внимание уделяет причудливому излому мелодической линии, Гленн Гульд – строгости впервые появившегося си-бемоль минорного трезвучия. Неожиданно одиноко и проникновенно возникает нисходящий октавный ход в верхнем голосе. (Наконец-то и Гульд занялся правой рукой). И вот уже звучит красивый подголосок (ми-бемоль – ми-бекар – фа) в среднем голосе связующей партии, в то время как у Рихтера он является естественным дополнением ритмической фигурации верхнего. Таинственный нисходящий ход в левой руке Гульд играет «по-баховски» на *non legato*, Рихтер – *legato*, мелодизируя его.

Особенно различны варианты интерпретаций побочной партии. В своём исполнении С. Рихтер отражал поэзию сказочно прекрасного, мягкую национально-русскую задумчивость, сосредоточенную и одновременно широко раздольную песенность. В такой трактовке побочной партии можно провести параллель и со сдержанной шубертовской лирикой, и с открытым мелодизмом Чайковского.

По-другому мыслит Глен Гульд. Ему удивительным образом удаётся совместить несовместимые вещи. Побочная партия у него конструктивна, несколько угловата и, вместе с тем, поразительно текуча. Трудно найти в данном случае связь с национальным русским фольклором. Это, скорее, напоминает философскую строгость Баха.

Первую интонацию (повторяющийся ми-бемоль) Гульд играет от первой ноты на *diminuendo* к последующей половинке с точкой, аккорды среднего голоса в шестом такте побочной партии арпеджирует, придавая им большую значимость и завершённость всей теме. Особое внимание следует уделить фактуре, она насквозь полифонична, чётко делится на три пласта снизу вверх, т. е., в очень условной форме – это можно выразить так: предпочтение отдается нижнему, затем среднему, и лишь потом верхнему пласту.

Рихтер же разделяет фактуру с точностью до наоборот, т. е. доминирующим является верхний, затем средний, и лишь потом – нижний голос. Первая интонация (ми-бемоль) звучит со стремлением к длинной ноте. Характерной особенностью является то, что исполнитель уделяет огромное внимание широким интервалам, в особенности диссонирующим.

По-разному музыканты используют и педаль. Рихтер почти не смешивает краски, что создает ощущение «ажурности», «прозрачности» фактуры. Здесь уместно вспомнить высказывание Л. Гаккеля: «Рихтер велик в незамутненном прокофьевском лиризме» [2]. У Гульда педаль более «густая», что позволяет длинным нотам в басу звучать долго, на несколько тактов, как органнй пункт, на который накладываются средний и верхний голоса в разных регистрах.

Различное в агогическом смысле развитие последующего *accelerando* у разных исполнителей служит прекрасным примером формообразующего средства. У Рихтера оно стремительное, приводящее к *Tempo I* уже в такте, где звучит аккорд-кластер. Вероятно, именно с этого места начинается разработка в данном случае. У Гульда *accelerando* поэтапное, по времени длится дольше, и первоначальный темп достигается в разделе *Allegro ingueto*, с которого, собственно, и начинается разработка в этой интерпретации.

В целом, разработочный раздел у обоих исполнителей проходит без особых различий, на одном дыхании, яростно. «Вспышками» звучат аккорды-кластеры. В варианте Гульда первый аккорд более значимый, активный. В исполнении Рихтера кульминационным является второй. Та же тенденция сохраняется и в эпизоде, где в басу звучит побочная партия в увеличении. Как известно, она повторяется дважды. Рихтер демонстративно скандирует её, в особенности, во втором случае. Гульд же, напротив, «очеловечивает» её, придаёт виолончельный тембр.

И, наконец, принципиально по-разному исполнители трактуют коду. Выскользнувшая на *pp* главная партия нарушает неопределённую задумчивость побочной. Мастерски владея инструментом, Святослав Рихтер добивается эффекта возникновения главной партии из «ниоткуда». Туше Рихтера в коде цепкое, сухое, такое, что создаётся впечатление, будто звучит не рояль, а компьютер. Графическими точками изображены аккорды в левой руке. Параллельное изложение главной партии впоследствии ориентируется по верхнему голосу. «Морзянка» на ноте до третьей октавы еще больше усиливает впечатление компьютерной игры. Никаких цезур или отклонений от темпа здесь нет. Всё проходит на едином дыхании, как вспышка, внезапно возникшая и тут же погасшая. Постепенно, уходя на *diminuendo* в нижний регистр, звук приобретает «рояльный» тембр и исчезает совсем.

Иное прочтение у Гульда. Ещё в побочной партии он своими аккордами подготавливает возникновение главной темы, затем делает *rit.* к си-бемоллю и *diminuendo* в конце первой фразы. Таким образом, возникает арка между началом и кодой в архитектонике I части сонаты. Далее звучит резкий на *sf* аккорд в левой руке, долгая пауза и лишь потом

начинает «раскручиваться» главная партия. В эпизоде, где она изложена в унисон, Гульд, конечно же, отдаёт предпочтение нижнему голосу. И, наконец, последняя триоль шестнадцатых звучит удивлённо, на *crescendo*, как последний порыв к свету.

Не останавливаясь подробно на анализе II и III частей, скажем лишь, что интерпретация Рихтера во II части отличается спокойной, мягкой человечностью, выразительностью фразировки, весьма сдержанным темпом. Гульд исполняет *Andante caloroso* несколько подвижнее, почти без агогических отклонений, что создаёт ощущение удивительной текучести всего музыкального материала. Эпизод *un poco agitato* в среднем разделе II части Рихтер играет светло и широко, Гульд – с элементом отчаяния, арпеджируя аккорды и подчёркивая пунктирный ритм в левой руке. (Вспомним, что не выписанное композитором арпеджиато в аккордах уже встречалось в побочной партии I части).

III часть *Precipitato* в интерпретации Рихтера можно охарактеризовать как «богатырскую», стихийно могучую русскую токкату, в коде которой победоносный топот басов и мощь ликования доведены до предела. Гораздо менее радостно она звучит в исполнении Глена Гульда. Неумолимая настойчивость «втаптываемых» басов носит здесь скорее зловещий характер, а скрытая энергия остигатных фигур придаёт ощущение «механистичности», знакомое нам по I части. Однако кода и в данном исполнении является самоутверждением активности и воли.

Проанализировав две интерпретации Седьмой сонаты С. Прокофьева, мы видим, насколько различной и, вместе с тем, гениальной может быть трактовка одного и того же произведения.

Делая выводы о драматургической концепции исполнителей, можно с уверенностью сказать, что Рихтер идёт от целого к деталям. Ещё до появления первого звука он чувствует всю сонату как целостный музыкальный комплекс. Этот ясно видимый общий обзор с самого начала определяет звуковую окраску, интенсивность линий, ритм и, прежде всего, темп исполнения. В предельно обобщённой, весьма абстрагированной форме сквозное развитие рихтеровской драматургии можно обозначить так: от тьмы (I часть) – через красоту и гуманизм (II часть) – к победе (III часть) [3].

Но если Рихтер говорит от имени всего народа, то Гульд выступает от лица собственного «Я», рассказывая о субъективных переживаниях и надеждах. Его интерпретация отличается глубокой психологической экспрессией. Он уделяет огромное внимание деталям. Каждая из трех частей Седьмой сонаты выглядит как вполне законченное самостоятельное произведение, из которых он выстраивает общую

архитектоническую концепцию. В условно-обобщённой форме выражаем её следующей схемой: от противоречий (I часть) – через страдания (II часть) – к борьбе (III часть).

В итоге, следует отметить, что сравнительный анализ исполнительских версий данной сонаты может послужить различным целям:

- стать начальным этапом самостоятельной работы над сочинением каждого из исполнителей;
- помочь в осознании разных аспектов содержания сонаты;
- расширить арсенал исполнительских приёмов при воплощении того или иного аспекта содержания;
- служить примером разнообразия исполнительских школ современного пианизма;
- подвести к осознанию своих личностных ресурсов, пианистических особенностей и возможностей;
- нацелить на поиск собственной исполнительской концепции данного произведения.

Таким образом, сравнительный анализ исполнительских версий направлен на понимание содержания концепций музыкального произведения и их научного описания, способствует развитию аналитической активности и мышления музыканта-исполнителя. Благодаря сравнительному анализу процесс работы над музыкальным произведением, при создании собственной концепции исполнения, структурирован и приобретает системный характер.

#### **Список использованных источников**

1. Борисов, Ю.А. По направлению к Рихтеру / Ю.А. Борисов. – М. : КоЛибри, 2011. – 336 с.
2. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Л.Е. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.
3. Дельсон, В.Ю. Святослав Рихтер / В.Ю. Дельсон. – М. : Советский композитор, 1960. – 26 с.
4. Дельсон, В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В.Ю. Дельсон. – М. : Советский композитор, 1973.– 286 с.
5. Иволина, Л.Ф. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «живого» исполнения [Электронный ресурс] / Л.Ф. Иволина // *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* – № 1(58). – 2019. –

- 13 марта – Режим доступа : <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/6775>, свободный. – Загл. с экрана.
6. Коган, Г.М. Вопросы пианизма / Г.М. Коган. – М. : Советский композитор, 1968. – 462 с.
  7. Мендельсон-Прокофьева, М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938-1967) / М.А. Мендельсон-Прокофьева. – М.: Композитор, 2012. – 632 с.
  8. Рихтер, С.Т. С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / С.Т. Рихтер. – М., 1961. – 708 с.
  9. Скребков, С.С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. / С.С. Скребков // Избр. статьи. – М. : Музыка, 1980. – С. 17–23.
  10. Холопова, В.Н., Холопов, Ю.Н. Фортепианные сонаты С.С. Прокофьева / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М. : Музгиз, 1961. – 88 с.
  11. Цыпин, Г.М. Святослав Рихтер / Г.М. Цыпин. – М. : Музыка, 1977. – 25 с.

### References

1. Borisov Y.A. Po napravleniyu k Richteru. [Towards Richter] Moscow : KoLibri, 2011. 336 p.
2. Gakkel L.E. Fortepiannaya muzyka XX veka: Ocherky [Piano music of the 20-th century: Essays] Leningrad : Sovetsky kompozitor, [Soviet Composer] 1990. 288 p.
3. Delson V.Y. Svyatoslav Richter [Svyatoslav Richter] Moscow: Sovetsky kompozitor [Soviet Composer] 1960. 26 p.
4. Delson V.Y. Fortepiannoye tvorchestvo i pianizm Prokofieva [Prokofiev's creative work and pianism] Moscow: Sovetsky kompozitor [Soviet Composer] 1973. 286 p.
5. Ivonina L.F. Ispolnitelskaya interpretatsiya v usloviyakh deystvitelnogo vremeni: smyslovoye pole "zhivogo" ispolneniya [Performing interpretation in the conditions of the real time: a semantic field of "live" performance] Computer version. // Universum: Filologiya i iskusstovedeniye: Electronic scientific journal, 2019. no 1(58). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/6775> (date of the application: 13.03.2019)-. htm, free.
6. Kogan G.M. Voprosy pianizma. [The issues of pianism] M Moscow : Sovetsky kompozitor [Soviet Composer] 1968. 462 p.

7. Mendelson-Prokofieva M.A. O Sergeye Sergeyevice Prokofieve. Vospominaniya. Dnevnik (1938–1967) [About S.S. Prokofiev. Memories. Diaries (1938–1967)] Moscow: Kompozitor [Composer] 2012. 632 p.
8. Richter S.T. S.S. Prokofiev. Materiali, dokumenti, vospominaniya. [S.S. Prokofiev. Materials, documents, memories] Moscow, 1961. 708 p.
9. Skrebkov S.S. K voprosu ob ispolnitelskoy traktovke muzykalnykh proizvedeniy. /Izbr. statyi/ [On the issue of the performing treatment of musical compositions. / Selected articles/] Moscow: Musyka [Music], 1980, pp. 17–23.
10. Kholopova V.N., Kholopov Y.N. Fortepianniye sonaty S.S. Prokofieva. [S.S. Prokofiev's piano sonatas] Moscow.: Muzgiz, 1961. 88 p.
11. Tsygin G.M. Svyatoslav Richter [Svyatoslav Richter] Moscow: Musyka [Music], 1977. 25 p.

**Стецкая Л.А. Сравнительный анализ исполнительских версий фортепианной сонаты № 7 Сергея Прокофьева.** Актуальность изучения проблем исполнительской интерпретации музыкальных произведений сквозь призму сравнительного анализа определяется возросшим исследовательским интересом к художественно-смысловой сущности исполнительского творчества. В статье рассматривается вопрос многообразия исполнительских вариантов одного произведения различными музыкантами. Предметом исследования является интерпретация Фортепианной сонаты № 7 Сергея Прокофьева в исполнении выдающихся музыкантов XX века Святослава Рихтера и Глена Гульда. Автор статьи отмечает принципиальное различие в драматургической концепции интерпретаторов, что обуславливает разницу исполнительских приёмов, выбор тех или иных средств музыкальной выразительности.

В настоящее время остро востребованным становится стремление музыкантов-исполнителей к глубокому осмыслению и пониманию искусства интерпретации, поэтому всесторонне разрабатываются вопросы научного познания музыкального исполнительства. Данное исследование опирается на метод сравнительного и стилевого анализа, структурирования, а также на метод обобщения.

Сравнительный анализ исполнительских версий Фортепианной сонаты №7 С. Прокофьева направлен на понимание содержания

концепцій музикального произведения и их научного описания, способствует развитию аналитической активности и мышления музыканта-исполнителя. Благодаря сравнительному анализу процесс работы над музыкальным произведением, при создании собственной концепции исполнения, структурирован и приобретает системный характер. Статья ориентирована на музыкантов-исполнителей, педагогов, студентов музыкальных учебных заведений.

**Ключевые слова:** соната, сравнительный анализ, исполнительская версия, интерпретация, С. Прокофьев, С. Рихтер, Г. Гульд.

**Стецька Л.А. Порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанної сонати № 7 Сергія Прокоф'єва.** Актуальність вивчення виконавської інтерпретації музичних творів крізь призму порівняльного аналізу визначається зростом дослідним інтересом до художньо-сміслової сутності виконавської творчості. У статті розглядається питання різноманіття виконавських варіантів одного твору різними музикантами. Предметом дослідження є інтерпретація Фортепіанної сонати № 7 Сергія Прокоф'єва у виконанні видатних музикантів ХХ століття Святослава Ріхтера та Глена Гульда. Автор статті відмічає принципову відмінність у драматургічній концепції інтерпретаторів, що обумовлює різницю виконавських прийомів, вибір тих чи інших засобів музичної виразності.

В даний час гостро затребуваним стає прагнення музикантів-виконавців до глибокого осмислення і розуміння мистецтва інтерпретації, тому всебічно розробляються питання наукового пізнання музичного виконавства. Дане дослідження спирається на метод порівняльного і стильового аналізу, структурування, а також на метод узагальнення.

Порівняльний аналіз виконавських версій Фортепіанної сонати № 7 Сергія Прокоф'єва спрямований на розуміння змісту концепцій музичного твору та їх наукового опису, сприяє розвитку аналітичної активності та мислення музиканта-виконавця. Завдяки порівняльному аналізу процес роботи над музичним твором, при створенні власної концепції виконавства, структурований та набуває системний характер. Стаття орієнтована на музикантів-виконавців, педагогів, студентів музичних навчальних закладів.

**Ключові слова:** соната, порівняльний аналіз, виконавська версія, інтерпретація, С. Прокоф'єв, С. Ріхтер, Г. Гульд.

**Stetskaya L. Comparative analysis of performing versions of Sergey Prokofiev's piano sonata N 7.** The relevance of studying the problem of the performing interpretation of musical compositions through the prism of the comparative analysis is determined by the increased research interest to the artistic and semantic essence of the performing arts. The author of the article

considers the issue of the variety of the performing versions of one musical composition by different musicians. The subject of the research is the interpretation of S.Prokofiev's piano sonata N7 being performed by the outstanding musicians of the 20-th century Sviatoslav Richter and Glenn Gould. The author of the article notes the fundamental difference in the dramaturgic conceptions of the interpreters that specifies the difference of the performing methods, the choice of a particular means of musical expressiveness.

At present time the striving of the musicians for trying to find the sense and to understand the art of interpretation is becoming increasingly valuable that is why the questions of the scientific cognition of the musical performance is thoroughly worked out. The research rests on the method of the comparative and stylistic analysis, structuring and the method of summarizing as well.

The comparative analysis of the performing versions of Sergey Prokofiev's piano sonata N7 is directed to understanding the content of the ideas of the musical composition and their scientific description, it promotes the development of the analytical activity and thinking of the musician-performer. The process of work on the musical composition in creating personal conception of the performance has been structured and becomes more systematic in nature. The article is oriented for musical performers, educators and the students of musical educational establishments.

**Key words:** sonata, a comparative analysis, performing version, interpretation, S. Prokofiev, S. Richter, G. Gould.

УДК 781. 62, 781.66

*М.Н. Коваленко*

---

## К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ ВРЕМЕНИ В АНСАМБЛЕВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

---

**Постановка научной проблемы и её значение.** Сокрушительная смена эпох на рубеже последних тысячелетий, вызвав кардинальные изменения веками устоявшихся представлений о жизни, искусстве, истории, определила острый интерес к проблеме времени в музыкальном искусстве. Изучение музыкального времени и связанных с ним процессов, особенно в аспекте ансамблевого исполнительства, является интересной, актуальной и перспективной областью современного музыкознания.

**Анализ последних исследований.** В научных трудах исследователи зафиксировали современные концепции изучения времени, а также дали импульс к развитию новых путей дальнейшего движения

искусства. В контексте исследуемого вопроса представляют интерес следующие работы: Л. Мазель «Работы последних десятилетий о ритме»; М. Харлап «Тактовая система музыкальной ритмики»; В. Холопова «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века»; В. Холопова «Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм»; Н. Афонина «Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке» (2001); М. Аркадьев «Временные структуры новоевропейской музыки»; М. Аркадьев «Креативное время, "археписьмо" и опыт Ничто»; М. Аркадьев «О величии нотного письма и европейской ритмике»; М. Аркадьев «Фундаментальные проблемы теории ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция» (2012).

**Цель** данной статьи заключается в раскрытии возможности применения законов музыкального времени в любом виде ансамблевого сотрудничества как необходимого условия достижения единства, обеспечивающего создание подлинно художественной интерпретации произведений. Данный ракурс не затронут в научной и методической литературе, ввиду этого представляется **актуальным**.

**Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования.** В концертной практике встречаются случаи, когда даже в исполнении великих мастеров музыкального искусства можно заметить несовпадение по вертикали, возникающее по причине различного течения времени у разных исполнителей. Музыкантам недостаточно оговорить и отрепетировать в исполняемых произведениях, где произойдут отклонения от темпа, каким образом будут осуществлены паузы, ферматы и тому подобные атрибуты времени; необходимо дышать, понимать, мыслить, чувствовать, слышать музыкальный материал идентично. В этом непростом, но увлекательном процессе, одно из центральных мест занимает знание и использование законов времени в музыке, которая как вид искусства разворачивается во времени и пространстве.

Чтобы понять смысл музыкального времени, необходимо коснуться двух важнейших его параметров, а именно метра и ритма, в толковании которых на сегодняшний день нет единства.

По определению М. Харлапа метр (от греч. *«metron»* – мера или размер) в музыке и поэзии – это «ритмическая упорядоченность, основанная на соблюдении некоторой меры, определяющей величину ритмических построений» [7, с. 567–568], а ритм (от греч. – теку) – «временная структура любых воспринимаемых процессов, один из трёх (наряду с мелодией и гармонией) основных элементов музыки, распределяющий по отношению ко времени мелодические

и гармонические сочетания. Ритм образуют акценты, паузы, членение на отрезки, их группировка, соотношения по длительности и т. п.; в более узком смысле – последовательность длительностей звуков, отвлечённая от их высоты» [8, с. 657]. Музыковед, отмечая две взаимодополняющие точки зрения на понимание ритма: эмоциональную (динамическую) и рациональную (статическую), подчёркивает, что «ритм переживается как смена эмоциональных напряжений и переживаний, которые при точных маятникообразных повторениях исчезают» [8, с. 658].

Известно, что в музыке происходила эволюция систем метра вследствие изменения художественных задач, которая вызвала разногласия в понимании метра и его отношения к ритму.

Х. Риман определял «метр как систему распределения акцентов в музыкальной ткани, причём различал акценты не по силе (ударности), а по тяжести» [2], оформив таким образом представление о гравитационной природе музыкального метра.

М. Аркадьев в своей работе «Временные структуры новоевропейской музыки», выделяя две основные системы представлений о Времени: количественную и качественную, делает вывод: «музыкальное время есть целостный в его многосоставной полноте процесс музыкального становления» [1, с. 14].

В. Холопова отмечает, что «метр, тактовая пульсация как единообразная система временного счёта находится в постоянном противоречии с фразировкой, артикуляцией, мотивной структурой, включающей ладогармоническую, линейную стороны, ритмический и фактурный рисунок, и это противоречие является нормой в музыке XVII–XX веков» [10, с. 121].

Одним из важнейших условий достижения единства в ансамбле является точное распознавание структуры произведения с выявлением тяжёлых (сильных) и лёгких (слабых) тактов, образующих метр высшего порядка. Вопрос определения тяжести времени, имеющий принципиальное значение для исполнительства, детально изучен теоретическим музыкознанием. Существуют две музыкально-теоретические концепции, крайне важные в понимании сути метра высшего порядка.

Немецкий исследователь Х. Риман стал основоположником метрического анализа музыкальных произведений. Рассматривая проблемы метра и ритма, он «выдвинул в качестве основного принцип ямбического строения элементов музыкальной формы» [6, с. 626]. Исследователь вывел структуру таким образом: 1-ый такт всегда является лёгким, и всегда приходит ко 2-му такту; 2-й – всегда тяжёлый. Эту

«римановскую ямбичность» в музыкальном анализе считают нормативной и такие теоретики, как В. Холопова, В. Цуккерман.

Развивая идеи Х. Римана, русский музыкальный деятель Г. Катугар рассматривал взаимосвязь музыкальных стоп со структурой периода, расположением сильных и слабых тактов, и робко заявил о том, что музыка может быть и хореична, что предусматривает опорность каждого непарного такта относительно следующего парного.

Аналогичной точки зрения придерживается А. Гольденвейзер: «Решающую роль в музыке играет вопрос о строении музыкальной фразы. В своё время с лёгкой руки теоретика Римана получила распространение своего рода “затактная болезнь” – совершенно неверное представление о том, что всякая фраза или мотив начинается из-за такта, то есть, что в отличие от поэзии, в музыке имеются только ямбические построения. На самом же деле хорей встречается, во всяком случае, не реже, чем ямб» [3, с. 34].

Распознавание тяжёлого времени, особенно в неквадратных структурах, является непростой задачей, а несовпадение представлений о тяжести тактов при совместном исполнении произведения приводит к «разрушению» ансамбля. Существуют объективные параметры определения тяжёлых тактов в метре высшего порядка:

- смена раздела;
- смена ритмического движения;
- смена фактуры;
- особенности гармонических построений:
  - a) два такта на одной гармонии свидетельствуют, как правило, о тяжести первого;
  - b) модулирующий аккорд, смена гармонии, новая тональность – обычно сопутствуют тяжёлому времени;
- момент кульминации.

Как метод определения может быть использован ретроспективный анализ: отсчёт тяжёлых и лёгких тактов от кульминационной точки.

Для точности распознавания следует проанализировать все параметры, произвольно менять тяжёлое и лёгкое время ни в коем случае нельзя. Исполнителям необходимо помнить, что время, взаимосвязанное со структурой музыкального произведения, течёт неравномерно. Подчиняясь космическим законам «искривления» времени, обусловленных гравитационными процессами, моменты слабого времени обладают некоторым моментом ускорения с последующей фазой расширения перед тяжёлым временем. Эти отклонения осуществляются

в виде столь микроскопических величин, что слушатель не замечает их, а воспринимает исполнение как ровное, но «живое», дышащее.

Необходимо учесть, что исполнение украшений мелодии (мелизмы и т. п.), провоцируя усиленное к себе внимание, не должно выделяться в контексте протекания музыкального времени. Также встречается и ошибочное понимание сильного времени как динамического акцента; следует осознать, что динамика, акцент и сильное время не тождественны и не всегда совпадают. Само слово «акцент» («*accentus*») происходит от «*ad cantus*» (к пению). Первоначальная природа акцента как пения и дления, определяет предпочтение не громкостной, а долготной стороне звучания. Л. ван Бетховен, обучая фортепианной игре, рекомендовал в группе шестнадцатых нот метрически более опорные звуки выделять продлением звука. Устранение остановок в тяжёлом времени за счёт исключения акцентов в ритмических кадансах приводит к явлению континуальности – то есть непрерывного движения, перехода из одного состояния в другое.

Важным и мощным средством художественной выразительности, существенным образом влияющее на индивидуальную интерпретацию произведения, и в то же время очень сложным для реализации в ансамблевом исполнительстве явлением, становится **агогика**. Этот термин, введённый Х. Риманом в современное музыкознание в 1884 году, в настоящее время определяется так: «Агогика (от греч. *«agoge»* – увод, унесение) – небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обуславливающие выразительность музыкального исполнения» [11, с. 49]. Каждый из участников ансамбля обязан знать, что существуют объективные законы использования агогики.

Основополагающим элементом разных видов агогики является закон компенсации времени, то есть за сжатием времени непременно должно последовать расширение, и, наоборот, с тем, чтобы темп не изменился. Стремление к лёгкому времени сопровождается ускорением, поэтому оно преодолевается естественно, без усилий. На завершении слабого времени необходимо вернуть «излишек» времени, следовательно, тяжёлое время преодолевается с усилием, небольшим расширением.

Элемент постоянной неравномерности в течении музыки, практически неопределимой на слух (так как отклонения происходят на уровне тысячных долей секунды), заключается в том, что перед определённым (тяжёлым) временем необходимо сделать вдох (подобный афтакту в руке дирижёра), для чего требуется какое-то время. Исполнителям следует ощутить, как незаметный без пристального вслушивания эффект дыхания в преддверии тяжёлого времени становится

реальным торможением времени, текущего в процессе исполнения музыкального произведения.

Не следует забывать о том, что использование агогических нюансов невозможно во время смены фактуры или ритма, а в их применении музыканты должны владеть чувством меры.

Обязательным фактором для приближения к истинной интерпретации музыкального произведения должно быть общее для участников ансамбля ощущение отклонений в «дыхании» музыкальной ткани. Акомпаниатору, кроме досконального знания своей партии и партии солиста, крайне важно согласовывать с партнёром местонахождение тяжёлого и лёгкого времени, с тем, чтобы его компенсация происходила синхронно. Основная функция метра, по замечанию М. Аркадзева, заключается в «реализации динамики и конфликтности пульсационной и мотивной структур внутри такта... Лёгкие времена носят... функцию вводного тона к следующей тяжёлой доле, которая выполняет функции метрической тоники, то есть локального гравитационного устоя» [2].

Очень продуктивным для организации музыкального времени, особенно в ансамблевом исполнительстве, является дирижирование, как педагога во время урока, так и студента – во время домашних занятий. «Я настоятельно рекомендую ученикам, – пишет Г. Нейгауз, – поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца – так, как будто играет кто-то другой, воображаемый пианист, а дирижирующий внушает ему свою волю» [5, с. 37]. Крайне важно учесть тот факт, что дирижирование не должно представлять собой отстукивание долей, удары в нём заменены на моменты смены направления жеста, а промежутки между ударами – непрерывным ведением музыки, благодаря чему можно воздействовать на время в процессе исполнения.

В обучении пианистов-концертмейстеров, как правило, недостаточно внимания уделяется знакомству с основами дирижирования – сильнейшего источника правильного мышления, необходимого для осознания времени. Концертмейстер, подобно дирижёру, должен овладеть умением организовать ансамбль с солистом, фрагментами «вести» его за собой, а также подчиняться «управлению» со стороны солиста.

Особо следует упомянуть о недопустимости использования метронома в качестве средства, помогающего достичь ансамблевого единства. М. Харлап замечает: «Механическая равномерность маятника (“железный ритм”) не есть идеал музыкального ритма» [9, с. 52]. Метрономом возможно использовать только с целью определения общего темпа, скорости движения, а не механически точной равномерности, которая в музыке не в состоянии будет выразить её эмоциональное

состояние, энергию, тонкие градации чувств, пластичность и текучесть, свойственные этому виду искусства. А. Гольденвейзер писал: «Нельзя играть с метрономической точностью; движение, темп могут колебаться в зависимости от воли исполнителя, однако все ускорения и замедления не должны нарушать некой “алгебраической суммы”» [3, с. 33].

В концертной и педагогической деятельности автора статьи именно следование законам времени в музыке стало наиболее значительным фактором на пути к созданию целостной, творчески-вдохновенной интерпретации произведений.

**Выводы и перспективы последующих исследований.** Подводя итог, подчеркнём, что *ансамблевое исполнительство* представляет собой очень сложный, включающий множество компонентов, акт творческого взаимодействия, для успешного воплощения которого необходимо строгое согласование исполнительского замысла с учётом временных процессов в музыке, а именно:

- совпадение представлений о точном местонахождении тяжёлых и лёгких тактов;

- неременное соблюдение принципа агогической компенсации времени;

- умение ощущать «незвучащий» пласт музыкального произведения синхронно;

- владение обширной практической и теоретической базой знаний, позволяющей применять законы времени в процессе исполнения музыкальных произведений;

- ощущение диалектической взаимосвязи течения времени со структурой произведения.

Вопрос использования законов музыкального времени для совершенствования синхронности ансамблевой игры, что будет способствовать раскрытию художественного замысла, несомненно, требует дальнейшего тщательного и вдумчивого исследования. Автор статьи солидарен с мнением Л. Мазеля: «Только хороший исполнитель может, так сказать, пощупать своими руками музыкальное время, ощутить его реальность (даже когда оно “беззвучно”), его сжатия и растяжения, уплотнения и разрежения. И только философски и культурно-исторически образованный музыкант способен сделать из всего этого надлежащие эстетические и практические выводы» [4, с. 133].

Знание и верное применение законов музыкального времени в процессе ансамблевого исполнения может и должно стать мощным и убедительным средством на пути к выстраиванию единой для участников ансамбля содержательно-логичной концепции произведения и приближению к подлинно-художественной интерпретации.

### Список использованных источников

1. Аркадьев, М.А. Временные структуры новоевропейской музыки / М.А. Аркадьев. – М. : Библос, 1993. – 168 с.
2. Аркадьев, М.А. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Электронный ресурс] / М. Аркадьев. – Режим доступа : [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev\\_creatif](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif), свободный. – Загл. с экрана.
3. В классе А. Б. Гольденвейзера : сб. статей / сост. Д.Д. Благой, Е. Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1986. – 214 с.
4. Мазель, Л.А. Работы последних десятилетий о ритме / Л.А. Мазель // Музыкальная академия. – 1995. – № 2. – С. 130–139.
5. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
6. Соловьева, Т. Риман / Т. Соловьева // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. — С. 626–628.
7. Харлап, М.Г. Метр / М. Харлап // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 3. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – С. 567–573.
8. Харлап, М.Г. Ритм / М.Г. Харлап, В.Н. Холопова // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. — С. 657–666.
9. Харлап, М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики / М.Г. Харлап // Проблемы музыкальной ритмики: сборник статей / сост. В.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1978. – С. 48–104.
10. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.
11. Ямпольский, И.М. Агогика / И. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С. 49.

### References

1. Arkad'ev M.A. Vremennye struktury novoeuropejskoj muzyki [Temporary structures of new European music] Moscow : Biblos [Byblos], 1993. 168 p.
2. Arkad'ev M.A. Kreativnoe vremya, «arhepism'o» i opyt Nichto [Creative time, "archaism" the experience of Nothingness]. URL : [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev\\_creatif-. htm](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif-.htm), free.

3. V klasse A. B. Gol'denvejzera : sb. statej [In the class of A.B. Goldenweiser : collection of articles] Moscow : Muzyka [Music], 1986. 214 p.
4. Mazel L.A. Raboty poslednih desyatiletij o ritme [Works of the last decades about rhythm]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 1995, no 2, pp. 130-139.
5. Neuhaus G.G. Ob iskusstve fortepiannoj igry [About the art of piano playing] Moscow : Muzyka [Music], 1988. 240 p.
6. Solov'eva T. Riman [Riemann] Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti t. / red. YU.V. Keldysh [Musical encyclopedia in 6 volumes / ed. by Keldysh]. Vol. 4. Moscow Sov. Enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1978, pp. 626-628.
7. Harlap M.G. Metr [Metr] Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti t. / red. YU.V. Keldysh [Musical encyclopedia in 6 volumes / ed. by Keldysh]. Vol. 3. Moscow Sov. Enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1976, pp. 567-573.
8. Harlap M.G., Holopova V.N. Ritm [Rhythm] Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti t. / red. YU.V. Keldysh [Musical encyclopedia in 6 volumes / ed. by Keldysh]. Vol. 4. Moscow Sov. Enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1978, pp. 657-666.
9. Harlap M.G. Taktovaya sistema muzykal'noj ritmiki [Clock system of musical rhythm]. Problemy muzykal'noj ritmiki: sbornik statej [Problems of musical rhythm: collection of articles comp. V.N. Kholopov] Moscow : Muzyka [Music], 1978, pp. 48-104.
10. Holopova V.N. Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm [Theory of music: melody, rhythm, texture, thematism] SPb. : LAN, 2002. 368 p.
11. Yampolsky I.M. Agogika [Agogika] Muzykal'naya enciklopediya v 6-ti t. / red. YU.V. Keldysh [Musical encyclopedia in 6 volumes / ed. by Keldysh]. Vol. 1. Moscow Sov. Enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1973, pp. 49.

**Коваленко М.Н. К вопросу о музыкальном времени в ансамблевом исполнении.** В статье рассматривается один из важнейших аспектов ансамблевого исполнительства – следование законам музыкального времени как необходимого условия достижения согласованности и единства в процессе творческого взаимодействия музыкантов, обеспечивающего создание подлинно художественной интерпретации произведений. Центральный объект изучения – время

и характер его протекания в музыкальном произведении. Ссылаясь на мнение авторитетных учёных-музыковедов и выдающихся исполнителей, автор даёт определение таким важнейшим понятиям течения музыкального времени, как ритм и метр, метр высшего порядка, выстраивает чёткую концепцию «искривления» музыкального времени.

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

Рассмотрение проблем ансамблевого взаимодействия в контексте учитывания временных процессов в музыке – практически не затронуто в исследованиях, тем самым представляется актуальным и перспективным с научной точки зрения. В работе отмечены нежелательные последствия несоблюдения участниками ансамбля законов компенсации музыкального времени и намечены пути их преодоления. Наблюдения и рекомендации могут быть полезны как в приобретении навыков ансамблевого исполнительства, так и в концертной деятельности.

**Ключевые слова:** время в музыке, ансамблевое исполнительство, агогика, метр, ритм.

**Коваленко М.М. До питання про музичний час у ансамблевому виконанні.** У статті розглядається один з найважливіших аспектів ансамблевого виконавства – дотримання законів музичного часу як необхідної умови досягнення погодженості і єдності в процесі творчої взаємодії музикантів, що забезпечує створення справді художньої інтерпретації творів. Центральний об'єкт вивчення – час і характер його протікання в музичному творі. Посилаючись на думку авторитетних вчених-музикознавців та видатних виконавців, автор дає визначення таким важливим поняттям течії музичного часу, як ритм і метр, метр вищого порядку, вибудовує чітку концепцію «викривлення» музичного часу.

Серед використаних в роботі методів наукового дослідження виділимо історичний, порівняльний, емпіричний і теоретичний методи.

Розгляд проблем ансамблевої взаємодії в контексті врахування тимчасових процесів в музиці – практично не порушено в дослідженнях, тим самим видається актуальним і перспективним з наукової точки зору. В роботі відзначені небажані наслідки недотримання учасниками ансамблю законів компенсації музичного часу і намічено шляхи їх подолання. Спостереження і рекомендації можуть бути корисні як у набутті навичок ансамблевого музикування, так і в концертній діяльності.

**Ключові слова:** час у музиці, ансамблеве виконавство, агогика, метр, ритм.

**Kovalenko M. To a question about musical time in ensemble performance.** The article deals with one of the most important aspects of ensemble performance – following the laws of musical time as a necessary condition for achieving consistency and unity in the process of creative interaction of musicians, ensuring the creation of a truly artistic interpretation of works. The central object of the study – the time and nature of its flow in a musical work. Referring to the opinion of authoritative scientists, musicologists and eminent performers, the author gives a definition of such key concepts of the flow of time in music, as rhythm and meter, the meter of the highest order, builds a clear concept of "curvature" of musical time.

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

Consideration of the problems of ensemble interaction in the context of keeping in mind time processes in music is practically not affected in the research, thus it seems relevant and promising from a scientific point of view. The author mentions all undesirable consequences of non-compliance of the compensation laws of musical time by the ensemble and the ways to overcome them. Observations and recommendations can be useful both in acquiring the skills of ensemble music-making and in concert activities.

**Key words:** time in music, ensemble performance, agogika, meter, rhythm.

УДК 785.73

*Л.В. Мельникова*

---

**ТРИО № 1 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ  
И ВИОЛОНЧЕЛИ  
А. АРЕНСКОГО: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

---

А. Аренский – композитор, пианист, дирижёр и педагог, – оставил заметный след в истории русской музыки. Произведения А. Аренского отличаются искренностью лирического высказывания, щедрым мелодизмом, тонкостью и изяществом фактуры. Рано ушедший из жизни, А. Аренский не успел реализовать своё творческое дарование в полном объёме, тем не менее, он создал произведения в разных жанрах, обогативших русскую музыку (симфония, кантата, сюита, балет, концерт и пьесы для фортепиано, концерт для скрипки с оркестром, романсы).

Композитор внёс весомый вклад в развитие жанра камерно-инструментального ансамбля: это два струнных квартета op.11 и op. 35;

два фортепианных трио ор. 32 и ор. 73; фортепианный квинтет ор. 51. Наиболее известно трио № 1 *d-moll* (1894), посвящённое памяти выдающегося виолончелиста К.Ю. Давыдова. Музыка этого сочинения поражает искренностью чувств. Первое его исполнение состоялось в Москве в 1894 г. с участием автора. Это произведение приобрело широкую популярность, оно часто исполняется на концертной эстраде и в наше время. Трио *d-moll* признано одним из ярких достижений русской камерно-инструментальной музыки. В этом произведении воплотились лучшие черты стиля композитора. В сочинении также проявилось влияние П. Чайковского, особенно его Фортепианное трио «Памяти великого художника» [1, с. 188; 5, с. 123].

Несмотря на востребованность этого сочинения в концертной и педагогической практике, в музыковедении оно недостаточно изучено. Можно назвать единичные работы, в которых содержится характеристика этого произведения. В монографиях Т. Гайдамович «Русское фортепианное трио» и Г. Цыпина «А. Аренский» анализ Трио № 1 А. Аренского сконцентрирован на образно-эмоциональной сфере произведения, тематизме, композиционных особенностях частей и цикла в целом [1, с. 188–198; 5, с. 123–32]. В книге Л. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке» Трио получает краткое освещение в контексте тенденций развития русской музыкальной культуры конца XIX – начала XX века [4, с. 407–408].

Как показало изучение литературы, вопросы исполнения Трио № 1 А. Аренского не затрагивались в музыковедении, поэтому обращение к данной проблематике представляется **актуальным**. Важное методологическое значение для данной работы имели основные положения монографии И. Польской «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика», в которой впервые выдвинута теоретическая концепция камерного ансамбля как культурного феномена [3].

Педагогическая работа автора статьи со студентами ДГМА имени С.С. Прокофьева в классе «Камерного ансамбля» определила направленность изучения Трио *d-moll* А. Аренского в ракурсе исполнительских проблем. **Цель статьи** заключается в конкретизации способов взаимодействия участников трио в аспекте их равноправия или соподчинения. Для этого необходимо определить функцию каждого инструмента, дифференцировать звучание разнородных инструментов, наметить пути достижения ансамблевого единства.

В Трио *d-moll* А. Аренский отдаёт предпочтение классическому четырёхчастному циклу. Первая часть – *Allegro moderato, d-moll*, вторая – скерцо *Allegro molto, D-dur*, третья – *Adagio* «Элегия», *g-moll*, четвёртая –

быстрый финал *Allegro non troppo*, (включающий медленные эпизоды), *d-moll*.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана в сонатной форме. Главная партия имеет трёхчастное строение с различным взаимодействием инструментов. В «балладно – романтической повествовательной» теме главной партии [4, с. 407], звучащей в начале *piano*, основной эмоциональный настрой создаёт мелодия широкого дыхания с ямбическим зачином. Её исполняет скрипка в сопровождении фортепиано. В триольных фигурациях фортепиано необходимо добиться ровности звукоизвлечения для создания единого звукового пласта, образующего пульсирующий гармонический фон. Нижний регистр фортепиано усложняет задачу – для достижения ясности и прозрачности звучания необходимо экономно использовать педаль.

В среднем разделе главной партии звучит дуэт скрипки и виолончели (тт. 14–21). Их имитационное взаимодействие достигается посредством артикуляционной чёткости в исполнении, ритмичности в смене дыхания. Сцепление окончания и начала имитируемых фраз у струнных должно быть точным и органичным. Умение создать динамическое нарастание постепенно и плавно (от *p* до *ff*) – задача всех участников трио.

Кульминация в теме главной партии (тт. 18–21), подчеркнутая экспрессивным декламационным типом высказывания, требует особой концентрации и сосредоточенности в интонировании. Нисходящая линия у струнных, исполняемая штрихом *detache*, должна быть сыграна плотным смычком у колодки (*ff*), и усилена октавной дублировкой *martellato* фортепиано. Единство всех инструментов трио – важный момент в содержательном, драматургическом плане произведения, звучание этого фрагмента подобно оркестровому тутти.

В репризном проведении темы главной партии (тт. 22–26) функции участников ансамбля изменились. Скрипка умолкает, мелодия главной темы с фигурационным сопровождением поручена фортепиано, добавляется голос виолончели с восходящим движением. От исполнителей требуется умение услышать и передать взаимодействие двух рельефных мелодических линий, интонационно и темброво контрастных, а также достичь динамического баланса в общем звучании, с усилением от *p* к *f*.

Таким образом, в работе над трёхчастной темой главной партии необходимо уяснить принцип функциональной переменности инструментов трио и динамику ансамблевого взаимодействия, которая обуславливает цельность лирического высказывания.

Начало связующей партии подчёркнуто ускорением темпа (*Piu mosso*, тт. 28–40). Для темы характерна тональная неустойчивость, синкопированный ритм, вариантно-подголосочное взаимодействие струнных, сохраняющих интонации главной темы. Двухголосие скрипки и виолончели строится на основе параллельного движения терций и секст, в него включаются попевки из фигураций фортепиано, требующих от пианиста достаточной технической подготовки. Сложность данного построения заключается в том, чтобы чисто проинтонировать двухголосие струнных (синкопирование с ускорением темпа), оно должно прозвучать синхронно и ритмически выверенно с фигурациями фортепиано.

Образ побочной партии наполнен экспрессией, светлым мажорным колоритом (*F-dur*). Её декламационный склад подчёркивают восходящие секстовые ходы, а тембр виолончели придаёт звучанию страстность и мужественность. В теме выделяется самостоятельный басовый голос фортепиано, контрапунктирующий мелодии виолончели. Исполнителям необходимо передать индивидуальность каждого «персонажа» этого дуэта, выявив характер неторопливой выразительной кантилены басового голоса фортепиано и патетического высказывания виолончели. Следует также достигнуть баланса партий в динамическом нарастании от *piano* к *forte* (тт. 41–50).

Во втором проведении тему дублирует в октаву скрипка (с т. 55), здесь у струнных должна быть синхронность в артикуляции, акцентах, ритмическом движении. В волнообразной мелодической фигурации широкого диапазона в партии фортепиано появляется триольное движение. В этом переходе на триольную пульсацию и смене скорости движения заключена ансамблевая сложность. Интерпретации этой темы поможет вполне допустимая агогическая свобода (*poco rubato*) у струнных. При этом «рокот» шестнадцатых в низком регистре фортепиано не должен заглушать звучание темы у струнных, учитывая усиление динамики от *f* до *ff* (тт. 55–58). Пианисту необходимо применять тонкие градации педализации: запаздывающая педаль по звукам басового голоса чередуется с педалью по сменам гармонии.

Заключительная партия, как и связующая, отмечена темповым сдвигом (*Piu mosso*). В ней диалогически взаимодействуют призывные возгласы из побочной в аккордовом складе у фортепиано, и мотивы этой же темы в дуэте струнных. Исполнителям следует придать музыке характер решительный и торжественный. Учитывая смену реплик у фортепиано и струнных, в заключительной партии необходимо выстроить единую смысловую линию. В окончании (тт. 62–67), в фигурационном движении тридцатьвторых, в партии фортепиано нужно добиться ритмически выверенного звучания. Следует обратить внимание

на точность штриха и артикуляции, когда нисходящая линия виолончели дублируется октавами фортепиано (т. 76). От пианиста требуется быстрота реакции в динамической смене *ff* на *p* (тт. 69–70). В партии струнных важным является чистота интонации. Задача всех исполнителей – ансамблевая слаженность в агогическом взаимодействии (*ritardando* – *a tempo*; *ritenuto* – *a tempo*).

В разработке сонатного аллегро развитию подвергается материал связующей и заключительной партий, с включением интонаций главной. Вся разработка образует напряжённую динамическую волну нарастания, приводящую к кульминации – драматической и мощной.

В ансамблевом взаимодействии участников трио первый раздел разработки примечателен имитационным диалогом струнных на материале главной темы (напоминающий экспозиционный), с триольными фигурациями фортепиано. Важно обратить внимание на полиритмическое взаимодействие голосов, добиваясь ровности движения. Необходимо достижение динамического баланса: тематические элементы в нижнем регистре виолончели должны прозвучать настороженно и затаённо, при этом их не должны заглушать фигурации фортепиано. Следует продумать pedalное решение, обеспечивающее прозрачность звучания в аккомпанирующих фрагментах и плотность в туттийных эпизодах.

Кульминация разработки требует динамической мощи (*ff*), яркости и артистизма в проведении темы у всех участников ансамбля (тт. 116–117). Патетические возгласы у фортепиано сменяются мелодическими фигурациями (тт. 118–124). Затем тема ещё раз напряжённо и ярко звучит у струнных (тт. 125–128), динамическое нарастание усиливается гармонической неустойчивостью и ритмическим дроблением. Исполнение этого раздела требует ритмической ровности шестнадцатых, умения быстро чередовать контрастную динамику через один – два такта (*ff* – *p* – *f* – *p* – *f*). У струнных короткие фразы и мотивы часто отделяются паузами (тт. 117–123), которые необходимо хорошо прослушать и строго выдержать в синхронном движении. Задача исполнителей состоит в создании цельности раздела.

Реприза сонатной формы (с т. 138) имеет сходство с экспозицией. Вместе с тем, А. Аренский даёт субъективно-романтическую трактовку сонатного аллегро, усиливая в завершении первой части сферу скорбной образности. Своеобразие драматургического решения связано с введением «эпилога» – *Adagio* (с т. 220). Здесь впервые в этой части цикла встречается медленный темп, в котором элемент темы главной партии достигает просветлённого, и вместе с тем, трагичного звучания.

Начальная фраза темы главной партии проводится имитационно – дважды у фортепиано и струнных. Затем на фоне фигураций фортепиано

мелодия звучит сначала у виолончели, затем у скрипки. Следует придерживаться динамики *pp* (в тт. 226–229), и в границах этого нюанса выявить диалогичность изложения. В октавной имитации у виолончели должен быть более сдержанный характер звучания, в густом тембре, и просветлённый, эмоционально открытый – у скрипки.

Музыка второй части цикла, написанной в сложной трёхчастной форме, переносит слушателя в сферу активных действенных образов. Лирическая проникновенность первой части сменяется стихией движения лёгкого скерцо. Основная тема, которая проводится в начале у скрипки, отличается своеобразным ритмом. Повторяющаяся фигура с двойным пунктиром, напоминающая дробь малого барабана, должна быть исполнена очень чётко, рикошетным штрихом, приглушённым звуком на *p*. Задача струнных – выстраивание единой линии и достижение цельности в изложении темы. Необходима точная ритмическая координация с гармоническими звуками виолончели, окружёнными паузами, которые появляются только на второй доле каждого такта, тогда как «дробь» у скрипки – на третьей.

Широкие мелодические фигурации – «россыпи» пассажей в партии фортепиано, – требуют отчётливости и артикуляционно-ясного интонирования, технического мастерства. Особенностью фигураций является нестабильность ритма: чередование квартолей шестнадцатых и движение восьмыми со свободным ритмическим дроблением на 11 и 10 восьмых в трёхдольном такте. Здесь важную организующую роль будет играть басовый голос фортепианной партии. Слышание его всеми участниками трио создаст метрическую сетку, организующую ритм в стремительном движении.

Во втором проведении (с т. 17) пунктирная фигура звучит одновременно у всех участников трио (в унисон и октаву), *forte*, в окружении пауз. Задача исполнителей – добиться единства и синхронности звучания, точности артикуляции. В первой части преобладающим является дуэт струнных, а фортепиано отведена функция сопровождения. Пианисту необходимо ощущать гармонические сдвиги как моменты динамического напряжения и успокоения. Ясное представление участниками трио тонально-гармонического плана поможет созданию целостности формы.

Скерцозный характер середины должен быть передан точностью штриха и артикуляции, чётким ритмическим исполнением и единым быстрым темпом. Дуэт струнных предполагает романтическую свободу в агогическом оформлении темы, чутко реагируя на авторские указания (штрихи *tenuto*, *legato*, акценты).

В среднем разделе скерцо (*Meno mosso*, с т. 93, *B-dur*) господствует танцевальная жанровая сфера. Звучит изящный лирический вальс, хрупкий и нежный. Стихия вальса воссоздается введением жанровой фактурной ячейки в партии фортепиано с остинатно повторяющейся ритмической фигурой. Мелодия, полная очарования и полётного движения, проводится поочередно у виолончели и скрипки, дополняясь подголосками. В имитационном построении (тт. 129–153), во взаимодействии скрипки и виолончели, следует достигнуть образно-эмоциональной цельности «дуэта согласия».

Реприза повторяет экспозицию с незначительными динамическими и фактурными изменениями. В Коде (с т. 305) использован тематический материал первой части Скерцо. С т. 321 глухая «дробь» с двойным пунктиром (*p*) остинатно повторяется у скрипки (на «ля» малой октавы), затем у виолончели (*pp*) октавой ниже. При помощи угасания динамики исполнителям необходимо добиться эффекта постепенного удаления звукового образа.

Третью часть Трио композитор назвал «Элегия». Это лирический центр цикла, в котором воплощается трагедийная сфера. «Элегия» контрастна скерцо в образно-эмоциональном плане (медленный темп *Adagio*, минорная тональность *g-moll*). В ней получают развитие скорбные настроения эпилога первой части. Композитор поручил виолончели первое проведение темы, напоминая о посвящении трио замечательному виолончелисту К. Давыдову.

В «Элегии» претворён жанр траурного марша: торжественно и скорбно разворачивается картина погребального шествия. Маршевые ритмоформулы воспроизводятся в партии фортепиано (аккордовый склад, пунктирный ритм на второй доле такта), контрастируя певучей кантилене виолончели. Элегически-скорбная мелодия строится на опорных звуках тоники и их опевании. Необходимо обратить внимание на повторность начального мотива, на долгие звуки (половинные) в начале каждого такта, сдерживающие движение и создающие некоторую статику. Важная деталь, дополняющая трагический образ, – ламентозная интонация малой секунды (*b–a*), которая звучит у фортепиано. Она должна хорошо прослушиваться в соединении с основной мелодией у виолончели.

Соло виолончели сменяется проведением темы у скрипки (также *con sordino*) октавой выше, при этом звучание просветляется (тт. 7–12). Выразительные реплики виолончели (*piano*) дополняют печальное повествование.

В окончании первого раздела «Элегии» полифоничность изложения усиливается: дуэт струнных поддерживается мотивами, звучащими в верхнем, среднем, нижнем голосе фортепиано (тт. 13–20).

Имитации у струнных требуют умения чёткой передачи мелодии участнику ансамбля, поэтому начало каждой фразы должно быть сыграно более активной атакой звука. Задача исполнителей состоит также в выстраивании единой линии эмоционально-динамических спадов и нарастаний, движения к кульминации (т. 18). Требуют особого внимания частые смены в изменениях громкости (*mf*, *crescendo*, *f*, *pp*, *f*, *pp*). В кульминации экспрессивный возглас у струнных (октавный ход вверх в т. 18) подчёркнут динамикой *forte*, фермата продлевает состояние эмоционального накала. Всё это требует темпового единства и ритмической точности в исполнении.

Средний раздел «Элегии» (*Piu mosso*, с т. 21) привносит временное просветление, раскрывает иную сферу лирической образности, воплощённой средствами мажорного лада (*G-dur*), тихой динамикой. Романтически-мечтательная мелодия звучит в верхнем регистре фортепиано в сопровождении струнных, её восходящие фразы устремлены к вершине. Пианисту необходимо добиться мягкости звука, певучести, цельности в построении мелодической линии, тонкой нюансировки в границах *piano*.

Значительную сложность представляют ритмомелодические фигурации у струнных в триольном движении, которые должны прозвучать *pianissimo*. Исполнителям необходимо достичь идеальной синхронности звучания. Правильно расставить акценты, выдержать лиги – основная задача струнного дуэта.

С т. 40 мелодия становится основой поэтического диалога виолончели и скрипки, построенного на чередовании фраз, звучащих в низком и высоком регистре. В «дуэте согласия» следует сглаживать контрастность звучания фраз, важно выявить единство эмоционального строя, взаимодополняющей манеры высказывания.

Пианисту необходимо найти темброво-штриховую окраску звука в левой руке, в которой дублируется мелодия, с тем, чтобы достигнуть единства с *pizzicato* виолончели. В правой руке – фигурации секстолями (с т. 40) исполняются легко, воздушно, напоминая звучание арфы. Необходимо соразмерить силу звучания правой и левой руки. Сложность этого фрагмента для ансамблевого исполнения заключается в соблюдении всеми участниками единой динамики *pp*.

В репризе трёхчастной формы (с т. 57) вносятся некоторые изменения по сравнению с экспозицией. Первое проведение темы здесь поручено не виолончели, а скрипке, динамика также иная – *p* вместо *mf*. Звучание вначале должно быть эмоционально более сдержанным. Пунктирная маршевая фигура переходит от фортепиано к виолончели, она смягчена приёмом *pizzicato*. «Грозди» ниспадающих аккордов *pp*

в высоком регистре фортепиано создают фактурный пласт, в котором сохраняется интонация жалобы (*b-a*), её необходимо выразительно интонировать.

Четвёртая часть *Allegro non troppo* завершает циклическую композицию Трио. В финале происходит драматический синтез основных линий, намеченных в предыдущих частях. Темы финала интонационно связаны с тематизмом первой и третьей части цикла, а лирический эпизод возвращает ко второй теме «Элегии». Однако сгущённая атмосфера скорбных настроений не находит своего разрешения.

Финал написан в форме рондо-сонаты. Тема главной партии (рефрен) – патетическая, мужественная, – строится на контрастных элементах. Мощным аккордам фортепиано с характерной пунктирной фигурой отвечает стремительный взлёт шестнадцатых у струнных. Чередование этих элементов требует их активного взаимодействия, поскольку «подхват» струнных как бы исходит из аккорда фортепиано. Сложность заключается также в точности вступления струнных после шестнадцатой паузы. Ещё одна задача исполнителей – достижение чистоты интонации в октавном проведении темы у скрипки и виолончели в быстром темпе. Динамическое нарастание (до *ff*), а также звуковысотный подъём достигает яркой кульминации, с импровизационными пассажами скрипки (тт. 11–12).

Второе предложение в динамическом плане главной темы создаёт эффект «эха», так как звучит *pp*. Подобное сопоставление звуковых образов (в традициях концертирования) требует от исполнителей тщательности интонирования и выверенности силы звука: в мощном звучании *tutti f* в начале темы и напряжённо-затаённом *pp* во втором предложении, с сохранением штрихов и артикуляции.

С т. 18 в развитии главной темы особого внимания требуют контрасты динамики (*f-p*), со сменой в каждом такте, а также самостоятельная восходящая пунктирная линия у фортепиано. Здесь необходимо выстроить точный баланс звучания струнных и фортепиано.

Краткая связка подводит к побочной партии (с т. 29). Её лирико-романтический образ создаётся средствами мажорного лада, диатоники, простыми песенными интонациями, задушевым пением скрипки. Мелодические фигурации фортепиано (с т. 31) изложены в виде септолей. Полиритмическое сочетание триолей или пунктиров у скрипки с септолями фортепиано представляют сложность для исполнителей. Создание светлого лирического образа требует выразительной кантилены в скрипичной партии, мягкости подголосков виолончели, ритмической точности и ровности фигураций фортепиано.

В первом разделе разработки необходимо проследить мотивное развитие главной темы (в тональностях *c-moll*, *f-moll*, *g-moll*, *As-dur*, *B-dur*, *c-moll*, *Es-dur*, тт. 58–65): при сохранении её двухэлементности требуется чистота интонации при быстрых тональных сменах в секвенциях. Ладогармоническая напряжённость усиливается динамическим нарастанием от *pp* к *ff*.

Второй раздел разработки (*Piu vivo*, с т. 66) напоминает концертную каденцию. Партия скрипки отличается импровизационностью, она насыщена стремительными пассажами, взлётами, репетициями, которые передают крайнюю степень эмоционального накала. У фортепиано излагается тематический материал: аккорды с двойным пунктиром, с патетическими возгласами, необходимо сыграть мощно, насыщенно (*ff*). Интонация нисходящей малой секунды, которая ранее выражала скорбные эмоции, должна прозвучать гневно, протестуяще (в начале тт. 66, 67, 69, 70, 71, 73).

Важно отметить трансформацию главного мотива темы, основанного на двойном пунктире: из мощного, волевого импульса он превращается в робкий, молящий у струнных (*p*, т. 74). При повторении в дальнейшем он набирает силу. Необходимо наполнить его внутренней энергией, постепенно усиливая динамику до *ff*, ярко провозглашая основную лейтмотивацию в октавных дублировках перед кульминацией (тт. 80–83).

Сложность для струнного дуэта представляет смена двойного пунктира (тт. 78–79) на обычный (тт. 80–81), а также синхронность ритма в дублировке. Можно порекомендовать в качестве учебного задания участникам ансамбля поработать над элементами темы без аккомпанемента, сосредоточившись на точности исполнения ритмического рисунка.

Волна нарастания достигает кульминации (*fff*), в которой все голоса образуют тутти, сливаясь в октавных дублировках (тт. 84–87). Исполнителям необходимо добиваться единства штриха и артикуляции. Следующая динамическая волна – ниспадающая, у струнных остинатно повторяется пунктирный секундовый мотив темы на фоне аккордов фортепиано (подобно биению сердца) (тт. 88–94). Угасание звука от *fff* до *pp* должно быть постепенным, следует достигнуть звукового баланса инструментов, при этом главное для исполнителей – это изменение характера интонации от протестной патетики до состояния безысходности.

После разработки, вместо традиционной репризы сонатной формы, А. Аренский вводит драматургически важные эпизоды – *Andante* и *Adagio*, которые выполняют функцию репризы всего цикла Трио.

В *Andante* появляется тема-образ среднего раздела «Элегии», которая звучит у виолончели, затем у скрипки. В фортепианной партии необходимо обратить внимание на арпеджированные широкие аккорды, исполняя их за счёт «предыдущего» времени (тт. 96–106). Восходящие фразы струнных (*con sordino*) не следует сопровождать динамическим нарастанием, они должны прозвучать как бы ослабевая и истаивая, чтобы усилить состояние трагизма и безысходности.

Скорбное настроение эпизода *Adagio* в финале определяет главная тема первой части цикла из *Adagio*-эпилога, завершавшего эту часть. Она звучит у скрипки, затем у виолончели. Участникам ансамбля следует чётко взаимодействовать в агогическом плане, замедляя движение в окончании фраз (*ritenuto*), выдерживая фермату в т. 123. В фортепианном сопровождении необходимо выделить нисходящую линию верхнего голоса с хроматическим мотивом (*e – es – d – des – c*), дополняющую мелодию у скрипки скорбными полутоновыми интонациями.

Завершает Трио кода (*Allegro molto*) на теме главной партии финала. Подобно стремительному вихрю она сметает скорбно-элегические настроения, возвращая к суровой действительности. Пунктирная фигура в партии фортепиано, многократно повторяемая, утверждает идею незыблемости основ жизненного круговорота.

Опыт работы над Трио № 1 А. Аренского в классе камерного ансамбля, позволил наметить подходы к исполнению. Прежде всего, требует осмысления драматургия и образное содержание произведения, структура цикла, роль участников ансамбля. В интерпретации необходимо опираться на фразировку, штрихи, динамику, темпы, обозначенные композитором, на авторские ремарки. Одной из главных задач должно быть совершенствование функционального взаимодействия инструментов в ансамбле.

В Трио № 1 А. Аренского чрезвычайно выразительна инструментовка. Функции инструментов равнозначны, каждому участнику ансамбля поручается смысловая, тематическая нагрузка. Самостоятельная мелодическая функция у скрипки, виолончели, фортепиано обогащает палитру тембрового контрастирования в ансамбле. Исполнителям необходимо достичь функционального и темброво-акустического равновесия партий в соотношении тематических и фоновых функций; ансамблевого мастерства в воссоздании оркестрального звучания в кульминациях и эпизодах *tutti*; раскрыть внутреннюю диалогическую природу интонирования во взаимодействии партий; выявить богатейший выразительный потенциал инструментов.

Притягательность Трио № 1 А. Аренского для современных исполнителей заключена в его образно-эмоциональном содержании,

в богатейших выразительных возможностях камерного ансамбля. Специфическая звучность данного Трио даёт возможность глубоко раскрыть сферу лирики: от элегичности и скорби – до взволнованной патетики.

#### **Список использованных источников**

1. Гайдамович, Т. А. Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации / Т. А. Гайдамович. – М. : Музыка, 2005. – 263 с.
2. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: Сб. статей / Сост. К. Х. Аджемов. – М. : Музыка, 1979. – 167 с.
3. Польская, И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / И.И. Польская. – Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 2001. – 396 с.
4. Раабен, Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л.Н. Раабен. – М. : Госмузиздат, 1961. – 475 с.
5. Цыпин, Г. М. А. С. Аренский / Г. М. Цыпин. – М. : Музыка, 1966. – 179 с.

#### **References**

1. Gaidamovich T. A. Russkoe fortepiannoe trio: Istoriya zhanra. Voprosy interpretacii [Russian piano trio: History of the genre. Questions of interpretation] Moscow : Music, 2005. 263 p.
2. Kamernyj ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo: Sb. Statej [Chamber ensemble. Pedagogy and performance: Collection of articles], Comp. K. X. Adzhemov, Moscow : Music, 1979. 167 p.
3. Polskaya I. I. Kamernyj ansambl': istoriya, teoriya, estetika [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics] Kharkov : Har'kovskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury [Kharkiv State Academy of Culture], 2001. 396 p.
4. Raaben L. N. Instrumental'nyj ansambl' v russkoj muzyke [Instrumental ensemble in Russian music] Moscow : Gosmuzizdat [Hosmusidat], 1961. 475 p.
5. Tsy-pin G. M., A. S. Arenskij [Tsy-pin G.M., A. S. Arensky], Moscow : Music, 1966. 179 p.

**Мельникова Л.В. Трио № 1 для фортепиано, скрипки и виолончели А. Аренского: исполнительские рекомендации.** Предметом исследования является фортепианное трио А.С. Аренского № 1 *d-moll* (1894), посвящённое памяти выдающегося виолончелиста К.Ю. Давыдова. Трио *d-moll* признано одним из ярких достижений русской камерной инструментальной музыки. Несмотря на востребованность этого сочинения в концертной и педагогической практике, в музыковедении оно недостаточно изучено. Можно назвать единичные работы, в которых содержится характеристика этого произведения. В монографиях Т. Гайдамович «Русское фортепианное "трио"» и Г. Цыпина «А.С. Аренский» анализ произведения касается образно-эмоциональной сферы, тематизма, композиционного произведения. В книге Л. Рабина «Инструментальный ансамбль в русской музыке» трио получает краткое освещение в контексте тенденции развития русской музыкальной культуры конца XIX начала XX века.

Автор статьи использовал в работе такие методы, как анализ, описание, обобщение, систематизация собственного педагогического опыта.

Педагогическая работа автора статьи со студентами в классе камерного ансамбля определила направленность изучения трио *d-moll* А. Аренского в ракурсе исполнительских проблем. Задачи статьи заключаются в выявлении способов взаимодействия участников ансамбля – их равноправия или соподчинения: определении функций каждого инструмента, дифференциации, звучания разнородных инструментов, приёмов достижения ансамблевого единства. Опыт работы над трио № 1 А. Аренского позволил наметить подходы к его исполнению. Анализируется композиционно-драматургическое строение цикла. Предлагаются конкретные методические рекомендации, касающиеся интерпретации: анализ фразировки, штрихов, динамики, темповых соотношений. Внимание уделяется достижению функционального и темброво-акустического равновесия партий, рельефных и фоновых функций тематизма; воссозданию оркестрового звучания, распределению внутренней динамической природы интонирования, выявлению богатейшего выразительного потенциала инструментов.

**Ключевые слова:** Трио, исполнение, взаимодействие, артикуляция, динамика, образ, рекомендации.

**Мельникова Л.В. Трио № 1 для фортепіано, скрипки та віолончелі А. Аренського: виконавські рекомендації.** Предметом дослідження є фортепіанне трио № 1 *d-moll* (1894), присвячене пам'яті видатного віолончелиста К.Ю. Давидову. Трио *d-moll* признано одним з яскравіших досягнень російської камерної інструментальної музики.

Незважаючи на затребуваність цього твору у концертній та педагогічній практиці, у музикознавстві воно недостатньо вивчене. Можна назвати поодинокі праці, в яких міститься характеристика цього твору. У монографіях Т. Гайдамович «Російське фортепіанне "тріо"» та Г. Ципіна «А.С. Арєнський» аналіз твору стосується образно-емоціональної сфери, тематизму, композиційного твору. У книзі Л. Рабіна «Інструментальний ансамбль у російській музиці» тріо отримує коротке виствітлення у контексті тенденції розвитку російської музичної культури кінця ХІХ початку ХХ століття.

Автор статті використовує такі методи, як аналіз, опис, узагальнення, систематизація власного педагогічного досвіду.

Педагогічна робота автора статті зі студентами у класі камерного ансамблю визначила спрямованість вивченню тріо *d-moll* А. Арєнського у ракурсі виконавських проблем. Задачі статті полягають у виявленні способів взаємодії учасників ансамблю – їх рівноправності або супідрядності: визначенні функцій кожного інструменту, диференціації, звучанні різнорідних інструментів, прийомів досягнення ансамблевої єдності. Довід роботи над тріо № 1 А. Арєнського дозволив намітити підходи до виконавства. Аналізується композиційно-драматургічна будова циклу. Пропонуються конкретні методичні рекомендації, що стосуються інтерпретації: аналіз фразировки, штрихів, динаміки, темпових співвідношень. Увага наділяється досягненню функціональній та темброво-акустичній рівновазі партій, рельєфних та фонових функцій тематизму; відтворенні оркестрового звучання, розподілу внутрішньої динамічної природи інтонування, виявленню багатого виразного потенціалу інструментів.

**Ключові слова:** Тріо, виконання, взаємодія, артикуляція, динаміка, образ, рекомендації.

**Melnikova L. Trio N 1 for a piano, violin and cello by A. Arensky.** The subject of the research is A.S. Arensky's piano trio N1 *d-moll* (1894) devoted to the memory of the outstanding cellist K.Y. Davydov. Trio *d-moll* is recognized as one of the bright achievements of Russian chamber instrumental music. Despite the demand for this composition in concert and pedagogical practice it is not investigated enough in musicology. The description of this composition can be found only in isolated works. In the monographs of T. Gaidamovich "Russian piano «trio» and G. Tsyplin "A.S. Arensky" the analysis of the composition touches on image-emotional sphere, thematisme, compositional structure. In L. Rabin's book "Instrumental ensemble in Russian music "trio is briefly highlighted in the context of the tendency of the development of Russian musical culture of the end of the 19-th – beginning of the 20-th centuries.

The author of the article used such methods in his work as analysis, description, summarizing, systematization of own experience.

The author's pedagogical work with the students in the class of a chamber ensemble determined the direction of the study of the trio *d-moll* by A. Arensky from the perspective of the performing problems. The tasks of the article: revealing the methods of the interaction of the participants of the ensemble – their equality and collateral subordination: definition of the functions of each instrument, differentiation, sound of different instruments, methods of achieving ensemble unity. The working experience on A. Arensky's trio N1 allowed to outline the approaches to its performing. Compositional-dramaturgical structure of the cycle is analyzed. The concrete methodical recommendations concerning interpretation are proposed: the analysis of phrasing, touches, dynamics, tempo correlations. The attention is given to achieving functional and timbre-acoustic balance of the parts, relief and background functions of *tematismo*; recreating orchestra sounding, distributing the inner dynamic nature of intoning, revealing very rich expressive potential of the instruments.

**Key words:** Trio, performing, interaction, articulation, dynamics, image, recommendations.

УДК 784.21:781.68

*A.С. Рудая*

---

## ФЕНОМЕН КОНТРАТЕНОРА В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАРОЧНЫХ ОПЕР

---

В музыкальной культуре XX–XXI вв., перенасыщенной разными видами экспериментов, всё большее внимание занимают произведения эпохи Барокко. Подтверждением распространения и развития интереса к этой культуре выступает ряд проектов, конкурсов, фестивалей, коллоквиумов, семинаров и многих других мероприятий, направленных на популяризацию наследия композиторов XVII–XVIII веков. Стоит отметить фестиваль в Амблоне (с 1980), «*Mustonen Fest*» (с 1989 г., Эстония), «Опера априори» в Москве (2014 г.), фестиваль старинной музыки Рига-Рундале, Лондонский фестиваль барочной музыки (2015 г.), Глайндборнский фестиваль (с 1931 г., графство Восточный Сассекс, Англия) и многие другие.

Формируется целая плеяда певцов, специализирующихся на музыке композиторов *settecento* и репрезентирующих исторически ориентированный стиль исполнения. Назовем лишь некоторых ярких

представителей: Чечилия Бартоли, Франко Максимилиано Фаджоли, Макс Эммануэль Ценчич, Филипп Жаруски, Хуан Санчо, Мари-Эллен Несси, Хаснаа Беннани, Магдалена Кожена, Патрисия Пёттиборн, Андреас Шолль, Тим Мид, Юлия Лежнёва, Якоб Жозеф Орлинский и многие другие.

В связи со столь масштабной потребностью в пополнении репертуара исполнителей и поддержания интереса зрительской аудитории, ведущие мировые лейблы активно способствуют поиску и восстановлению утраченных манускриптов, их воссозданию на лучших современных оперных сценах (*Parnassus ARTS Productions, Virgin Classics, Alpha Classics* и др.). Из вышеперечисленного следует, что насущная необходимость углублённого подхода и реконструкции аутентичного певческого стиля эпохи Барокко в современных условиях стоит довольно остро, что и обусловило актуальность темы данной статьи. Яркая, контрастная музыка с глубоким чувственным наполнением, привлекает своей красотой, что проявляется не только в гармоничном сочетании голоса и инструментальной партии, но и в эмоционально-смысловом содержании. В ней часто заложен второй смысловой план, воплощённый в музыкально-риторических фигурах, агогических нюансах, гармонии и тональном плане.

Значительный пласт в репертуарном фонде композиторов эпохи Барокко занимали произведения, посвящённые особым исполнителям, – певцам-кастратам. Вопрос о природе и методике становления голоса столь необычных исполнителей рассмотрен разносторонне, и самым важным в музыкальном исполнительстве является уникальность звучания певцов-кастратов. В современной музыкальной культуре партии, предназначенные для певцов-кастратов, звучат в интерпретации контртеноров, которые отличаются необычной природой голоса и окраской звука. Несмотря на активную популяризацию таких исполнителей, феномен контртеноров остаётся до конца неизученным и вызывает огромное количество дискуссий и споров среди их приверженцев и противников.

Цель данной статьи заключается в выявлении феномена контртенора как оригинального явления в академическом вокальном искусстве XX–XXI веков. Для полноценного освещения избранной темы, автор статьи ставит следующие задачи: раскрыть особенность стиля музыки Барокко и аутентичного исполнения этой эпохи; осветить проблему отождествления певцов-кастратов XVII–XVIII веков и современных контртеноров; выявить исполнительские приёмы ведущих певцов, специализирующихся на музыкальном наследии *settecento* и их роль в реконструкции аутентичной модели опер-*seria*.

Чем же привлекает Барокко современного исполнителя и слушателя? Особой чертой всплеска заинтересованности в интерпретации искусства Барокко выступает аутентичное исполнение. Такая разновидность трактовки музыкального материала предусматривает соблюдение канонов исполнительства, присущих рассматриваемой эпохе. Музыка *settecento* длительное время играла роль учебного материала как базы для освоения навыков классической итальянской школы *bel canto*. Распространение музыкального материала XVII–XVIII вв. в концертном исполнительском репертуаре не являлось массовым явлением, каким оно предстаёт на данный момент.

Во второй половине XX века начинается постепенная популяризация музыки Барокко. На данном этапе чёткие причины такого явления не получили социокультурного обоснования. По мнению автора работы, столь яркая вспышка заинтересованности в музыке конкретного периода связывается с рядом причин. Одной из них следует выделить слишком долгую специализацию на классико-романтическом репертуаре, который не предполагает наличия столь мелкой и подвижной вокальной техники. Причинно-следственной связью явилась крайне малая численность певцов, способных справиться с техническими трудностями стиля *bel canto*. Именно технические юбилеи представляют одну из основных сложностей при работе над данным материалом. Колоратурные пассажи требуют свободы в работе гортани, оставляя звук концентрированным с сохранением зевка. Предрасположенность к «беглости» голоса наблюдается далеко не у каждого певца, и развить её крайне сложно.

Помимо виртуозности, произведениям композиторов XVII–XVIII вв. свойственен ряд особенностей, соблюдение которых и составляет основу аутентичного исполнения. Не предусматривается исполнение вокальных партий драматическими голосами. Для барочных опер важна правильная вокальная постановка голоса, которая формирует глубокое дыхание и хорошо управляемую эластичную гортань. Особо ценится лёгкость и аккуратность исполнения, так как малейшая погрешность в вокальном звучании диссонансно выделяется из общей музыкальной канвы. Состав барочного оркестра (струнные, деревянные духовые, клавесин) создаёт особое камерное звуковое «пространство», что провоцирует певца на аккуратность и академическую собранность в вокале, не допуская надрывного звучания.

Эмоциональность музыки Барокко концентрирована и дозирована. Таковую черту следует отнести к имманентным особенностям рассматриваемой области музыкального искусства. Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что произведения такого

рода не располагают исполнителя к форсированному звукоизвлечению и эмоциональному перехлёсту, при этом вокалист может выстраивать свой исполнительский репертуар обширно и разнопланово. Музыка Г.Ф. Генделя, Н. Порпоры, Л. Винчи, И. Хассе, А. Вивальди, А. Скарлатти, А. Чести и многих других композиторов изучаемой эпохи необычайно энергозатратна и требует титанического труда, однако их произведения не предполагают работу на износ голосового аппарата. И, конечно, нельзя исключать изящество и величие музыкального барочного наследия.

Отдельный пласт музыки Барокко отводится искусству певцов-кастратов, которые были одним из ярких явлений рассматриваемой эпохи. Для оперных партий, предназначенных для таких певцов, характерна мелкая колоратурная техника, большой диапазонный охват, яркая агогико-динамическая контрастность музыкального материала. Сохранение особого тембрального звучания голоса достигалось благодаря хирургическому вмешательству, вследствие чего в организме таких людей не происходили гормональные и физиологические изменения, свойственные обычным людям. Нарушения затрагивали не только физиологию тела (аномально высокий рост, непропорциональность развития тела), работу эндокринных желез (нарушение работоспособности щитовидной железы и выработки гормонов), но и влияли на внутреннее развитие органов. Основной задачей данной операции было сохранение эластичной гортани, препятствие её закаменелости (что свойственно взрослым людям), но при этом развитие организма в целом (объём лёгких, расширение рёберного отдела и развитие мышечной ткани), как у взрослого человека. При удачном эксперименте и систематических правильных занятиях вырастали певцы с феноменальными возможностями голосового аппарата. Голос не претерпевал ломки и сильной мутации, вследствие чего сохранялась его чистота, высота и подвижность, необычная тембральная окраска голоса.

Распространённое заблуждение о том, что только благодаря операции формируется искусство певцов-кастратов, полностью абсурдно. Нельзя забывать титанический труд и ежедневные индивидуальные занятия с маэстро-педагогом. В книге Патрика Барбье «История кастратов» подробно описан долговременный период обучения мальчиков до профессиональных виртуозных певцов.

Ярко и интересно показана жизнь знаменитого Фаринелли в фильме Жерара Корбю «Фаринелли-кастрат» (1994), в главной роли со Стефано Дионизи. В киноленте предпринята попытка синтезировать голос великого вокалиста путём объединения голосов контртенора Дерекка Ли

Реджина и женского сопрано Эвы Малас-Годлевской, которые затем подверглись компьютерной обработке.

Полученный результат выявил голос, охватывающий 2,5 октавы, «металлической» тембральной окраски, однако объёмно бедный, создающий эффект «маленького голоса». Режиссёр акцентировал аудиальное восприятие зрителей на сплошной головной фальцет, что в данной интерпретаторской версии действительно звучит пусто и выхолощено. Техническая подвижность голоса Фаринелли передана неверно, присутствует отзвук придыхания. Все эти существенные недочёты скрадывают певческие достижения Броски в вокальном искусстве, которые столь ярко описываются в хрониках его современников (феноменальный диапазон, техника дыхания, тембральная наполненность и т.д.). Однако, рассматривать версию фильма как попытку имитации певцов-кастратов вполне допустимо, чего категорически нельзя отнести к исполнительской трактовке современных контртеноров.

Именно кастраты задали импульс развития оперы и всего вокального искусства. Все вышеперечисленные факторы способствовали сохранению «ангельских голосов», столь востребованных в эпоху Барокко. Столь жестокое вторжение в человеческий организм влекло за собой образование тяжёлых патологий. Подтверждением этого служит эксгумация великого певца-кастрата Фаринелли (Карло Броски) в 2006 году. Благодаря анализам, проведённым специалистами университета Болоньи, у Фаринелли обнаружили деформацию черепной коробки в виде бугристых преобразований, что было следствием утолщения пластинки лобной кости. Такое заболевание называется Синдром Морганьи-Стюарта-Мореля, и возникает вследствие тяжёлого гормонального сбоя. Учитывая ежедневную трудоёмкую работу над вокалом, пение в высокой тесситуре, можно предположить, что постоянное давление, образующееся во внутричерепном вакууме на высокой тесситуре, также могло ускорить развитие патологии. Внутричерепные наросты могли подвергаться ещё большей деформации из-за систематического давления звука на зоны поражения, что лишь усугубляло состояние здоровья певца. Можно только предположить, какие головные боли и мигрени сопровождали великого певца-кастрата.

«Ангелы» для одних и «искусственные куклы» для других, певцы-кастраты своей жертвой способствовали развитию мирового музыкального искусства. Сложность их вокальной школы служила существенным импульсом для развития композиторской фантазии, что повлекло расширение инструментальных и вокальных возможностей музыкальной сферы. Огромный диапазон, широкие фразы, большой временной охват произведений, наличие импровизации, колоратурная

техника – все перечисленные факторы делают наследие певцов-кастратов одним из сложнейших в мире вокального искусства. Поэтому исчезновение таких мастеров стало одной из главных причин столь долгого забвения многих гениальных сочинений Г.Ф. Генделя, А. Вивальди, Дж. Бонончини, Ф. Кавалли, Л. Винчи и многих других композиторов XVII–XVIII веков.

Параллельно с ростом искусства певцов-кастратов, развивалась и отдельная плеяда певцов, которая до определённого времени уступала мастерству Фаринелли, Кафарелли, Сенезино и другим знаменитым сопранистам. Их называли *haute-contre* во Франции, контральтино в Италии, позже возникает формулировка «контртенор». Сферой применения таких певцов большей частью была духовная музыкальная культура, в то время как кастраты чаще занимали общественную нишу актёров и певцов, выступающих на театральных сценах. Столь распространённое заблуждение, что явление контртеноров присуще лишь XX–XXI вв. ошибочно. Данный вид голоса прошёл историческую стадию формирования параллельно с певцами-кастрами, однако хронология развития такого вида высокого мужского голоса имеет ряд пробелов. Это связано с возникновением переоценки вокала в сторону психо-эмоционального фактора, что привело к пересмотру общей структуры оперы и её сюжетной линии. На первый план всё больше выдвигается сложный внутренний мир человека и острые социальные проблемы, тематика героических и античных сюжетов постепенно теряет свою актуальность. Меняется и сама вокальная линия: столь гипертрофированная техника голоса и особая манера логически выстроенных вокальных партий заменяется превалированием кантилены, широких мелодических фраз с гибкими интонациями и драматическим наполнением. Такой тип голоса как певец-кастрат и контртенор становятся невостребованными в оперной практике классико-романтической эпохи.

В середине XX века наступает переоценка наследия Барокко, а, следовательно, происходит постепенный рост интереса к его оригинальному вокальному исполнительству. Импульсом послужило возрождение в общественном сознании термина «контртенор», либо «контратенор», с лёгкой руки англичанина Альфреда Джорджа Деллера. Именно Деллер стал первым, после огромного перерыва, развивать свой голос в рассматриваемом направлении. Певец способствовал возобновлению интереса к музыке эпохи Барокко, так как своим уникальным, на тот период времени, звучанием голоса поразил огромную аудиторию слушателей.

Являясь эманацией школы певцов-кастратов XVII–XVIII вв., такие исполнители получили мощный резонанс в мире музыки. Необычные тембры, диапазон и подача звука, дают возможность воссоздать аутентично верную картину исполнения барочной музыки. Инструментальность вокализации, превалирование головных резонаторов, яркое тембровое звучание, вокальная техника отвечают запросам искусства эпохи Барокко. Но вопрос о месте расположения данного голоса как самостоятельного звена в принятой современной классификации голосов до конца не решён. Можно ли трактовать такое явление как полноценную тембральную категорию, либо как тенор с хорошо развитым фальцетом?

Многие представители музыкального искусства опираются на советскую литературу, где трактовка «высокий мужской голос» обозначается исключительно как фальцет, приводя дословный перевод «ложный, ненастоящий» (И. Назаренко [8], А. Иванов [3] и др.). Основная проблема заключается в «фальцетности» контртенора, однако, нельзя не заметить, что само значение фальцета, касательно контртеноров XXI века, претерпело изменение. Заблуждение в понимании применения рассматриваемого обозначения состоит в отсылке к терминологии звукоизвлечения певцов-кастратов. «Фальцет – способ формирования высоких звуков, а также верхний регистр мужского певческого голоса, характеризующийся слабым звучанием и бедностью тембра (вследствие уменьшения количества обертонов)» [7].

Для вокальной школы современных контртеноров характерно многообразие тембров с огромным диапазоном и силой звука. Техника фальцета часто носит название «головной звук», который обозначает высокий мужской регистр. Само использование головного звука подразумевает микстование в работе над звукообразованием. В современном музыкальном мире от трактовки «фальцет» осталась основная мысль. Не «искусственный и пустой тембр», а «высокий мужской регистр». Это работа в головном регистре, однако, с максимальным сохранением грудного звучания. Нужно понимать, что сохранять грудное звучание на крайних верхах не просто даже женщинам, однако именно такая вокализация позволит певцу полноценно раскрыть природные качества своего голоса, что и применяется ведущими контртенорами XXI века. Вследствие этого, можно сделать предположение, что рабочий диапазон контртеноров подразделяется на трёхрегистровую работу. У мужчин принято выделять только два – грудной и фальцетный. Трёхрегистровость характерна для женщин – грудной регистр, центральный (микст, смешение), головной регистр. У контртенора отчётливо слышен переход с крайних верхов, которые

берутся одним головным регистром, на участок диапазона, где прослушивается тот самый микстовый (смешанный звук), впоследствии переходящий в грудной. Этот фактор помогает исполнителям ровно звучать на протяжении всего диапазона с превалирующей «высокой позицией».

В. П. Морозов, российский физиолог, профессор и педагог, автор «Резонансной теории искусства пения», провёл изучение природы контртенора при помощи компьютерного анализа высокой певческой форманты (ВПФ) исполнителей в сравнении с женскими и теноровыми голосами. Вследствие эксперимента был сделан следующий вывод: «Таким образом, полученные нами результаты также как и работа Сундберга Хогсета, дают основание полагать, что механизм голосообразования контртеноров не чисто фальцетный, а носит, скорее всего, микстовый характер» [5]. Такое научное заключение даёт весомое основание к пересмотру подхода к анализируемому типу мужского голоса и его классификации как самостоятельной певческой единицы.

Анализируя современных исполнителей, принимая во внимание их диапазон, вокальную школу и репертуарный план, мы видим кардинальную перестройку «фальцетного тенора» в полноценный, тембрально насыщенный, самостоятельный тип голоса. Столь устаревшие рамки рассмотрения классификации голосов провоцируют встречный вопрос: как обосновать столь яростное отторжение контртеноров как ещё одного типа мужского голоса, если существует аналогичное ответвление в женской схеме, представленной в лице контральто? Относясь к категории женского вокала, контральто работают в низком регистре, захватывая мужской диапазон, в то время как контртенора, априори являясь мужским типажом, охватывают диапазон от лирического баритона до колоратурного сопрано.

Ещё одной специфической ошибкой выступает отождествление контртенора с певцами-кастратами, что является в корне неверным. Природа голоса кастрата и контртенора сугубо различна, как это было рассмотрено выше. Общим элементом двух разных категорий является исполнительский аспект, но никак не физиология. Контртенора выступают в роли «генного носителя» искусства кастратов. Их исполнение даёт возможность слушателю соприкоснуться с музыкой эпохи Барокко в её аутентичном звучании и, задействовав художественно-образное мышление, представить какой вокальной школой обладали певцы-кастраты.

Феноменальные голосовые данные Франко Фаджоли (Аргентина), Макса Эммануила Ценчича (Хорватия), Юрия Миненко (Украина), Филиппа Жарусски (Франция), Валера Барна-Сабадуса (Румыния)

поражают слушателей своей техникой и полноценным, ярким звучанием. Такие успешные оперные постановки как «Артаксеркс» и «Катон в Утике» Л. Винчи, «Ринальдо», «Оттон» и «Ксеркс» Г.Ф. Генделя, «Сирой, царь Персии» И.А. Хассе, «Элиогабало» и «Ясон» Ф. Кавалли и т. д., демонстрируют высокий профессионализм исполнителей и эволюцию их вокальной техники, на основании которой, контртенор имеет полное право занять статус полноценной категории в официальной классификации мужских голосов. Партии названных опер написаны для певцов-кастратов, включают в себя огромный диапазон, в котором другие голоса не имеют возможности работать, а подмена голоса на сопрано кардинально разрушает образный строй всей оперы. Такие партии перенасыщены колоратурами, трелями, включают применение сложнейшей орнаментации. Но при этом сами образы не противоречат мужественному облику воплощаемых персонажей. Так, основными героями опер Барокко выступают прототипы волевых и сильных личностей: Зевс, Юпитер, Геракл, император Анастасий, Юлий Цезарь, Александр Македонский, Птолемей и многие другие.

Несмотря на разноплановую критику и неприятие явления контртеноров многими представителями музыкального искусства, зрительский интерес растёт и, вместе с ним, растут требования к специфике пения. Отдельный пласт составляют арии, написанные для певцов-кастратов с учётом элементов импровизации в третьем разделе арий *da capo*. Контртенора нового поколения, обладая яркими тембральными красками и профессиональной вокальной базой, основанной на школе *bel canto*, полностью ломают стереотипное представление о возможностях мужского голоса и развития его потенциала. Орнаментируя третий раздел арий, певцы вставляют собственные колоратурные пассажи, в которых сочетаются сложнейшие вокальные элементы, владение филировкой звука, широкая фразировка, большой тесситурный охват. Это даёт возможность исполнять арии, написанные для Кафарелли, Фаринелли, Сенезино и других выдающихся кастратов, в искусстве которых колоратурная техника достигала своего апогея.

Ярким примером служит ария Арбака из оперы «Артаксеркс» Леонардо Винчи, в исполнении Франко Фаджولي. Демонстрируя непревзойдённую технику дыхания и кантилену, певец, обладая приятным, насыщенным тембром, с лёгкостью пропевает все юбилеи, дополнительно вставляя собственные каденции, что допустимо в ариях *da capo*. Благодаря вставным колоратурам, он расширяет диапазон произведения, включая малую и третью октавы. В финальной каденции Фаджولي с лёгкостью выходит на полноценный ре-бемоль третьей октавы,

тем самым утверждая уникальность феномена современного контртенора. В партии Цезаря из оперы «Катон в Утике» основным техническим моментом выступает трель, которая является одним из сложнейших элементов вокальной техники. Помимо этого, партия Цезаря включает в себя как подвижные арии, так и кантиленные, требующие большого запаса дыхания. Стоит отметить арию Цезаря «*Chi un dolce amor condanna*», которой присуща широкая фразировка, плавное движение и мягкость звукоизвлечения. В исполнении Франко Фаджоли ария наполнена мягким, но собранным звуком. Постепенное увеличение динамики на каденциях создаёт эффект перетекания звука, а ровность звучания и красивое природное вибрато делают музыку «живой», но никак не статичной.

Уникальным примером, демонстрирующим возможность контртеноров, выступает дуэт принцессы Манданы и Арбака из оперы Винчи «Артаксеркс». Показательно, что и женская, и мужская партии написаны для певцов-кастратов. В современной постановке главные роли исполнили Франко Фаджоли (Арбак) и Макс Эммануэль Ценчич (Мандана). Несмотря на единую классификацию голоса, оба исполнителя звучат абсолютно по-разному. Ценчич, представший в женском образе, наполняет своё звучание мягкостью и высокими обертонами. По слуховому восприятию тембр приближается к женскому сопрано, однако присутствие мужского отзвука в голосе максимально отсылает такое исполнение к аутентичному стилю. Голос Фаджоли округлый, наполненный грудным резонированием, контрастирует с партией Макса Ценчича, тем самым создавая тембральное слияние ансамбля. Оба певца профессионально владеют школой *bel canto*, предполагающей кантилену звука, ровность округлого звучания на всем диапазоне, вокальный продых и т. д., что сказывается в свободе вокализации. Важно отметить, что на протяжении всего вокального номера, тембр обоих исполнителей не блекнет и различим в контексте ансамбля. Поэтому утверждение о безликости и «пустом звуке» в исполнительской практике рассматриваемых певцов полностью не соответствует действительности.

Многие оперы, с введением контртеноров в актёрский состав, преобразились не только в своем звучании, но и в художественно-образном плане. Долгое время превалирование женского исполнения на сцене умаляло идейную сущность *seria*. Играя роль мужчин, исполнительницы гримировались, надевали соответствующие костюмы, стараясь воплотить мужскую сущность. Однако всё это подчёркивало момент искусственности, несмотря на профессиональную школу певиц. Крайне непросто представить развращённого римского императора Элиогабало из оперы «Элиогабало» или благородного Ясона из оперы

«Ясон» Франческо Кавалли в женском исполнении. Поэтому многие трактовки разных композиторов Арбака и Ксеркса, Ариоданта и Ринальдо Г.Ф. Генделя и множество персонажей других композиторов, в женской интерпретации забыты именно по причине отсутствия квалифицированных исполнителей. Широкий охват диапазона не подходил ни для сопрано, так как присутствует работа в нижней тесситуре, не для меццо (обязательное наличие техники голоса и крайних верхних нотах). Несомненно, исполнение Джанет Бейкер, Деллы Джонс, Сары Коннолли, Анжелики Кирхшлагер, Чечилии Бартоли и многих других выдающихся певиц, не оставляет сомнений в профессионализме и яркой индивидуальности исполнительниц. Однако внедрение контртенора даёт возможность полноценной трактовки произведения, в котором представлены не только женские, но и мужские голоса.

Ещё одним значительным показателем мужского вокала контртеноров выступает выносливость их голоса, что указывает на прочную профессиональную вокальную базу. Опера-*seria* – это продолжительное грандиозное действо, которое перенасыщено сольными вокальными номерами. Каждая ария рассчитана на показ определённого вокального штриха или эмоции, демонстрация которых проявляется с помощью разных технических приёмов. Обязательные вставные юбилеи третьей части *da capo* предусматривают показ всего рабочего диапазона певца, без преобладания высокой либо низкой тесситур.

Современные контртенора полноценно развивают верхний и нижний регистр, используя резонаторную технику, что способствует близкому, яркому звуку и объясняет свежее звучание голоса на протяжении всей партии. В связи с этим, исполнитель барочной оперы обязан обладать следующими качествами: приятным тембром, владением колоратурным элементом, умением быстрой смены эмоционального состояния, навыком мгновенного тонусного подъёма всего организма, агогико-динамическим знанием в контексте стилистики эпохи произведений.

Представители контртеноровой школы XXI века охватывают огромные музыкальные полотна композиторов эпохи Барокко. Благодаря исторически ориентированной манере пения, слушатель имеет возможность ощутить специфику речитативов как *secco* так и *accompagnato*, которым в современной музыкальной культуре уделяется мало внимания. Оттачивание филигранной техники и постоянная работа над голосовыми данными, позволяет исполнителям свободно ощущать себя в рамках «серьёзной оперы» и выдерживать голосовую нагрузку многоактного спектакля. Помимо классического репертуара Барокко, в исполняемый репертуар входят сложнейшие произведения Дж. Россини,

В.А. Моцарта, В. Глюка, Р. Ана, Г. Форе и других. Также исполняются шедевры русской классики композиторов П. Чайковского, С. Рахманинова, М. Глинки.

Стоит заметить, что популяризация и выдающийся успех Франко Фаджоли, Андреаса Шолля, Макса Эммануэля Ценчича, Филиппа Жарусски, Юрия Миненко и других представителей уже сформировавшейся «новой контртеноровой школы», повлѣк за собой активное развитие рассматриваемого феномена. Однако здесь необходимо подчеркнуть, что в связи с этим, многие начинающие исполнители ошибочно переqualифицируются со своего родного звучания на имитацию контртенора. Наличие предрасположенности к контртеноровой тесситуре является обязательным критерием для профессионального формирования певца. Распространение тенденции «псевдоконтртеноров» ведѣт к нарушению восприятия и сбиванию верных слуховых ориентиров, что отражается в необоснованной критике и химерных умозаключениях.

Таким образом, возрождение контртеноров в современном мире вносит существенные коррективы в методическую, педагогическую и исполнительскую сферы музыкального искусства. Исполняя редкий репертуар, с соблюдением канонов стилистики указанной эпохи, контртенора, как вокальный феномен, способствуют реконструкции исторически ориентированного певческого стиля с соблюдением канонов старинного итальянского *bel canto*. Столь неординарное явление провоцирует переоценку многих категорий вокальной сферы. Пересматриваются градации вокальных голосов, педагогический и методологический подход к выявлению специфики голоса у начинающих певцов. Популяризация искусства данных исполнителей вносит неопределимый вклад в возрождение, распространение и популяризацию значимости гениального музыкального наследия эпохи великих композиторов и певцов именуемой Барокко.

#### **Список использованных источников**

1. Барбье, П. История кастратов / П. Барбье. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбака, 2006. – 155 с.
2. Гныдь, Б. П. История вокального искусства / Б. П. Гныдь. – Киев : НМАУ, 1997. – 319 с.
3. Иванов, А. П. Искусство пения / А. П. Иванов. – М. : Изд-во Голос-Пресс, 2006. – 212 с.

4. Контртенора [Электронный ресурс]. – 2018. – 12 декабря. – Режим доступа : <http://www.countertenors.ru>, свободный. – Загл. с экрана
5. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 686 с.
6. Малахов, А. Когда поют кастраты / А. Малахов. // Коммерсантъ – 2002. – № 37 (392). – С. 1-7.
7. Морозов, В. П. Голос контртенора. Особенности высокой певческой форманты и техники пения / В. П. Морозов // Голос и речь. – 2001. – № 1. – С. 12-25.
8. Назаренко, И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Государственное муз. изд-во, 1968. – 624 с.
9. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Э. Р. Симонова; Московская гос. консерватория П. И. Чайковского. – М., 2006. – 37 с.
10. Википедия. Фальцет [Электронный ресурс]. – 2019. – 25 января.– Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>, свободный. – Загл. с экрана.

### References

1. Barbier P. Istoriya kastratov [The History of the Castrate] SPb. : Izd-vo Ivana Limbaka [SPb. : Publishing House of Ivan Limbaka], 2006. 155 p.
2. Gnid B.P. Istoriya vokal'nogo iskusstva [History of vocal art] Kiev: NMAU, 1997. 319 p.
3. Ivanov A. P. Iskusstvo peniya [The Art of Singing] Moscow : Izd-vo Golos-Press [Moscow : Publishing House Voice-Press], 2006. 212 p.
4. Kontrtenora [Countertenors], 2018, URL: [http://www.countertenors.ru-. htm](http://www.countertenors.ru-.htm), free.
5. Livanova T.N. Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda [The History of Western European Music until 1789] Moscow : Muzyka [Music], 1983. 686 p.
6. Malakhov A. Kogda poyut kastraty [When the castrates sing], Kommersant, 2002, no 37 (392), pp. 1-7.
7. Morozov V.P. Golos kontrtenora. Osobennosti vysokoj pevcheskoj formanty i tekhniki peniya [Voice of the countertenor. Features of high singing formant and technique of singing], Golos i rech' [Voice and speech], 2001, no 1, pp. 12-25.

8. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing] Moscow : Gosudarstvennoe muz. izd-vo [Statemusic. publishing house], 1968. 624 p.
9. Simonova, E. R. *Pevcheskij golos v zapadnoj kul'ture: ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto* : avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya [The singing voice in the Western culture: from early liturgical singing to bel canto: author. dis. ... Doctor of Art History: 17.00.02], Moskovskaya gos. konservatoriya P. I. Chajkovskogo [P.I. Tchaikovsky's Moscow State Conservatory], 2006. 37 p.
10. Wikipediya. Fal'cet [Falsetto], 2019, URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki-.htm>, free.

**Рудая А.С. Феномен контртенора в современной интерпретации барочных опер.** В современной музыкальной культуре наблюдается мощный импульс возобновления интереса к музыке композиторов XVII–XVIII вв. именуемой Барокко. Контртенора, являясь феноменом вокального искусства XX–XXI вв., не только способствуют реконструкции исторически ориентированного аутентичного стиля исполнения, но и благодаря индивидуальным характеристикам голоса, провоцируют пересмотрение классической системы распределения мужских певческих голосов. Предметом статьи выступает исследование места контртеноров в современном вокальном искусстве.

В ходе исследования использованы следующие методы: исторический, аналитический, компаративный, интерпретационный и системный, которые позволили затронуть важные аспекты, касающиеся уникальности природы голоса «контртенор», её связи с искусством певцов-кастратов и интерпретации наследия композиторов эпохи Барокко.

Несмотря на активную популяризацию столь необычных исполнителей и постепенное формирование целой плеяды профессиональных певцов контртеноров XXI века, данный феномен не был достаточно изучен и освещён ни в историко-эволюционном, ни в методическом контексте, что и обуславливает научную новизну данной статьи.

**Ключевые слова:** Барокко, контртенор, певец-кастрат, аутентичное исполнение, опера-*seria*.

**Руда Г.С. Феномен контртенора у сучасній інтерпретації барочних опер.** У сучасній музичній культурі спостерігається потужний імпульс відновлення інтересу до музики композиторів XVII–XVIII ст.

іменованої Бароко. Контртенора, будучи феноменом вокального мистецтва XX–XXI ст., не тільки сприяють реконструкції історично орієнтованого аутентичного стилю виконання, але і завдяки індивідуальним характеристикам голосу, провокують перегляд класичної системи розподілу чоловічих співочих голосів. Предметом статті виступає дослідження місця контртенорів в сучасному вокальному мистецтві.

В ході дослідження використані наступні методи: історичний, аналітичний, компаративний, інтерпретаційний та системний, які дозволили торкнутися важливих аспектів, що стосуються унікальності природи голосу «контртенор», її зв'язки з мистецтвом співаків-кастратів і інтерпретації спадщини композиторів епохи Бароко.

Незважаючи на активну популяризацію таких незвичайних виконавців і поступове формування цілої плеяди талановитих співаків контртенорів XXI століття, даний феномен не був достатньо вивчений і освітлений ні в історико-еволюційному, ні в методичному контексті, що і обумовлює наукову новизну даної статті.

**Ключові слова:** Бароко, контртенор, співак-кастрат, аутентичне виконання, опера-*seria*.

**Rudaya A. The phenomenon of the countertenor in the modern interpretation of baroque operas.** In the modern musical culture there is a powerful impetus to the renewal of the interest in the music of the composers of the XVII–XVIII centuries, referred to as Baroque. The countertenors, being a phenomenon of vocal art of the XX–XXI centuries, not only contribute to the reconstruction of the historically oriented authentic style of performance, but also thanks to the individual characteristics of the voice, provoke a revision of the classical distribution system of male singing voices. The subject of the article is the study of the place of countertenors in the contemporary vocal art.

The study used the following methods: historical, analytical, comparative, interpretational and systemic, which allowed to touch on important aspects relating to the uniqueness of the nature of the «countertenor» voice, its connection with the art of singers-castrati and the interpretation of the Baroque composers' heritage.

Despite the active promotion of such unusual performers and the gradual formation of a whole galaxy of professional singers of countertenors of the XXI century, this phenomenon has not been sufficiently studied and covered either in the historical-evolutionary or methodical context, which determines the scientific novelty of this article.

**Key words:** Baroque, countertenor, singer-castrati, authentic performance, opera-*seria*.

---

## ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КИТАЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

---

В средствах массовой информации, статьях последнего времени, в научной литературе, всё чаще упоминается о выдающихся достижениях китайских пианистов. Более того, «взрывной» их характер даёт основание говорить о «фортепианном буме», который поражает воображение нынешних ценителей искусства, музыкантов, многочисленных любителей фортепианной музыки во всех странах. Яркая, ошеломляющая игра воспитанников китайской фортепианной школы на различных самых престижных мировых конкурсах, их впечатляющие победы в 1990–2000 годах является, по мнению Сюй Бо, блестящим достижением китайских преподавателей (творческих руководителей молодых артистов). С конца прошлого века «Китай начинает занимать (и прочно удерживать по сей день) лидирующие позиции в мире» – пишет в своей диссертации Сюй Бо. [7, с. 14]. Всё это и легло в основу мнения о «фортепианном буме» в Китае. Потрясающее мастерство китайских исполнителей нашло своё отражение в различных работах музыкантов, критиков, наконец, журналистов. Именно в их статьях и закрепилось понятие «фортепианный бум», отражающее стремительный творческий рост китайских пианистов.

Начало этого явления было определено в середине двадцатого века победами китайских пианистов на различных авторитетных международных состязаниях исполнителей. В середине прошлого века весь Китай потрясла блестящая победа Фу Цуна на одном из самых известных мировых конкурсов – конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве. Спустя три года в 1958 году вторая премия Первого международного конкурса им. П.И. Чайковского в Москве была присуждена Лю Шикуню (первую премию на этом же конкурсе завоевал молодой американский пианист, получивший мировую известность – Вэн Клайберн). Следующий Второй международный конкурс им. П. Чайковского в Москве (1962 год) принёс звание лауреата и вторую премию Инь Чэнцзуну, поразившего слушателей филигранной отточенностью исполнения *C-dur*’ной сонаты Моцарта.

Затем были успешные выступления в международных конкурсах имени Листа, Шумана, Сметаны, наконец, в престижнейшем конкурсе Королевы Елизаветы (Бельгия), победителями в котором в разное время

были известные в будущем музыканты, такие как американский пианист Малколм Фрейджер, Евгений Могилевский и т.д.

Настоящий триумф китайских пианистов наступил на рубеже веков, начиная с 90-х годов прошлого века. Продолжая традиции, заложенные пианистами старших поколений, совсем ещё юная пианистка школы (родилась в 1979 году) при Си Чуанской консерватории Чэнь Са уже в 1989 году была удостоена первой премии авторитетного национального китайского конкурса. Ещё через пять лет – серьёзная победа, по сути определившая её дальнейшую артистическую судьбу, на Первом, уже международном китайском конкурсе. В следующем 1995 году – четвёртое место на международном конкурсе пианистов, проводимом в городе Лидс (Англия). Далее очень ответственная победа (1 место) в 2002 году на международном конкурсе им. Бетховена, ещё через три года очередная победа – третье место в XII международном конкурсе пианистов им. Вэна Клайберна (2005).

Подлинным открытием для музыкального искусства стало творчество Ланг Ланга (1982 г. рождения). Это не просто блестяще подготовленный пианист. Он потрясает публику глубиной и самобытностью своего художественного дарования. Пройдя путь вундеркинда, он сегодня пользуется известностью как один из лучших пианистов мира. Ланг Ланг играл в лучших концертных залах признанных столиц музыкального искусства: в Лондоне, Вене, Вашингтоне, Париже, Москве. Его гастроли по всему миру неизменно пользовались исключительным успехом.

Ещё одна яркая фигура в фортепианном искусстве Китая Ли Юньди (1982 г. рождения). В октябре 2000 года в восемнадцать лет он завоёвывает первую премию на конкурсе им. Шопена в Варшаве. Феноменальное техническое мастерство, традиционно демонстрируемое китайскими пианистами, не способно гарантировать победу в этом конкурсе. Нужно быть не только виртуозом, но и настоящим музыкантом. Поэтому победа Ли Юньди в конкурсе им. Шопена становится потрясением для всех любителей музыки и фортепианного искусства. А через 15 лет пианист был приглашён в жюри XVII международного конкурса им. Ф. Шопена и стал самым молодым членом жюри за всю историю проведения конкурса.

Яркий представитель китайского фортепианного искусства Шень Веньюй (1986 г. рождения) поражает своей одарённостью. «Типичный вундеркинд», он обладатель феноменальной музыкальной памяти. Уже в восемь лет он сыграл все сонаты Моцарта, в тринадцать – все сонаты Бетховена, и это параллельно с исполнением других объёмных и сложных фортепианных произведений. В шестнадцать лет пианист завоевал второе

место в труднейшем конкурсе Королевы Елизаветы, а через два года – первое в конкурсе им. Рахманинова.

Ван Юйцзя (1987) – новая блестящая грань китайского пианизма. Её виртуозность столь велика, столь ошеломляюща, что сама становится искусством. Достаточно услышать в её исполнении «Полёт шмеля» Н. Римского-Корсакова в аранжировке выдающегося виртуоза XX века Дьерц Циффры, чтобы понять: мы имеем дело с удивительным явлением. Её фантастическая техника, необыкновенная точность в самых быстрых пассажах, безупречное качество звука снискали ей успех на многочисленных концертных площадках мира.

Эстафету великолепных достижений китайских пианистов продолжили молодые исполнители последнего десятилетия XX века, поражающие своими успехами.

Чжан Хаочен (1990) свой первый сольный концерт сыграл в пять лет. Уже в 2001 году, в возрасте одиннадцати лет, юный пианист имеет в своём репертуаре несколько концертных программ, составленных из произведений Шопена. При этом он играет все его этюды из опусов 10 и 25. Обладатель феноменальной музыкальной памяти, Чжан Хаочен в возрасте пятнадцати лет, меньше чем за год, выучил четыре концертные программы, которые включали в себя сложнейшие фортепианные произведения.

Наконец, нужно упомянуть Чжан Шэнляна (Нюню). Это «очередной» китайский вундеркинд, смело заявивший о себе в фортепианном искусстве. Родился он в 1997 году, в его репертуаре десятки концертных программ. «Уникальность Нюню не только в его феноменальной технике и музыкальности – он успешно занимается скрипкой и дирижированием, много читает, увлечённо учится композиции и теории музыки, изучает философию. Ему нравится всё познавать, и он даже не считает, что музыка в будущем станет его профессией» [7, с. 18]. Совершенно очевидно, что в данном случае можно говорить не только о выдающемся пианисте, а об одарённом музыканте, талантливом человеке. И Нюню далеко не последнее «китайское чудо», впереди ещё много удивительных исполнителей, способных «потрясти» пианистический мир.

Цзы Сюй (1994 год рождения), начавший заниматься игре на фортепиано с трёхлетнего возраста, является финалистом XVII международного конкурса им. Ф. Шопена. Американцы китайского происхождения Джорж Ли – вторая премия на XV международном конкурсе имени П.И. Чайковского; Шон Чен – вторая премия на XIV фортепианном конкурсе имени Вана Клиберна [5] и т.д.

Успехи молодых китайских пианистов на крупнейших международных конкурсах, их интенсивная концертная деятельность, высочайший уровень исполнительского мастерства вызывают удивление и восхищение. Советский и российский пианист профессор Дмитрий Башкиров говорил в своём интервью: «Я сидел на конкурсе в Америке в Неаполисе, у жюри просто челюсти отвалились, когда услышали, как они [китайские музыканты] играют на рояле. 18-летняя китаянка получила I премию. Она потрясающе играет и очень музыкальна. Сейчас и наши должны понять, что они уже не обгонят их. Приедет какой-нибудь китайский мальчик лет 16-18, сыграет в два раза быстрее и гораздо ловчее» [8, с. 6].

Правда, феноменальные достижения китайских пианистов вызывают и серьёзные опасения за «добрый, привычный мир» фортепианного искусства. Это тем более волнует из-за явного кризиса, в котором находится музыкальное исполнительство в странах Европы и России. «Сегодня наше искусство переживает не лучшие времена, и, возможно, будет ещё хуже, – предостерегает авторитетнейший российский музыкант Э. Вирсаладзе. – Вы только подумайте – на нас надвигается армия из 25 миллионов китайских профессиональных пианистов, и все они мечтают о карьере Ланг Ланга. Боюсь, здесь нет хороших прогнозов» [4].

Действительно, представить 25 миллионов Ланг Лангов или Ван Юйцзей – картина не для слабонервных. Но золото ценно тем, что его мало. Если пески пустынь превратятся в золото, то это будет уже не «золото». Так ли велика «опасность», о которой говорит Э. Вирсаладзе? Сколько фортепианных гениев способна воспитать китайская пианистическая школа? Их число будет ограничиваться десятками, сотнями, тысячами? Если гении уникальное явление природы и их число исчисляется единицами в любой стране, то быть может в Китае, население которого многократно превышает численность любого европейского государства, количество «гениев» также будет «пропорционально» увеличиваться?

Если говорить о «фортепианном буме», то в чём причина столь невероятной результативности китайских пианистов? Можно задать и неожиданный вопрос: насколько фортепианная педагогика Китая причастна к тому «фортепианному буму», с которым связывается высочайший уровень исполнительского искусства пианистов?

Ответить на этот вопрос исключительно сложно. Необходимы многочисленные научные исследования, тщательный анализ работы системы музыкального образования, китайской фортепианной школы, чтобы оценить её возможности. С другой стороны, необходимо осмысление и анализ творческого пути каждого выдающегося

представителя фортепианного искусства в Китае, чтобы понять главные детерминанты их феноменальных успехов.

А пока можно обратиться к опыту выдающихся представителей фортепианного искусства XIX века, и, прежде всего, к уникальной фигуре величайшего пианиста Ф. Листа. Получив начальные уроки от своего отца-духовика, Лист впоследствии занимался у признанного авторитета в области фортепианного обучения К. Черни. Именно он «был единственным учителем, которого Лист, кроме своего отца когда-либо имел в области фортепианной игры» [3, с. 88] – указывал Я. Мильштейн. Заметим, что «Лист, оставшись в истории пианизма учеником К. Черни, обучался у него всего полтора года в возрасте 8-9 лет. При этом значительное внимание на занятиях уделялось вопросам, как говорят в наше время, «правильной организации игрового аппарата» [6, с. 58].

Схожая ситуация сложилась и у другого блистательного пианиста XIX века И. Гофмана. Его первым педагогом стала старшая сестра. Потом его отец. Любопытно, что Й. Гофман, будучи трёхлетним ребенком, «с невероятной скоростью разучивал все фортепианные упражнения. А через полтора года после того как юный музыкант впервые коснулся фортепианных клавиш, в пригороде Варшавы состоялся профессиональный дебют Иосифа» [9]. Трудно себе вообразить какую-либо методику обучения игре на фортепиано, которая обеспечивала ученикам столь стремительное развитие.

Впоследствии, молодой Гофман занимался у другого выдающегося музыканта Антона Рубинштейна и считался именно его учеником (до этого занятия с М. Мошковским у него не заладились). При этом нужно отметить весьма красноречивый факт: И. Гофман занимался у Антона Рубинштейна в возрасте 16-18 лет, «взяв у него в общей сложности сорок уроков» [2, с. 68]. Эти цифры абсолютно несопоставимы с количеством занятий пианистов по специальности фортепиано в наше время, получаемых в различных музыкальных учебных заведениях системы музыкального образования.

Научное осмысление «фортепианного бума» в Китае ещё ждёт своих исследователей. Серьёзный анализ этого феномена может оказать неопределимую помощь в развитии массового фортепианного обучения, в поисках новых эффективных методов творческого и технического развития пианистов.

### Список использованных источников

1. Аршинова, М. Интервью с Элисо Вирсаладзе [Электронный ресурс] / М. Аршинова // ClassicalForum.ru. – 2010. – 28 марта. – Интервью, 2010-. – Режим доступа : <http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=3002.0>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М.: Музгиз, 1961. – 222 с.
3. Мильштейн, Я.И. Ф.Лист / Я.И. Мильштейн. – Т.1. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1971. – 864 с.
4. Аршинова, М. Интервью с Элисо Вирсаладзе [Электронный ресурс] / М. Аршинова // ClassicalForum.ru. – 2010. – 9 апреля. – Интервью, 2010-. – Режим доступа : <http://www.philharmonia.spb.ru/pers/v/virsint.php>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Савенко, С. В. Достижения современной китайской системы музыкального образования [Текст] / С.В. Савенко // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Междунар. науч. конф. – 2018. – апрель. Чита: Издательство Молодой ученый, 2018-. – Режим доступа : <https://moluch.ru/conf/ped/archive/277/14053,57-60> с., свободный. – Загл. с экрана.
6. Сраджев, В.П. Две стороны мышления как объекты музыкальной педагогики. / В.П. Сраджев // Сборник докладов Международной научно-практической конференции: Наука, культура, искусство: актуальные проблемы теории и практики. – Т. 2. – Белгород: БГИИК, 2018. – С. 56-62.
7. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков. Автореф. канд. дисс. / Бо Сюй. – Ростов-на-Дону, 2011. – 24 с.
8. Тушишвили, Д. Романтический пианист современной формации – Д.А. Башкиров [Текст]: беседа с музыкантом Д.А. Башкировым / Д. Тушишвили. – Музыкант-классик, 2009. – № 6. – С. 2–6.
9. Гофман, И. Биография [Электронный ресурс] / Музей Собрание, 2018-. – Режим доступа : <https://mus-col.com/the-authors/21802/>, свободный. – Загл. с экрана.

## References

1. Arshinova M. Interv'yu s Eliso Virsaladze [Interview with Eliso Virsaladze] / ClassicalForum.ru, 2010. URL : <http://www.classicalforum.ru/index.php?topic=3002.0-.htm>, free.
2. Gofman I. Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoy igre. [Piano playing. Answers to the questions about piano playing] Moscow : Muzgiz, 1961. 222 p.
3. Mil'shteyn Ya. F. List [F. Liszt] Moscow.: Muzyka [ Music], 1971, vol. 1, publ. 2. 864 p.
4. Arshinova M. Interv'yu s Eliso Virsaladze [Interview with Eliso Virsaladze] / ClassicalForum.ru, 2010. URL: <http://www.philharmonia.spb.ru/pers/v/virsint.php-.htm>, free.
5. Savenko S. V. Dostizheniya sovremennoy kitayskoy sistemy muzykal'nogo obrazovaniya [Tekst] [The achievements of modern Chinese system of music education [Text] / Teoriya i praktika obrazovaniya v sovremennom mire: materialy X Mezhdunar. nauch. Konf, 2018 [The theory and practice of education in the modern world: the materials of the X-th International scientific conference], Chita: Izdatel'stvo Molodoy uchenyy, 2018 [Chita: Publishing house Young Scientist]. 57-60 pp. URL : <https://moluch.ru/conf/ped/archive/277/14053-.htm>, free.
6. Sradzhev V.P. Dve storony myshleniya kak ob"ekty muzykal'noy pedagogiki [Two sides of thinking as the objects of music education] / Sbornik dokladov Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: Nauka, kul'tura, iskusstvo: aktual'nye problemy teorii i praktiki [The collected reports of the International scientific practical conference: Science, Culture, Art: actual issues of the theory and practice] Belgorod: BGIK, 2018, vol. 2, pp. 56-62.
7. Syuy Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX-XXI vekov. Avtoref. kand. diss [The phenomenon of the piano performance in China at the turn of the XX-XXI centuries. Author's summary of the candidate thesis] Rostov-na-Donu [Rostov-on-Don], 2011. 24 p.
8. Tushishvili D. Romanticheskiy pianist sovremennoy formatsii – D.A. Bashkirov [Tekst]: beseda s muzykantom D. A. Bashkirovym [Romantic pianist of modern formation – D. A. Bashkirov: the talk with the musician D.A. Bashirov] Muzykant-klassik [Musician-classic], 2009, no 6, pp. 2–6.
9. Iosif Gofman. Biografiya [Biography] Muzey Sobranie [Museum collection]. URL : <https://mus-col.com/the-authors/21802-.htm>, free.

**У И. Фортепианное исполнительство в Китае на рубеже XX–XXI веков.** Становление и развитие современной китайской пианистической школы представляет собой уникальное явление в мировом фортепианном искусстве. Страна, в которой датой рождения музыкального образования официально считается 1949 год, а появление первых инструментов фортепиано произошло чуть более века назад, в наше время поражает достижениями молодых китайских пианистов, которые стремительно вознеслись на Олимп пианистического искусства. Имена Ланг Ланга, Ван Юйцзя, Ли Юньди и многих других – сегодня приобрели мировую известность.

Помимо элиты фортепианного искусства в Китае существует и система массового обучения игре на фортепиано, как любительского, так и профессионального. Результаты её работы выглядят значительно скромней и вступают в явное противоречие блестящими достижениями избранных. Определить истоки «фортепианного бума» в Китае становится важнейшей задачей современной фортепианной и, шире, музыкальной педагогики. Этой проблеме и посвящена данная статья.

Блестящие победы молодых пианистов на различных престижных музыкальных конкурсах, триумфальные гастрольные поездки по всему миру порождают мнения о существовании чрезвычайно эффективной китайской фортепианной школы. Если это так, то её опыт может быть использован при воспитании пианистов во всём мире и определении дальнейших путей развития современного фортепианного образования.

**Ключевые слова:** фортепианный бум, китайская фортепианная школа, китайские пианисты, фортепианное обучение.

**У І. Фортепіанне виконавство в Китаї на рубежі XX–XXI століть.** Становлення і розвиток сучасної китайської піаністичної школи являє собою унікальне явище в світовому фортепіанному мистецтві. Країна, в якій датою народження музичної освіти офіційно вважається 1949 рік, а поява перших інструментів фортепіано сталося трохи більше століття тому, в наш час вражає досягненнями молодих китайських піаністів, які стрімко здійнялись на Олімп піаністичного мистецтва. Імена Ланг Ланга, Ван Юйцзя, Лі Юньді і багатьох інших-сьогодні придбали світову популярність.

Крім еліти фортепіанного мистецтва в Китаї існує і система масового навчання грі на фортепіано, як аматорського, так і професійного. Результати її роботи виглядають значно скромніше і вступають в явне протиріччя блискучими досягненнями обраних. Визначити витоки «фортепіанного буму» в Китаї стає найважливішим завданням сучасної фортепіанної і, ширше, музичної педагогіки. Ця проблема піднімається у статті.

Блискучі перемоги молодих піаністів на різних престижних музичних конкурсах, тріумфальні гастрольні поїздки по всьому світу породжують думки про існування надзвичайно ефективної китайської фортепіанної школи. Якщо це так, то її досвід може бути використаний при вихованні піаністів у всьому світі та визначенні подальших шляхів розвитку сучасної фортепіанної освіти.

**Ключові слова:** Фортепіанний бум, китайська фортепіанна школа, китайські піаністи, фортепіанне навчання.

**Wu Yi. Piano performance in China at the turn of the XX-XXI centuries.** The formation and development of the Chinese piano school is a unique phenomenon in the world piano art. The country in which the date of birth of musical education is officially considered to be 1949, and the appearance of the first piano instruments occurred just over a century ago, in our time, striking achievements of young Chinese pianists, who quickly ascended to the Olympus of piano art. The names Lang Lang, Wang Yujia, Li Yundi and many others have become world famous today.

The brilliant victories of young pianists at various prestigious music competitions, triumphant tours around the world give rise to the opinions about the existence of an extremely effective Chinese piano school. If it is so, its experience can be used in training the pianists around the world and shaping further development paths of modern piano education.

But in addition to the elite of piano art in China, there is a system of mass learning to play the piano, both Amateur and professional. The results of its work look much more modest and come into clear contradiction with the brilliant achievements of the elected pianists. To determine the origins of the “piano boom” in China is becoming the most important task of modern piano and, more broadly, musical pedagogy. The article is devoted to this issue.

**Key words:** Piano boom, Chinese school, piano, Chinese piano, piano training.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Демченко Александр Иванович** – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» и ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского», главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований (РФ, Саратов).

**Стецкая Любовь Антоновна** – старший преподаватель кафедры фортепиано ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Виниченко Андрей Анатольевич** – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры специального фортепиано ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» (РФ, Саратов).

**Хрулькова Ирина Анатольевна** – доцент, доцент кафедры специального фортепиано ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» (РФ, Саратов).

**Лыкова Людмила Семёновна** – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хорового дирижирования ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Дегтярёва Юлия Сергеевна** – магистр 2 курса кафедры хорового дирижирования ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Рудая Анна Сергеевна** – магистр 1 курса кафедры академического пения ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Тукова Татьяна Валентиновна** – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Горлакова Екатерина Николаевна** – ассистент-стажёр кафедры академического пения ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Коваленко Марина Николаевна** – заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Мельникова Людмила Викторовна** – доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**Литвинец Тамила Анатольевна** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой народных инструментов ГОУ ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

**У И** – аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Демченко Олександр Іванович** – доктор мистецтвознавства, професор ФДБОУ ВПО «Саратовська державна консерваторія імені Л.В. Собінова» та ФДБОУ ВПО «Саратовський державний університет імені М.Г. Чернишевського», головний науковий співробітник і керівник Центру комплексних художніх досліджень (РФ, Саратов).

**Стецька Любов Антонівна** – старший викладач кафедри фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Виниченко Андрій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри спеціального фортепіано ФДБОУ ВПО «Саратовська державна консерваторія імені Л.В. Собінова» (РФ, Саратов).

**Хрулькова Ірина Анатоліївна** – доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано ФДБОУ ВПО «Саратовська державна консерваторія імені Л.В. Собінова» (РФ, Саратов).

**Ликова Людмила Семенівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Дегтярьова Юлія Сергіївна** – магістр 2 курсу кафедри хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Руда Ганна Сергіївна** – магістр 1 курсу кафедри академічного співу ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Тукова Тетяна Валентинівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії, теорії музики і композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Горлакова Катерина Миколаївна** – асистент-стажист кафедри академічного співу ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Коваленко Марина Миколаївна** – завідувач кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Мельникова Людмила Вікторівна** – доцент кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**Литвинець Таміла Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

**У І** – аспірантка Санкт-Петербурзької державної консерваторії імені М.А. Римського-Корсакова (Санкт-Петербург).

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Demchenko Alexander** – doctor of art history, professor of the «Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov» and «Saratov State University named after N.D. Chernyshevsky», chief researcher and head of the Center for complex artistic research (Russia, Saratov).

**Stetskaya Lyubov** – Assistant Professor of the “Piano” Department of «Donetsk State musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Vinichenko Andrei** – Ph. D. in History of Arts, assistant-professor, Professor of Special Piano Department, «Saratov State Conservatoire, named after Sobinov» (Saratov city, Russian Federation).

**Chrulkova Irina** – assistant- professor, Special Piano Department, «Saratov State Conservatoire, named after Sobinov» (Saratov city, Russian Federation).

**Lykova Lyudmila** – Ph. D. in History of Arts, assistant-professor, Choral Conducting Department, «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Dehtyarova Yulia** – 2-nd year master degree student, «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Rudaya Anna** – 1-st year master student Profile “Academic singing”, «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Tukova Tatyana** – Ph. D. in History of Arts, assistant-professor, the department of the history, theory of music and composition of «Donetsk State musical academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Gorlakova Ekaterina** – graduate-assistant of «Donetsk State musical academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Kovalenko Marina** – Chief of the Department of a chamber music and concertmaster training of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Melnikova Lyudmila** – Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Concertmaster Training of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Litvinets Tamila** – Ph. D. in History of Arts, Associate Professor, Chief of Folk Instruments Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

**Wu I** – Post graduate student of St. Petersburg Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov (St. Petersburg).

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

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

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

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

### К статье прилагаются:

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

В тексте печатается буква Ё.

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

### Рецензирование

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

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

### I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

- Демченко А.И.** Нерв инакомыслия. К 85-летию Альфреда Шнитке .....7
- Тукова Т.В., Горлакова Е.Н.** Драматургические функции персонажей второго плана в операх Джузеппе Верди.....28
- Лыкова Л.С., Дегтярёва Ю.С.** Метроритмическая нерегулярность в хоровой музыке и её дирижёрская интерпретация .....41
- Виниченко А.А., Хрулькова И.А.** Симфоническая музыка и рок-культура. Александр Козаренко. Тьерри Пеко. Джаваншир Кулиев. Авет Тертерян .....49

### II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- Литвинец Т.А.** «Четыре коломыйки» Е. Милки: черты неофольклоризма в исполнительской проекции .....62
- Стецкая Л.А.** Сравнительный анализ исполнительских версий фортепианной сонаты № 7 Сергея Прокофьева .....74
- Коваленко М.Н.** К вопросу о музыкальном времени в ансамблевом исполнительстве.....85
- Мельникова Л.В.** Трио № 1 для фортепиано, скрипки и виолончели А. Аренского: исполнительские рекомендации .....95
- Рудая А.С.** Феномен контртенора в современной интерпретации барочных опер .....109
- У И** Фортепианное исполнительство в Китае на рубеже XX–XXI веков.....124

## ЗМІСТ

### I. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

- Демченко А.І.** Нерв інакомислення. До 85-річчя Альфреда Шнітке .....7
- Тукова Т.В., Горлакова К.М.** Драматургічні функції персонажів другого плану в операх Джузеппе Верді .....28
- Ликова Л.С., Дегтярьова Ю.С.** Метроритмічна нерегулярність в хоровій музиці і її диригентська інтерпретація .....41
- Виниченко А.А., Хрулькова І.А.** Симфонічна музика та рок-культура. Олександр Козаренко. Тьєрі Пеко. Джаваншір Кулієв. Авет Тертерян .....49

### II. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

- Литвинець Т.А.** «Чотири коломийки» Є. Мілки: риси неофольклоризму у виконавській проекції .....62
- Стецька Л.А.** Порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанної сонати № 7 Сергія Прокоф'єва .....74
- Коваленко М.М.** До питання про музичний час у ансамблевому виконанні .....85
- Мельникова Л.В.** Тріо № 1 для фортепіано, скрипки та віолончелі А. Аренського: виконавські рекомендації .....95
- Руда Г.С.** Феномен контртенора у сучасній інтерпретації барочних опер .....109
- У І.** Фортепіанне виконавство в Китаї на рубежі ХХ–ХХІ століть .....124

## CONTENTS

### I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART

- Demchenko A.** Nerve of dissent. To the 85th anniversary of Alfred Schnittke's .....7
- Tukova T., Gorlakova E.** Dramaturgic functions of the supporting characters in operas by Giuseppe Verdi .....28
- Lykova L., Dehtyarova Y.** Metrorhythmic irregularity in choral music conducting and interpretation .....41
- Vinichenko A., Chrulkova I.** Symphonic music and rock culture. Alexander Kozarenko. Tieri Peko. Javansir Kuliev. Avet Terteryan .....49

### II. MUSICAL PERFORMANCE

- Litvinets T.** “Four kolomyikas” of E. Milka: the features of neo-folklore in the performing view .....62
- Stetskaya L.** Comparative analysis of performing versions of Sergey Prokofiev's piano sonata N 7 .....74
- Kovalenko M.** To a question about musical time in ensemble performance .85
- Melnikova L.** Trio N 1 for a piano, violin and cello by A. Arensky. ....95
- Rudaya A.** The phenomenon of the countertenor in the modern interpretation of baroque operas.....109
- Wu Yi.** Piano performance in China at the turn of the XX–XXI centuries ...124

**M89** Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2019. –  
Вып. 20. – 142 с.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**ISSN 2519-4615**

**УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1**

**ББК 85.34**