

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 21

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 «Контентант»;

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 25 декабря 2019 года (протокол № 5).*

Сборник издаётся с 1998 года.

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

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

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

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

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 21

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;

Стасюк С.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Гамова І.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Біджакова Н.Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
ДОО ВПО ДДМА імені С.С. Прокоф'єва
від 25 грудня 2019 року (протокол № 5).*

Збірник видається з 1998 року.

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

*Свідцтво 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 21

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 25 December 2019 (Protocol 5).*

The journal has been published since 1998.

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

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

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

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

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

1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 784.5 : 78.071.1

Т.В. Тукова, В.Н. Демчук

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КАНТАТЫ С. ГУБАЙДУЛИНОЙ «ТЕПЕРЬ ВСЕГДА СНЕГА»

Творчество С. Губайдулиной прочно вошло в число наиболее ярких и самобытных явлений современной музыкальной культуры. Оно привлекает внимание как музыкантов-исполнителей, так и исследователей, среди которых Т. Левая, С. Савенко, В. Холопова, В. Ценова, Н. Шириева и др. В своеобразном творческом даровании композитора причудливо переплетаются глубина философской мысли, тонкий психологизм, обострённая эмоциональность и точный математический расчёт.

Среди произведений разных жанров заметное место в творчестве С. Губайдулиной занимают камерно-вокальные и вокально-симфонические сочинения. Убедительным репрезентантом оригинального авторского стиля является кантата «Теперь всегда снега» для камерного хора и камерного ансамбля, написанная в 1993 году по заказу Голландского фестиваля в Амстердаме, на котором и была впервые исполнена. Прошедшие с того времени четверть века в полной мере доказали не только жизнеспособность этого произведения, но и возможность его различных музыковедческих интерпретаций¹, одна из которых предлагается в данной статье. Предпринятая попытка проникнуть в многозначный художественный мир кантаты, раскрыть своеобразие её целостной эстетико-стилевой «программы» и обусловила *актуальность* избранной темы.

Цель статьи заключается в выявлении особенностей концептуального замысла кантаты С. Губайдулиной «Теперь всегда снега» и его воплощения на различных масштабных уровнях – композиционном, драматургическом, стилистическом, что позволяет установить характер работы композитора с поэтическим первоисточником, рассмотреть гибкое оперирование музыкально-выразительными ресурсами.

¹ На сегодняшний момент в музыковедческой литературе имеет место лишь краткое, но ёмкое аналитическое описание кантаты «Теперь всегда снега» в монографии В. Холоповой [2], что учитывалось авторами статьи.

Поставленная цель обусловила необходимость применения в качестве *методологической базы* функционального, системного, компаративного, стилевых подходов, благодаря чему художественный мир исследуемого сочинения «прорисовывается» в горизонтально-вертикальной плоскости. Значительное внимание уделяется методу интонационно-семантического анализа, без чего невозможно глубоко проникнуть в амбивалентный смысловой ряд кантаты.

Прежде всего, остановимся на поэтическом первоисточнике исследуемого произведения, синтетического по своей жанровой природе.

В основу вербального текста кантаты «Теперь всегда снега» положены стихи современного чувашского поэта Геннадия Айги, творчество которого очень популярно в Европе (Франция, Германия, Швеция, Англия, Япония). В центре авторского внимания – глубинные философские проблемы, размышления о жизни и смерти, смысле человеческого существования, соотношении личности и социума, роли искусства и художника-творца. Сам поэт был сложной, думающей, во многом неординарной личностью, что сближает его и Софию Губайдулину. Идейным вдохновителем и лучшим другом Г. Айги являлся Б. Пастернак, который подтолкнул чувашского поэта к созданию стихов на русском языке.

Для поэзии Г. Айги характерно огромное внимание к каждому слову, за которым выстраивается многоярусный ассоциативный ряд. Думается, что С. Губайдулину в творчестве этого поэта привлекла, прежде всего, глубинная философская идея, некая смысловая планетарность, прочерчивающаяся как концептуальный стержень кантаты.

В основе художественной концепции сочинения глубокое размышление о сложном соотношении индивидуального и общего, о духовной сущности человека, его познании вечных начал, рождающихся из тишины и уходящих в небытие, об истинном и ложном, вечном и преходящем.

Это определило объёмность, смысловую многозначность кантаты, представляющей собой пятичастный цикл, в котором I, III, и V части – вокально-инструментальные, II и IV части – инструментальные (IV часть с добавлением вокализа хора). Все нечётные части имеют определённое название: I – «Ты моя тишина»; III – «Теперь всегда снега»; V – «О да: родина» (названия частям даны в соответствии со стихотворениями Г. Айги)². II и IV части не имеют поэтического

² Избранные для кантаты стихотворения взяты из одного сборника «Тишина-предупреждение», за исключением центрального стихотворения

текста и идут в записи под общим названием – «Запись: *ΑΡΟΦΑΤΙΣ*»³. Таким образом, в композиционном строении кантаты чётко просматриваются черты концентрической формы: *ABCBAI*. Применение зеркально-симметричной формы на уровне кантаты в целом⁴, воспринимается как своего рода замыкание единого жизненного круга. Следует отметить, что использование символики круга – одна из характерных стилевых черт музыки С. Губайдулиной, генетически связанная с музыкой эпохи барокко.

Композиционная замкнутость кантаты, вместе с тем, органично сочетается с активным внутренним процессом, основанным на конфликтном противопоставлении внутреннего (нечётные части) и внешнего (чётные части) начал. В результате возникает оппозиция сфер действия и контрдействия, что позволяет усмотреть черты сонатности в драматургическом профиле сочинения: I и II части выполняют функцию экспозиции, III часть – разработки, IV и V части – зеркальной свободной репризы.

Ярко выраженная тенденция камернизации кантаты отчётливо проявляется в жёстком самоограничении автора при отборе музыкально-выразительных ресурсов, тщательной работе со звуком, предельной смысловой концентрации мельчайших деталей музыкальной ткани. Поражает продуманность С. Губайдулиной всех исполнительских нюансов, вследствие чего создаётся тонкая вибрация звучностей, усиливающая смысловую нагрузку каждого из «микроэлементов» музыкальной речи.

Как указывает сам автор, в кантате использованы различные приёмы звукоизвлечения: пение, шёпот, речь, интонирование с приблизительной высотой звука и без определённой высоты. Композитор заботится о стереофоничности звучания, что связано с воспринимаемостью звука в зависимости от местонахождения его источника. Певцы и инструменталисты располагаются по-разному в каждой части: в I – женские голоса наиболее отдалены от эстрады, во II – они бесшумно перемещаются, в III – поют вблизи эстрады, в IV – все музыканты собираются на эстраде, в V – в глубине зала звучат только флексоны. Как видим, перемещаясь по залу, музыканты всё ближе продвигаются к эстраде, благодаря чему звук словно собирается в единой

«Теперь всегда снега», давшего название всему сочинению, которое вошло в сборник «Провинция живых».

³ «Апофатик» – богословское учение о непознаваемости Бога.

⁴ Появление в завершающем разделе Финала вербального и музыкального текста из I части указывает на репризность высшего порядка, перебрасывающую арку от начала к концу.

точке. В условиях стереофонии каждый отдельный звук и краткий мотив обретает глубинную пространственность и усиливает многослойный контраст звукообразов.

Рельефному выявлению этих качеств звуковой палитры кантаты способствует её малый исполнительский состав: камерный хор, трактуемый как расширенный ансамбль за счёт расслоения всех партий (сопрано, альты, тенора, басы) на четыре голоса, и сокращённая партия оркестра – струнные, деревянные (флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет контрафагот), ударные (гонг, литавры, кротал, тарелки, вибратон) и медные (труба, 2 тромбона).

Проследим драматургическое развёртывание кантаты, обратив внимание на мельчайшие интонационные составляющие в их связи с поэтическим текстом.

Так, образный мир **І части** можно определить, как стремление к самопознанию. Отсюда её медитативный характер, медленный темп, преобладание тихой динамики, эффект рождения «звука» из «тишины». Определяющими здесь являются начальные слова «ты моя тишина», которые многократно повторяются, напоминая «эхо», в разделённой на 6 голосов партии альтов (показателен авторский знак (♀), указывающий на «пение с придыханием»). Альтам вторят два сопрано, благодаря чему образуется диагональный тип фактуры. Вокальные линии возникают на сонорном фоне струнных, складывающемся из тремоло, флажолетов и волнообразного глиссандирования, что создаёт ощущение тонкой вибрации воздушных потоков. Звуковое пространство расширяется за счёт подключения тембра баса (ц. 1) и ударов гонга.

Глубокой сосредоточенности, интеллектуальной строгости инициального построения способствует опора на числовой ряд Фибоначчи, в котором каждое последующее число складывается из суммы двух предыдущих ($1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, $5+8=13$ и т. д.). В данном случае это проявляется в слоговом делении слов: «ты» – 1 слог, «мо-я» – 2 слога, «ти-ши-на» – 3 слога, что точно соответствует количеству музыкальных звуков – 1:2:3. Слова друг от друга отделены паузами, применение которых, по замечанию В. Холоповой, напоминает технику гокета [2, с. 122]. Интересно отметить, что движение музыкальной ткани подчинено принципу волны – фразы постепенно увеличиваются, разрастаются, а затем свёртываются до одного звука, благодаря чему достигается эффект «дышащего пространства».

Новый смысловой нюанс, связанный со словами: «*О тебе говорю я окраинным звёздам прозрачной зимы*», подчёркнут с помощью вокального псалмодирования целостной фразы, порученной басовому голосу. Здесь впервые смыкаются смысловые потоки, соединяющие

микро- и макрокосмос. Однако столь желанная гармония субъективного и объективного не достижима (*«но не очистится душе моей зыбью её и волнами неслышными»*), что подчеркнуто введением тритоновых интонаций, поданных в виде свободной хроматической секвенции, «сползающей» по полутонам вниз. Напряжение этой фразы закрепляется последующим хроматическим нисходящим движением, напоминающим музыкально-риторическую фигуру *catabasis*, являющуюся в барочной музыке символом скорби, трагедии, смерти. Не случайно в словесном тексте возникает и образ сна как инобытия смерти (вспомним хорал «Смерть есть долгий сон»). Сонорный пласт женских голосов волнообразно сдвигает регистровую окраску звучащего пространства. Сквозь говор высоких голосов пробивается реплика баса: *«Белизной приснившейся»*.

Вместе с тем детальное воплощение поэтического текста не приводит к структурной рыхлости. Композиционное оформление первой части тяготеет к трёхчастности: ц. 1-13 – экспозиционный раздел, ц. 13-19 – средний хоровой раздел без инструментального сопровождения, ц. 19-32 – свободная варьируемая реприза.

В ц. 13 идёт общий регистровый «спад» – верхние голоса (сопрано и струнные) отключаются. Звучание остальных голосов хора (альты, тенора, басы) составляет единое колышущееся звуковое пространство, сонорный эффект которого подчёркивается словесным контрапунктом – произнесением в одновременности различных поэтических фраз. Например, в ц. 18: у 2-го и 3-го сопрано имитационно проводится фраза *«я окраинным звёздам»*, у 1-го, 2-го, 3-го альты – *«ты моя тишина»*, у 5-го и 6-го альты – *«о тебе говорю»*, у теноров – *«возможно убудет и цельность твоя»*. Большинство фраз разбиваются на смысловые синтагмы, расчленённые паузами, отдельные слова многократно повторяются, словно растворяясь в невидимом пространстве. Неопределённости вибрирующих звуковых потоков способствуют звуковысотная и ритмическая алеаторика, создающая фон для выделения главных смыслообразующих фраз в басовых голосах: *«и когда я исчезну – ты выскажешь горе без слов»* и *«хоть каплю слезы за меня»*. Трагический смысл этих фраз обнажается сочетанием широких экспрессивных ходов на септиму, уменьшённую октаву, нону и узкообъёмных «плачевых» интонаций. Немаловажной семантической деталью, усиливающей трагическую выразительность, воспринимаются периодические удары гонгов.

Главный смысловой итог содержится в конце всей части, (ц. 26-32). Здесь отчётливо прочитывается мысль о внутренней пустоте как символе смертности при отсутствии духовного начала:

*такой пустоты
что жизненной будет и смертной
словно там
где не может быть Духа.*

Этот момент озвучен только соло баса, далее партию баса, начиная с ц. 28, сопровождают струнные и хоровой ансамбль, словно всё растворяется в тишине, благостном ощущении божественного утешения и милосердия.

Таким образом, завершение апеллирует к началу, в результате чего уже на уровне I части очерчивается форма круга, что в дальнейшем проецируется на строение всей кантаты.

Драматургической оппозицией в концептуальном развёртывании кантаты выступает **II часть** под названием – «Запись: *ΑΡΟΡΗΑΤΙC*». Обращение к механической записи сразу же обнажает острое противостояние двух частей, соотносимых как сфера глубокой внутренней рефлексии и внешнего действия. Это определило применение совершенно иных музыкально-выразительных ресурсов. Если I часть тихая и медленная, то II – подвижная и громкая, что связано с воплощением агрессивной сущности мира, отрицающего духовное начало (программный смысл здесь имеет само название – *ΑΡΟΡΗΑΤΙC*).

Контрсквозная функция этой части обусловила и иной исполнительский состав. Если в I части преобладали вокальные голоса, причём гибкое «живое» интонирование подчёркивалось широким набором разнообразных приёмов подачи звука, инструментальная же партия тонко вибрировала (флажолеты, глиссандо, тремоло, звуки неопределённой высоты), создавая образ движущегося звукового пространства, то II часть с первых нот экспонирует иное звуковое поле. Она полностью инструментальная, причём большая нагрузка ложится на медные духовые инструменты, а звучание тромбона в высоком регистре напоминает «трубный глас», который разрушает тонкую грань между внутренним миром и внешним. Композитор вводит также тембры гобоя, контрафагота, трубы, набор ударных (гонг, литавры, кроталы, тарелки, вибрафон). Вся эта звуковая масса призвана воссоздать образ страшной внешней силы, разрушительной и неукротимой в своей сущности.

Значительный контраст по отношению к первой части представляет и интонационное наполнение II части. Как отмечает В. Холопова: «Мелодия делится на группы звуков, которые исполняются разными инструментами, что создаёт прерывистое дробное звучание» [2, с. 122]. Центральным интонационным элементом выступает

напряжённо звучащая септимовая ячейка, которая цементирует шагообразные ходы, построенные из цепочек звуков различной высоты, в чём можно усмотреть черты серийной техники (*g-es-d, -fis-a-b, -as-f-des, -e-h-c*).

Ещё одним немаловажным выразительным средством является темповый контраст. В начале части (ц. 33-39) темп умеренный ($\downarrow=54$), лишь в ц. 40-41 темп меняется и становится более оживлённым – *Piu mosso* ($\downarrow=84$), но уже с ц. 42 темп возвращается – *meno mosso* ($\downarrow=54$). Нестабильность в темпе проявляется и в бесконечном чередовании размера практически в каждом такте ($3/4, 4/4, 5/4$). Если сложить числа в размерах между собой ($3+4=7, 4+4=8, 5+4=9$), получается восходящая линия по числовой символике – 7-8-9.

Вся II часть по масштабам небольшая, состоит из 14-ти отрезков, помеченных в партитуре цифрами, которые структурируются в два раздела. Интересно, что количество тактов каждой цифры партитуры выстраивается в определённую числовую последовательность: 5-4-5-6-7-4-4-3-5-4-3-5-6-6. Количество чисел такое же, как и отрезков – 14. «Сердцевиной» этого ряда являются отрезки с 7 по 10 (ц. 38-41), представляющие собой кульминационную фазу динамического нагнетания. Симптоматично, что в их порядковых номерах снова просматривается числовой ряд 7-8-9-(10). Если складывать в этих отрезках последовательно предыдущее и последующее числа, в соответствии с количеством тактов ($4+3=7, 3+5=8, 5+4=9$), то снова возникает комбинация цифр, которые уже были обозначены суммой цифр размеров. Эти числа означают: число 7 – 7 смертных грехов и страдания, сотворения Мира; 8 – число бесконечности, святости, *sanctus*; 9 – число нарушения 10-ти заповедей Господних, возможно, – «трижды Свят».

В. Ценова в своём исследовании «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» указывает, что композитор «использует числовые структуры сознательно с сакрально-мистическим смыслом во всём творчестве с начала 80-х годов. Онтологически числовая эстетика её музыки основана на переплетении мистики Востока и христианской символики» [3, с. 10].

Завершается часть нисходящим последованием звуков – 7-6-5-4, символизирующим возвращение к началу. Причем, в ц. 45 – завершающем разделе – к ансамблю «иерихонских труб» добавляются струнные и вокальные голоса (альты) со словом «снега». Показательно, что вновь возникают малосекундовые, стонущие интонации, которые словно истаивают, благодаря уменьшению количества звуков: сначала – 4, затем – 3. Они воспринимаются как «эхо» на фоне трели скрипок

и виолончелей в сочетании с повторяющейся интонацией круга в партии альтов. Такое завершение второй части выполняет функцию предькта к III части, где слово «Снега» играет главенствующую роль.

Итак, первые две части кантаты представляют собой развёрнутую экспозиционную зону, которая, благодаря конфликтному соотношению образов, даёт мощный импульс для дальнейшего развития.

Важную смысловую нагрузку в раскрытии художественной концепции сочинения несёт **III часть**. Это не только центральный раздел формы высшего порядка, но и драматургическая вершина кантаты. Не случайно её название «Теперь всегда снега» стало заголовком всего произведения. Здесь в сложном переплетении представлены сквозная и контрсквозная образные линии с выходом на острые социальные проблемы, что заложено в вербальном тексте. Обращают на себя внимания такие словосочетания, как «*Страна-Муляж*», «*Мертвизна-Страна*», «*Народ-Глагол*». Символом скованности, ледящего душу холода, ухода в небытие предстаёт образ снега. В данном случае он является основополагающим художественным концептом, примечательно, что слово «снег» (или «снега») повторяется 81 раз. На протяжении всей части С. Губайдулина выделяет и другие значимые слова: Душа (22), Свет (21), Господь (4), Тьма (2), Смерть (1), Есть (18), Нет (9).

Музыкальной «расшифровкой» трагической сущности части является опора её тематизма на ряд барочных риторических фигур, семантика которых связана с образами скорби, горя, страдания, смерти. Среди основополагающих выделим: секундовые интонации вдоха (*Suspiratio*); нисходящее движение (*Catabasis*); хроматические последования звуков (*Passus duriusculus*); скачки на напряжённые интервалы (*Saltus duriusculus*). При этом подчеркнём, что многократное повторение плачевых интонаций, напоминающих русский причет, вносит национальную определённую в смысловое «прочтение» кантаты.

Своеобразие драматургического профиля этой части заключается в параллельном развитии медитативного и действенного начал, заложенных в первой и второй частях кантаты. Призрачное звучание, преобладание тихой динамики, вибрирующая, дифференцированная по партиям фактура, различные типы вокального интонирования – перекликаются с первой частью. Сходным является и состав исполнителей: хор (сопрано, альты, тенора, басы), струнные (скрипки, альты, виолончель, контрабас), деревянные духовые (флейты, кларнеты). Действенное начало представлено напряжёнными ходами на тритон, восходящую нону, свистящими хроматическими пассажами.

Драматургическому параллелизму части во многом способствует диалогичность соотношения вокальной и инструментальной партий, что выражается в своеобразном антифоне хора и духовых инструментов, сменяющих друг друга с определённой периодичностью⁵.

Поражает тонкость композитора в работе с поэтическим текстом, отражение его глубинных смысловых нюансов, избыточных сложнейшими, зачастую метафорическими ассоциациями. Так, уже в инструментальном вступлении формируется интонация креста в партии скрипок (*d-es-d-cis*), переходящая во вращательную фигуру круга, что предвещает вступление альтов со словами: «*как снег Господь что есть*», где ключевыми являются слова «снег» и «Господь». Остатное повторение одной и той же «круговой» интонации рождает ощущение магического заклинания. На этих же интонациях строятся партии струнных – альтов и скрипок, с использованием техники сложного контрапункта (в уменьшении, в увеличении, канонически и т. д.). На движущемся, вибрирующем фоне словно «застывает» унисон низких голосов, произносящих «*как снег Господь Душа*». Эффект крупного плана возникает за счёт «растягивания» каждого слова на несколько тактов, при этом используются заливочные длительности – от 5 до 9 счётных единиц (ц. 48-50).

Важнейшие смыслообразующие вербальные фразы, выводящие на социальную проблематику, выделяются с помощью концентрации плачевых интонаций, приходящихся на слова:

*как может быть что есть
а на поверку нет
как трупы есть и нет*

*о есть Муляж-Страна
вопроса нет что есть
когда Народ глагол
который значит нет*

*а что такое есть
при чём тут это есть
и Лик такой Муляж
что будто только есть
страна что Тьма-и-Лик
Эпоха-труп-такой*

Прерываемые паузами, фразы альтов звучат как рыдание, как горестный плач по всем невинным жертвам (ц. 54-62). Экспрессивности общего тонуса способствуют свистящие пассажи деревянных

⁵ Ц. 51 – духовые, ц. 52 – хор, ц. 53-54 – духовые, ц. 55-56 – хор, ц. 57 – духовые, ц. 58 – хор, ц. 59-72 – духовые, ц. 72-74 – хор, ц. 75-76 – духовые, ц. 77-78 – хор.

инструментов, что добавляет общему стремительному движению ощущение неотвратимости и одновременно заклинительности. Постепенно фактура уплотняется, динамика нарастает, доходит до *ff*, превращаясь в безумный, магический пляс на словах: «*a есть одно что есть когда их сразу нет*» (щ. 63-64).

В репризе ещё раз появляются ритмоинтонационные комплексы из первого раздела III части и с ц. 65 постепенно из тутти начинают «выключаться» отдельные голоса, завершаясь истаиванием звучности (*ppp*) на словах «*опять снега*». Таким образом, структура части обретает контуры круга.

Итак, главенствующий в этой части образ снега, выступает с одной стороны, как символ света и чистоты, а с другой, – как воплощение смерти, холода, сковавшего землю и человеческую душу, не принявшую высших духовных ценностей. В этом коренится глубокий трагический смысл художественной концепции кантаты.

Как реакция на трагедийную коллизию третьей части воспринимается **IV часть**, во многом корреспондирующая со второй. Об этом свидетельствует, прежде всего, идентичность названия «Запись: *АРОРНАТИС*», а также приоритет инструментального начала. Однако, по сравнению со второй частью, состав исполнителей здесь существенно расширен, в первую очередь, за счёт введения вокализа хора, а также набора оркестровых инструментов: флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, контрафагот, труба, 2 тромбона, ударные и струнные. Обращает на себя внимание и изменение темпа – вместо авторского обозначения четверть равна 54 во второй части, здесь четверть равна 72⁶.

Программный замысел четвёртой части определяет стихотворение Г. Айги, читаемое перед её началом:

*а была бы ночь этого мира
огромна страшна как Господь-не-Открытый
такую бы надо выдерживать
но люди-убийцы
вкраплены в тьму этой ночи земной:
страшно-простая
московская страшная ночь*

⁶ Эта же цифра определяла временную единицу первой части, но соответствующая ей длительность равнялась четверти с точкой.

Словосочетания «люди-убийцы» и «страшно-простая московская страшная ночь», несомненно, являются отражением тех реальных событий советского периода, которые связаны с массовыми репрессиями, ночными арестами, обысками, расстрелами... Думается, что ключевым для понимания этой части является слово «страх», поскольку именно страх, по всеобщему признанию, стал «цементом» сталинской эпохи, прочно вошёл в менталитет *homo-sovetikus*, его генетический код.

Отсюда – огромное эмоциональное напряжение этой части, возрастание уровня экспрессии по сравнению со второй. Отсюда же и её смысловая полифоничность – контрапункт зловещего начала и реакции на него – образной сферы, воплощающей состояние отчаяния, бессилия человека перед машиной уничтожения. Носителем первого смыслового пласта является инструментальная партия, построенная на широких ходах, охватывающих большой диапазон, второго – хоровой вокализ на звуке «а», необычайно рельефно передающий стоны, крики, плач жертв насилия.

В основе композиционно-драматургического профиля четвёртой части лежит принцип волны – ряд звуковых нарастаний, создающихся с помощью диагонального типа хоровой фактуры, динамического нагнетания, обрываемых паузами. Нередко «знак молчания», несущий на себе важный символический смысл, длится несколько тактов (ц. 82, 84, 85, 86, 93).

Принцип волны распространяется и на общий контур части. По мере приближения к кульминации фактура уплотняется (ц. 89-90), динамика усиливается – *ff*. В ц. 93-94 зловещее шагообразное движение духовых, назойливое кружение вращательного мотива струнных подводит к развёрнутой кульминационной зоне (ц. 95-99).

Генеральной кульминацией части является грандиозное соло литавр (ц. 99), длящееся 19 тактов, дважды прерываемое «пустыми» тактами. Этот эпизод зримо ассоциируется со сценой расстрела из Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича, а также напоминает «роковое» соло литавр в финале его же Первой симфонии.

Неожиданно всё обрывается – наступает зловещая тишина, выраженная долгой паузой (ц. 100), темп снижается до первоначального (*meno mosso*, четверть равна 72). Как отголосок кровавой расправы, вкрапленной «в тьму этой ночи земной», звучат шаги духовых (бас-кларнет, контрафагот, тромбоны), словно последний вздох в ц. 101 струнные из низкого регистра глиссандо взлетают в верхний регистр, где остаются «потусторонние» звуки *pizzicato* и *flagoletto*. Дважды у первой скрипки возникает маятникообразное движение по квинтам вверх-вниз, которое воспринимается как отсчёт последних мгновений земного существования человека.

Таким образом, четвёртая часть, с её, буквально, кинематографической образной зримостью, переводит вневременную философскую идею в конкретный социальный контекст, тем самым «опредмечивает» тему памяти, связывая в неразделимое целое прошлое, настоящее и будущее.

Функцию своеобразной «эпитафии» в кантатном цикле выполняет **V часть** «О да: Родина», начало которой непосредственно вытекает из завершения четвёртой части. Это подчёркнуто как приёмом *attacca*, так и воспроизведением в первых двух тактах партии сопрано квинтовых интонаций, напоминающих движение маятника. Они звучат призрачно, каждый звук разделён паузами, рождаясь словно из «ниоткуда», из той тишины, в которую погружена душа человека.

С концептуальной точки зрения представляется важным название «О да: Родина», которое дала финалу С. Губайдулина, поскольку стихотворение Г. Айги, положенное в основу пятой части, не имеет заголовка. Это название провоцирует на различную смысловую интерпретацию. С одной стороны, его можно воспринять в патетическом ключе как апофеоз родной стране (не случайно соединив «О» и «Да» получим слово «ода», то есть хвалебная песнь, в чём нельзя не усмотреть скрытую иронию автора по отношению к «узаконенным» советской эстетикой славильным финалам), с другой же, – двоеточие перед словом «родина» заставляет прочесть всю фразу с интонацией сожаления – да, такая есть моя родина, безмолвная и страдающая. Однако в полной мере корректирует понимание названия музыкальное воплощение этой части, скорбно-возвышенное звучание которой говорит о вечном пристанище человеческой души, её истинной, вневременной родине, лучащейся чистотой.

Думается, что именно такая интонация заложена в семантически многослойном поэтическом тексте, ставшем основой финала. Обращает на себя внимание применение исключительно прошедшего времени, на что указывает ряд глаголов: была, сдувались, окружали, назывались,лучилось. Благодаря этому возникает ностальгическая нотка – светло-грустное воспоминание об утраченном:

*была как лужайка страна
мир – как лужайка
там были берёзы-цветы
и сердце-дитя*

Тонкое ощущение поэтического текста подсказало композитору музыкальное решение финала. Тихое, как бы потустороннее звучание сменяющих друг друга вокальных голосов (сопрано–тенор–бас–сопрано–

альт и т. д.), произносящих словесный текст, разорванный паузами на отдельные слова и даже слоги, накладывается на протяжённую мелодическую линию первой скрипки (с ц. 104, *vibr. sempre*). Её возвышенно-идиллический облик подобен тихому струящемуся свету: долго выдерживаемые отдельные звуки, речевая выразительность «говорящих» интонаций, неспешное мелодическое развёртывание, преобладание высокого регистра – всё это создает ощущение парения в высших сферах, где «место молчанию, такому же долгову как бесконечная жизнь». Лишь в конце (с ц. 122) флажолеты скрипки органично сменяют вибрации флексатона⁷, что ещё более усиливает впечатление ирреальности.

По мере приближения к концу финала фактура разрезается, всё большее место отводится тишине – огромным фрагментам пауз (цц. 126-136). Растворением звучания в колышущемся пространстве на словах «*не прерываясь лучилось: чистота, мир*» завершается пятая часть. В этом видится воплощение идеи катарсиса – душевного очищения и возвышения через страдание и сострадание.

Помимо исчерпывания концептуального замысла кантаты, финал выполняет важную композиционную функцию, являясь аркой к первой части, её свободной репризой. Стихотворная строчка: «*та же и здесь тишина*» провоцирует на введение фраз из первой части на слова «*ты моя тишина*», с характерным для них узкообъёмным амбитусом. Однако теперь они звучат в различных вокальных голосах с ритмическим и высотным сдвигом, образуя сонорно-алеаторный пласт (цц. 116-126). Это центр «наивысшего притяжения» финала, и одновременно кольцевое обрамление кантаты. Таким образом, возникает идея круга: «в моём конце – моё начало».

Подводя итог проделанному анализу, подчеркнём, что в исследуемом сочинении С. Губайдулиной в полной мере воплотились эстетико-стилевые черты творчества этого выдающегося, неординарного современного композитора. Об этом свидетельствуют выбор сложной и тонкой поэтической первоосновы кантаты, создание глубокой философско-трагедийной концепции, продуманность и стройность композиционно-драматургической организации цикла, оригинальное музыкальное воплощение. Важное значение приобретает принцип жёсткого самоограничения и концентрации выразительных ресурсов, продуманность каждой мельчайшей детали, отдельного смыслового нюанса, огромное внимание к качеству самого звука. Всё это даёт полное основание причислить кантату С. Губайдулиной «Теперь всегда снега» к образцам современной музыкальной классики.

⁷ Флексатон – ударный инструмент, сконструированный в XX веке, звук которого напоминает пилу.

Список использованных источников

1. Левая, Т.Н. На переломе эпох. К портрету Софии Губайдулиной / Т.Н. Левая // Двадцатый век в зеркале русской музыки. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2017. – С. 361-366.
2. Холопова, В.Н. София Губайдулина. Монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина / В.Н. Холопова. – М.: Композитор, 2008. – 2-е доп. изд. – 435 с.
3. Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: автореф. дис. ...д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В.С. Ценова; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2000. – 37 с.
4. Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование / В.С. Ценова. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2000. – 200 с.
5. Шириева, Н.В. Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.Н. Шириева; Саратовская гос. консерватория (академия) им. Л.В. Собинова. – Саратов, 2011. – 26 с.

References

1. Levaya T.N. Na perelome epoch. K portretu Sofii Gubaydulinoi [At the turning point of the epochs. To Sofia Gubaidulina's portrait] / Dvadsatyy vek v zerkale russkoy muzyki [The twentieth century in the mirror of the Russian music]. SPb. : Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova; Izdatel'skiy dom «Galina skripsit» [St. Petersburg.: Publishing house named after N.I. Novikova; Publishing house "Galina scripsit"], 2017, pp. 361-366.
2. Cholopova V.N. Sofiya Gubaydulina. Monografiya. Interv'yu Entso Restan'o – Sofiya Gubaydulina [Sofia Gubaidulina. A Monograph. The interview of Enzo Restanyo – Sophia Gubaidulina] Moscow : Composer, 2008, 2-nd expanded ed., 435 p.
3. Tsenova V.S. Chislovyye tayny muzyki Sofii Gubaydulinoi : avtoref. dis. ...d-ra iskusstvovedeniya (17.00.02) [Numerical secrets of music of Sofia Gubaidulina: Synopsis of Ph.D. thesis in Art Criticism (17.00.02)] / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky] Moscow, 2000, 37 p.
4. Tsenova V.S. Chislovyye tayny muzyki Sofii Gubaydulinoi: Monograficheskoe issledovanie [Numerical secrets of Sofia's Gubaidulina's music: Monographic research] Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky] Moscow, 2000, 200 p.
5. Shiryeva N.V. Printsipy strukturnoy organizatsii khorovykh sochineniy Sofii Gubaydulinoi: avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya (17.00.02) [Principles of structural organization of choral compositions by Sofia Gubaidulina: Synopsis of candidate thesis in art criticism (17.00.02)] / Saratovskaya gos. konservatoriya (akademiya) im. L. V. Sobinova [Saratov State Conservatory (Academy) named after L.V. Sobinov]. Saratov, 2011, 26 p.

Тукова Т.В., Демчук В.Н. Художественный мир кантаты С. Губайдулиной «Теперь всегда снега». Статья посвящена исследованию одного из оригинальных сочинений крупнейшего современного композитора С. Губайдулиной – кантате «Теперь всегда снега» для камерного хора и камерного ансамбля на слова Г. Айги (1993). Прошедшие с того времени более четверть века в полной мере доказали не только жизнеспособность этого произведения, но и возможность его различных музыковедческих интерпретаций, одна из которых предлагается в данной статье. Её цель заключается в выявлении особенностей концептуального замысла избранного сочинения и его воплощения на различных масштабных уровнях – композиционном, драматургическом, стилистическом, что позволяет установить характер работы композитора с поэтическим первоисточником, рассмотреть гибкое оперирование музыкально-выразительными ресурсами.

В качестве методологической базы привлекались функциональный, системный, компаративный, стилевой подходы, что дало возможность раскрыть художественный мир исследуемого сочинения в горизонтально-вертикальной плоскости. Значительное внимание уделяется методу интонационно-семантического анализа, позволившему глубоко проникнуть в амбивалентный смысловой ряд кантаты.

Проделанный анализ дал возможность установить объёмность и многоплановость художественного мира кантаты. Это проявилось в выборе сложной и тонкой поэтической первоосновы кантаты, создании глубокой философско-трагедийной концепции, продуманности и стройности композиционно-драматургической организации пятичастного цикла, оригинальности музыкального воплощения. Важное значение приобретает принцип жёсткого самоограничения и концентрации выразительных ресурсов, продуманности каждой мельчайшей детали, отдельного смыслового нюанса, внимания к качеству самого звука. Всё это дало полное основание причислить кантату С. Губайдулиной «Теперь всегда снега» к образцам современной музыкальной классики.

Ключевые слова: С. Губайдулина, кантата «Теперь всегда снега», поэзия Г. Айги, художественная концепция, композиция, драматургия, музыкальная стилистика.

Тукова Т.В., Демчук В.М. Художній світ кантати С. Губайдуліної «Тепер завжди сніги». Стаття присвячена дослідженню одного з оригінальних творів відомого сучасного композитора С. Губайдуліної – кантаті «Тепер завжди сніги» для камерного хору і камерного ансамблю на слова Г. Айгі (1993). Понад чверть століття в повній мірі довели не тільки життєздатність цього твору, але і можливість його різних музикознавчих інтерпретацій, одна з яких пропонується в даній статті. Її мета полягає у виявленні особливостей концептуального задуму обраного твору та його втілення на різних масштабних рівнях – композиційному, драматургічному, стилістичному, що дозволяє встановити характер роботи композитора з поетичним першоджерелом, розглянути гнучке оперування музично-виразивними ресурсами.

В якості методологічної бази залучалися функціональний, системний, компаративний, стильовий підходи, що дало можливість розкрити художній світ досліджуваного твору в горизонтально-вертикальній площині. Значна увага приділяється методу інтонаційно-семантичного аналізу, що дозволив глибоко проникнути в амбівалентний смисловий ряд кантати.

Здійснений аналіз дав можливість встановити об'ємність і багатоплановість художнього світу кантати. Це виявилось у виборі складної і тонкої поетичної першооснови кантати, створенні глибокої філософсько-трагедійної концепції, продуманості і струнності композиційно-драматургічної організації п'ятичастинного циклу, оригінальності музичного втілення. Важливе значення набуває принцип жорсткого самообмеження і концентрації виражальних ресурсів, продуманості кожної найдрібнішої деталі, окремого смислового нюансу, уваги до якості самого звука. Все це дало підставу вважати кантату С. Губайдуліної «Тепер завжди сніги» зразком сучасної музичної класики.

Ключові слова: С. Губайдуліна, кантата «Тепер завжди сніги», поезія Г. Айгі, художня концепція, композиція, драматургія, музична стилістика.

Tukova T., Demchuk V. The artistic world of the cantata “The snow is always now” by S. Gubaidulina. The article is devoted to the research of one of the original compositions of the greatest contemporary composer S. Gubaidulina – cantata “The snow is always now” for the chamber choir and chamber ensemble on versus by G. Aiga (1993). Not only its viability but also the possibility of its various musicological interpretations, one of them is given in this article, were confirmed by the past twenty five years. Its purpose is to reveal the peculiarities of the conceptual plan of the selected composition and to realize it at different scale levels – compositional, dramaturgic, stylistic that allow us to determine the character of the composer’s work with a poetic source, to examine flexible operation of musical-expressive resources.

The functional, systematic, comparative stylistic approaches were used as a methodological base that gave a possibility to reveal the artistic world of the composition being studied in a horizontal-vertical plane. The significant attention is given to the method of intonational-semantic analysis which allowed penetrating into ambivalent semantic sequence of the cantata.

The analysis made in this article gave an opportunity to determine extensionality and diversity of the cantata artistic world. It was displayed in choosing the complicated and dedicated poetic fundamental principles of the cantata, creating deep philosophical-tragic conception, reasoning and coherence of the compositional-dramaturgic organization of the cycle consisting of five parts, originality of musical realization. The principle of the tough self-restriction and concentration of expressive resources, reasoning each minute detail, separating semantic nuance, attention to the quality of the sound itself is becoming important. This has given the rise to rank S. Gubaidulina cantata “The snow is always now” among the samples of modern classical music.

Key words: S. Gubaidulina, cantata “The snow is always now”, poetry of G. Aiga, artistic conception, composition, dramaturgy, musical stylistic.

**АБРИС ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА Н. А. РИМСКОГО-
КОРСАКОВА
К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Начнём с констатации само собой разумеющегося: прежде всего и главным образом Николай Андреевич Римский-Корсаков безусловно принадлежал той эпохе, которую мы обычно именуем классико-романтической. Имеется в виду эпоха, которая своё летоисчисление начала с середины XVIII столетия, что отчётливее всего связывается в нашем сознании с развёртыванием деятельности представителей Венской классической школы.

К концу XIX века стала осознаваться глубокая внутренняя взаимосвязанность происходившего на протяжении прошедшего полутора столетия. Н.А. Римский-Корсаков, говоря об эпохе, к которой он принадлежал, подчёркивал: «Период нашей музыки – музыки свободной, музыки с игрой и сменой разнообразных настроений, музыки с применением всех технических средств, музыки, излившейся в разнообразные и интересные формы, музыки выразительной – начался с Й. Гайдна и В.А. Моцарта. И.С. Бах же, Г.Ф. Гендель, Дж.П. Палестрина, О. Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звукозерцания» [5, 304].

И мы естественно причисляем самого Н.А. Римского-Корсакова к этой эпохе, определяя его в качестве безусловного классика не только ввиду высоких достоинств и художественного совершенства, сделанного им, но и вольно или невольно всецело связывая его творчество с тем историческим периодом.

Отмечая в нынешнем году 175-летие со дня рождения выдающегося композитора, попытаемся усомниться в столь привычных для нас представлениях о его «тотальной» принадлежности классико-романтической эпохе хотя бы ввиду внушительной продолжительности его творческого пути.

В самом деле, траектория его «музыкальной жизни» (вспомним название принадлежащей ему знаменитой «Летописи моей музыкальной жизни» [4]) охватила практически пол века – от первых композиторских проб конца 1850-х годов до последней оперы конца 1900-х. И если мы примем во внимание тот факт, что с 1890-х годов начиналось коренное обновление звукового мира русской музыки, ощутимо затронувшее и творчество Н.А. Римского-Корсакова, то следует внимательно присмотреться к тому, что происходило с его эстетико-стилевыми координатами двух последних десятилетий.

Смысл предлагаемых ниже заметок состоит в том, что композитор чутко реагировал на возникавшие тогда социально-психологические сдвиги и весьма примечательно ответил на вызовы меняющегося времени. С этой точки зрения рассмотрим в самом общем плане его творчество 1890–1900-х годов в широком *контексте* всей русской музыки тех лет, чтобы убедиться в том, что оно явилось существенной частью художественного «*текста*» переломной поры.

* * *

В приближении к XX столетию картина отечественного композиторского творчества чрезвычайно усложняется, она становится на редкость многосоставной.

В самом деле, в это время завершают творческий путь последние из «шестидесятников» (М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский и др.). Важнейшую часть своего наследия создают авторы, начавшие деятельность в 1880-е годы (А.К. Лядов, А.К. Глазунов, С.И. Танеев), и авторы, впервые выступившие на арену музыкального творчества в 1890-е (А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер).

А затем, в основном с 1910-х, начинается творческий путь представителей первого поколения русских композиторов XX века (И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский). Наконец, в 1920-е годы заявляет о себе плеяда музыкантов, сформировавшихся в послеоктябрьские годы (Д.Д. Шостакович, Ю.А. Шапорин, В.Я. Шебалин).

Но кардинальные сдвиги в художественном процессе определялись более существенными причинами, чем различия в возрасте, поэтому наиболее чуткие из плеяды «шестидесятников» (так часто именуют представителей передового русского искусства, выдвинувшихся в 1860-е годы) в последний период своего творчества сумели внести неопределимый вклад в формирование качественно иной звуковой реальности (прежде всего это касается П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова).

Очерченный хронологический период стал временем постепенного, но неуклонного перехода от классики к современности.

В этой ситуации представители музыкального искусства второй половины XIX-го и рубежа XX века либо завершают свой жизненный и творческий путь (П.И. Чайковский, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, А.С. Аренский), либо по целому ряду позиций оказываются оттесненными на второй план самой логикой исторического процесса – как не сумевшие или не пожелавшие быть «адекватными» резко изменившимся нормам художественного мышления (А.К. Лядов, А.К. Глазунов, С.И. Танеев, С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер).

Единственное исключение составил А.Н. Скрябин, устремлённый в последние годы к радикальной метаморфозе своей манеры, что определило ощутимое воздействие его идей и стиля на творческую практику не только 1910-х, но и 1920-х годов.

В любом случае, художественный процесс со всей явственностью отобразил диалектику взаимодействия уходящего и восходящего потоков меняющегося бытия. На смену достаточно монолитной концепции искусства второй половины XIX века приходит расслоение художественного потока на разнонаправленные, даже противостоящие линии, с доведением этой разнонаправленности до уровня антитез.

К примеру, с одной стороны находим активное развёртывание музыкальной анакреонтики: наслаждение благами жизни, стремление к беспроblemному существованию, душевному комфорту – широко представлено в творчестве А.К. Глазунова (Четвёртая симфония, балет «Раймонда», Концертные вальсы *op.47, op.51*).

С другой стороны, совершенно очевидно сильнейшее нарастание конфликтности – например, в оперной драме сильных страстей («Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Алеко» С.В. Рахманинова, «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова), где на первый план выдвинуты натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для достижения своих целей любые средства, что губительно отзывается и на них самих, и на их окружении. Вырваться из рамок привычного существования, преодолеть инерцию жизни – вот что в конечном итоге стояло в подобных произведениях за сильными страстями и высоким драматическим накалом.

Но в то же время это было и свидетельством надвигающейся опасности – девальвация гуманистических ценностей. Иллюстрацией усиления данной тенденции в 1900-е может служить появление таких опер Н.А. Римского-Корсакова как «Кашей Бессмертный», с зафиксированным здесь ожесточением человеческих душ, и «Сказание о великом граде Китеже и деде Февронии», где происходит катастрофическое столкновение высокой духовности с аморализмом (образ Кутерьмы) и насилием (татары).

Если допустить сравнение с естественным жизненным циклом, то можно заметить, что по ряду признаков классико-романтическая эпоха переживала на рубеже XX века нечто, напоминавшее время старения. Обнаруживалось это в соответствующих настроениях, темах, идеях, – например, в духе увядания и угасания, что сопровождалось такими явлениями, как снижение уровня жизненной активности, широкое распространение настроений пассивной элегичности.

Не случайно столь существенное значение приобретает мотив погружения в сны, а с ним и жанр колыбельной, без которого редко обходится какой-либо крупный опус рубежа XX века – колыбельные в «Щелкунчике», «Иоланте» П.И. Чайковского и в «Садко», «Сказке о царе Салтане», «Золотом петушке» Н.А. Римского-Корсакова.

И если в 1890-е годы это были по преимуществу ласковые, умиротворяющие колыбельные, то позднее они постепенно становились всё более сумрачными, угрюмыми (колыбельная Царевны в «Кашее Бессмертном» Н.А. Римского-Корсакова, «Колыбельная Жар-птицы» из первого балета И.Ф. Стравинского), а сон превращался в тяжёлую, мертвенную дрему избывания жизни (от шестой из «Восьми русских народных песен» и начального раздела «Кикиморы» А.К. Лядова до медленной части Пятой симфонии Н.Я. Мясковского).

* * *

В преддверии этапа крутого исторического перелома 1910-х годов отечественная музыка испытала повышенный интерес к явлениям, выходящим за пределы привычных параметров человеческого существования.

Чаще всего это было связано с восхождением к категориям всеприродного и надвременного. Не случайно по степени интенсивности разработки образов природы начало XX века резко выделилось в эволюции отечественной музыки – никогда прежде наше искусство не испытывало к ним столь глубокого интереса.

Широкое хождение приобретает мотив слияния с природой. Наиболее распространённое его истолкование было связано с кругом эмоций, возникающих в ситуации, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем и проникается им до иллюзии растворения.

В соединении лучших свойств человеческой природы с созвучными явлениями пейзажной среды возник художественный феномен возвышенно-одухотворённой лирики. Трудно назвать композитора рубежа XX столетия, который так или иначе не прикоснулся бы к этой сфере – самые показательные воплощения принадлежат Н.А. Римскому-Корсакову, А.И. Скрябину и С.В. Рахманинову.

В оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова возвышенно-одухотворённая лирика получила претворение в тех женских характерах, которые выступали именно в нерасторжимых связях с природой – Волхова в «Садко», Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане», Феврония в «Сказании о великом граде Китеже и деве Февронии».

Отмеченная тенденция в трактовке пейзажной образности вплотную подводила к идее пантеизма, который становился формой связи с всеприродным космосом, что означало уже не просто воспевание природы и единение человека с ней, а растворение человеческого во всеобщей материи. Появление пантеистических мотивов чрезвычайно интересно и само по себе, так как до начала XX века история отечественной музыки подобного почти не знала (едва ли не единственное исключение – опера Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка»).

Теперь многое наполняется бликами и голосами природы: колыхание воздуха, журчание воды, шелест листы, трепетная вибрация света, гуканье и рык существ, обитающих в дикой глуши, и в особом изобилии – птичий гомон, пересвист, клёкот, до фантастичности причудливые фиоритуры, выщёлкивания.

В основном композиторов начала XX века привлекало не столько созерцание природной стихии как таковой, сколько обнаружение в ней проекций на мир человеческий с выявлением определённых символических подтекстов. Для примера можно сослаться на две разноплановые звуковые «марины», появившиеся в движении от конца 1890-х годов (Вступление ко II действию оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане») к концу 1900-х (симфоническая поэма С.В. Рахманинова «Остров мёртвых»).

В первой из этих «марин» на поверхности – ночное колыхание морской пучины, выдержанное в завораживающем, полуфантастическом колорите. По сути же за изобразительными очертаниями здесь угадывается образ народной силы, находящейся до времени под спудом, однако способной в будущем на недюжинный разворот.

* * *

Упомянутые выше женские характеры созвучны тому феномену рубежной эпохи, который вошёл в историю нашей культуры под эгидой понятия «серебряный век». Одна из граней этого феномена была связана с устремлением к «нездешней» красоте.

Именно в данной плоскости Н.А. Римский-Корсаков создал в своих поздних операх целую галерею идеальных женских образов. Это могли быть и дивные вымыслы: Волхова в «Садко» и поистине «серебряное» чудо – Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане». И могли быть прекрасные реальные женщины: Марфа в «Царской невесте», Феврония в «Сказании о великом граде Китеже и деве Февронии».

В качестве конкретного образца достаточно сослаться на арию Марфы из IV действия «Царской невесты». Уже сам по себе избранный композитором серебристый тембр лирико-колоратурного сопрано, парящий в высоком регистре, возносит над привычным.

Идеальная красота душевного мира русской женщины передана прежде всего через изумительную пластику мелоса, столь же бескрайнего, как в лучших темах С.В. Рахманинова. Этой великолепной кантилене приданы завуалированные черты гимна-серенады – так воспевается божественное в человеческой натуре.

Кажется, на подобное невозможно поднять руку. Такая красота, по Ф.М. Достоевскому, способна спасти мир. И в финале названной оперы раскаяние Григория Грязного становится знаком происшедшего нравственного очищения. Однако часто гибнет и сама красота – ей не суждено безопасно пребывать в мире, чреватом кознями и злодейством. В этом по-своему сказывался закат классических идеалов, в том числе идеала красоты.

Возник тогда и такой любопытный вариант исхода – *стынувшая красота*. В музыке это воплощалось через особую трактовку жанра колыбельной. Истончённые краски, стонущие интонации и эффект остывания в конце – всё это символизировало уходящую жизнь (от Колыбельной Волховы в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко» до Колыбельной Жар-птицы из балета И.Ф. Стравинского «Жар-птица»).

Наконец, можно уловить у позднего Н. А. Римского-Корсакова и отголоски распространившихся тогда веяний «ядовитой» красоты. Они явственно ощутимы в его последней опере «Золотой петушок». Если обратиться к её Вступлению, как краткому звуковому конспекту произведения, то найдём здесь целый «букет» различных граней «серебряного века».

Господствует общая атмосфера артистизма, эстетизированности и представленчества, когда всё происходящее перемещается в плоскость игры и лицедейства. В этой атмосфере произрастает капризная, своевольная человеческая натура с её изнеженностью, изысками, искусами и причудами.

Важной составляющей становится восточное начало в триединстве его проявлений: как манящая экзотика, как выражение знойной чувственности и как образ «нездешней красоты».

Основные ипостаси этого ориентализма даны в фигурах Звездочёта и Шемаханской царицы.

Звездочёт олицетворяет собой нечто загадочно-чудесное, отрешённое от реальной жизни, «звёздный» холод интеллектуальных абстракций мудреца, живущего в «башне из слоновой кости».

В завораживающей обольстительности Шемаханской царицы присутствует не только дурман «ядовитой» красоты (пьянящая роскошь красок, пряная хроматика, «змеистые» извивы мелодических линий), но и пугающие наплывы-видения («нежная и страшная красавица», как сказано это у Ф.К. Сологуба).

* * *

Исход классико-романтической эпохи, как и многое другое в искусстве начала столетия, получал настолько различное выражение, что в ряде случаев приходится говорить об антитезах. Одну из них можно представить в виде следующего противостояния: деградация, вырождение – великое окаменение.

Если взять поздние оперы Н.А Римского-Корсакова, то с левой частью данной оппозиции связываются отчасти «Кашей Бессмертный» и законченно «Золотой петушок» (с прямой к нему параллелью в опере Н.В. Лысенко «Энеида»), а с правой – «Сказание о великом граде Китеже и деве Февронии». Нелишне напомнить, что в Третьей симфонии Р.М. Глиэра, как оркестровом аналоге оперы «Сказание о великом граде Китеже и деве Февронии», финал носит симптоматичный подзаголовок «Подвиги и окаменение Ильи Муромца».

В первом случае рисовалась погибель злая или смехотворная, выносился приговор тем сторонам жизни, которые явно изжили себя. Во втором случае передавалось крушение грандиозное, величественное, воздвигался эпический монумент уходящему времени.

В 1900-е годы исход классико-романтической эпохи выдвигается в качестве одной из центральных идей, и ведущим её выразителем стал Н.А. Римский-Корсаков, раскрывший в трёх последних операх различные варианты крушения прежней России:

- «Кашей Бессмертный» – отчуждённо-мертвенная атмосфера, угрюмый сумрак, застылость, с зарождающейся в конце надеждой на высвобождение от оков;
- «Сказание о великом граде Китеже и деве Февронии» – надвигающаяся тьма насилия, аморализма и вознесение святой Руси, катарсис всепрощения;
- «Золотой петушок» – деградация, вырождение Додонова царства, яд истончённой красоты (Шемаханская царица) и отрешённость абстрагированной мысли (Звездочёт), сгущающиеся потёмки и тревожные кличи на пороге неведомого времени.

Отмеченным тенденциям противостоял поток, связанный с воодушевлением, активным разворотом энергии, жадной обновлению – поток, устремлённый в перспективу (к примеру, среди произведений,

написанных в 1895 году, наряду с оперой «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, можно назвать Пятую симфонию А.К. Глазунова и Первую В.С. Калинникова).

Если воспользоваться определённой метафорой, то можно сказать: в противоположность ночи и осени исхода это были утро и весна восходящего потока жизни. В призме данного художественного массива страна представляла в могучем и вольном развороте всеобщей энергии, пронизанной живым, деятельным пульсом. Человек активно раздвигал жизненные горизонты, ему была свойственна уверенность в себе и в достижимости своих целей, что естественно выводило к безусловно жизнеутверждающему тону.

Важнейший канал движения к новым жизненным горизонтам был связан с идеей открытия мира, с его заново переживаемым познанием и начальными ступенями человеческой самореализации в нём. Ситуация начала века по ряду своих признаков складывалась в нечто, живо напоминавшее период рождения и детства восходящей эпохи.

Подспудное вызревание этой эпохи уже с конца XIX столетия вызывало всё более настойчиво заявлявшее о себе ощущение как бы впервые открываемого мира и побуждало искусство всё чаще портретировать молодое поколение, выходящее на авансцену бытия. Вот в чём видится причина расцвета того явления, которое можно обозначить понятием *юношеская тематика*, что подразумевает запечатление различных граней – от младенчества до молодости.

В призме отроческого восприятия окружающее нередко рисовалось в сказочных очертаниях, мир предстал как чудо, волшебство. Таких страниц много в «Щелкунчике» П.И. Чайковского с его завораживающими «панорамами», с обилием радужно-звончатых звучаний и питtoresкных деталей (не случайно жанр произведения автор определил, как балет-феерия). Почти прямой параллелью к «Щелкунчику» стала опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»: тот же фантастический антураж, те же принципы ясности и простоты, столь же интенсивное излияние света и бодрости.

На волне характерного для рубежного времени всеобщего подъёма сил начинается коренное обновление трактовки народно-национальной стихии. Складывается явление, которое можно квалифицировать как новый русский стиль, и едва ли не полный свод его основных признаков находим в позднем творчестве Н.А. Римского-Корсакова.

Если прежде ему, как и подавляющему большинству других композиторов XIX столетия, была свойственна смягчённая, даже идеализированная трактовка народно-национальных образов, то теперь, развивая в иных исторических условиях устремления М.П. Мусоргского, он идёт на прямое сближение с «натурой».

Среди вариантов подобного сближения отметим следующие:

- черты шумной удалы (выход дружины Садко в 4-й картине одноимённой оперы);
- проявления характера огрублённого, угловатого, порой не без глумливости (диалог Скомороха и Старого деда в I действии «Сказки о царе Салтане», эпизод с медведем в начале II действия «Сказания о великом граде Китеже и деде Февронии»);
- подчёркнутая, даже нарочитая простота интонирования, что в какой-то степени перекликалось с представлениями о фигуре «естественного человека», далёкого от рефлексии психологизма (музыкальная речь Гвидона в «Сказке о царе Салтане» и Всеволода в «Сказании о великом граде Китеже и деде Февронии»).

Нередко в музыке данного периода обращает на себя внимание особый дух раскованности, что сказывается в высвобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый, даже разбитной характер, порой с чертами сознательного огрубления и примитивизации, что приближает к ярмарочно-балаганной манере. Подчас ошутима нарочитая буффонность, эксцентричность, утрировка – тогда бурлескный стиль приобретает огротекованную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путём прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сомнительного, сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шарманочная мелодия и т. д. Соответственно понадобилась особая терпкость красок – будь то полиаккордовые наслонения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далёких регистров.

Так или иначе подобные веяния коснулись большинства композиторов этого времени. Примечательно, например, что многие из них испытали большой интерес к архаическим пластам интонационности – в частности к знаменному распеву (скажем, в творчестве С.В. Рахманинова и А.Д. Кастальского) и былинным напевам (фортепианные произведения «Про старину» А.К. Лядова и «Фантазия на темы Рябинина» А.А. Аренского, оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова и «Добрыня Никитич» А.Т. Гречанинова).

В творчестве Н.А. Римского-Корсакова в этом отношении выделяется «Сказка о царе Салтане» – в полном смысле слова опералубок, поскольку здесь явно и весьма активно ассимилируются черты и признаки, идущие от народного балагана: подчёркнуто игровой, бутафорский склад с элементами скоморошины, «антипсихологический» прямолинейно-плакатный штрих, цветисто-красочный колорит.

* * *

Наиболее своеобразным и радикальным явлением в сфере народно-национальной образности начала XX века стало «язычество». Воспользуемся этим обозначением, оттолкнувшись от «альфы и омеги» данного направления – балета И.Ф. Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины *языческой Руси*».

Одним из подтверждений закономерности возникновения «языческого» направления является то, что отдельные его признаки предвосхищались в предшествующей музыкальной классике (фортепианная фантазия М.А. Балакирева «Исламей», оркестрово-хоровая сцена А.П. Бородина «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»).

На рубеже XX столетия подобные тенденции неуклонно нарастают. Для иллюстрации этого процесса ещё раз обратимся к поздним операм Н.А. Римского-Корсакова:

- величальный хор в центре I действия «Сказки о царе Салтане» (1899) – угловато-зычное интонирование в характере заклинания и с эффектом топота;
- антракт ко 2-й картине «Кашея Бессмертного» (1902) – скифские очертания мощной, властной, угрюмой силы;
- образ татар в «Сказании о великом граде Китеже и деве Февронии» (1904) – грубый, воинственный и массивированный напор, хищный азарт насилия и глумления;
- свадебное шествие из III действия «Золотого петушка» (1907) – сильнейшее огрубление и примитивизация исходного материала, что являет собой, по мнению А. Кандинского, «первый шедевр нового, красочно-экспрессивного, “варварского” симфонизма в русской музыке начала столетия» [4, 42].

По показаниям музыкального искусства, XX столетие вошло в череду времён с отчётливо выраженным комплексом агрессивности. Под комплексом здесь подразумевается, как совокупность соответствующих качеств, так и психологическая фиксированность на них.

Проблема агрессивности особенно отчётливо заявила о себе как раз в сфере «языческой» образности. Поэтому вполне закономерно, что, являясь ведущим представителем художественного «язычества», гениальный ученик Н.А. Римского-Корсакова И.Ф. Стравинский стал и главным выразителем комплекса агрессивности.

Основные вехи развёртывания негативной сферы в его творчестве 1910-х годов таковы: первые, частичные прорывы в балете «Жар-птица», достаточно системная заявка в «Петрушке» (прежде всего в образах главного героя и Арапа) и тотальное извержение в «Весне священной».

О том, что это было знаменем времени, говорит факт всеобщего распространения подобных тенденций, в том числе резко возросший удельный вес соответствующей образности накануне открытого выхода современной эпохи, то есть в 1900-е годы. Причём происходил этот сдвиг в произведениях, принадлежащих последним представителям классического искусства – с наибольшей плановностью в творчестве Н.А. Римского-Корсакова (оперы «Кашей Бессмертный», «Сказание о великом граде Китеже и деде Февронии», «Золотой петушок»).

В соприкосновении с комплексом агрессивности вступал в определённых своих проявлениях и музыкальный гротеск. Следует подчеркнуть – именно в определённых своих проявлениях, поскольку в целом это было явление многообразное и в рассматриваемый период оно вполне соответствовало выводу В. Гюго, сделанному в предисловии к драме «Кромвель»: «Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является богатейшим источником, который природа открывает искусству» [2, 87].

Корни рассматриваемого явления обнаруживаются в художественном критицизме рубежа XX века, отдельные штрихи которого намечались в 1890-е годы. Среди характерных примеров в музыке Н.А. Римского-Корсакова – песня и пляска скоморохов в 1-й картине «Садко», лейтмотив Бомелия из «Царской невесты» и элементы концепции развенчания в «Сказке о царе Салтане», а затем, в 1900-е, это вылилось в целый поток гротескных образов:

- опера «Кашей Бессмертный» – наплывы угрюмого сумрака, холода и отчуждения;
- фигура Гришки Кутерьмы из «Сказания о великом граде Китеже и деде Февронии» – глумливая дурашливость, едкая нигилистическая издёвка;
- Додоново царство в опере «Золотой петушок» – вырождение в духовном измельчании и примитиве.

И соответственно в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, этого последнего классика XIX века, всё отчетливее становятся не только общие, содержательные, но и конкретно-стилевые приметы нового. Можно привести массу иллюстраций прорастания современных элементов на классической «почве»:

- политональные приёмы в «Сказании о великом граде Китеже и деде Февронии» и «Золотом петушке»;
- во втором разделе Арии Кашеевны из оперы «Кашей Бессмертный» (ц. 51) – формирование принципов современной тональной системы (эмансипация гармонических функций) и подчеркнута жёсткая артикуляция;

- и во множестве образцов – новое понимание тематизма как микроструктуры.

Что касается последнего из названных моментов, то позже, отталкиваясь именно от творческой практики Н.А. Римского-Корсакова, это нашло своё сверхконцентрированное выражение в музыке И.Ф. Стравинского: причудливо-спонтанная жизнь мельчайших семантических единиц, которые Б. Н. Асафьев сравнивал с «клетками» [1, 63], и соответствующая этому филигранно разработанная мотивная техника (вариантные трансформации контура, всевозможные типы взаимодействия попевок и ритмов – прорастание, сцепление, наложение и перекрещивание, вытеснение и захлестывание).

Разумеется, всё отмеченное выше было только кануном новой эпохи, бурный «прорыв» которой произошёл в 1910-е годы, уже после кончины Николая Андреевича. И главными вершителями этого прорыва были его последние ученики – Игорь Стравинский и Сергей Прокофьев.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.
2. Гюго, В. Собрание сочинений в 15 т. / В. Гюго. – М.: Госиздат художественной литературы, 1956. – Т.14. – 564 с.
3. Демченко, А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века / А.И. Демченко– М.: Композитор, 2018. – 440 с.
4. Музыка XX века. – М.: Музыка, 1977. – Кн. 2. – 574 с.
5. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1982. – 440 с.

References

1. Asafiev B.V. Kniga o Stravinskom [The book about Stravinsky] L. : Music, 1977, 280 p.
2. Gugo V. Sbranie sochineniy v 15 t. [Collected works in 15 vol.] Moscow : Gosizdat khudozhestvennoy literatury [Gosizdat of literary works], 1956, Issue 14, 564 p.
3. Demchenko A.I. Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala KhKh veka [The picture of the world in the musical art of Russia at the beginning of the XXt-th century] Moscow : Composer, 2018, 440 p.
4. Muzyka XX veka [Music of the XX-th century] Moscow : Music, 1977, Book 2., 574 p.
5. Rimsky-Korsakov N.A. Letopis' moey muzykal'noy zhizni [Chronicle of my musical life] Moscow : Music, 1982, 440 p.

Демченко А.И. Абрис позднего творчества Н.А. Римского-Корсакова. К 175-летию со дня рождения. Предметом изучения в предлагаемой статье является вопрос о тех изменениях, которые возникли в творчестве Николая

Андреевича Римского-Корсакова в последние десятилетия его жизни, когда происходило ощутимое обновление звукового мира его музыки, что корреспондировало коренным переменам в искусстве 1890–1900-х годов. Данный период стал временем перехода от классики к современности, что отразилось в расслоении художественного потока на всевозможные разнонаправленные линии. Одна из них была связана с надвигающейся опасностью девальвации гуманистических ценностей, что зафиксировано, например, в таких операх Н.А. Римского-Корсакова, как «Кашей Бессмертный» и «Сказание о великом граде Китеже и деде Февронии». В преддверии крутого исторического перелома отечественная музыка испытала повышенный интерес к явлениям, выходящим за пределы привычных параметров человеческого существования, что чаще всего это было связано с восхождением к категориям всеприродного и надвременного. В соединении лучших свойств человеческой природы с созвучными явлениями пейзажной среды возник художественный феномен возвышенно-одухотворённой лирики, который в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова получил претворение в тех женских характерах, которые выступали в нерасторжимых связях с природой – таковы Волхова в «Садко» и Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане». Исход классико-романтической эпохи получал настолько различное выражение, что в ряде случаев приходится говорить об антитезах. Одну из них можно представить в виде следующего противостояния: деградация, вырождение (отчасти «Кашей Бессмертный» и законченно «Золотой петушок») – великое окаменение («Сказание о великом граде Китеже и деде Февронии»). Наиболее радикальным явлением в сфере обновляемой образности начала XX века стало «язычество». Подтверждением закономерности возникновения «языческого» направления является то, что его тенденции неуклонно нарастали в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова. Примечательно, наконец, и то, что в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, как последнего классика XIX века, всё отчётливее становятся конкретно-стилевые приметы нового (политональные приёмы, формирование принципов современной тональной системы и т.д.).

Методологический подход, использованный в данной статье состоит в двух позициях: 1) выявляются определяющие линии, по которым происходило качественное обновление стиля позднего творчества Н.А. Римского-Корсакова, 2) эти линии рассматриваются в общем контексте аналогичных тенденций, заявивших о себе в музыкальном искусстве России 1890–1900-х годов.

Научная новизна предлагаемого материала заключается в том, что впервые системному анализу подвергаются те коренные изменения содержания и стиля творчества позднего Н.А. Римского-Корсакова, которые стали ответом выдающегося композитора на вызовы меняющегося времени. В определённом смысле он находился в авангарде художественного поиска тех лет и подготовил почву для художественного «взрыва», который с наибольшей силой произошёл в 1910-е годы в искусстве его учеников и прямых последователей – Игоря Стравинского и Сергея Прокофьева.

Ключевые слова: исход классико-романтической эпохи, творчество Н.А. Римского-Корсакова, обновление содержания и стиля на рубеже XX века.

Демченко О.І. Абрис пізньої творчості М.А. Римського-Корсакова. До 175-річчя від дня народження. Предметом вивчення в передбачуваній статті є питання про ті зміни, які виникли у творчості Миколая Андрійовича Римського-Корсакова в останні десятиліття його життя, коли відбувалося відчутне оновлення звукового світу його музики, що кореспондувалося корінним змінам у мистецтві 1890-1900 р. Даний період став часом переходу від класики до сучасності, що відобразилось у розшаруванні художнього потоку на всілякі різноспрямовані лінії. Одна з них була зв'язана з наступаючою небезпечкою девальвації гуманістичних цінностей, що зафіксовано, наприклад, у таких операх М.А. Римського-Корсакова, як «Кошій Безсмертний» та «Сказання о великім граді Китежі та діві Фервонії». Напередодні крутого історичного перелому вітчизняна музика зазнала підвищений інтерес до явищ, які виходять за рамки звичних параметрів людського існування, що найчастіше було пов'язано зі сходженням до категорій всеприродного та надчасового. У з'єднанні найкращих властивостей людської природи зі співзвучними явищами пейзажного середовища виник художній феномен піднесено-одухотвореної лірики, який у оперній творчості М.А. Римського-Корсакова отримав втілення у тих жіночих характерах, які виступали у нерозривних зв'язках з природою – такі Волхова у «Садко» та Царівна-Либідь у казці «Казка про царя Салтана». Кінець класико-романтичної епохи отримував настільки різний вираз, що у ряді випадків доводиться казати про антитези. Одну з них можна уявити у вигляді наступного протистояння: деградація, виродження (почасти «Кошій Безсмертний» та закінчено «Золотий Півнік») – велике скам'яніння («Сказання о великім граді Китежі та діві Фервонії»). Найбільш радикальним явищем у сфері оновлюваної образності початку ХХ століття стало «язичництво». Підтвердженням закономірності виникнення «язичницького» напрямку є те, що його тенденції неухильно наростали у пізніх операх Римського-Корсакова. Примітно, нарешті, і те, що у творчості М. А. Римського-Корсакова, як останнього класика ХІХ століття, все виразніше стають конкретно-стильові прикмети нового (політональні прийоми, формування принципів сучасної тональної системи і т.д.).

Методологічний підхід, який використаний у даній статті складається з двох позицій: 1) виявляються визначні лінії, за якими відбувалося якісне оновлення стилю пізньої творчості М.А. Римського-Корсакова, 2) ці лінії розглядаються у загальному контексті аналогічних тенденцій, завивши про себе у музичному мистецтві Росії 1890-1900 років.

Наукова новизна передбачуваного матеріалу полягає в тому, що уперше системному аналізу піддаються ті корінні зміни змісту і стилю творчості пізнього М.А. Римського-Корсакова, які стали відповіддю видатного композитора на висновки зміненого часу. У певному сенсі він перебував у авангарді художнього пошуку тих років и підготував ґрунт для художнього «вибуху», який з найбільшою силою стався у 1910-ті роки у мистецтві його учнів і прямих послідовників – Ігоря Стравинського та Сергія Прокоф'єва.

Ключові слова: кінець класико-романтичної епохи, творчість М.А. Римського-Корсакова, оновлення змісту і стилю на рубежі ХХ століття.

Demchenko A. An outline of the N.A.Rimsky-Korsakov late work. To the 175-th anniversary of his birth. The subject of study in this article is the question of

the changes that occurred in the work of Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov in the last decades of his life, when there was a noticeable renewal in the sound world of his music, which corresponded to the fundamental changes in the art of the 1890-1900s. This period became a time of transition from classic to modern, which was reflected in the stratification of the flow of art into all kinds of multidirectional lines. One of them was associated with the imminent danger of the humanistic values devaluation, which was recorded, for example, in such operas of Rimsky-Korsakov as "Kashchei the Immortal" and "The Legend of the Great City of Kitezh and the Maiden Fevronia". On the threshold of a sharp historical turning point, the Russian music experienced an increased interest in phenomena that went beyond the usual parameters of human existence, which was most often associated with an ascent to the categories of the all-natural and the super-temporal. In the combination of the best properties of human nature with the consonant phenomena of the landscape environment, an artistic phenomenon of sublimely inspired lyrics arose, which, in the Rimsky-Korsakov's opera, was converted into those female characters who performed in indissoluble connections with nature — such are Volkhova in "Sadko" and Tsarevna- Swan in "The Tale of Tsar Saltan." The outcome of the classic and romantic era received such a different expression that in some cases we have to talk about antitheses. One of them can be represented in the form of the following confrontation: degradation, degeneration (partly "Kashchei" and finally "Golden Cockerel") - the great petrification ("Kitezh"). The most radical phenomenon in the field of renewable figurativeness at the beginning of the twentieth century was "paganism". The confirmation of the regularity of the "pagan" direction emergence is that its trends steadily increased in the late operas of Rimsky-Korsakov. It is also noteworthy that in the work of Rimsky-Korsakov, as the last classic of the 19th century, concrete style signs of the new (polytonal techniques, the formation of the modern tonal system principles, etc.) are becoming more distinct.

The methodological approach used in this article consists of two positions: 1) the defining lines along which a qualitative renewal of the style of Rimsky-Korsakov's late work took place are identified; 2) these lines are considered in the general context of similar trends that have made known in the Russian musical art of 1890– 1900s.

The scientific novelty of the proposed material lies in the fact that for the first time a systematic analysis is made of those radical changes in the content and style of the late Rimsky-Korsakov work, which became the response of the outstanding composer to the challenges of the changing time. In a certain sense, he was at the forefront of the artistic search of those years and set the stage for the artistic "explosion" that took place with the greatest force in the art of his students and direct followers - Igor Stravinsky and Sergei Prokofiev in the 1910s.

Key words: the outcome of the classic romantic era, the work of Rimsky-Korsakov, renewal of the content and style at the turn of the twentieth century.

**О ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ И ФОРМООБРАЗУЮЩИХ
ФУНКЦИЯХ ПОЛИФОНИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б.Н. ЛЯТОШИНСКОГО**

Б. Н. Лятошинский – выдающийся украинский композитор XX столетия, который обогатил музыкальное искусство оригинальными произведениями в разных жанрах, ставшими национальной классикой. Самобытность стиля композитора ярко проявилась в области музыкального языка – в интонационной сфере, гармонии, оркестровке. Важное значение в стилевой системе Б. Лятошинского имеют полифонические приёмы, которые выполняют различные функции в сочинениях композитора. В музыковедении творчество Б. Лятошинского в данном аспекте ещё недостаточно изучено, поэтому исследование данной проблематики представляется важным и необходимым для понимания стиля композитора, что очень важно для исполнительской интерпретации его произведений.

Необходимо отметить, что некоторые вопросы полифонии уже рассматривались в работах музыковедов, посвящённых его отдельным сочинениям. Это статьи Г. Виноградова «О полифонии Пятой симфонии Б.Н. Лятошинского» [1]; В. Иванченко «Полифония в драматургии Третьей симфонии Б.Н. Лятошинского» [2]. Интересные наблюдения о полифонических приёмах композитора содержатся в монографии В. Самохвалова «Черты симфонизма Б.Н. Лятошинского» [3]. В данной статье предпринята попытка выявить драматургические и формообразующие функции полифонии в инструментальных произведениях Б.Н. Лятошинского. Материалом для исследования послужили квартеты, симфонии, сонаты композитора.

Основой для выработки композитором собственного творческого метода послужили традиции национального и западноевропейского музыкального искусства. На их органическом синтезе развились художественные принципы Б.Н. Лятошинского, которые формировались в процессе воплощения новой образности, отразившей коллизии современной эпохи сквозь призму духовного мира человека XX столетия.

Одно из существенных качеств тематизма инструментальных сочинений Б.Н. Лятошинского – это линейность, выразительность и пластичность мелодических линий, которыми наполнена многоголосая ткань. Сам тип тематизма обуславливает введение полифонических приёмов, направленных на развитие образного содержания. Уже

в первых опусах (Квартеты № 1, № 2, Первая симфония) проявилась склонность композитора к использованию приёмов полифонического письма, к их разнообразной трактовке, их формообразующей и выразительной роли. В Первой симфонии полифоничность выявляется и в самом тематизме, и в приёмах его развития. Романтически взволнованная тема главной партии становится источником для других тем симфонии. Её интонационно-ритмическая усложнённость, резкие подъёмы и спады создают внутренний импульс для последующего развёртывания. Нерегулярная акцентность, отсутствие ритмически подобных фигур, безакцентность сильной доли, неквадратность структуры – эти признаки отличают полифонический тематизм от гомофонного. Таковы темы симфоний, квартетов и сонат Б.Н. Лятошинского, наполненные интонационно-ладовой напряжённостью и внутренней конфликтностью.

Б.Н. Лятошинский развивает традиции венских классиков и романтиков, обогащавших фактуру гомофонных форм полифоническими приёмами (Квартет Гайдна ор.76 № 6; финалы струнных квинтетов *Es-dur* К. 614, *D-dur* К. 387 и симфонии «Юпитер» Моцарта; симфонии и фортепианные сонаты Бетховена, особенно позднего периода; квартеты и Четвёртая симфония Брамса; Симфонии Листа, Брукнера). В первые десятилетия XX века в этом направлении работали также такие композиторы, как П. Хиндемит, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, продолжая поиски предшественников в области синтеза полифонических и гомофонных принципов формообразования.

Значительная роль в произведениях Б.Н. Лятошинского принадлежит имитации, которая использовалась композитором в самых разнообразных формах. Имитационные элементы создают текучесть изложения, активизируют движение голосов: это антифонная, простая имитация (в обращении, ритмическом уменьшении, ракоходном движении), канон, каноническая секвенция, стретта. Сжатие времени вступления, изменение интервала имитации, увеличение числа голосов, интонационно-ритмическое варьирование – все эти приёмы динамизируют имитационное изложение.

В Первой симфонии Б.Н. Лятошинского полифонические приёмы служат обогащению оркестровой ткани. Это мелодические голоса, контрапунктирующие темам в рамках экспозиции. На уровне формообразования полифония обнаруживает себя и как способ разработки в использовании имитации мотивов, имитации темы в уменьшении, стретт. Эти приёмы получают дальнейшее развитие в сочинениях композитора.

В инструментальных произведениях Б.Н. Лятошинского имитация применяется уже во вступительных и экспозиционных частях формы. Во Второй симфонии вторая тема вступления, изложенная у валторн, обогащается имитационными приёмами в партиях деревянных и струнных инструментов. Тема представлена сразу в двух вариантах – первоначальном и ритмически уменьшённом. Далее всю оркестровую ткань наполняет имитация темы в уменьшении. Имитация используется здесь как динамическое средство развёртывания, средство подготовки кульминации.

Последовательное становление, развёртывание образного содержания средствами имитации осуществляется также в экспозициях темы главной партии Первой симфонии, главной и побочной тем в Пятой симфонии, главной темы первой части и вступления финала Второго квартета. В побочной партии первой части Пятой симфонии используется имитация в обращении. Яркий динамический эффект достигается посредством тембрового контраста: пропоста проводится у виолончелей, респоста – у флейты и гобоя. Фактура обогащается введением трёх самостоятельных голосов. В экспозицию первой части Третьей симфонии в побочную партию вводится каноническая секвенция. В этой части имитационные приёмы в главных темах экспрессивного характера служат драматизации образного содержания, создают напряжённый тонус высказываниями.

Очень важны полифонические приёмы в разработке сонатной формы в произведениях Б. Лятошинского. В имитации респоста вступает в составные консонирующие или диссонирующие интервалы (часто в тритон). Размещение голосов в разных регистрах создаёт контрастное звучание, подчёркнутое различными тембрами. В разработке первой части Третьей симфонии в развитии побочной темы имитация (в сексту через октаву) служит накоплению энергии (два такта до ц. 160).

Имитация в побочной теме в разработке первой части Четвёртой симфонии (также в сексту через октаву) создаёт яркий контраст голосов, вносит эмоциональную напряжённость. Пропосту проводят контрабасы, виолончели и фаготы в низком регистре, респосту – трубы в верхнем регистре. Далее используется тембровое варьирование: пропоста звучит у медных инструментов, респоста – у низких струнных и фагота. Фактура усложняется введением фигурационных пассажей шестнадцатыми, тогда как имитационный пласт излагается относительно крупными длительностями.

В разработке первой части Третьей симфонии использованы имитации с ритмическим преобразованием пропосты, которые создают экспрессивные, острые звучания. Флейта проводит пропосту

четвертными, гобой отвечает имитацией в уменьшении (восьмыми), кларнет – в двойном уменьшении (шестнадцатыми). Перед кульминацией (три такта до ц. 170) пропоста на первой теме вступления изложена шестнадцатыми, респоста – восьмыми. Далее пропоста ускоряет движение тридцать вторыми, а респоста – шестнадцатыми. Имитационному пласту (трубы и тромбоны) контрастирует другой пласт, интонационно связанный со второй темой вступления (флейты, скрипки, альты).

В предрепризном разделе разработки первой части Пятой симфонии развитие второго элемента главной темы осуществляется посредством имитации, в фактуре также соединяются не отдельные голоса, а многоголосные пласты. Первый пласт представлен имитационным проведением темы в ритмическом увеличении. Второй пласт содержит тему в зеркальном обращении и двойном увеличении у валторн и имитацию темы в прямом движении у труб. Разные виды имитации, наслоение голосов и динамическое нарастание осуществляют подготовку кульминации первой части.

Особую формообразующую и драматургическую роль выполняет каноническая имитация в разных разделах формы (в первой части Сонаты для скрипки; в первой части и финале Второго квартета; в разработке первой части и финала «Славянского концерта» и др.). В фортепианной сонате № 1 оп. 13 начальный этап разработки представляет собой развёрнутый эпизод драматического характера, который строится в форме канона. Рост динамики и напряжённости звучания приводит к первой центральной кульминации (т. 84). Ритмическое остинато пятизвучного мотива с активным пунктиром, взрывной силой восходящей интонации пронизывает весь эпизод в канонической имитации. Здесь нет мелодического обновления, характерного для канона. Он трактуется как композиционный приём, направленный на создание энергичного наступательного движения.

В Первой симфонии разработка сонатной формы (в первой части) строится на материале главной партии, развитие которой осуществляется имитационными средствами. В начале разработки (ц. 10) звучит переключка первого элемента темы в разных регистрах. Далее в канонической имитации проводится вся тема со вступлением респосты через пять четвертных (при четырёхдольном такте). Следующий этап динамизации развития – сжатие временных соотношений пропосты и респосты в каноне. Вступление голосов осуществляется уже через две четверти (в уменьшённую кварту). Затем самостоятельно проводится вторая фраза в простой имитации, в ритмическом уменьшении (ц. 14-15). Развитие приводит к кульминации, где у тромбонов на *ff* звучит первая

фразы темы (ц. 17). Средства имитационного развития создают в этом эпизоде огромное нагнетание напряжения, в результате чего достигается новое качество образа.

В разработке первой части Второй симфонии фанфарная тема вступления изложена в канонической имитации (два такта до ц. 130), со вступлением голосов в тритон. Бесконечный канон выполняет важную драматургическую роль, создавая эффект механистичности враждебного образа.

Каноны использованы Б.Н. Лятошинским для раскрытия различного содержания – эпического, драматического, лирического. Во второй части Пятой симфонии получает развитие лирическая сфера образов. Мелодию свадебной болгарской народной песни проводят в имитации гобой и валторна, со вступлением респосты в увеличенную ундециму. Голоса канона образуют мягко диссонирующее политональное сочетание (*C-dur – Ges-dur*). Новую тембровую и гармоническую краску вносят струнные, создавая для канона пульсирующий фон из секунд, тритонов.

Нередко каноническая имитация соединяется с секвентным движением. Например, в финале Второй симфонии на материале главной темы первой части вводится восходящая каноническая секвенция, которая служит для нарастания звучности. Пропосту излагают трубы, респосту, вступающую в тритон, – валторны.

Часто композитор использует в имитации зеркальное обращение мотива или темы. Интересный образец канонической секвенции с обращённой респостой находим в разработке первой части Четвёртой симфонии (четвёртый такт после ц. 120). Обращение мотива в секвенции вносит разнообразие в изложение, преодолевает механистичность имитационных повторов.

Помимо простых и канонических имитаций Б.Н. Лятошинский использует форму фугато. Все ресурсы фугато – постепенное накопление голосов с усилением звучания, расширением регистровой и звуковысотной сферы – направлены на создание напряжённости, динамизации развития и активное развёртывание драматического содержания. Фугато как форму концентрации приёмов разработки Лятошинский мастерски использовал во Второй симфонии. Фугато завершает развитие темы главной партии в окончании разработки, которое осуществлялось ранее. Сложное по технике полифонического письма фугато построено на имитировании одновременно темы главной партии в начальном виде и первого её элемента в ритмическом увеличении. Изложение усложняется ещё одним приёмом: I и III проведения даны в зеркальном обращении, II и IV – в прямом движении. Сгущению драматического звучания и ладогармоническому

обострению способствует интервал имитации – тритон. В фугато до предела нагнетается напряжённость, оно приводит к мощному «взрыву», после которого начнётся зеркальная реприза.

В разработке первой части Пятой симфонии большой эпизод написан в технике фугато, в котором развитие получает главная тема, до этого изложенная в ином фактурном оформлении. Последовательно, после контрабасов вступают виолончели, затем альты, вторые, первые скрипки; к ним присоединяются деревянные духовые. Фугато усложняется имитационным проведением темы в ритмическом увеличении у валторны и кларнетов. Постепенное увеличение плотности оркестровой ткани, динамическое нарастание, усиление диссонантности вертикали, широкий регистровый охват – всё это служит созданию мощного наступательного движения.

В третьей части Пятой симфонии трансформированная главная тема также получает развитие в фугато, с участием духовых инструментов. Здесь четыре голоса вступают последовательно снизу вверх, как и в предыдущем фугато, однако изложение усложняется сопоставлением темы в прямом движении и в зеркальной инверсии. Вступление голосов в тритон создаёт их политональное сочетание (*C-dur – cis-moll*), усиливает диссонантность вертикали.

В инструментальных произведениях Б.Н. Лятошинского большую драматургическую и выразительную роль играет контрастная полифония. Многоголосая ткань состоит из самостоятельных голосов, выполняющих различные функции: основная мелодия, контрапункты, фигуративно-фонное сопровождение, басовый голос (у которого своя линия). Контрастная полифония представлена сочетанием темы и контрапункта (контрапунктов); сочетанием двух и более тем, в котором достигается новый образный синтез или происходит столкновение противоборствующих сил.

Обогащение темы контрапунктами осуществляется уже в рамках экспозиции при повторных проведений. Так, в третьей части Первой симфонии в изложении темы побочной партии мелодия сопровождается новыми контрапунктами валторны и альты, которые усиливают интонационную выразительность темы-образа, дополняя её новыми штрихами.

В «Славянской увертюре» (шесть тактов после ц. 210) соединяются первая и вторая темы побочной партии (на фоне остинато из главной темы). Они составляют образное единство благодаря интонационно-ритмическому сходству, хотя и контрастируют интонационно, тембрально и регистрово. Достижение образный синтез достигается также в коде Второй симфонии. Первая тема вступления (все басы и трубы) соединяется с побочной (виолончели, альты, валторны, английский рожок) и остинатным мотивом главной партии.

В репризе первой части Третьей симфонии средствами контрастной полифонии осуществляется столкновение образов главной темы и побочной, в котором главная тема своей мощью «подавляет» тему побочной партии. В четвёртой части этой симфонии создаётся противоположный эффект – темы предстают в контрапункте в новом образном качестве: тема вступления у медных духовых звучит торжественно (раньше она была трагической), побочная тема четвёртой части проводится в мажоре, побочная тема первой части приобретает монументальное звучание. В целом, темы, которые контрастировали образно, тембрально, интонационно, создают атмосферу апофеоза, утверждая идею победы добра над злом.

Контрапункт тем используется также в разработке первой части Четвёртой симфонии. Кульминационному проведению темы побочной партии предшествует раздел, в котором соединяются темы вступления, главной партии, и элемент побочной. При повторении этого контрастно-тематического соединения темы главной партии и вступления смещаются вверх, а элемент побочной партии сдвигается вниз на один тон. Такой приём обостряет ладогармоническое напряжение, усиливает диссонантность вертикали. В финале этой симфонии используется контрапункт, охватывающий огромный диапазон, с мощным звучанием *ff*. Здесь соединяются тема вступления к симфонии в обращении у басовых инструментов, главная тема финала у труб и тромбонов, тема вступления финала у валторн, новая мелодия в октавных дублировках у скрипок, альтов, флейт, гобоев. Драматургическая роль контрастной полифонии здесь заключается в конфликтном столкновении образов, обострении противоречий.

В разработке первой части Третьей симфонии драматическое содержание образов усиливается контрапунктическим соединением варьированных тем вступления (тт. 173 – 176). Их вертикальное и горизонтальное сопряжение создаёт напряжённость звучания. В этой же части в кульминационном разделе разработки вновь контрапунктируют темы вступления – первая тема в ритмическом уменьшении и вторая тема в первоначальном виде. Контрастно-тематический пласт соединяется с имитационным, в котором орнаментальный подголосок первой темы изложен в бесконечном каноне с ритмически увеличенной пропостой.

В финале Второй симфонии контрастная полифония служит синтезу тем-образов (ц. 115). Экспрессивная, хроматизированная тема побочной партии соединяется с широкой эпико-лирической песенной темой из второй части, их образный контраст несколько сглаживается. Тема второй части излагается в ритмическом увеличении, при этом побочная тема, более краткая, проводится дважды.

В «Славянской увертюре» контрапункт двух тем побочной партии (на фоне начальной фразы главной темы) создаёт образно-эмоциональное единство по принципу взаимодополнения (шестой такт после ц. 210). Тембровый и регистровый контраст способствует рельефному слышанию тем.

В контрастных столкновениях тем-образов нередко соединяются мелодия, изложенная крупными длительностями, и многоголосый пласт. Их остро-напряжённое звучание подготавливает кульминацию. Конфликтное столкновение, выполняющее подобную функцию, использовано в первой части Второй симфонии (пять тактов после ц. 150). Тема вступления (басовые инструменты) противопоставлена аккордовому пласту, секвенционно восходящему. В нём использован второй, хроматический элемент темы вступления. Контрапункт символизирует «схватку» двух образов.

Контрастное контрапунктирование ярко проявляется в полифонической технике на основе принципа остинато. Помещённая в нижнем слое фактуры, многократно повторяемая ритмо-интонационная формула становится композиционным стержнем в развёртывании формы. Выразительный смысл подобных построений связан с раскрытием одного образно-эмоционального состояния посредством многоразового повтора темы или мотива с однообразным движением «по кругу» (подобное содержание вкладывалось в остинато ещё в эпоху барокко). Такова «Колискова» (на стихи М. Рыльского), где остинатная фигура в тенорах и басах (по типу бесконечного канона I разряда) образует фон для изложения напевной мелодии сопрано. Аналогическая трактовка остинато даётся во II части квартета № 2, II части квартета № 3. Остинато используется Б.Н. Лятошинским также в хорах «Зима», «Тече вода в синем море», «Из-за гаю солнце сходить».

Приём остинато трактуется и как средство динамизации формы, это проявляется в последовательном нарастании звучности, усилении драматизма, расширении регистровой сферы, приводящем к кульминации. Остинато в Третьей симфонии является основой для создания развёрнутого эпизода во II части. На фоне «никнувшего» мотива, который многократно повторяется и воплощает образ смерти, звучит скорбно-лирическая мелодия флейты. Каждое новое проведение темы вносит новые штрихи в содержание образа, при этом усиливается наступательный характер остинатной фигуры, достигающей угрожающего характера. Остинато резко контрастирует мелодии в образно-эмоциональном плане. Динамический рост мастерски осуществляется средствами темброво-регистрового варьирования и приводит к драматической кульминации.

Резюмируя изложенные выше наблюдения о функциях полифонии в инструментальных произведениях Б.Н. Лятошинского, отметим многообразное проявление полифонического метода на уровне драматургии, формообразования, фактуры. Контрастно-тематическая и имитационная полифония используется в произведениях разных жанров для развития образного содержания, создания предкульминационных и кульминационных зон, тематического развёртывания, достижения образно-тематического единства или конфликтного столкновения. Для фактуры симфонических произведений характерно соединение контрастных многоголосных пластов. Синтез полифонии и сонатности (в квартетах, симфониях, сонатах), характерный для венских классиков, получает у Б.Н. Лятошинского новое воплощение в современных интонационных и гармонических условиях.

Список использованных источников

1. Виноградов, Г.С. Про поліфонію П'ятої симфонії Б. Лятошинського / Г.С. Виноградов // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1974. – Вип. 9. – С.119 – 143.
2. Иванченко, В.Г. Поліфонія в драматургії Третьої симфонії Б. Лятошинського / В.Г. Иванченко // Б.М. Лятошинський: сб. ст. – К. : Музична Україна, 1987. – С. 137 – 142.
3. Самохвалов, В.Я. Черты симфонизма Б. Лятошинского / В.Я. Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1977. – 170 с.

References

1. Vinogradov G.S. Pro polifoniyu P'yatoї simfonії B. Lyatoshins'kogo [About the polyphony of the Fifth symphony of B.Lyatoshinsky] / Ukraїns'ke muzikoznavstvo [Ukrainian Musicology]. Kiev : Muzichna Ukraїna [Musical Ukraine], 1974, Issue 9, pp. 119-143.
2. Ivanchenko V.G. Polifoniya v dramaturgії Tret'oi simfonії B. Lyatoshins'kogo [Polyphony in the dramaturgy of the Third symphony of B. Lyatoshinsky] / B. M. Lyatoshins'kiy: sb. st. [B.M. Lyatoshinsky: collected articles]. Kiev : Muzichna Ukraїna [Musical Ukraine], 1987, pp. 137-142.
3. Samokhvalov V.Ya. Cherty simfonizma B. Lyatoshinskogo [The elements of the symphonism of B. Lyatoshinsky] Kiev : Muzichna Ukraїna [Musical Ukraine], 1977, 170 p.

Качалов Р.Н. О драматургических и формообразующих функциях полифонии в инструментальных произведениях Б.Н. Лятошинского. Статья посвящена изучению функций полифонии в инструментальных сочинениях классика украинской музыки Б.Н. Лятошинского. Исследуются имитационно-полифонические приёмы, их разнообразные виды, используемые композитором в сонатах, симфониях, квартетах для экспозиционного изложения тем и их разработки.

Отмечается выразительная роль полифонических приёмов в создании музыкальных образов – драматических, эпических, лирических. Выявляется формообразующая роль имитаций, канонов, фугато в подготовке кульминационных зон.

На основе анализа произведений разных жанров делается вывод о драматургической функции имитационной и контрастной полифонии, применяемых композитором для раскрытия содержания, для достижения образного синтеза или конфликтного столкновения образов.

Ключевые слова: Б.Н. Лятошинский, полифония, имитация, канон, имитационная полифония, контрастная полифония, формообразование.

Качалов Р.М. Про драматургічні та формотворчі функції поліфонії у інструментальних творах Б.Н. Лятошинського. Стаття присвячена вивченню функцій поліфонії у інструментальних творах класика української музики Б.Н. Лятошинського. Досліджуються імітаційно-поліфонічні прийоми, їх різноманітні види, які використані композитором у сонатах, симфоніях, квартетах для експозиційного викладу тем та їх розробки.

Відмічається виразна роль поліфонічних прийомів у створенні музичних образів – драматичних, епічних, ліричних. Виявляється формотворча роль імітацій, канонів, фугато у підготовці кульмінаційних зон.

На основі аналізу творів різних жанрів спостерігається висновок щодо драматургічної функції імітаційної та контрастної поліфонії, застосовуваних композитором для розкриття змісту, для досягнення образного синтезу або конфліктного зіткнення образів.

Ключові слова: Б.Н. Лятошинський, поліфонія, імітація, канон, імітаційна поліфонія, контрастна поліфонія, формоутворення.

Kachalov R. About dramaturgic and shape-generating functions of the polyphony in B. Lyatoshinsky's instrumental compositions. The article is devoted to the study of the polyphonic functions in the compositions of the classic of the Ukrainian music B. Lyatoshinsky.

Simulative-polyphonic techniques, their diverse kinds used by the composers in the sonatas, symphonies, quartets for exposing presentation of the themes and their elaboration are studied. The expressive role of the polyphonic techniques while creating musical images – dramaturgic, epic and lyrical is pointed. The shape-generating role of the imitations, canons and fugatos in preparing culmination zones is revealed. The conclusion about dramaturgic function of the simulating and contrasting polyphonies used by the author for revealing the content and for attaining figurative synthesis or conflict collisions of the images is made.

Key words: B. Lyatoshinsky, polyphony, imitation, a canon, simulating polyphony, contrast polyphony, shaping.

О СПЕЦИФИКЕ ИМИТАЦИОННЫХ ПРИЁМОВ В ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В наследии многих украинских композиторов хоровые обработки народных песен занимают значительное место. Это объясняется, с одной стороны, практической деятельностью музыкантов, с другой – интересом к собиранию и хоровой обработке образцов народно-песенного искусства. Изучая фольклорные мелодии, композиторы находят и раскрывают заложенные в них полифонические ресурсы – способность к мотивному имитированию, к контрапунктическому и каноническому проведению голосов. Результатом такого синтеза явились обработки народных песен с разнообразными приёмами имитационного письма, с органически вошедшими в них каноническими и фугированными формами. Поиск подобных форм и потребность в их применении в рамках данного жанра композиторского творчества были стилистически и эстетически оправданы, продиктованы определённым типом развития образного содержания и вытекали естественным образом из специфики народного мелоса.

Проблемы синтеза подголосочности и имитационности в данном жанре мало исследованы, однако их раскрытие очень важно для понимания процесса формирования украинской фуги на национальной основе. В этом заключается актуальность данной статьи. Интересные замечания о полифонических приёмах в обработках содержатся в работах С. Орфеева [3], Л. Хиврич [4]. Материалом исследования послужили обработки народных песен, созданные в конце XIX – первой половине XX века, в которые включаются различные приёмы имитационной полифонии.

В хоровых обработках мелодий украинских песен Н. Лысенко, К. Стеценко, Я. Степового, С. Людкевича, Н. Леонтовича подголосочный тип фактуры является неотъемлемым компонентом, основой их бытия. Изучая украинский фольклор Н. Лысенко приходит к выводу о том, что каждый голос в групповом пении «<...> є самостійний контрапункт. З сього постерігаєте, що краших контрапунктистів, ніж наш люд співаючий, не вигадаєте» [2, с. 271]. Полифония подголосочного типа ярко выражена, прежде всего, в вариантной сущности подголосков, которые то сливаются с мелодией в унисонном движении, то отделяются от неё. Большое значение в куплетно-вариационных формах приобретает приём контрапунктического варьирования подголосков при повторении

основного напева (Н. Лысенко «Туман, туман, туманами», «Червона калинонька», «Чогось мені трудно, нудно»; Н. Леонтович «Ой сива зозуленька», «Не стій вербо»). Введение композиторами в хоровые обработки элементов классической полифонии значительно обогащает средства музыкальной выразительности. Кроме того, имитации, бесконечные каноны и канонические секвенции выполняют различные формообразующие функции.

Имитация используется как для экспонирования, так и для полифонического развития музыкально-образного содержания и мелодического первоисточника.

Экспозиционный тип имитации родственен традиционному народно-песенному изложению: одноголосный «запев» – хоровой «подхват». В начале первого куплета композиторы используют имитацию мелодического зерна в другом голосе, а иногда и третьем, четвёртом, которые вступают поочередно. Таким образом, в начальном изложении создаётся тематическое единство. Риспоста подчёркивает вступление нового голоса с его специфической тембровой окраской, закрепляет в памяти характерный мотив основного напева.

Экспозиционное имитирование характерно для однокуплетных структур, где короткая имитация сменяется подголосочным складом при вступлении остальных голосов (Н. Лысенко, «Ой та вітер повіває»; «Час додому, час»; Н. Леонтович «Ой вербо, вербо», «Налетіли журавлі», «Піду в садочок»; К. Стеценко «Кей ми прийшла карта», «Ой болить моя та головонька»; Я. Степовой «Хміль лугами»).

Простую имитацию подобного типа использует Н. Лысенко в песне «Ой любив та кохав», где имитация охватывает все четыре голоса (тт. 1–8). Танцевальную мелодию проводит сопрано. Её начальный мотив имитируют тенора (в октаву), потом два первых такта – альты (в кварту). Наконец, всю фразу проводят басы двумя октавами ниже. В песне «Котилася зірка» Н. Леонтовича начальный мотив исполняют сопрано, его имитируют альты в нижнюю кварту (подобно доминантовому ответу), затем тенора на октаву ниже сопрано.

Выбор разных интервалов имитации (прима, октава, кварта, квинта), в том числе и нетипичных для классической полифонии (терция, секста), всегда обусловлен особенностями ладовой организации народной мелодии. Мотивная имитация усиливает основные и переменные ладовые функции, характерные для основного напева. В песне «Налетіли журавлі» Н. Леонтовича первая фраза в партии сопрано изложена в тональности соль минор (тт. 1–3). Имитация у альтов в терцию создаёт ладовую переменность, поскольку риспоста звучит в тональности си-бемоль мажор, внося новую краску в звучание мелодии (тт. 4–6).

Н. Лысенко в некоторых обработках даёт игровую трактовку имитации. В шуточной песне-сценке «Про Купер'яна» комичность ситуации подчеркнута мотивными имитациями в разных голосах. В песне «Казала мені Солоха» шуточный характер содержания текста передан при помощи имитаций на слова «нема Солохи». Композитор раскрашивает многочисленные имитации разными тембрами (тенор – альт, тенор 1 – тенор 2, альт + бас – сопрано 1 + сопрано 2), использует приёмы преобразования пропосты (зеркальное обращение в тт. 9–10). Подобная система имитационных приёмов явилась результатом тщательного предварительного отбора и выявления их выразительных возможностей.

В куплетно-вариационных формах хоровых обработок композиторы применяют имитации как средство полифонического развития материала. После подголосочного изложения в первом куплете вводятся простые или канонические имитации, реже – бесконечный канон (Н. Леонтович «Ой піду я лугом», «Козака несуть», «Ой час-пора до куреня»). Нередко имитационное развитие усиливается разнообразными приёмами темброво-регистрового варьирования (К. Стеценко «Ой сивая та і зозуленька»).

Обрабатывая народные мелодии, композиторы мастерски раскрывают заложенную в них способность к каноническому изложению. Как по одноголосной записи музыканты и исполнители прошлого расшифровывали т. н. «загадочные каноны», точно также и современные композиторы исследуют строение мелодии, обнаруживая гармоническую возможность соединения голосов в каноне, эмпирическим путём устанавливают время и интервал вступления респост.

Ярким примером канонического развития народной мелодии является коломыйка «Верховино, ти світку наш» Н. Лысенко. В первом куплете преобладает унисонный и подголосочный склад. Второй куплет вносит яркий фактурный контраст (авторская ремарка: *Canone in ottava*). Мелодия предстаёт в разнотембровом двухголосном каноне мужских и женских голосов с предельным сжатием времени вступления респосты до одной четвертной. Канон служит концентрации тематизма и динамизации развития, усиливает образ стихийной народной силы.

Каноническая имитация используется композиторами также и как принцип формообразования в однокуплетной структуре. В обработке чумацкой песни «Над річкою бережком» Н. Леонтовича последовательная имитация мелодии служит раскрытию образного содержания, воплощая настроение тоски и одиночества героя посредством аллегии – долгой дороги к родному дому. Знак репризы в конце куплета указывает на образование бесконечного канона второго

разряда (кругового), в котором имитация приходит к своему началу с последующим повторением материала в четырёх куплетах. Особенность имитационной техники, применяемой композиторами в обработках народных песен, заключается в неточности воспроизведения респосты, что характерно и для данного образца. Вступление голосов канона в октаву сохраняет и подчёркивает ладовый колорит натурального минора. Последовательная имитация создаёт, с одной стороны – звукописный эффект эха (в противопоставлении мужских и женских голосов), с другой – служит раскрытию образного содержания. В этой миниатюре Н. Леонтович мастерски реализовал заложенную в мелодии возможность канонического проведения, не нарушив, вместе с тем, принципа подголосочности. Форма канона в этой песне естественна и художественно оправданна.

В хоровых обработках композиторы применяют и такие приёмы классической полифонии, как бесконечный канон и каноническая секвенция, (обычно в условиях двойного контрапункта октавы). Как правило, введение этих приёмов часто бывает обусловлено и, в то же время, «подсказано» самой структурой мелодии, содержащей в себе мотивную повторность. Так, в обработке песни «Попід терном, стежечка» (I вариант) Н. Леонтовича в качестве приёма развития используется бесконечный канон I разряда в условиях подголосочного склада фактуры. Особенность бесконечного канона – введение двухголосной пропосты и респосты, суммарно в противоположной перестановке дающих четверной контрапункт. В бесконечном каноне подчёркивается контрастное противопоставление хоровых групп в их мотивно-имитационном чередовании. Интервал имитации – октава – сохраняет ладотональное единство голосов.

Бесконечный канон (с его неоднократной повторностью пропосты) Н. Лысенко также выводит из структурных особенностей народной мелодии. Точная или неточная повторность мотивов или фраз в соединении с техникой непрерывной имитации образует бесконечный канон первого разряда. В песне «На горі, горі ідуть мазури» он вводится в начале первого куплета, подчёркивая тембровый контраст альтов и басов; а в обработке «Гей послухайте, гей повідайте» выполняет функцию развития во втором, пятом – седьмом куплетах. Как и в других имитационных построениях, композитор варьирует материал в респосте в соответствии с принципом вариантности, присущей народному пению.

В обработках С. Людкевича бесконечный канон и каноническая секвенция трактуются и как выразительный приём, и как средство активного полифонического развития. На основе мелодической секвентности композитор во втором куплете песни «Ой співаночкі мої»

применил каноническую секвенцию второго разряда с тесным временным промежутком вступления респосты. С. Людкевич избирает несколько иные приёмы варьирования в канонической секвенции. Сохраняя точно интонационно-ритмическую структуру мелодии в имитации, композитор варьирует тембровую краску, то смешивая тембры, то обособляя их в чистом звучании.

Блестящим примером обработки народной мелодии, выполненной в канонической технике, является песня «Гагілка» («Янчику-подолянчику») С. Людкевича. Многократные повторения короткой попевки с ровным ритмом («Вийди вийди на вулицю»), в быстром темпе, в партии альтов и сопрано образуют бесконечный канон первого разряда, который раскрывает игровой характер песни.

В обработках К. Стеценко бесконечный канон и каноническая секвенция используются как в экспозиционных, так и в развивающих разделах формы. Мелодия песни «Ой на річці, на Дунаї» содержит в своей структуре простую и секвентную повторность. Начальная каноническая имитация между сопрано и тенором образует бесконечный канон I разряда. Секвенционный сдвиг мелодической фразы (тт. 5–8) даёт и звуковысотное смещение бесконечного канона, которое по существу становится вторым звеном канонической секвенции II разряда. Бесконечный канон использован композитором как средство динамизации изложения, тематического единства голосов и как средство звукописи. К. Стеценко, как и Н. Леонтович, вводит в бесконечный канон и каноническую секвенцию голоса не одной хоровой группы, а использует контрастное противопоставление групп мужских и женских голосов, дающее более яркий звуковой эффект в имитации.

Иногда композиторы применяют форму фугато, более гибкую и свободную, чем канон (П. Козицкий «Ой пила, пила», «По́за яром», «Ой у полі, полі»; М. Вериковского «Кроковез колесо»; Л. Ревуцкого «Дід іде»). Введение фугато в хоровые обработки народных мелодий обусловлено поисками активных форм полифонического развития. Его появление должно быть эстетически, художественно и композиционно оправдано. В обработках форма фугато используется как средство активного полифонического развития тематизма и динамизации изложения, поэтому его местоположение в композиции – средние разделы, но не начальные и не заключительные. Интересные образцы фугато содержатся в обработках П. Козицкого из цикла «Вісім прелюдів-пісень». В песне-балладе «Ой у полі, полі» действует принцип постепенной динамизации всех средств изложения, которая приводит к драматической кульминации. Фугато выполняет выразительную

и формообразующую функцию. В нём три структурно подобных имитационных построения. Хоровые голоса вступают последовательно снизу-вверх, что подчёркнуто усилением динамики, сгущением минорного колорита. Мелодия подвергается варьированию в разных голосах имитации, поскольку их вступление очень сжато во времени (через такт). Три построения фугато раскрывают содержание текста, в котором персонифицируются образы трёх козаков.

Оригинальное звучание получает фугато в обработке шуточной песни «Дід іде» Л. Ревуцкого, в которой юмористическое содержание текста подчёркнуто разнообразными приёмами, в том числе и полифоническими. В третьем куплете вводятся стреттные имитации, а последний куплет содержит фугато, в котором достигается наивысшая тематическая концентрация. Фугато сопровождает контрапункт-пиццикато в партии фортепиано, усиливающий комичность песенки.

Мастерское владение полифонической техникой Н. Лысенко, Н. Леонтовичем, К. Стеценко, С. Людкевичем свидетельствует о том, что эти композиторы (как и многие другие) сознательно отказываются от широкого использования канонических и фугированных форм, поскольку опираются в своем творчестве на принципы и методы обработки, где основой многоголосия является подголосочность. Хоровые обработки украинских композиторов демонстрируют художественный синтез двух методов – подголосочности и имитационности. Подголосочность возникает не только до или после имитации, но и внутри неё. Имитации не являются чем-то чужеродным, привнесённым извне, а «вырастают» из самой мелодии, поскольку в скрытом виде заложены в ней самой. В этом плане интересно высказывание Н. Леонтовича: «Досліді у народній музиці викладають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв'язані із народною піснею, бо пісня, як художній удосконалений твір, дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт та ін.)» [1, с. 37].

Усвоение в рамках жанра обработки народных песен приёмов и форм имитационной полифонии было важным этапом в становлении в украинской музыке фугированных форм на национальной основе. Характерным признаком хоровых фуг украинских композиторов является глубинная связь с фольклорной традицией. В фугах претворяются народно-песенные интонации, используются приёмы подголосочного склада в сочетании с имитационными, применяется вариантный тип развития материала, тему сопровождают подголоски, – т. е. те средства, которые были выработаны в хоровых обработках народных мелодий.

Список использованных источников

1. Леонтович, М.Д. Збірка статей та матеріалів / М.Д. Леонтович. – К. : АН УРСР, 1947. – 100 с.
2. Лисенко, М.В. Листи / М. В. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1964. – 533 с.
3. Орфеев, С.Д. М. Леонтович і українська народна пісня / С.Д. Орфеев. – К. : Музична Україна, 1981. – 75 с.
4. Хіврич, Л.М. Народна пісня як джерело і об'єкт поліфонічного розвитку у хорових обробках М.В. Лисенка / Л.М. Хіврич // Українське музикознавство. – К., 1992. – Вип. 27. – С. 113 – 119.

References

1. Leontovich M.D. Zbirka stately ta materialiv [The collection of the articles and materials]. K. : The Academy of Sciences of Ukraine, 1947, 100 p.
2. Lysenko M.V. Listi [Letters] K. : Mystetstvo, 1964, 533 p.
3. Orfeev S.D. M. Leontovich i Ukraïns'ka narodna pisnya [M. Leontovich and Ukrainian folk song]. K. : Muzichna Ukrayina [Musical Ukraine]. 1981, 75 p.
4. Khivrich L.M. Narodna pisnya yak dzherele i ob'ekt polifonichnogo rozvitku u khorovikh obrobkakh M.V. Lisenka [A folk song as a source and an object of polyphonic development in choral arrangements by M.V. Lysenko] / Ukraïns'ke muzikoznavstvo [Ukrainian musicology]. K., 1992, Issue 27, p.p. 113-119.

Качалов Р. Н. О специфике имитационных приёмов в хоровых обработках народных песен украинских композиторов. Стаття посвящена малоизученной и актуальной проблеме взаимодействия народно-подголосочного изложения и имитационных приёмов классической полифонии в хоровых обработках народных песен украинских композиторов. Материалом исследования послужили хоровые обработки, созданные в конце XIX – первой половине XX столетия, показательные для процесса синтеза фольклорной традиции и профессиональной музыки (Н. Лысенко, Н. Леонтовича, К. Стеценко, Я. Степового, С. Людкевича и др.). Выявляются формообразующие и выразительные функции различных видов имитации; канонических, фугированных структур. Охарактеризованы простые мотивные имитации, используемые для экспонирования материала; простые и канонические имитации, бесконечный канон, которые применяются для раскрытия образного содержания и развития народной мелодии в последующих куплетах. Выявляются нетипичные для традиционной полифонии интервалы вступления респосты, подчёркивающие ладовую переменность мелодии. Некоторые изменения мотивов в респосте объясняются необходимостью согласовать имитацию с ладо-гармонической организацией народной мелодии. Раскрывается роль имитационных приёмов в создании музыкального образа.

Ключевые слова: обработка народной песни, подголосочный склад, имитационная полифония, канон, бесконечный канон, Н. Лысенко, Н. Леонтович.

Качалов Р. М. Про специфіку імітаційних прийомів у хорових обробках народних пісень українських композиторів. Стаття присвячена маловивченій та актуальній проблемі взаємодії народно-підголосочного викладу

та імітаційних прийомів класичної поліфонії у хорових обробках народних пісень українських композиторів. Матеріалом дослідження послужили хорові обробки, створені у кінці XIX – першій половині XX століття, показові для процесу синтезу фольклорної традиції та професійної музики (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича та ін.). Виявляються формотворчі та виразні функції різноманітних видів імітації; канонічних, фігурованих структур. Охарактеризовані прості мотивні імітації, які використані для експозиції матеріалу; прості і канонічні імітації, нескінченний канон, які застосовуються для розкриття образного змісту та розвитку народної мелодії у подальших куплетах. Виявляються нетипові для традиційної поліфонії інтервали вступу респісти, які підкреслюють ладову змінність мелодії. Деякі зміни мотивів у респісті пояснюються необхідністю узгодження імітації з ладо-гармонічною організацією народної мелодії. Розкривається роль імітаційних прийомів у створенні музичного образу.

Ключові слова: обробка народної пісні, підголосочний склад, імітаційна поліфонія, канон, нескінченний канон, М. Лисенко, М. Леонтович.

Kachalov R. About the specificity of imitating methods in choral arrangements of the folk songs of the Ukrainian composers. The article is devoted to the insufficiently known and relevant problem of the interaction of the folk-sub-singing texture of the recital and imitating methods of the classical polyphony in choral arrangements of the folk songs of the Ukrainian composers. Choral arrangements made at the end of the XIX-th – the first half of the XX-th century indicative for the process of synthesis of the folk tradition and professional music (N. Lysenko, N. Leontovich, K. Stetsenko, Ya. Stepovoy, S. Ludkevich and others) were the materials for the study. Form-generating and expressive functions of different kinds of imitation; simple and canonical, fugue structures are revealed. Simple motive imitations, used for exhibiting the material; simple and canonical imitations, endless canon used for revealing the figurative content and development of the folk song in the following couplets were described. The intervals of prelude the risposta atypical for the traditional polyphony which underline mode variability of the melody were revealed. Some changes of the motives in the risposta are explained by the necessity of harmonizing imitation with the mode-harmonic organization of the folk melody. The role of the imitating methods in creating musical image is disclosed.

Key words: the arrangement of the folk song, sub-singing mode, imitating polyphony, a canon, an endless canon, N. Lysenko, N. Leontovich.

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТЕМБРАЛЬНОГО ОБРАЗА РОЯЛЯ КАК ОСОБЕННОСТЬ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ XXI ВЕКА

Начало XXI века оказалось непростым временем для современного фортепианного искусства. Это было обусловлено не только общим творческим кризисом и снижением интереса слушателей к серьёзной академической музыке, но и затянувшимся периодом творческого поиска при застое существующих направлений. Полистилистика и эклектичность музыкального искусства сказались в ослаблении и размытии жанровых границ, переходе от традиционных музыкальных форм к специфическому звуковому пространству, в котором живое звучание стало одним из главных компонентов наряду с электронным звучанием, графической и зрелищной составляющей.⁸

Образцы новейшей фортепианной литературы говорят о стилистической неопределённости, смешении различных жанров и композиторских техник у современных авторов. Эту тенденцию мы наблюдаем в творчестве как западных, так и российских композиторов. Пестрота и многообразие фортепианной музыки затрудняет её классификацию. Стилистический диапазон произведений колеблется от традиций неobarocko до проявления крайней индивидуальности авторского стиля, отрицающего существующие музыкальные каноны.

Ещё одна отличительная черта музыки XXI века – тенденции взаимодействия массового и элитарного, академического искусства. Первая, демонстрирующая сближение профессиональной музыки с массовой культурой, отображена в творчестве сторонников «новой простоты», представителей неоклассической и неоромантической линий (Флориана Кристла, Роберто Каччапалья, Александра Деспла, Макса Рихтера, Фабрицио Патерлини).

⁸ Так, одно из произведений бразильского пианиста и композитора Т. Адеса предполагает участие фортепиано, оркестра и шести видеозэкранов. А «Мобили» А. Пуссера представляют собой электронный микс из произведений композитора, где на неизменную канву накладываются различные отрывки, создавая неповторимую, мобильную музыкальную ткань.

Вторая, продолжающая обособление академической музыки, как видим, связана с усложнением её восприятия и ослаблением связи с непрофессиональным слушателем. Здесь в качестве эталона музыкального мышления всё ещё выступает атематическая, атональная музыка, однако набирает силу и тенденция к возрождению функциональной гармонии (пантонализм). При этом пристальное внимание композиторов по-прежнему направлено в сторону расширения и обновления возможностей инструмента. Этот процесс берёт начало ещё в 1940-1950-х годах XX века и интенсивно развивается вплоть до настоящего времени. В наши дни переосмысление и обновление трактовки звукового образа инструментов, в частности рояля, стало неотъемлемой частью новой музыки и современной композиторской техники.

Понятие специфики звуковых возможностей фортепиано введено в научную литературу Л.Е. Гаккелем [1, с. 6-12], создавшим классификацию основных направлений современной фортепианной литературы. Значителен исследовательский труд А. Копленда – (лекции «*Music and imagination*» [9]), в котором он для характеристики новых звуковых возможностей рояля вводит понятие «звучащий (звуковой) образ». Продолжающий развитие этих положений П. Гарланд связал различия в художественно-тембральном облике фортепиано с географической принадлежностью новых приёмов, с разделением их на европейские и американские («европейское» и «американское» фортепиано). В ряду американских новаторских фортепианных приёмов П. Гарланд выделяет игру на струнах (*string piano* Кауэлла), препарированное (подготовленное) фортепиано Дж. Кейджа, а также фортепиано с добавлениями (*tack piano* Л. Хэррисона).

Согласно точке зрения российского музыканта А.Ю. Радвиловича, в интерпретации современных композиторов и исполнителей можно классифицировать такие группы фортепиано, как ординарное, препарированное, расширенное, усиленное, а также микроинтервальное (предполагающее изменение темперации) [3, с. 102-111].

Следует отметить также мнение Ю.Н. Холопова, стирающего границу между всеми направлениями эволюции фортепиано и считающего их последствием развития соноризма и кластерной техники [6, с. 252-271].

Как видно из существующих исследований, изменение звукового имиджа рояля, то есть, трансформация инструмента, проходит по двум направлениям. Первое касается максимального использования природных свойств, второе – преодоления их различными способами. Таким образом, обновление сонорно-колористических возможностей

рояля было спровоцировано, с одной стороны, следованием традициям, с другой – их отрицанием. Продолжилась как связанная с вокальной природой фортепианного звука, искусством «пения на инструменте» линия романтической трактовки фортепиано, так и противоположная ей – «антиромантическая», с комплексом новых технических приёмов, усиливающих ударные свойства звучания.

Фортепианное искусство начала XXI века сталкивается с рядом трудностей. Одна из них – широкий диапазон эстетического материала, пестрота художественных парадигм, другая проблема – сближение академического искусства с популярной музыкой, и как следствие, снижение её статуса, художественной глубины, переход в разряд сопровождения (музыкального оформления телевизионных и компьютерных программ, саундтреков в телевизионных фильмах).

Со сменой эпохи происходит переоценка художественных ценностей, а за этим – изменение музыкальных эталонов и слушательских навыков, расширение диапазона представлений о красоте и содержательности фортепианной музыки.

Если в оценке исполнения произведений классиков и даже фортепианной литературы конца XX века существует единое мнение всеобщего признания, то восприятие новейшей музыки зачастую вызывает резкие разногласия [5, с. 6-21]. Это связано с чувственно-эмоциональным толкованием любого искусства, которое не отвечает традиционным требованиям порядка и красоты. При несоответствии звучащего произведения нашим музыкальным эталонам мы не можем настроиться на адекватное его восприятие. Чтобы избежать эмоционального дискомфорта от новаторского изложения мысли, необходимо перенастроить музыкальное мышление.⁹

Вместе со сменой художественных парадигм происходит и переосмысление звукового образа рояля. Новая музыка требует нового звучания, как следствие – других приёмов исполнения от пианиста и способности их восприятия от слушателя. Обновление фортепиано мы замечаем уже в произведениях О. Мессиана («Этюды ритма»), новую

⁹ Например, К. Штокхаузен считал, что пространственное существование музыки может дать новый спектр средств выразительности, в частности породить "пространственную мелодию", связывающую все пропорциональные отношения стереофонии. Так и на смену традиционному концертному залу должны прийти особые помещения шарообразной формы, с подвешенной в центре звукопроницаемой площадкой для слушателей (такую форму имел павильон ФРГ на Всемирной выставке в Осаке, где проходили многочасовые музыкальные программы из музыки). Новой музыке должны соответствовать новое пространство и новое время [7].

тембро-красочную звучность слышим в фортепианных сонатах П. Булеза, в «Знаках на белом», «Точках и линиях», «Отражениях» Э. Денисова, пьесах А. Караманова и С. Слонимского, фортепианной сонате С. Губайдулиной.

Эксперименты с фортепиано направлены как в сторону изменения конструкции самого инструмента, так и на расширение круга исполнительских приёмов. Поиски новой тембральной окраски звука ведутся в направлении расширения диапазона используемых регистров, приёмов звукоизвлечения, способов педализации. Таковы приёмы – игры на струнах (П. Чайковский – М. Плетнев, финал сюиты «Золушка» для двух фортепиано), игры на клавишах с зажатием струн (Дж. Крам, сюита «*Echoes of time and the river*»), применение обертоновой педали – беззвучное взятие аккордов в разных регистрах на педали («*Toccata-Troncata*» С. Губайдулиной).

В погоне за новыми звуковыми возможностями композиторы и исполнители выходят за рамки традиционного привычного строя и конструкции фортепиано, что приводит к появлению препарированного фортепиано Дж. Кейджа («Сонаты и интерлюдии», «Вакханалия»), четвертитонового фортепиано И. Вышнеградского (проект 1/4-тоновой темперации и 1/4-тоновой записи с особыми обозначениями, «Четыре фрагмента» для двух фортепиано, настроенных в 1/4 тона относительно друг друга).

Интересно лежащее в этой же плоскости творчество Лу Харрисона, использующего в своих произведениях как аутентичные, так и экспериментальные системы темперации (главным образом неравномерную темперацию). Ещё одна находка Харрисона получила название «модифицированное фортепиано» (*tack piano* или *jangle piano*). По аналогии с препарированным фортепиано Дж. Кейджа, этот приём подразумевает использование различных дополнений к конструкции инструмента, придающих звуку жёсткость и ударность. В основном он служит для имитации клавесинного тембра в классических произведениях либо для исполнения ретро-пьес в стиле «регтайм».

Смелым новатором в области создания новых композиционных приёмов был Карлхайнц Штокхаузен. Его идеи коснулись всех параметров музыкальной ткани, однако больше всего композитора волновал звук. Он изменяется на протяжении каждого произведения. Нет ни одного случая, где бы у К. Штокхаузена звучал обычный инструмент. Преодоление ограниченных возможностей инструментов, стремление к расширению диапазона их выразительных средств толкает автора к изобретению нового инструментария, объединению электронных и акустических инструментов, взаимодополняющих друг друга.

В произведении «Мантра» для двух «подготовленных» фортепиано и электроники есть некая формула, которую композитор развивает по всем параметрам – через ритм, динамику, мелодику. В результате слушателю предоставляется возможность наблюдения за различными векторами развития музыкальной ткани и сопоставления звукового результата.

Другое произведение К. Штокхаузена – «Контакты», написано для фортепиано, ударных и электроники. Главной идеей здесь становится наблюдение за течением времени. Импульсом к созданию сочинения стал тот факт, что при сильном ускорении различные ритмы дают разные тембры. «Контакты» базируются на идее связи ритма, тембра и времени, а задача слушателя – ощутить, что внутри каждого звука – своё собственное время.

Самобытностью, яркой индивидуальностью, интересными фактурными и тембро-изобразительными находками привлекает творчество австралийского композитора Карла Вайна. В списке его произведений для фортепиано – Сонаты (№ 1, № 2, № 3), два концерта для фортепиано с оркестром, концерт для двух фортепиано с оркестром, циклы «5 Багателей» (2007), «Прелюдии Анны Ланда» (2006), «*Toccatissimo*» («Токкатиссимо», 2012), ряд отдельных пьес для фортепиано соло.

В своих сочинениях он продолжает и развивает композиционные приёмы музыки XX века. Звуковой облик фортепиано у К. Вайна – это многоплановый фон, многомерное пространство, имеющее несколько плоскостей. Особенность фортепианной фактуры автора – это объединение комплекса звучностей, состоящего из взаимодействующих между собой точечной, линейной и кластерной составляющих (полифония пластов).

Суть трактовки инструмента австралийского автора находится в сфере сонорики, главные составляющие которой – тембро-красочность, глубина и плотность звучания, достигаемые при помощи новых приёмов и сочетаний традиционных выразительных средств (звукорисования, ритма, динамики). Образ фортепиано в данном случае представляет собой звучание, в котором основной единицей является не звук, а комбинация звуков. Это музыка особой красоты, в которой отсутствует привычная форма, фактура и мелодика.

Композитор использует главное отличие фортепиано от других инструментов, состоящее в широте тембрового диапазона (от одноголосия до сложной многопластовости), выделяя несколько фактурных компонентов: индивидуальный (точечный) тембр звука, звуковую краску, интонационный колорит.

Индивидуальный тембр звука имеет несколько модификаций: горизонтальный тембр (тембральная линия или пласт), вертикальный тембр (кластер), область пересечения горизонтального и вертикального векторов – тембральное поле. Например, последняя из пьес цикла «5 Багателей» состоит из трёх взаимодействующих друг с другом пластов, взаимопроникающих голосов, образующих цельное звуковое пространство.

При помощи тембра звука автор создаёт ассоциативные картинки, связанные со звуковыми эффектами: боем или тиканьем часов, колокольным звоном, звуком капающего дождя, а также визуальными – световыми бликами, всполохами молнии (Багатель № 2). Так, в начале Багатели № 1 в общую линию верхнего голоса «точно» вкрапляется своеобразное тембральное остинато (ми третьей октавы), отделённое от остальной фактуры октавными скачками [пример 1]. Звук при этом является главной частью фактуры, её ядром, а потому имеет индивидуальную окраску, специфический тембро-цвет (наподобие ассоциаций с определённой тональностью).

Тембро-звук иногда представлен кластерами (состоящими из нескольких звуков), а также разложенными (фигурированными) кластерами, при помощи которых К. Вайн передаёт различные ощущения движения – скольжения, течения, стремительного полёта или размеренного кружения (Багатель № 3). [пример 2].

Средний раздел Багатели № 1 начинается с ускорения темпа и приводит к кульминации, состоящей из повторяющихся фигурированных кластеров. Этот приём К. Вайн использует также в первых тактах Багатели № 3 (тт. 18-22), в Багатели № 4 и позже во многих своих фортепианных произведениях. [пример 3].

Тембральная (сонорная) краска как фактурный компонент, в котором на первый план выходит объём и плотность звучания¹⁰, выражена в фортепианных произведениях К. Вайна в виде поочередно уплотняющихся и разрежающихся, пульсирующих звуковых комплексов, то вырастающих в объёме, то сжимающихся в маленькую звуковую точку. Такая фактура требует от исполнителя большой чуткости в звукоизвлечении, мастерства педализации, а также динамической

¹⁰ Эдисон Денисов в книге «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» обозначает этот компонент как «...постепенное увеличение «полей неопределённости», а также выдвигание на первый план сонорных качеств звукового объекта и компоновка формы как суммы звуковых пятен различной окрашенности и различной интенсивности...» [2, с. 136]. Согласно этому определению, музыкальный материал можно проанализировать как с точки зрения по плотности звуковой массы, её глубине, так и степени её «окрашенности».

пластичности (Багатель № 5, Багатель № 1 – средний раздел, Соната № 2, III часть). У динамики при этом особая роль – создание единого звучащего «организма», своеобразной «растущёвки» сонорных пластов тончайшими оттеночными штрихами. [пример 4].

Как видим, богатый потенциал художественно-акустических возможностей рояля является благодатной почвой для продолжающихся поисков обновления его тембральной звучности. А это, в свою очередь, побуждает современных пианистов расширять сферу исполнительских приёмов в соответствии с возникающими в музыке XXI века художественными задачами.

Список использованных источников

1. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Л.Е. Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 2-е изд., доп. – 288 с.
2. Денисов, Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э.В. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 207 с.
3. Радвилович, А.Ю. Инструментарий новой музыки: Инструментарий новой музыки в камерных жанрах второй половины XX века / А.Ю. Радвилович. – Саарбрюккен, 2011. – 231 с.
4. Рубан, Н.Л. Обновление образа фортепиано в XX веке: диалог теории и практики / Н.Л. Рубан. – Манускрипт, 2018. – №3. – 89 с.
5. Холопов, Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю.Н. Холопов // *Musica Theologica-9: Сборник статей.* – М.: МГК, 2003. – С. 6–21.
6. Холопов, Ю.Н. Новый музыкальный инструмент: рояль / Ю.Н. Холопов // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Науч. труды ГИИ. – М. ; СПб. : «Алетейя», 2003. – С. 252–271.
7. Штокхаузен, К. Лекция по курсам "Музыкально-теоретические системы" / К. Штокхаузен // "Современная гармония", ГМПИ имени Гнесиных. – Москва. – 1990. – 48 с.
8. Щербатова, О.А. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02) – Нижний Новгород, 2012. – 22 с.
9. Copland, A. Music and Imagination (1963) [Электронный ресурс] / A. Copland // New York: New American library, 1963. – 2013. – 08 мая. Запись архива, 2013-. – Режим доступа: <https://doi.org/10.1007/s12129-013-9359-2>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Gakkel L.E. Fortepiannaya muzyka KhKh veka: Ocherki [The piano music of the XX-th century: Essays]. L.: Sov. kompozitor [Soviet Composer], 1990, 2nd ed., augmented, 288 p.

2. Denisov E.V. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Contemporary music and problems of evolution of composer's technique] Moscow : Sov. kompozitor [Soviet Composer], 1986, 207 p.
3. Radvilovich A.Yu. Instrumentariy novoy muzyki: Instrumentariy novoy muzyki v kamernykh zhanrakh vtoroy poloviny XX veka. Saarbrücken [The tools of new music: The tools of new music in the chamber genres of the second half of the XX-th century]. Saarbrücken, 2011, 231 p.
4. Ruban N.L. Obnovlenie obraza fortepiano v XX veke: dialog teorii i praktiki [Renewal of the piano image in the XX-th century: a dialogue between the theory and practice] Manuscript, 2018, no 3, pp. 89.
5. Kholopov Yu.N. Novye paradigmy muzykal'noy estetiki KhKh veka / Sb. statey [New paradigms of musical aesthetics of the XX-th century / Collection of articles] Moscow : MSC, 2003, P. 6-21.
6. Kholopov Yu.N. Novyy muzykal'nyy instrument: royal' / M. E. Tarakanov: Chelovek i fonosfera. Nauch. trudy GII [New musical instrument: a piano // M.E. Tarakanov: The man and phonosphere. Scientific works of GII] Moscow; St. Petersburg: "Aleteiya", 2003, pp. 252-271.
7. Stockhauzen K. Lektsiya po kursam "Muzykal'no-teoreticheskie sistemy" / "Sovremennaya harmoniya". GMPI imeni Gnesinykh [The lecture on the courses "Musical theoretical systems" / "Contemporary harmony" SMPI named after the Gnessins] Moscow : 1990, 48 p.
8. Chsherbatova O.A. Zvukovoy obraz instrumenta v sol'nykh fortepiannykh proizvedenyakh otechestvennykh kompozitorov 60-80-kh godov XX veka: Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya (17.00.02) [The sound image of the instrument in the solo piano works of native composers of the 60-80-s of the XX-th century: Abstract of candidate of art criticism thesis (17.00.02)] Nizhny Novgorod, 2012, 22 p.
9. Copland, A. Music and Imagination / New York: New American library, 1963 URL : <https://doi.org/10.1007/s12129-013-9359-2-.htm>, free.

Ткачёва И.Ю. Переосмысление тембрального образа рояля как особенность творчества композиторов XXI века. Обращение автора статьи к теме трактовки звукового образа фортепиано в контексте эволюции музыки XXI века связано с рядом причин. Несомненно её **актуальность** для занимающихся интерпретацией современной музыки пианистов, а также **теоретическая значимость** в контексте эволюции инструмента и взаимосвязи с общими тенденциями развития музыкального искусства. Несмотря на высокий художественный уровень многих фортепианных произведений композиторов рубежа XX-XXI веков, в концертную практику они включаются редко, что вызвано недостаточным вниманием к овладению новыми исполнительскими приёмами и неподготовленностью слушательской аудитории.

Системный метод анализа позволил обобщить результаты существующих теоретических работ, касающихся трансформации фортепиано, осветить факты обновления художественного и тембрального образа инструмента и проанализировать ряд показательных с точки зрения претворения новой звучности произведений.

Матеріалом для дослідження послужили фортепіанні опуси К. Штокхаузена («Мантра», «Контакты») і К. Вайна (цикл «5 Багатель»), раніше не привлекавши увагу дослідників. В роботі розглянуті нові прийоми звукової виразності, виконуючі тембро-красочну функцію, а також учасуючі в формуванні фактури і оформленні музичного простору.

Ключевые слова: звуковий образ фортепіано, сучасні композитори, музичне мистецтво, еволюція, творчість.

Ткачова І.Ю. Переосмислення тембрального образу рояля як особливості творчості композиторів ХХІ століття. Звернення автора статті до теми трактування звукового образу фортепіано в контексті еволюції музики ХХІ століття пов'язане з рядом причин. Безсумнівно її **актуальність** для піаністів, що займаються інтерпретацією сучасної музики, а також **теоретичне значення** в контексті еволюції інструменту і взаємозв'язку з загальними тенденціями розвитку музичного мистецтва. Незважаючи на високий художній рівень багатьох фортепіанних творів композиторів рубежу ХХ - ХХІ століть, в концертну практику вони включаються рідко, що викликано недостатньою увагою щодо оволодіння новими виконавськими прийомами та невідповідністю слухачської аудиторії.

Системний метод аналізу дозволив узагальнити результати існуючих теоретичних робіт, що стосуються трансформації фортепіано, висвітлити факти поновлення художнього і тембрального образу інструменту та проаналізувати ряд показових з точки зору втілення нової звучності творів.

Матеріалом для дослідження послужили фортепіанні опуси К. Штокхаузена («Мантра», «Контакты») і К. Вайна (цикл «5 Багатель»), які раніше не привертати увагу дослідників. В роботі розглянуті нові прийоми звукової виразності, що виконують темброво-красочну функцію, а також беруть участь у формуванні фактури і оформленні музичного простору.

Ключові слова: звуковий образ фортепіано, сучасні композитори, музичне мистецтво, еволюція, творчість.

Tkacheva I. Rethinking of the timbre image of the piano as a feature of the work of composers of the XXI century. The author of the article addresses the interpretation of the sound image of the piano in the context of the evolution of music of the XXI century for several reasons. Its relevance for pianists involved in the interpretation of modern music is undoubted, as well as its theoretical significance in the context of the evolution of the instrument and its relationship with general trends in the development of musical art. Despite the high artistic level of many piano works by composers of the turn of the XX - XXI centuries, they are rarely included in concert practice, which is caused by insufficient attention to mastering new performing techniques and the unpreparedness of the audience.

The systematic method of analysis made it possible to summarize the results of existing theoretical works related to the transformation of the piano, to illuminate the facts of updating the artistic and timbre image of the instrument and to analyze a number of indicative works from the point of view of implementing the new sonority.

The material for the study was the piano opuses of K. Stockhausen (“Mantra”, “Contacts”) and C. Vine (cycle “5 Bagatelles”), which had not previously attracted the attention of researchers. The work considers new techniques of sound expressiveness, performing a timbre-colorful function, as well as participating in the formation of textures and the design of musical space.

Key words: sound image of a piano, modern composers, musical art, evolution, creativity.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Five Bagatelles I CARL VINE

Darkly
♩ = 50

Пример 1
Карл Вайн. Багатель № 1

III 7

♩ = 50

pp

Пример 2
Карл Вайн. Багатель № 3

♩ = 90

ppp *pp* *ppp* (*long*)

Пример 3
Карл Вайн. Багатель № 3

Measures 181-182. Treble clef. Key signature: two flats. Measure 181 features a complex chordal texture with sixteenth-note patterns. Measure 182 continues with similar textures and includes a fermata over the final chord.

Measures 183-184. Bass clef. Measure 183 has a fermata over the first measure. Measure 184 features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *ff*.

Measures 185-186. Bass clef. Measure 185 has a fermata over the first measure. Measure 186 features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *ff*.

Measures 187-188. Bass clef. Measure 187 has a dynamic marking of *p*. Measure 188 has dynamic markings of *mp* and *pp*.

Measures 189-190. Bass clef. Measure 189 has a dynamic marking of *ppp* and a fermata. Measure 190 has dynamic markings of *p*, *mp*, and *pp*.

Пример 4
Карл Вайн. Соната № 2, 3 часть

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 786.2 : 78.083.31

А.С. Георгиани

Ф. ШОПЕН. «ФАНТАЗИЯ» *f-moll* op. 49. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Музыкальное наследие выдающегося польского композитора Ф. Шопена стало неотъемлемой частью художественной культуры нашего времени. Музыка композитора вызывает огромный интерес у слушателей и исполнителей. Своего неповторимого Шопена создали такие замечательные мастера как В. Горовиц, Э. Гилельс, А. Корто, С. Нейгауз, Л. Оборин, В. Софроницкий, С. Рихтер, В. Ашкенази, К. Циммерман (и др.).

«Фантазия» *f-moll* Шопена (op. 49) – один из шедевров фортепианного искусства. Это сочинение более полутора столетий входит в концертный и педагогический репертуар пианистов. Вопросы исполнительской интерпретации произведений Ф. Шопена часто оказываются в центре внимания музыкантов, однако «Фантазия» *f-moll* ещё не рассматривалась в данном аспекте. Этим обусловлена актуальность настоящей работы, *цель* которой – обозначить проблемы исполнения «Фантазии» и дать мелодические рекомендации, которые помогут при изучении этого произведения.

«Фантазия» *f-moll* Ф. Шопена представляет собой грандиозную романтическую поэму. В ней ярко выражен балладный стиль, а также характерные черты свободной формы, в которой проявляются признаки различных классических структур. Созданная композитором свободная «балладная» форма имела большое значение в творческом процессе Ф. Шопена, её черты проникли в произведения, написанные в других жанрах («Полонез-фантазия», Третье и Четвёртое скерцо, «Баркарола» и др.).

Для исполнительской интерпретации очень важно понимание основной идеи, образного содержания и формы музыкального произведения, особенностей стиля композитора. «Фантазия» была написана в 1841 году, в период высшего творческого расцвета. Это произведение посвящено княгине Екатерине Суцко, со стороны которой Ф. Шопен был окружён заботой и вниманием в последние годы своей жизни. Автор не оставил никаких сведений о содержании или программном замысле этого сочинения. В письме к Ю. Фонтане от 20 октября 1841 года композитор сообщал: «Сегодня закончил

Фантазию – и небо прекрасно, а на душе у меня тоскливо – впрочем, это неважно. Если бы было иначе, то, может быть, моё существование никому не было бы нужно» [3, с. 459]. Р. Шуман, услышав эту «Фантазию» годом позже, заметил: «Какие картины возникали перед Шопеном, когда он писал её, – можно только догадываться; они не радостны» [1, с. 111].

Знание многих фактов биографии композитора, его горячей любви к родине, позволяет услышать в музыке «Фантазии» и скорбь по трагическим дням, которые пережила Польша во время восстания, и реквием по ушедшим, и надежду, и твёрдость воли, и решимость отстоять свободу. Бурный протест и умиротворённое просветление, эпическое величие и романтическая порывистость пронизывают «Фантазию» Ф. Шопена. Сложность и многоплановость содержания, тематизма, фактуры, формы – всё это требует поиска соответствующих исполнительских средств для раскрытия композиторского замысла.

Драматургия произведения основана на принципе контрастного сопоставления образов, тем и их элементов, самостоятельных разделов и эпизодов. Композиция включает пролог, сонатное аллегро и предшествующее ему вступление, а также коду. В разработку сонатной формы вводится центральный медленный эпизод. «Фантазия» начинается с медленного эпического пролога, музыка которого вызывает ассоциации с траурным шествием (тт. 1-42). За прологом следует контрастный раздел, выполняющий функцию вступления к сонатному аллегро (тт. 43-67). Декламационность высказываний, импровизационная свобода (смены темпа, длительные остановки), вызывают ассоциации с речью народного «сказителя».

Главная партия сонатного аллегро воспринимается как взволнованный рассказ-повествование о минувших событиях; в ней две темы (в *f-moll*, тт. 68-76, и в *As-dur*, тт. 77-84), тесно связанные с материалом пролога. Первая тема напряжённо-устремлённая, метрически свободная благодаря синкопированному ритму. Вторая тема более светлая, женственная. Небольшое связующее построение подготавливает побочную партию в *Es-dur* (тт. 109-126). Она основана на триумфальной, мужественной «теме героя» – это кульминация экспозиции.

Заключительная партия, как и начало пролога, – тоже марш, но приглушённый, несколько таинственный, с элементами хоральных гармоний. В целом, образы экспозиции при всей их контрастности не создают драматургического конфликта.

В разработке сонатной формы развитие главной темы противопоставлено контрастному медленному эпизоду. Резко меняется темп (*Lento Sostenuto*), метр (3/4 вместо 4/4), тональность (*H-dur*); музыка приобретает органное, хоральное звучание. Характер её спокойный, отрешённый. *Lento* воспринимается как самостоятельная часть композиции со своей особой внутренней структурой. Содержание этого эпизода отвечает идеям романтической эстетики: от «жизненных бурь» через успокоение к молитве, или к мечте по идеалу. Далее следует «взрыв», подобный внезапному пробуждению, и через несколько тактов начинается реприза, в которой музыкальное развитие осуществляется более энергично и непрерывно.

В коде даётся окончательный вывод драмы, причём, ни одна из тем экспозиции здесь не появляется. Вслед за вступительным построением коды проводится начало темы центрального эпизода (в *As-dur, ff*). Эта величественная хоральная фраза переходит в свободный речитатив, звучащий без сопровождения. Непрерывное фигурационное движение на тонике *As-dur*, постепенно «возносящееся» в самый высокий регистр, завершает коду. Таким образом, драматический конфликт разрешается переходом в идеальную, возвышенную сферу.

Исполнение «Фантазии» требует осмысления разных аспектов звукового образа, связанных с агогикой, артикуляцией, педализацией, динамикой. Очень важен выбор темпа, от которого зависит дальнейшее образно-тематическое развитие. «Фантазия» начинается с пролога. Авторское обозначение метронома отсутствует. Указание *Tempo di Marcia* и характер музыки подразумевают, скорее всего, скорбно-величественное шествие. В прологе господствует состояние покоя, сосредоточенности, и, вместе с тем, скрыто внутреннее движение. Поэтому темп должен быть не излишне замедленным, но и не суетливым. Предлагаемый метроном: ♩ = 52. Разумеется, это лишь темповый «стержень», на котором должен держаться не только пролог со вступлением. Этот же метроном может быть востребован в центральном эпизоде «Фантазии» *Lento sostenuto*, начальный мотив которого интонационно родственен первому мотиву пролога.

Переход к главной партии (*poco a poco doppio movimento*) приводит к темпу (хоть и не обозначенному Шопеном, но и не отменённому *doppio movimento*) – ♩ = 52. Предложенный темп, как нам кажется, соответствует напряжённому характеру первой темы главной партии (тт. 68-76), изысканному облику второй (тт. 76-84). В рамках предложенного темпа исполняются и последующие темы.

Как известно, во время занятий Шопена с учениками на инструменте всегда стоял метроном. Отклонения от указанного метронома необходимы – это связано с образным развитием, неоднозначностью содержания тем. Тонкий и чуткий исполнитель, несомненно, ощутит ту необходимую агогическую свободу, которая ограничена рамками определённого темпа. Требование строгой ритмичности исполнения, с одной стороны, и *rubato* – с другой, у Шопена немыслимо одно без другого. Приведём высказывание Н. Игумнова о необходимости определённой метроритмической организации в исполнении произведений Шопена: «<...> невозможно понять шопеновское *rubato*, не чувствуя общей ритмической линии всего произведения в целом» [цит. по: 4, с. 205].

Выше отмечалось, что в драматургии «Фантазии» действует принцип контрастного сопоставления не только крупных построений, но и деталей, мотивов в каждом из них. Для исполнителя важно изучение музыкальных тем произведения, их семантики и жанровых связей, структурных особенностей. Рассмотрим тему пролога. Она состоит из двух контрастных элементов: один – унисонный, в низком регистре, сурово-вопросительный; другой – мягкий и светлый, звучащий как ответ на предыдущее высказывание. Он характеризуется полной аккордовой звучностью, более высоким регистром. Вместе с тем, оба элемента подчинены пунктирному ритму марша (пример 1).

Исполнение начальных интонаций пролога требует синхронного движения рук, лёгкого касания клавиш пальцами (*staccato*), с использованием тяжести рук на третью четверть первого такта, далее – на первую и третью четверть следующего. Нисходящая линия фразы требует «убывающей» динамики от *p* к *pp*.

Второй элемент этой темы выразительный, певучий. Исполнителю следует обратить внимание на два момента: с одной стороны – хоральность изложения, выровненность звучания аккордов, их стройность; с другой – голос, требующий пристального внимания. Он исполняется *tenuto*, более вязко, плотным прикосновением к клавише. Во избежание дробности звучания следует объединить мотивы в протяжённую фразу, ведя её к кульминационной точке предложения. В повторном проведении начальных построений эмоциональный колорит звучания постепенно светлеет.

Важное значение в раскрытии образа имеет педаль, применение которой непосредственно связано с основной музыкальной идеей. В темах, построенных на сопоставлении противоположных начал, необходима «контрастная» педализация – насыщенная педальная звучность, чередующаяся с беспедальной, либо короткой, минимальной. Такая педализация нам представляется художественно оправданной

в теме пролога. Первый элемент нисходящий, в октавном изложении, в низком регистре звучит сурово, размеренно, следовательно, и педаль должна быть «скупой», экономной, короткой: на восьмую педаль берётся, на паузе снимается. Второй элемент более мелодичен, его фактура аккордовая. Педаль должна быть полной, длинной, запаздывающей.

Если музыкальная речь становится взволнованной, насыщенной, как в главной партии, то и педаль будет густой (например, в тт. 68-71), если прерывистая – то и педаль разряженная, с «просветами», основанная на чередовании беспедальных звучаний и полупедальными (в тт. 73-75). Следует заметить, что предложенные варианты педализации ни в коей мере не должны рассматриваться вне определённой артикуляции при интонировании. Таким образом, подход к использованию педали в «Фантазии» (впрочем, как и в любом другом произведении) непосредственно связан с заключённой в её основе музыкальной идеей. Педаль в произведениях Шопена играет огромную роль в обогащении мелодии обертоновыми красками, возникающими в результате соединения глубоких басов и подвижной фигурации.

Пролог (как и вступление), который является относительно самостоятельным разделом, построен на непрерывном тематическом развитии. Необходимо помнить о том, что интонирование неразрывно связано с гармоническим и тональным движением. Следует проанализировать тональный план, определить моменты отклонений, модуляций, это позволит исполнителю найти адекватные динамические и тембровые решения для раскрытия образного содержания музыки. Так, например, тема пролога в начале в *f-moll* звучит затаённо, мрачно; несколько светлее – в *As-dur*, горделиво – в *Des-dur*.

В исполнении тем пролога и вступления важное значение имеет упругость, точность ритмического рисунка. Нередко можно услышать триольное исполнение пунктирных формул, что противоречит авторскому замыслу, искажает характер музыки, придаёт интонациям безвольный, сентиментальный характер. Рекомендуем при разучивании разбить четверть на шестнадцатые, проговаривая их про себя. Это позволит точно и вовремя исполнить шестнадцатую.

Определённую трудность представляет исполнение *legato* протяжённых мелодических линий в аккордовом изложении. Преодолеть эти трудности можно, максимально связывая звуки мелодии, а также применяя более детальную нюансировку каждого мотива, составляющего фразу. Необходимо обратить пристальное внимание на мельчайшие детали фразы, на каждую интонацию, и, вместе с тем, объединить мотивы в единую линию, направленную к «ключевому слову». Во

избегание вязкости звучания фактуры во втором элементе темы пролога левая рука должна исполнять аккорды несколько расслабленным движением, с опорой на первую и третью четверти. Вторая и четвёртая доли звучат легко. Левая рука «собирает» воедино гармонию от баса.

В прологе и во вступлении тон речи повествовательный, звучание рояля спокойное, естественное, несколько бесстрастное. Это как бы неторопливый рассказ о скорбных событиях, который по мере развития будет принимать то драматический, то спокойный, умиротворённый характер.

Переход к главной партии осуществляется с помощью большого построения, основанного на гибких пассажах, придающих эпизоду импровизационный характер (тт. 43-67). Во втором периоде анализируемого фрагмента следует оттенить тональность *es-moll* небольшим отступлением от темпа, несколько замедлив движение триолей, исполнив их «крупнее», более рельефно, подробнее интонируя задержания восьмых. Далее восстанавливается взлёт триолей к кульминации.

Длительное развитие пассажей в разных тональностях приводит к первой теме главной партии, взволнованной, как бы с учащённым дыханием (пример 2). Синкопированное движение придаёт теме, с одной стороны, большое напряжение в мелодической линии, с другой – сообщает ей метрически свободный характер за счёт того, что в первых пяти тактах звуки мелодии не совпадают с относительно сильными долями такта. Начальный мотив произносится декламационно, с использованием веса руки на каждый его звук.

Для придания бóльших интонационных подробностей звучания темы следует её условно разделить на составные части, в каждой из которых наметить динамическую нюансировку. Первый мотив интонируется *piano*, акцентируются звуки начальной кварты, ход на октаву вверх сопровождается небольшим усилением динамики. Далее нисходящая линия требует постепенного успокоения, ослабления звучания. При этом сохраняется общий динамический план, зафиксированный в тексте Шопеном. Триольное сопровождение придаёт теме взволнованность. Исполнителю следует также учитывать особенности гармонического развития, чутко реагировать на происходящие ладотональные изменения.

К такту 73 дыхание в теме как бы учащается, она дробится всё больше и больше, пока не сводится к синкопированному повторению одного звука (т. 76). Далее звучит одна из красивейших, изысканных тем Шопена, которая воспринимается как островок света, хрупкой мечты. Очарование мелодии, трепетная одушевлённость интонации, красота

тембра достигается с помощью фактурных приёмов. Широкий диапазон между крайними голосами создаёт впечатление «объёмности» звукового пространства, басы (на педали) обогащают звучание мелодии обертоновыми призвуками. Свою краску в общий колорит музыки вносит интервальное сопровождение. Воздушная прослойка придаёт звучанию темы полётность (пример 3). Глубоко и мягко «дышит» вся фактура, поёт мелодия, исполняемая связно, легато, *piano*.

В интонировании двойных нот в правой руке предпочтение, естественно, отдаётся верхним звукам, которые исполняются предельно связно. Ладонь наклонена вправо, тяжесть руки передаётся пальцам, ведущим мелодическую линию. Она интонируется бережно, с осознанием ценности каждого звука. Что же касается нижних звуков, то они исполняются лёгким прикосновением пальцев к клавишам. Сопровождение представляет собой «разложенную» гармонию, опорой которой является бас. Свободная, тяжёлая рука опускается на бас и гибким вращательным движением «собирает» остальные звуки фигурации в вибрирующие на педали аккорды. Слышание линии баса позволит исполнителю придать теме широкое дыхание.

Главная партия внезапно «обрывается» появившимися быстрыми фигурациями, охватывающими большой диапазон. Форшлаг (в тт. 85, 86, 89, 90) рекомендуем исполнять вслед за арпеджированным аккордом. Правая рука быстро «раскрывается» от первого пальца к пятому, чтобы охватить движением дециму. В первых двух тактах этого фрагмента (тт. 85-86) обе руки как бы взлетают над клавиатурой. В следующих двух тактах (тт. 87-88) для преодоления технических неудобств, связанных со скачками на дециму, рекомендуем проинтонировать мотивы следующим образом: вершинные звуки триолей берутся лёгким движением руки сверху, с опорой на первые.

Связующая партия (тт. 93-109) состоит из двух контрастных элементов: первый – властный, второй – мятущийся. «Сползающие» по полутонам октавы следует исполнять предельно слитно, полнозвучно, достигая глissандирующего звучания *forte*. Второй элемент темы может быть оттенён артикуляционно, более прозрачным исполнением *legato* с предпочтением верхним звукам, здесь уместен также и динамический контраст (*f – p*).

Тема побочной партии (тт. 109-126) – светлая, жизнеутверждающая (в *Es-dur*) – должна прозвучать *ff*. Как и в предыдущих темах, в ней сопоставляются два элемента: быстрый энергичный мелодический взлёт октавами, и ответный – в аккордовом движении (пример 4). В исполнении побочной партии определённую трудность представляет фрагмент с октавами, «взлетающими» в разные

стороны клавиатуры. Исполнять этот эпизод следует без суеты, не ускоряя темп. Внимание должно быть направлено сразу на обе руки, на их чёткое синхронное движение. Следующий существенный момент – это рельефная артикуляция мотивов, составляющих фразу, вслушивание в изгибы мелодического рисунка. При этом, верхние звуки октав в правой, и нижние в левой руке исполняются *legato*. В интонировании необходимо учитывать и напряжённость ладогармонического развития побочной темы, включающего цепь отклонений по малым терциям (что характерно для романтиков): *Es – c – a – fis*. В ритмическом отношении важно выдержать аккорд половинными на второй доле такта, образующий синкопу (тт. 110, 112, 114, 116-118), и чётко исполнить следующий за ним пунктир (в этих же тактах).

Заключительная партия (с т. 127) аккордового склада представляет собой марш в *Es-dur*, носящий затаённый характер. Она обнаруживает родство с главной и побочной темами. Мелодия спаяна с аккордами. Трудность исполнения заключена в необходимости связать верхний голос фактуры в единую мелодическую линию на фоне коротко и остро звучащих интервалов и аккордов, также изложенных в правой руке. Добиться этого можно с помощью умело подобранной аппликатуры, в основе которой – быстрая беззвучная подмена пальцев (пятого на четвёртый и наоборот). Интервалы и аккорды исполняются цепкими пальцами легко и отрывисто, *piano* и *staccato*. Гаммообразное нисходящее движение октав в партии левой руки ритмически ровное, без ускорения темпа. Становление звукового образа реализуется в эмоциональном и динамическом росте, с постепенным усилением звучания от *piano* к *forte*.

Использование педали здесь минимальное. Она должна быть прямой (не запаздывающей), короткой, чтобы *staccato* в сопровождающей фактуре не оказалось размытым. Педаль следует брать, во-первых, на протяжных звуках мелодии; во-вторых – в моментах скачка, для большей связности интонаций в *legato* (тт. 127, 129, 135).

Разработка сонатной формы начинается внезапно, с неустойчивого аккорда, производящего впечатление драматического взрыва (т. 143). «После марша заключительной партии здесь происходит как бы некая катастрофа: воспоминания об исторических шествиях внезапно сменяются взволнованными, тревожными комментариями и восклицаниями рассказчика, вновь возвращающегося к драматической судьбе своих героев» [2, с. 85].

Проведение фигураций на резко диссонирующем аккорде должно прозвучать как грозное предупреждение. В этом эпизоде необходимо передать напряжённость, взрывчатость, заложенную

в устремлённом движении триолей, остроту октавных «восклицаний» в басу, окружённых паузами; выделить «возгласы» октав *ff*, которые символизируют силу рока (тт. 153-154).

В разработке первая тема главной партии приобретает трагический оттенок, благодаря проведению в минорных тональностях *c-moll*, *es-moll*. Важно осознать момент перелома в драматургическом развитии. Это происходит в такте 157, когда тема модулирует в *es-moll*. Движение к звуку *ces* на мгновение как бы приостанавливается, интонация сникает к концу предложения, чтобы вновь продолжить восхождение к кульминации второй темы главной партии.

Драматический накал сменяется пасторальным настроением, «уходом от жизненных бурь» [2, с. 93]. После глубокой цезуры следует медленный эпизод. Происходит резкая смена темпа, метра, фактурного изложения. *Lento sostenuto (H-dur)* – центральный раздел «Фантазии», – представляет собой небольшое трёхчастное построение (тт. 199-222). Крайние части носят хоральный характер. Предлагаем значение метронома для данного темпа – $\downarrow = 56$. На фоне выравненного звучания аккордов мелодический голос должен быть исполнен приглушённо, бесстрастно (пример 5). Чётко артикулируются начальные короткие реплики, отделённые паузами (тт. 199-200). В каждом мотиве, в каждой фразе эпизода есть свой гармонический «стержень», который является определяющим в интонировании мелодии. На протяжении первых тактов господствуют главные мажорные трезвучия и доминантсептаккорд. Отсутствуют задержания, синкопы. Слышание основного голоса в сочетании с выдержанной в этих фрагментах гармонией придаст мелодии возвышенность, отстранённость звучания, а фактуре – стройность. В динамическом плане необходима тонкая нюансировка в границах *p* в первом построении, усиление звучности до *mf* в середине, и постепенный уход до *pp* в конце эпизода.

Хоральный и органнй характер центрального эпизода сочетается с элементами речитатива. В среднем построении (с т. 207) мелодической линии следует придать декламационную выразительность, отделив условно голос от сопровождения. Чем более детально мы слышим и представляем себе голос, тем выразительнее становится музыкальная речь. В данном случае мы предлагаем следующим образом проинтонировать мелодическую линию (пример 6). В нисходящих мотивах следует подчеркнуть первый звук (это половинная), который является импульсом движения. Рельефно артикулируются хроматически изменённые звуки, обостряющие интонацию. В левой руке постепенная линия баса большой протяжённости исполняется *legato*, подчёркивая

смены неустойчивых гармоний на каждую четверть. Динамика эпизода выдержана в пределах *mf*, с постепенным нарастанием и, затем, угасанием звучности.

Эпизод внезапно обрывается уменьшённым септаккордом (т. 223). Это начало репризы, в которой повторяется материал экспозиции в других тональностях с незначительными изменениями и звуковысотными сдвигами. Четырёхкратное проведение стремительно взлетающих вверх триолей, тревожно звучащих на фоне септаккордов, усиливает напряжение и экспрессию. Первая тема главной партии изложена октавами (*ff*), сопровождение переносится в более низкий, густой регистр (т. 235 и далее). Исполнителю необходимо придать теме властный характер.

Второй её элемент также претерпевает изменения (по сравнению с экспозицией). Начальные интонации излагаются аккордами, сопровождение усложняется в гармоническом плане. Динамическое развитие достигает наивысшей точки. В этот момент звучит вторая тема главной партии. Считаем, что она должна исполняться полнозвучно, с постепенным нарастанием к *forte*. Кажется, будто достижение и осуществление мечты уже близко.

По сравнению с экспозицией, в репризе существенно меняет характер тема заключительной партии, она исполняется *forte* (вместо *piano*). Марш заключительной партии должен прозвучать приподнято, утверждающе, необходимо показать значительность этого образа.

Кода (с т. 310) своеобразна по содержанию и тематизму. В ней нет материала пролога и экспозиции. Дается лишь фигуративный материал вступления неустойчивого характера и хоральная фраза центрального эпизода. Считаем приемлемым метрономическое определение темпа – $\text{♩} = 160$. Как и все предыдущие разделы «Фантазии», кода начинается с устремлённых вверх триольных фигураций на фоне возрастающих по степени напряжённости диссонирующих аккордов, *fff*. Затем также стремительно движется «скатывающаяся» вниз хроматическая гамма. В ней необходимо акцентировать четверти в верхнем голосе, добываясь их резкого звучания и эмоционального накала. Всё это подготавливает драматургическую кульминацию «Фантазии», в которой ярко, торжественно звучит мотив хорала из центрального эпизода в тональности *As-dur*, *ff* (тт. 319-320).

Следующий за ней речитатив подчёркивает трагичность ситуации. В первых двух мотивах (т. 321) восхождение мелодической линии сначала на сексту, затем на октаву, дается как бы с трудом, интонируется «обессиленным» голосом; дыхание, угасая, ослабевает. Свободный речитатив звучит без сопровождения, *ad libitum*, короткие

реплики прерываются паузами. Следует выдержать ферматы на паузах, подчеркнув их многозначительность; в интонировании учитывать ладофункциональную неустойчивость. Нам кажется вполне обоснованным и правомерным динамический вариант исполнения речитатива *piano*. Следующий затем доминантсептаккорд *As-dur* должен прозвучать неожиданно, как вызов, символ непокорности (т. 323). Фигурационное движение приводит к завершению «Фантазии» в тональности *As-dur*. Заключительные аккорды подобны восклицаниям рассказчика, завершающего повествование.

Автор предлагаемых рекомендаций не претендует на исчерпывающее разрешение всех проблем, возникающих перед исполнителем при изучении «Фантазии» *f-moll* ор. 49 Ф. Шопена. В них отмечены лишь некоторые пути, облегчающие понимание этого замечательного сочинения и помогающие преодолеть трудности, с которыми чаще всего сталкиваются исполнители в ходе работы над ним. Основные идеи, которыми мы руководствовались в исполнительском анализе «Фантазии», – это неразрывность технологических средств и образно-эмоционального содержания произведения, необходимость предварительного осмысления драматургии, понимание особенностей романтической свободной формы, тонального плана. Глубина и богатство содержания «Фантазии» требует от исполнителя большого пианистического мастерства, разнообразия артикуляционных, агогических, динамических средств, искусства педализации. Каждое исполнение этого сложного произведения неповторимо, оно демонстрирует духовную зрелость музыканта, индивидуальную трактовку композиторского замысла. «Фантазия» ор. 49 Ф. Шопена, несомненно, продолжит в дальнейшем свою концертную жизнь в новых художественных прочтениях.

Список использованных источников

1. Бэлза, И. Ф. Шопен / И. Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1991. – 144 с.
2. Мазель, Л. А. Исследования о Шопене / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1971. – 247 с.
3. Шопен, Ф. Письма / Ф. Шопен. – М. : Музыка, 1980. – Т. 1. – 527 с.
4. Шопен, каким мы его слышим : сборник статей / Сост., вступ. статья, общ. ред. и примеч. С. М. Хентовой. – М. : Музыка, 1970. – 310 с.

References

1. Belza I. F. Chopin [F. Chopin] Moscow : Music, 1991, 144 p.
2. Mazel L.A. Issledovaniya o Shopene [Research about Chopin] Moscow : Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1972, 247 p.
3. Chopin F. Pis'ma [The letters] Moscow : Music, 1980, Vol. 1, 527 p.

4. Shopen, kakim my ego slyshim : sbornik statey / Sost., vstup. stat'ya, obshch. red. i primech. S. M. Khentovoy [Chopin, how we hear him: the collection of the articles / Compiler, an introductory article, edited and commented by S.M. Khentova] Moscow : Music, 1970, 310 p.

Георгиянц А.С. Ф. Шопен. «Фантазия» f-moll op. 49. Исполнительские рекомендации. Работа посвящена изучению проблем исполнения «Фантазии» *f-moll* op. 49 Ф. Шопена, одного из значительных произведений выдающегося композитора-романтика. Цель работы – дать методические рекомендации пианистам, которые обращаются к этому произведению.

В работе раскрываются вопросы содержания «Фантазии», отмечается её близость балладному жанру; характеризуются эпические, драматические и лирические образы в их взаимодействии. Анализ произведения, написанного в свободной форме, характерной для романтиков, выполнен на уровне драматургии, композиции; тонального, темпового плана.

Комплексный подход к изучению «Фантазии» позволил предложить профессионально обоснованные исполнительские решения – интонационные, темповые, фактурные. Установлены метрономические значения темпов для разных разделов «Фантазии» (которых нет в нотном тексте); уточнены артикуляционные приёмы, агогическая и динамическая нюансировка; определены типы педализации, необходимые для создания соответствующего звукового образа. Всё это определяет новизну данной работы, её практическую ценность.

Ключевые слова: Фридерик Шопен, фантазия, фортепианное исполнение, методические рекомендации, артикуляция, темп.

Георгиянц А.С. Ф. Шопен. «Фантазія» f-moll op. 49. Виконавські рекомендації. Робота присвячена вивченню проблем виконання «Фантазії» *f-moll* op. 49 Ф. Шопена, одного із значних творів видатного композитора-романтика. Мета роботи – дати методичні рекомендації піаністам, які звертаються до цього твору.

У роботі розкриваються питання змісту «Фантазії», відзначається її близькість баладному жанру; характеризуються епічні, драматичні і ліричні образи в їх взаємодії. Аналіз твору, написаного у вільній формі, характерній для романтиків, виконаний на рівні драматургії, композиції; тонального, темпового плану.

Комплексний підхід до вивчення «Фантазії» дозволив запропонувати професійно обґрунтовані виконавські рішення – інтонаційні, темпові, фактурні. Встановлено метрономічні значення темпів для різних розділів «Фантазії» (яких немає в нотному тексті); уточнено артикуляційні прийоми, агогічне та динамічне нюансування; визначено типи педалізації, необхідні для створення відповідного звукового образу. Все це визначає новизну даної роботи, її практичну цінність.

Ключові слова: Фридерик Шопен, фантазія, фортепіанне виконання, методичні рекомендації, артикуляція, темп.

Georgiyants A.F. Chopin. “Fantasies” F-moll op.49. Performing recommendations. The article is devoted to the study of performing “Fantasies” *f-moll* op. 49 by F. Chopin, one of the most significant works of the outstanding composer-romantic. The purpose of the article is to give methodical recommendations to the pianists, who address to this piece of music.

The issues of the content of “Fantasies” are revealed, its proximity to the genre of ballade is mentioned; the interaction of the epic, dramatic and lyric images are characterized. The analysis of the work written in a free form typical to the romanticists, has been made at the level of dramaturgy, composition; of tonal and tempo plan.

A comprehensive approach to the study of the “Fantasies” allowed to suggest professionally grounded performing solutions – intonation, tempo, texture. Metronomical meanings of the tempos for different parts of the “Fantasies” (which are absent in the notation) were determined; articulation techniques, agogic and dynamic nuances were clarified; the types of pedaling needed for creating the corresponding aural image were determined. All these identify a novelty of this work, its practical value.

Key words: Frederic Chopin, fantasy, piano performance, methodical recommendations, articulation, tempo.

Нотные примеры

The image displays two musical examples from Chopin's Fantasies. The first example, labeled '1. Tempo di marcia', features a bass line with a piano (*p*) dynamic and a treble line with a crescendo (*cresc.*) dynamic. The second example, labeled '2', features a treble line with a piano (*p*) dynamic and a bass line with a crescendo (*cresc.*) dynamic. Both examples include fingering numbers and dynamic markings.

3

(p) sf

Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯

4

sf

Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯

5

Lento

sf

Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯ Do ♯

6

sf sfz

CRISTO

(Ped. smorz.) *rit. adagio*

СТАРИННЫЕ ТАБУЛАТУРЫ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ИХ АДАПТАЦИЯ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

В наши дни огромная популярность гитары обусловлена её практическим применением как в классической, так и в поп-, и рок-музыке. Отсюда – значительный интерес к этому инструменту не только в исполнительском, но и научном плане. Среди важных вопросов, волнующих современных гитаристов, возможность расширения репертуара за счёт привлечения старинной музыки, написанной для родственных струнно-щипковых инструментов и, в первую очередь, лютни, которая широко использовалась и в практике бродячих исполнителей, и профессиональных придворных музыкантов¹¹.

Проблематика данной статьи изначально выдвигает на первый план особую форму нотной записи, характерную для семейства старинных струнно-щипковых инструментов до XVIII века – *табулатуру*, которая различалась по видам и совершенствовалась вместе с инструментами. Табулатуры для струнно-щипковых – это огромный пласт музыкального материала, количественно превышающий инструментальные композиции даже для такого инструмента как клавиш. При этом следует констатировать, что значительное число сочинений по сей день остаётся достоянием архивов и ждёт практического освоения и научного осмысления. В этом значительном подспорье станет знание табулатурной нотации, а также её разновидностей.

Современные гитаристы активно привлекают в свой репертуар лютневую ренессансную и барочную музыку, и первые убедительные попытки в этом направлении были осуществлены А. Сеговией. Сегодня сложно найти гитариста, который бы не исполнял произведения, написанные для лютни и виуэлы, кроме того многие музыканты стали осваивать старинные инструменты, тем самым пропагандируя исторически ориентированный стиль интерпретации старинной музыки. Большую работу в этом направлении проделали Д. Пултон,

¹¹ Пик популярности лютни приходится на эпоху Возрождения – она звучала при королевских дворах в руках музыкантов-виртуозов, в домашнем быту простых любителей музыки, в различных ансамблях, на ней аккомпанировали пению, а также художники того времени изображают лютню в руках мужчин и женщин. На лютне играли выдающиеся представители своей эпохи, такие как Д. Алигьери, М. да Караваджо, Б. Челлини, Л. да Винчи.

Г. Гольдшмидт, Д. Брим, Н. Йепес в XX веке, а сейчас их дело продолжают дуэт М. Мелы и Л. Микели, Э. Карамазов, Й. Хэлд, Х. Смит, А. Чернышов, М. Белова и многие другие. Кроме самих исполнителей интерес к старинным инструментам проявляют и музыкальные мастера: в настоящее время мировая музыкальная индустрия предлагает широкий выбор инструментов различных конструкций, изготовлением же лютен, виуэл и барочных гитар в России занимаются такие мастера как М. Федченко, В. Порываев, А. Хорин, В. Гиньковский.

Исследованию старинной табулатуры посвящено немало количество трудов как музыковедов, так и самих музыкантов-исполнителей, всё же и сегодня недостаточно раскрытым остаётся вопрос упорядоченности в расшифровках различных видов табулатур. Нотные издания, опубликованные по существующим рукописям, равно как и оригиналы, не содержат каких-либо указаний или правил исполнения музыки позднего Ренессанса и Барокко: отсутствуют динамические нюансы, темповые обозначения и прочее. Если же говорить о табулатурах, то в их записи зачастую и вовсе отсутствует размер, тактовая черта и, что крайне важно, длительности нот выписываются в виде особых знаков, отличающих друг от друга стиль письма композиторов. Особо существенным аспектом в изучаемой форме записи является то, что табулатура не отображает тональности – это, собственно, и позволяет исполнять табулатурные тексты на разных струнно-щипковых инструментах (обязательным условием есть интервальное соотношение между струнами, количество которых должно составлять не менее 6).

К сожалению, в советском и постсоветском пространстве, в отличие от европейских стран, не существует классов, школ и методик игры на старинных струнно-щипковых инструментах, отсутствует также соответствующая методическая литература по чтению табулатур. Стремление отчасти восполнить эти пробелы, сконцентрировать и экстраполировать сведения и методические указания по воспроизведению музыки непосредственно с табулатурной записи, определило *актуальность* данной статьи. Думается, что затронутые в ней вопросы помогут расширить репертуар современного гитариста, активизировать интерес молодых музыкантов к исторически информированному исполнительству, а, следовательно, приобщиться к мировому художественному процессу.

Поставленные проблемы обусловили необходимость решения ряда *задач*: ознакомиться с семейством старинных струнно-щипковых инструментов, проанализировать различные виды табулатур, осветить специфику переложения лютневых опусов для классической гитары, рассмотреть способы игры табулатур на гитаре.

Научная новизна настоящего исследования состоит в том, что в нём на основе собственного исполнительского опыта *впервые* сделана попытка скрупулёзно, «пошагово» проследить процесс адаптации табулатурного лютневого текста к современной нотации. Введено в практику сделанное авторами статьи переложение лютневого произведения В. Капиролы для классической гитары с полной расшифровкой оригинального текста, указанием его стабильных и мобильных элементов. Данный музыкальный опус наряду с другими сочинениями из труда В. Капиролы уже прошли практическую концертную апробацию, а также используются как инструктивный материал при подготовке гитаристов в среднем звене музыкального образования.

Теоретико-методологической базой статьи послужили работы музыковедов и исполнителей-инструменталистов: А. Бейшлаг, И. Браудо (вопросы артикуляции и орнаментики), А. Жерздев (аспекты исторического происхождения и эволюции струнно-щипковых инструментов), *N. Harmoncourt* (вопросы интерпретации), Д. Голдобин, В. Харисов (исполнительство на старинных струнно-щипковых инструментах) и др.

На протяжении XV-XVII веков семейство лютневых инструментов развивалось и совершенствовалось, количество струн менялось от 5 до 8 «основных» грифовых струн, присутствовали дополнительные басы, которые могли быть как парными (их ещё называют хорами), так и одинарными¹².

Одной из главных проблем лютнистов была проблема настройки, подтверждением которой является шутливое высказывание о том, что «лютнист, который играет на лютне сорок лет, тридцать из них тратит на настройку, а остальные десять играет на расстроенном инструменте». Это объясняется спаренными жильными струнами, настроенными в унисон, строй которых сильно зависел от изменений климата, навязные же лады точно также не способствовали чистоте строя. Темперировались инструменты на основе пифагорейских натуральных интервалов, как это представлено в «Виузельной школе» Л. де Милано или «Лютневых уроках» Д. Дауланда [3]. Тем не менее, в Германии пользовались настройкой *A-d-g-h-e1-a1*, в Италии, Франции и Испании преимущественно *G-c-f-a-d1-g1*.

¹² Иногда струны лютни ещё называют *bordon*, *tenor*, *mezzana* (средняя), *sottana* (подголосок), *canto* (пение) [5]. В XVI веке существовали лютни различных размеров (лютня октава, лютня дискант, лютня альт, лютня тенор, лютня бас, лютня контрабас) с мензурой от 300 до 900 мм, образуя «лютневый консорт» – лютневый оркестр, строящийся наподобие «виольного» (гамбового).

Ввиду существования большого количества разновидностей лютневых инструментов необходимо выделить некоторые наиболее распространённые:

- Ренессансная лютня, получившая широкое распространение в западной Европе в XV–XVI веках, как и большинство лютневых инструментов, представляла собой выпуклый корпус с шейкой и грифом. В процессе эволюции количество хоров достигло шести, самая тонкая струна чаще всего была одинарной. Число навязных ладов достигало 12, которые, как и струны, были жильными. Резонаторное отверстие украшалось декоративной резьбой в стиле эпохи Возрождения, головка грифа была согнутой, отведённой назад. Строилась ренессансная лютня в *G* или *A* (*G-c-f-a-d1-g1* или *A-d-g-h-e1-a1*).
- Барочная лютня стала новым этапом в развитии лютневых инструментов и отличалась от ренессансной лютни увеличенным количеством струн и наличием второй колковой коробки. Чаще всего имела 9-11 парных и 2 одинарных струн, а также имелись свободные (бурдонные¹³) струны, настраиваемые с помощью второй колковой коробки. Инструмент строился преимущественно в *d-moll* (*A-d-f-a-d1-f1*) и далее свободные басы выстраивались вниз поступенно, иногда строй 6-ти грифовых хоров был идентичен ренессансной лютне в *A* (*A-d-g-h-e1-a1*). Именно для барочной лютни писали С. Вайс, Й. Бах, Р. де Визе и многие другие великие композиторы.
- Теорба. Инструмент возник предположительно в Италии в результате модернизации традиционной ренессансной лютни, к которой были добавлены дополнительные бурдонные басовые струны. Являлась вариантом басовой лютни, который использовался в оркестре как генерал-басовый инструмент наряду с клавичембало, басовой скрипкой и фаготом. Инструмент имел удлинённую шейку и вторую колковую коробку для настройки бурдонных струн, 6-8 грифовых хоров, и 5 свободных струн, т. е. общее количество струн доходило до 21. В Украине, Польше и Великороссии была известна Русская теорба (Торбан) [4], которая имела 4 свободных

¹³ Бурдон (франц. *bourdon*, букв. – густой бас) – неукорачиваемые басовые струны главным образом щипковых и смычковых музыкальных инструментов, расположенные обычно вне грифа и шейки [8].

- басовых струны, 5 хоров и 2 одинарных грифовых струны. Строй грифовых струн аналогичен лютне в *G* или *A* (*G-c-f-a-d1-g1* или *A-d-g-h-e1-a1*), а далее ступенеобразно в убывающем порядке строились свободные струны.
- Мандора, также известная под названиями мандола, пандурина, бандурина, представляла собой вид лютни с плоским корпусом, первоначально с 4 или 5 хорами, а со временем с 6 и 8 хорами и имела различные варианты настроек. М. Преториус даёт вариант *c1-g1-c2-g2* или *d-g-h-e1*, Ф. Галбин – *c1-f1-a1-d2-g2*, а в Италии и Австрии мандора имела гитарную настройку *E-A-d-g-h-e1*. С начала XIX века она стала выходить из употребления, а в современном музыкальном искусстве не востребована вовсе.
 - Виуэла или виола. Первоначально виолой называли все струнные инструменты, а струнно-щипковый назывался виола да mano, но позже, с ростом популярности, – просто виола или виуэла. Инструмент внешне очень схож с гитарой, имеет 6 парных струн (хоров), первая может быть одинарной. Виуэла имела привязанные жильные лады на грифе, который крепился в один уровень с декой (существовала также нижняя дека и обечайки). Резонаторное отверстие украшалось декоративной резьбой, настройка была идентичной Ренессансной лютне в *G* (*G-c-f-a-d1-g1*). Виуэла была широко распространена в XVI веке, в XVII – постепенное вытеснение барочной гитарой, а в XX веке инструмент вернул из небытия Э. Пухоль, сделав его реконструкцию и начав популяризацию виуэльной музыки. До наших дней сохранилось всего два оригинальных образца инструмента.
 - Барочная гитара является связующим звеном между старинными струнно-щипковыми инструментами и современной классической гитарой. Родиной инструмента считается Италия, а пик его популярности пришёлся на XVII век. Конструкция: имел верхнюю и нижнюю деки, обечайки и корпус схож с современной классической гитарой, но меньший по размеру, было 5 хоров, которые настраивались *A-d-g-h-e1*, т. е. строй был идентичен современной классической гитаре за исключением отсутствия 6-ой струны. Лады и струны по-прежнему были жильными. До наших дней сохранились инструменты знаменитых мастеров А. Страдивари, И. Тильке, М. Селласа и др.

Начиная с XV века, появляется целый ряд выдающихся композиторов-лютнистов, профессиональных исполнителей-виртуозов¹⁴, которыми создаётся огромное количество оригинального репертуара, как сольного, так и ансамблевого, где основными жанрами были танцевальные сюиты и фантазии. Многие опусы пополнили сокровищницу мировой культуры и прочно вошли в репертуар современных лютнистов и гитаристов. Стоит назвать наиболее популярные¹⁵ в наши дни: 2 ричеркара, «Фантазия» М. Нойзидлера, лютневые сюиты *g-moll*, *A-dur*, *D-dur*, «Фантазия» Э. Барона, «Фантазия» *c-moll* (*SW 9*), 2 эпитафии, сонаты и сюиты С. Вайса, «Фантазия» и «Ричеркар» Ф. да Милано, «Сальтарелла» В. Галлилея, лютневые сюиты *a-moll* и *d-moll* Р. де Визе, «Фантазия № 10» А. Мударры,

¹⁴ Эрнст Готлиб Барон (1696-1760), Ханс Нойзидлер (ок. 1508-1563), Мельхиор Нойзидлер (1531-1591), Адам Фальканхаген (1697-1754), Дэвид Келлер (ок. 1670-1747), Сильвиус Леопольд Вайс (1687-1750) (Германия), Винченцо Капирола (1474-1548), Франческо да Милано (1497-1543), Винченцо Галилей (ок. 1520-1591), Альберто де Рипа (ок. 1500-1551) (Италия), Шарль Мутон (1626-1710), Роберт де Визе (ок. 1658-1725), Адриан Ле Руа (ок. 1520-1598), Дени Готье (ок. 1600-1672) (Франция), Алонсо Мударра (ок. 1510-1580), Луис де Нарваес (ок. 1510-1555), Гаспар Санз (1640-1710), Луис де Милан (ок. 1500-1561) (Испания), Джон Дауленд (1562-1626), Энтони Холборн (1545-1602), Френсис Каттинг (1550-1595), Уильям Лоуз (1602-1645), Томас Мэйс (1613-1709) (Англия), Якуб Полак, также известный как Якуб Рейс (ок. 1545-1605), Войцех Длугорай (ок. 1550-1619) (Польша), Валентиниус Грефф Бакфарк (1507-1576) (Венгрия) и многие другие.

¹⁵ Вместе с популяризацией лютневых инструментов развивается и их техническая сторона, пишутся методические указания и школы игры на лютневых инструментах. До наших дней дошли труды В. Капиролы «Сочинения мессира Винченцо Капиролы» («*Compositioe di meser Vincenzo Capirola*») ок. 1517 г., который является пособием по технике игры на лютне, орнаментике и нотации XVI века и включает в себя произведения не только Капиролы, но и других авторов. К примеру труд Х. Нойзидлера «Лютневая книга» («*Lautebuch*») 1536 г., состоящий из методических указаний и сборника лютневых фантазий, мотетов, псалмов, Г. Санза «Инструкция музицирования на испанской гитаре» («*Instruction de Musica sobre la guitarra Espanola*») 1674 г., в который вошли методические указания по игре на барочной 5-ти хорной гитаре и сборник пьес, Т. Мэйса «Музыкальный памятник или напоминание относительно наилучшей практической музыки обоих видов, божественной и гражданской» («*Musick's monument or a remembrance of the best practical musick both devine and civil*») 1676 г., включающий в себя три раздела (первый посвящён вокальной музыке, второй – указания по игре на лютне и пьесы для лютни, третий раздел посвящён скрипке).

«Канариос» Г. Санза, «Фантазия» *D-dur*, паваны Л. де Милана, гальярды и паваны Д. Дауленда, «Польский танец» В. Длугорая. Не оставил без внимания лютню и великий Й. Бах, написав четыре лютневые сюиты (*BWV 995-998*), прелюдию *c-moll* (*BWV 999*), фугу *g-moll* (*BWV 1000*).

Обращаясь к лютневой литературе XV–XVII веков, первым делом нужно указать на специфический, практически незнакомый современным музыкантам способ фиксации музыки – упомянутый выше в данной статье – табулатуру. Н. Арнонкур выделяет два принципиально различных способа трактовки нотации: первый предполагает, что предметом записи есть произведение, композиция, однако при этом нотация не даёт тонкостей его исполнения, а второй указывает, что предмет записи – это исполнение; при этом нотация становится сборником исполнительских указаний [10]. При втором способе трактовки нотация не показывает форму, структуру композиции, а лишь точно указывает нам о способе исполнения и, собственно, ко второму варианту можно отнести и лютневые табулатуры, глядя в которые сложно представить звучание. Возникает вопрос: почему композиторы пользовались табулатурой даже после становления и распространения современной пятилинейной системы нотации? Ответ достаточно прост: во-первых, табулатуры были легче для чтения непрофессиональными музыкантами, а во-вторых, что более существенно, табулатура позволяла исполнять записанную музыку без транспонирования или адаптации практически на любом струнно-щипковом инструменте того времени¹⁶. Данный момент является довольно значимым, если учесть большое количество разнообразных лютневых инструментов. Таким образом, можно сказать, что табулатура являлась наиболее универсальным способом записи музыки для струнно-щипковых инструментов того времени и именно об этом речь пойдёт ниже.

Й. Зут указывает происхождение слова «табулатура» от итальянского *intabolar* [4], тогда как С. Лебедев пишет [1], что слово «табулатура» происходит от латинского *tabula* – таблица, схема, а уже от понятия «табулатура» происходит термин интабуляция (итал. *intavolatura*), обозначающий переложение (обработку) музыкального произведения, изначально рассчитанного на ансамблевое исполнение преимущественно вокальной музыки для многоголосного

¹⁶ Сохранялось интервальное соотношение между струнами, например, виуэла со строем *G-c-f-a-d1-g1* и ренессансная лютня со строем *A-d-g-h-e1-a1*, ведь табулатура не отображает тональность, то и одна и та же пьеса могла звучать в разных тональностях.

инструмента. Итак, табулатура – это способ записи музыки для гармонических инструментов, который позволял играть без подробной письменной записи. В отличие от других видов нотации табулатура фиксирует высоту звука схематически, указывая положение пальцев на грифе или клавиатуре цифрами, буквами или другими специальными знаками.

Известно, что табулатура, как способ нотации, также использовалась для записи музыки для клавесина, органа, арфы, виолы да гамбо, виолы да браччо и других инструментов, а именно органная¹⁷ табулатура является наиболее ранней и употреблялась с конца XIV века. Табулатуры для струнно-щипковых инструментов получают широкое распространение приблизительно с 1500 года, а в 1507 году О. Петруччи начал печатание табулатур, которые уже сформировались и представляли целостную систему.

Существует *два вида лютневых табулатур* – это линейная (романская) и безлинейная (немецкая). Линейная в свою очередь имеет несколько разновидностей (итальянская, испанская, французская и неаполитанская), каждая из которых имеет свои особенности в записи и исполнении. Общим для всех романских (линейных) разновидностей табулатур является то, что они базировались на линейках, которые соответствовали числу струн. Ритмическая запись одинакова для всех видов лютневых табулатур и аналогична современной записи с одним лишь отличием в том, что она делалась сверху над системой.

Итальянская и испанская табулатуры внешне схожи, и неподготовленный исполнитель не увидит различий между ними. В обеих разновидностях шести или пяти струнам соответствует шесть или пять линеек, где арабскими цифрами обозначались лады, которые нужно прижимать исполнителю. Счёт ладов начинается с 0, т. е. с открытой струны и далее по порядку (0, 1, 2, 3, 4...). **Главным отличием** итальянской от испанской табулатуры является то, что в итальянской – первой струне соответствует *первая линейка снизу*, а в испанской – *первая сверху*. Дополнительные басы записывались сверху над линейками в итальянской и снизу – в испанской табулатурах цифрами 7 (иногда 0), 8, 9, 10 в зависимости от количества струн (хоров). Итальянская и испанская табулатуры начали печататься с 1507 г.

¹⁷ Одним из первых примеров органной табулатуры является «Буксхаймская органная книга» («*Buxheimer Orgelbuch*»), датируемая 1460-1470 годами, которая сейчас хранится в Баварской государственной библиотеке города Мюнхен.

О. Петруччи, позже М. да Реджио, и продолжали использоваться примерно до 1670 г. Для менее распространённого вида линейной лютневой табулатуры – неаполитанской, можно отметить полное соответствие испанской, за исключением начала отсчёта ладов с цифры 1, которая соответствует открытой струне (1, 2, 3, 4, 5...).

Французская табулатура заметно отличается от вышеперечисленных – ладам соответствуют буквы, а не цифры: 0 – *a*, 1 – *b*, 2 – *c/r*, 3 – *d*, 4 – *e*, 5 – *f*, 6 – *g*, 7 – *h*, 8 – *i*, 9 – *k*, 10 – *l*, 11 – *m*, 12 – *n*. В записи первой струне соответствует первая сверху линейка. Дополнительные басы записываются под линейками, седьмой хор – под первой линейкой, а восьмой и девятый – под дополнительными. Французская табулатура впервые появляется в печатных изданиях П. Атеньяна в 1529 г. и постепенно вытесняет другие виды табулатур, просуществовав вместе с лютней примерно до 1800 г.

Немецкая (безлинейная) табулатура была оформлена в систему предположительно К. Пауманом (1410-1473) первоначально для пятихорной лютни, а позже в немецкую табулатуру была введена и 6-я струна, которая имела несколько различных вариантов записи. Печатание немецкой табулатуры началось примерно с 1510 г. С. Вирдунгом и закончилось уже в 1592 г. М. Вайсселиусом [4]. Безлинейная табулатура наиболее сложная для прочтения и расшифровки, поскольку, в отличие от других видов, линейки в ней отсутствуют, и каждая нота на грифе обозначается своим уникальным символом.

Иногда в нотации старинных струнно-щипковых инструментов (преимущественно виуэлы и барочной гитары) встречаются буквы над или на линейках табулатуры, которые являются аналогом современной «цифровки», широко распространённой у эстрадных музыкантов. Но логика присвоения букв какому-либо аккорду отличается от современного варианта – аккорды записываются по принципу наиболее используемых, начиная с буквы «A» и далее по алфавиту, а не по соответствию названий звуков букве алфавита. Например, буква «A» означает аккорд *G-dur*, а не *A-dur*, как в современном варианте. Кроме того, у каждого автора есть свои «фирменные» аккорды, которые они обозначали особым, специальным символом. Первая половина букв стандартна для большинства композиторов (от латинских букв «A» до «P»), но дальше нужно разбирать каждый конкретный случай. Таким алфавитом при записи музыки для барочной гитары пользовались Ф. Корбетта, Г. Санз, Ф. Пико и многие другие, обозначая аккорды, как в сольной музыке, так и для указания гармонии при аккомпанировании пению.

*Винченцо Капирола*¹⁸ по праву считается одним из самых выдающихся итальянских композиторов, педагогов и исполнителей лютневой музыки, сделавших большой вклад в становление и развитие лютневого искусства.

Композитор писал как инструментальные, так и вокальные произведения, в том числе и духовные. Особый интерес имеет собрание опусов «Сочинения мессира Винченцо Капиролы», которое является одним из первых известных источников о технике игры на лютне, орнаментике, динамике и артикуляции начала XVI века. Книга была издана приблизительно в 1515–1520 годах (по другим источникам в 1517 году) венецианским художником Видалом, учеником Капиролы и состоит из вступления с методическими указаниями и 42-х пьес для лютни, записанных в итальянской табулатуре. Труд включает в себя как опусы самого Капиролы, так и интабуляции вокальной музыки Б. Тромбончино, М. Кара, А. Агриколы, Х. ван Гизегема и др. Некоторые пьесы требуют лишь начального уровня владения инструментом, другие – большого исполнительского опыта. Лютневая книга Капиролы представляет собой рукопись в переплётё из телячьей кожи, где записи выполнены разноцветными чернилами с красочными иллюстрациями. Манускрипт с 1904 года хранится в Библиотеке Ньюберри г. Чикаго (*US – Cn, Case MS - VM 140.C25 (VAULT) «Composizione di meser Vincenzo Capirola»*).

Приступая к переложению пьесы В. Капиролы из манускрипта «Сочинения мессира Винченцо Капиролы», необходимо обозначить основные моменты из указаний, данных во вступлении данного труда:

- все пьесы записаны в итальянской табулатуре, размер в которой не указывается, за исключением некоторых, динамика отсутствует, а тактовая черта есть всегда;
- Капирола выставляет аппликатуру правой руки точками, где одна соответствует указательному пальцу и важно не путать с современным обозначением *staccato*;

¹⁸ О жизни Винченцо Капиролы известно немного: он родился в семье дворян в 1474 году в городке Лено близ Брешии (Италия), впоследствии жил в Брешии и Венеции. Музыковед О. Гомбоши предполагает, что Капирола мог быть тем неназванным лютнистом-виртуозом, посетившим двор английского короля Генриха VIII в 1515 году, и данное предположение имеет место быть, учитывая дворянское происхождение композитора. Умер Винченцо Капирола в Брешии предположительно в 1548 году.

- косая линия под нотой означает французскую лигу, а точнее удержание ноты до тех пор, пока не появится следующая нота на этой струне. У некоторых лютнистов такая косая линия означает арпеджиато;
- морденты обозначены цифрами, написанными красными точками и показывают, на каком ладу они исполняются, т. е. указывается восходящий или нисходящий мордент.

Анализируя пьесы из манускрипта, следует отметить, что в большинстве своём это танцы, и они не объединяются в такие циклические формы как танцевальные сюиты – они пока ещё не состоялись как форма. Пьесы в основном написаны в малых формах (одночастных или двухчастных) и некоторые имеют признаки куплетной и вариационной форм, рефрен или ригурнель. Все эти признаки являются лишь первыми намёками на привычное для современных музыкантов формообразование.

Первой пьесой из «Лютневой книги Капиролы» является Вилланелла (*La vilanela*) (см. Приложение). Как было сказано ранее, пьесы записаны в итальянской лютневой табулатуре, а значит 1-ой струне соответствует 1-я снизу линейка, а ритм выписан сверху табулатуры. Размер не указан, но такт состоит из двух восьмых или четырёх шестнадцатых нот. При записи переложения для упрощения прочтения ставится размер 2/4 и длительности нот увеличиваются на один порядок, т. е. шестнадцатые записываются как восьмые, а восьмые – как четверти. Далее следует определить тональность, в которой будет звучать данная пьеса на гитаре, пользуясь вышеуказанным способом, а именно перестроив 3-ю струну на полтона вниз. Сыграв пьесу с табулатуры, выясняется, что она звучит в тональности *e-moll*, а значит можно выставить ключевые знаки альтерации. Также зная строй лютни Ренессанса, можно определить оригинальную тональность – *g-moll*. Для удобства игры и сохранения аппликатурных принципов пьеса записывается в *e-moll*, а для транспонирования в тональность оригинала используется каподастр¹⁹ на 3-ем ладу.

Следующим моментом при работе с табулатурой в опусе В. Капиролы будет определение темпа и характера пьесы, которые за отсутствием других указаний определяются из названия пьесы. Слово «вилланелла» происходит от латинского *vilanus* – крестьянин, а музыковеды и историки определяют вилланеллу как деревенскую песню иногда лирическую и пасторальную, иногда – комическую. Вилланелла, зародившаяся в Неаполе в XV веке и исполняемая под

¹⁹ Каподастр – зажим для высотной транспозиции, путём искусственного укорачивания звучащей части струн, используется на струнно-щипковых инструментах (гитара, балалайка, мандолина).

аккомпанемент лютни, являлась предшественником итальянского мадригала. Зная особенности вилланеллы и учитывая то, что длительности записаны в увеличении на один порядок, выбирается темп *Moderato*, что способствует лирическому характеру пьесы.

Важно обратить внимание на расшифровку двухголосия, а именно косых линий в тактах 4, 34, 46, показывающих, сколько звучит бас. В рукописи встречаются описки, в 54-м такте неправильно указана длительность (одна шестнадцатая на весь такт, а должна быть четверть), а в 55-м такте после первой шестнадцатой стоит лишняя тактовая черта, что видно из нарушения логики построения фразы, присущей всей пьесе. Музыкальный материал опуса строится на повторении предложений, поэтому следуя правилам исполнения старинной музыки выставляется контрастная динамика *f – p*.

Пьеса может быть исполнена учащимися музыкальных школ, поскольку не обладает большими исполнительскими трудностями, к которым можно отнести неквадратную структуру, требующую правильную организацию музыкального мышления.

Переложение выполнено максимально близко к оригиналу и сохраняет большинство аппликатурных принципов²⁰, а отличием от оригинала является лишь новое тембровое прочтение. В вопросе лютневой аппликатуры проводится аналогия с современными аппликатурными основами классической гитары. В сравнении лютни и гитары в их тональных планах имеет место разбор различных вариантов скордатуры²¹ для гитары, позволяющих исполнять лютневую музыку в оригинальных тональностях.

²⁰ Интересно, что данное переложение пьесы В. Капиролы может быть исполнено на классической гитаре как в оригинальной тональности с использованием каподастра на 3-ем ладу, так и в тональностях удобных для гитары без использования каподастра, а перестройка 3-ей струны нецелесообразна, так как технических сложностей в среднем регистре инструмента не возникает.

²¹ Скордатура (итал. *scordatura*, от *scordare* – расстраивать муз. инструмент) – временное изменение обычной настройки струнных муз. инструментов. С помощью скордатуры облегчается исполнение некоторых видов аккордов и интервалов, достигается изменение диапазона инструмента, а также тембра и силы звука [9]. Различают скордатуру, при которой автор указывает лишь строй инструмента и скордатуру, когда автор записывает пьесу в транспонированном в соответствии со строем инструмента виде. Впервые скордатура была использована в начале XVI века на лютне (обычно понижение нижних струн на тон; отсюда итал. «*bordone discordato*»). Один из наиболее ранних образцов скордатуры содержится в пьесе «*Pavana alla ferrarese in scordatura*» Дж. Дальца (1508 год).

Исторически ориентированное исполнительство, интерес к лютневой музыке и неспособность почти каждого гитариста прочесть табулатуру, порождают спрос на переложения в современной записи. Огромное количество пьес, переложения которых выполнены выдающимися музыкантами, стали «культовыми» в репертуаре гитаристов (например «Фантазия» С. Вайса, паваны и гальярды Д. Дауленда, лютневые сюиты Й. Баха), но значительно большее количество так и остаётся в оригинальной записи, т. е. в табулатуре.

Всё это только подчёркивает значимость лютневого искусства в развитии классической гитары и струнно-щипковых инструментов в целом. Истинно сказал русский философ С. Франк: «Любое познание выражает не только познанное, но одновременно содержит указание на непознанное» [6].

Список использованных источников

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2019. – 03 октября. – Режим доступа : <https://bigenc.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Голдобин, Д.Ю. Об аппликатуре правой руки в лютневых собраниях Никола Вале / Д.Ю. Голдобин // Научный вестник московской консерватории. 2012. – №1. – С. 100-117.
3. Жерздев, А.В. Лютня: истоки, период расцвета и дальнейшие модификации инструмента / А.В. Жерздев // Традиції та новаті у вищій архітектурно-художній освіті / под ред. В.Я. Даниленко. – Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2015. – Вып. 4. – С. 44-52.
4. Зут, Й. Справочник по лютне и гитаре / Й. Зут. – М. : Книга по требованию, 1926. – 227 с.
5. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т.Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.
6. Литературные афоризмы [Электронный ресурс]. – 2019. – 10 октября. – Режим доступа : <http://litafor.ru/aphorism/16879>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Харисов, В.В. Лютня в современной педагогике: проблемы адаптации гитаристов / В.В. Харисов // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: Девятая Международная научно-практическая конференция (24 марта 2018 г.) / под ред. В.Р. Ганеева. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2018. – С. 51-54.
8. Хорошавина, Е.А. Специфика переложений лютневой музыки для классической гитары в современном репертуаре гитариста / Е.А. Хорошавина // Музичне мистецтво і культура / под ред. О.В. Сокол. – Одесса : Астропринт, 2012. – С. 405-414.
9. Энциклопедический музыкальный словарь / под ред. Г.В. Келдыш. – М. : Государственное научное издательство. Большая советская энциклопедия, 1959. – 328 с.

10. Harnoncourt, N. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis / N. Harnoncourt. – München : DTV, 1987. – 283 s.

References

1. Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya (03.10.2019) [Great Russian Encyclopedia] URL : <https://bigenc.ru-> htm, free.
2. Goldobin D.Yu. Ob applikature pravoy ruki v lyutnevnykh sobraniyakh Nikola Vale [About fingering of the right hand in lute collections of Nikola Vale] / Nauchnyy vestnik moskovskoy konservatorii [Scientific herald of Moscow conservatory], 2012, no 1, pp. 100-117.
3. Zherzdev A.V. Lyutnya: istoki, period rastsвета i dal'neyshie modifikatsii instrumenta [Lute: sources, a period of prosperity and further modifications of the instrument]. Traditsii ta novatsii u vishchiy arkhitekturno-khudozhniy osviti / pod red. V. Ya. Danilenko [Traditions and innovations in higher architectural-artistic education / edited by V.Ya. Danilenko]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of design and arts, 2015, Issue 4, pp. 44-52.
4. Zut J. Spravochnik po lyutne i gitare [Lute and guitar directory] Moscow : Kniga po trebovaniyu [The book on demand], 1926, 227 p.
5. Livanova T.N. Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda [The history of Western European music before 1789] Moscow : Music, 1983, 696 p.
6. Literaturnye aforizmy (10.10.2019) [Literary aphorisms] URL : <http://litafor.ru/aphorism/16879-> htm, free.
7. Kharisov V.V. Lyutnya v sovremennoy pedagogike: problemy adaptatsii gitaristov [A lute in modern pedagogics: the problems of adaptation of the guitar players]. Klassicheskaya gitara: sovremennoe ispolnitel'stvo i prepodavanie: Devyataya Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya. 24 marta 2018 g. / pod red. V. R. Ganeeva [Classic guitar: modern performing and training: The IX-th International scientific-practical Conference. March 24, 2018 / edited by V.R. Ganeyeva]. Saratov: Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinova, 2018, pp. 51-54.
8. Khoroshavina E.A. Spetsifika perelozheniy lyutnevoy muzyki dlya klassicheskoy gitary v sovremennom repertuare gitarista [The specificity of the arrangements of the lute music for the classical guitar in the modern repertoire of a guitarist]. Muzichne mistetstvo i kul'tura / pod red. O. V. Sokol [Musical Art and Culture / edited by O.V. Sokol]. Odessa: Astroprint, 2012, pp. 405-414.
9. Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar' / pod red. G. V. Keldysh [Encyclopedic Musical Dictionary / edited by G.V. Keldysh]. Moscow: Gosudarstvennoe nauchnoe izdatel'stvo. Bol'shaya sovsetskaya entsiklopediya [State Scientific Publishing House. Great Soviet Encyclopedia], 1959, 328 p.
10. Harnoncourt N. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. München : DTV, 1987, 283 s.

Литвинец Т.А., Сапсалёв Е.А. Старинные табулатуры струнно-щипковых инструментов и их адаптация для классической гитары. Исторически ориентированное исполнительство, необходимость расширения репертуара для гитары, а также концентрация и обобщение сведений о старинных струнно-щипковых инструментах обусловили актуальность данной статьи. Авторами предпринято рассмотрение лютни и её разновидностей, как «главных» музыкальных инструментов XV–XVII веков. С практической стороны освещён вопрос лютневой аппликатуры с проведением аналогии с современными аппликатурными принципами классической гитары. При сравнении лютни и гитары с точки зрения тональных планов были проанализированы различные варианты скордатуры для гитары, позволяющие исполнять лютневую музыку в оригинальных тональностях.

Принимая во внимание актуальность проблемы переложения лютневой музыки для гитары, часть статьи посвящена практическим аспектам работы с табулатурой, а именно, раскрыты специфические особенности последней и моменты, вызывающие вопросы при выполнении переложения: затронуты такие средства, как динамика, темп, артикуляция и орнаментика в лютневой музыке.

В статье используется ряд методов, позволяющих комплексно решить поставленные задачи: исторический, сравнительный, стилевой, системный, функциональный, интерпретационный.

Рассмотрены различные виды лютневых табулатур, освещена практическая сторона их расшифровки, что может быть использовано в качестве *методических* указаний при выполнении расшифровки и дальнейшего переложения, а также описан способ исполнения музыки для шестихорной лютни на гитаре непосредственно с табулатуры.

Ключевые слова: табулатура, лютневое искусство, переложение, адаптация, классическая гитара, строй инструмента.

Литвинец Т.А., Сапсалёв Е.А. Старовинні табулатури струнно-щипкових інструментів та їх адаптація для класичної гітари. Історично орієнтоване виконавство, необхідність розширення репертуару для гітари, а також концентрація і узагальнення відомостей про старовинні струнно-щипкові інструменти зумовили актуальність даної статті. Авторами зроблено розгляд лютні та її різновидів, як «головних» музичних інструментів XV–XVII століть. З практичної сторони висвітлено питання лютневої аплікатури з проведенням аналогії з сучасними аплікатурними принципами класичної гітари. При порівнянні лютні і гітари з точки зору тональних планів були проаналізовані різні варіанти скордатури для гітари, що дозволяють виконувати лютневу музику в оригінальних тональностях.

Беручи до уваги актуальність проблеми перекладання лютневої музики для гітари, частина статті присвячена практичним аспектам роботи з табулатурою, а саме, розкрито специфічні особливості останньої і моменти, що викликають питання при виконанні перекладання: порушені такі засоби, як динаміка, темп, артикуляція і орнаментика в лютневій музиці.

У статті використовується ряд методів, що дозволяють комплексно вирішити поставлені завдання: історичний, порівняльний, стилевий, системний, функціональний, інтерпретаційний.

Розглянуто різні види лютневих табулатур, освітлена практична сторона їх розшифрування, що може бути використано в якості методичних вказівок при виконанні розшифровки і подальшого перекладання, а також описаний спосіб виконання музики для шестихорної лютні на гітарі безпосередньо з табулатури.

Ключові слова: табулатура, лютневе мистецтво, перекладення, адаптація, класична гітара, стрій інструменту.

Litvinets T., Sapsalyov E. Ancient tablatures of string-plucked instruments and their adaptation for the classical guitar. Historically oriented performing, necessity of expanding repertoire for the guitar and also concentration and compilation of data about ancient string-plucked instruments have made this article relevant. The authors examined the lute and its varieties as the “main” musical instruments of XV-XVII centuries. The issue of lute fingering with drawing an analogy with modern fingering principles of a classical guitar has been highlighted from the practical side. Different versions of scordatura for the guitar allowing performing lute music in the original tonalities were analyzed while comparing a lute and a guitar from the point of view of tonal plans.

Taking into account the relevance of the problem of the arrangement of the lute music for the guitar, a part of the article was devoted to the practical aspects of work with a tabulature, namely specific peculiarities of a tabulature and the moments raising the questions while making arrangement were revealed: such means as dynamics, tempo, articulation and ornament in the lute music were considered.

A number of the methods allowing solving identified tasks in an integrative way: historical, comparative, stylistic, functional, interpretative are used in the article.

Various kinds of lute tablatures were considered, practical side of their decoding was highlighted. It can be used as methodic instructions while decoding and further arranging. The way of performing the music for six-stringed lute on the guitar directly from the tabulature was described.

Key words: tabulature, lute art, arrangement, adaptation, a classical guitar, instrument tuning.

Приложение



La vilanela (Вилланелла)

Пер. Е. Сапсалёва

Для получения оригинальной тональности
нужно использовать калодастр на III ладу

В. Капирола

Moderato

Гитара

9

17

24

31

38

45


53

**СОНАТА KV 310 В. А. МОЦАРТА: ДИАЛЕКТИКА
ИНДИВИДУАЛЬНОГО И ТИПОЛОГИЧЕСКОГО
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАКТОВКАХ**

Многомерность и глубина фортепианного творчества В.А. Моцарта, зачастую порождающая полярные друг другу исполнительские прочтения, выявляет актуальность анализа интерпретационных тенденций его музыки. Различные аспекты исполнения и интерпретации клавирных сонат В.А. Моцарта неоднократно рассматривались в научных трудах как отечественных, так и зарубежных исследователей. Особенности прочтения нотного текста и применения выразительных средств в клавирных сочинениях Моцарта отмечены в научных трудах А.Д. Алексеева, Евы и Пауля Бадура-Скода, А.Б. Гольденвейзера. Жанру сонаты в творчестве композитора посвящены исследования М.А. Гареевой, В.В. Есакова, Т.Н. Ливановой, семантическим структурам моцартовского текста – работы Л.Л. Гервер и Я.Ю. Даниловой, исполнительской интерпретации и системе семантики исполнительских средств – часть диссертационного исследования Г.Р. Тараевой и т.д.

На сегодняшний день, благодаря информационным технологиям, представляется возможным изучение широкого спектра исполнительских прочтений музыки В.А. Моцарта. Среди наиболее удачных трактовок клавирного творчества – исполнения Г. Анды, М. Воскресенского, В. Гизекина, В. Горовица, В. Ландовской, М. Плетнёва, Э. Фишера, А. Шиффа и т.д. Важным в интерпретации произведений высокой классики является понимание особенностей стиля композитора, что становится основой типологического подхода к интерпретации сочинений. При этом музыка Моцарта, как можно наблюдать по ярким исполнительским версиям, допускает возможность внесения в неё и сугубо личного отношения. «Моцарт самый малодоступный, самый скрытый, самый эзотерический из композиторов. Кто не сидел специально и долго над Моцартом, кто в него упорно не вдумывался, с тем разговаривать о Моцарте – как со слепым о красках. Загадочность всей его личности, скрывавшей под личиной грубого балагурства и смешных шуток свои неизведанные глубины, соответствует загадочности его музыки: чем больше в неё вникаешь, тем больше видишь, как мало ещё понял её...» [10, с. 101]).

Цель данной работы – выявление особенностей *типологического и индивидуального* в исполнительских версиях сонаты *a-moll* KV 310 В.А. Моцарта на примерах творчества Г. Гульда и Э. Гилельса.

Соната *a moll* KV 310 была создана В.А. Моцартом в Париже в 1778 году. Большинство исследователей связывают создание этого опуса с трагическим событием в жизни композитора – смертью матери. Отсюда трагедийное начало, определяющее основной тон музыки сонатного цикла, отмеченного новизной стиля в сравнении с предшествующими сочинениями. Соната представляет собой традиционный во времена Моцарта трёхчастный цикл. Несмотря на контрастность, основные темы первой части словно объединены некой нитью, о чём точно выразился А. Эйнштейн: «Любое произведение Моцарта – сплошная цепь формул, исследование которых подобно распускающемуся цветку определено начальной темой» [11, с. 286]. Основными элементами главной партии, объединяющими тематизм первой части, являются: ритмическая формула, которая далее используется в связующей и заключительной партиях, и гармоническая пульсация восьмых, присутствующая в теме побочной партии. Ритмическая формула главной партии [] впоследствии станет символом для трагичной, и даже похоронной музыки в творчестве Л. Бетховена, Ф. Шопена и других композиторов. Подобный ритмический рисунок использован в теме первой части «Лунной сонаты» и третьей части Сонаты № 12 Л. Бетховена, теме третьей части Сонаты *b moll* и Этюде op. 25 № 11 Ф. Шопена. И если у Бетховена и Шопена, следуя классической форме сонатного цикла, драматичность усиливается к концу произведения, траурные марши лежат в основе третьих частей, то у Моцарта такого рода тематизм переносит центр тяжести в цикле на первую часть. Побочная партия сонаты *a-moll* интонационно едина, несмотря на то, что большинство подобных тем у Моцарта имеют трёхчастную структуру с контрастным центральным эпизодом внутри. В сонате *a-moll* побочная партия призвана уравновесить динамический накал окружающих разделов.

Разработка первой части способствует динамизации основного образа экспозиции. Здесь, в отличие от сонат № 5 и № 12, композитор не вводит новый тематический материал, разрабатывающий, как правило, образ побочной партии. Разработка строится на модуляционных сдвигах ритмоформулы похоронного марша из главной партии и восходящего секстового хода заключительной.

Воплощение образного строя первой части сонаты KV 310 Э. Гилельсом, демонстрирует «не «академичного», не галантного Моцарта из музея Рококо, а более напряжённого, идущего от

безмятежных идиллий к конфликтному психологизму и «индивидуализированности» душевных состояний» [5, с. 158]. В исполнении пианиста нет «кричащей эмоциональности», «безудержного накала страстей», наоборот, при всём трагизме сочинения, Гилельс делает акцент на моцартовскую самоуглублённость, конфликтность и драматизм, спрятанные иной раз за «очаровательной улыбкой» его музыки. Никакой романтизации, исполнение выдержано стилистически строго.

Исполнение Г. Гульда переворачивает представления о трагической сонате *a-moll*. Обозначение темпа и одновременно характера первой части – *allegro maestoso*. Сам Моцарт, как известно по высказываниям современников, находил нужным исполнять части произведений, обозначенные *allegro* в умеренном темпе. Во-вторых, указание *maestoso* является дополнительным определением не быстрого темпа. Наконец, в выборе темпа основную роль играет умение исполнителя верно прочесть текст (его фактурные, штриховые, динамические особенности), заложенный в нём характер и образный строй. Для темпа «само понятие правильности носит относительный характер; как практически бесконечно число убедительных интерпретаций, так бесконечны и всевозможные оттенки, в том числе и темповые, вносимые при истолковании авторских ремарок, никогда не имеющих абсолютного значения в силу самой специфики нотной записи. При этом, если в произведениях с малой, так сказать образной ёмкостью, различие в избираемых темпах порою может сравнительно мало повлиять на их характер, то в сочинениях, отличающихся глубиной концепций, большим развитием, контрастностью тематического материала, вопрос темпа становится одним из кардинальнейших; разница трактовки в этом смысле может привести к самым разнообразным освещениям концепций произведения, вплоть до образной переакцентировки его узловых моментов» [7, с. 53-54]. Превышение темпа Гульдом несколько меняет образный строй произведения. Если в *allegro maestoso* четверть приблизительно равна 120, то Гульд играет в темпе, в котором четверть равна 165. В этом темпе ритмический пульс аккомпанемента и сама мелодия главной партии звучат слишком стремительно, исчезает маршеобразность ритма. Темповые отличия двух трактовок порождают отличия в интонировании и применении различных артикуляционных приёмов игры. Главную партию первой части Гилельс играет мягким, глубоким туше, пунктирный ритм звучит у него призывно, но, в то же время, и величественно. Гульд играет пунктир очень коротко, отрывисто, что способствует резкости звучания главной партии. Пианист фактически не меняет штриха даже в лирической побочной партии, которая звучит у него задорно и стремительно, а не нежно и полётно как у Гилельса.

В разных динамических нюансах звучит у исполнителей окончание первой части: на *forte* – у Гилельса, явно подчёркивая завершение большого композиционного раздела; на *piano* у Гульда, усиливая сквозное развитие в цикле. Сквозному развитию в исполнительской версии Г. Гульда способствует намеренное отсутствие повторов репризных разделов формы, в то время как Гилельс точно следует всем авторским указаниям.

Глубоко личные чувства словно отсутствуют в исполнении Гульда. И дело не только в чрезвычайно быстром темпе. Так, и М. Юдина, например, играет эту часть в архибыстром темпе и с не меньшим напором. Пианистка, однажды обрадованная вызванным удивлением, объяснила выбор темпа тем, что «всё время находилась во власти пушкинского «Медного всадника», хотела передать и топот, и погоню, и страх» [4]. Ассоциация Моцарта с Пушкиным не так уж неожиданна. Высказывание Н. Чернышевского о Пушкине «он пробудил в нас сознание о нас самих» буквально применимо и к Моцарту. Пушкин – создатель русского языка, Моцарт – создатель музыкального языка, на котором говорят композиторы XIX, XX, XXI веков, создатель языка человеческих чувств, который потом расцветёт в романтизме.

Специфичность гульдовского Моцарта не восприняла та часть публики, которая, по высказыванию С. Рихтера, «любит в искусстве только свои привычки». Пианист говорил, что он «сознательно стирает себя, старается исчезнуть, полностью раствориться в исполняемом сочинении». Высшая объективность С. Рихтера – такое же врождённое свойство, как оригинальность Г. Гульда или субъективизм М. Юдиной, при том, что каждый из этих великих интерпретаторов полностью растворяется, а в лучшие минуты и вовсе превращается в исполняемое произведение» [4].

У Моцарта «вторые части сонат и финалы отражают различные варианты объединения цикла: интонационные связи I-II частей (сонаты № 4, 8), единство жанровой организации цикла (соната № 11), драматизация финалов минорных сонат. Особо следует отметить конфликтность мировосприятия, проявляющуюся в медленных частях сонат вместо элегической или пасторально-созерцательной лирики (сонаты № 8, 19)» [9, с. 46]. Вторая часть сонаты KV 310 представляет собой развёрнутую сонатную форму. Её образно-тематическое содержание перекликается с содержанием первой части цикла. Здесь, как и в первой части, есть два мира, две образные сферы: образ активный, динамичный, двойственный по своему существу, соединяющий образ светлой, тонкой лирики (темы экспозиции) и объективное, и одновременно субъективированное, личное начало (тема эпизода в разработке).

Начало разработки второй части в до мажоре обнадёживает слушателя и «сулит утешение, но на общем впечатлении сильнее сказываются беспокойство и волнение эпизода перед репризой» [11, с. 239]. Контрасты второй части резонируют контрастам первой, но показаны не через сопряжение и взаимодействие как в первой части, а через сопоставление. Исполнение Г. Гульдом второй части по темпу ближе авторскому замыслу, так как считается традиционным исполнение медленных частей сочинений Моцарта с движением. Однако, в его исполнении нет спокойствия, умиротворённости, задумчивости, свойственных медленным частям сонатных циклов композитора. Трактовка канадским пианистом второй части сонаты напоминает медленные части в сонатах Бетховена или даже Шуберта. Те разделы второй части, где музыка достигает кульминаций, а особенно средний минорный раздел, Гульд исполняет фактически *marcato* во всех пластах фактуры, достигая этим огромной мощи звучания, что не совсем характерно для венских классиков. Своеобразие данного исполнения заключается в высоком накале интонирования, который идёт у пианиста от его открытия Баха. Подчёркивая синкопы на вторых долях такта, Гульд приближает ритмическое движение *Andante* к движению сарабанды. Туше Гилельса во второй части мягкое, глубокое, отличается филигранным *legato*, стаккатными пассажами с использованием полупедали, широтой музыкального мышления. Г. Гульд играет вторую часть сродни медленным сочинениям И.С. Баха: утрированно артикулируя каждую ноту, без педали, очень чётко, сухо и отшлифовано. Применяет штрих *staccato* при исполнении всех шестнадцатых нот даже там, где стоит авторская лига.

Финал сонаты *a-moll* написан в форме, которую Г. Денерлайн называет «сонатизированным рондо». Композиционная структура, стремительность развития, не свойственное Моцарту драматическое окончание финала, опровергают представление о вечно «солнечном» Моцарте. Вся музыка финала сонаты заполнена сурово-скорбными образами за исключением ля-мажорного эпизода народно-песенного склада. Моцарт старается не показывать связи этой ля-мажорной темы с окружающими её минорными, несмотря на явную тематическую производность.

Полярность исполнений пианистами третьей части сонаты KV 310 обоснована особенностями осмысления музыкальной ткани сочинения. Мелодическая линия у Э. Гилельса перекликается с синкопированными интонациями в партии левой руки, подчёркивая полифоничность музыкального языка. У Г. Гульда партии обеих рук соотносятся как мелодия (правая рука) и аккомпанемент (левая рука), что

не типично для исполнительского стиля самого пианиста. За счёт темпа Гульд сглаживает контраст между крайними разделами третьей части и средним, тогда как у Гилельса этот «островок» мажора в среднем разделе звучит светло, с напевностью лирических песен.

Подытожив рассмотренные исполнительские версии, целесообразно выделить темп как наиболее очевидный фактор, влияющий на использование выразительных средств, технологических приёмов, фактор, влияющий на стиль трактовки произведения. Наравне со смысловой и структурной особенностями восприятия музыки Моцарта, на исполнении сонаты сказался различный стиль пианизма выдающихся музыкантов, который в свою очередь прорастает из особенностей национально-культурологической принадлежности и индивидуально-психологического склада личности.

Согласно градации Д.А. Рабиновича, игру Гилельса целесообразно отнести к интеллектуальному типу пианизма, а игру Гульда – к рациональному. Гилельс трактует сонату как классический сонатный цикл, тогда как Гульд – в духе романтической поэмы, что обусловлено интуитивной особенностью игры пианиста. «И, если объективно-композиционные требования исполняемого произведения совпадают с его чувствованием музыки, его игра изумляет глубиной и совершенством», пишет Е. Либерман [5, с. 189]. Можно не согласиться с интерпретацией Гульда, но отрицать её гениальность нельзя, особенно в свете раскрытых Б. Монсенжоном фактов о том, что пианист высказывал резко скептическое отношение к музыке Моцарта. «У Г. Гульда был моральный подход к музыке. Он не говорит, что Моцарт плохой композитор, он говорит – Моцарт аморальный композитор. Для Гульда вся музыка, базирующаяся на контрапункте – здорова, потому что в ней нет конфликта, который есть в сонатной форме» [6]. Пианист не стесняясь говорит о недостатках не только Моцарта, называя его «композитором правой руки», но видит изъяны даже в некоторых сочинениях И.С. Баха.

Известна история о поиске моцартовского звучания Г. Гульдом, когда рядом с роялем оказался включённым пылесос. «Я вдруг перестал реально слышать себя, рассказывает пианист, но ощущение контакта пальцев с клавишами осталось. Этот неожиданный контрапункт, *vibrato continuo* пылесоса, помог мне услышать то, что я тщетно до сих пор искал – звучание моцартовского фортепиано» [4]. Данный способ вряд ли может претендовать на универсальность, но оставляет неоспоримым факт важности для пианиста сохранения исполнительских и стилистических традиций эпохи. Заметим, что технологический метод воплощения

стилистического соответствия музыкального произведения у каждого пианиста индивидуален и возможно обусловлен принадлежностью конкретной исполнительской школе.

Проанализированные исполнения достаточно точно передают стиль музыки Моцарта, что может служить типологическим критерием интерпретаций. Несмотря на то, что большинство интерпретаторов отталкиваются в исполнительских концепциях от индивидуального восприятия образов сочинения, понимание стиля эпохи и композитора, и приближение к ним остаются основополагающими факторами исполнения.

Сам Моцарт, по воспоминаниям современников, был величайшим виртуозом своего времени. Но понимая виртуозность по-своему, умел украсить даже механистическое – блестящие пассажи, аккорды и даже самые простые гаммы. «Те, кому посчастливилось слышать игру самого Моцарта, с восторгом отзывались о его кантилене. Его игра виртуозных пассажей была на редкость блестящей, но не изобиловала ни громкостью, ни бешеными темпами. Она была соразмерна темпу человеческого шага. В медленных частях игра Моцарта становилась более чувственной, оставаясь одухотворённой, живой, обозначенной множеством вопросительных и восклицательных знаков, цезурами, оттеняющими каждую фразу» [4].

На рубеже XX-XXI столетий Е. Колобов высказал мысль о том, что «Моцарт должен сегодня звучать по-иному, потому что изменился человек, и тогда классическая музыка расскажет не про век париков, а про нас» [8, с. 182]. М. Юдина, размышляя о музыкальном исполнительстве, считала, что «исполнитель-творец использует одну из возможных линий чувствования произведения, соответствующую его истолкованию жизненных явлений и событий» [4]. «Возможно, начавшийся XXI век станет новым этапом смыслопорождающей интерпретации, направленной на постижение сущности моцартовского искусства и творческое переосмысление традиций венского классика» [8, с. 182].

Список использованных источников

1. Аберт, Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт. – ч. I, кн. II. – М. : Музыка, 1988. – 608 с.
2. Горевая, Т. Композиционные особенности сонаты Моцарта К.310 / Т. Горевая // Методические работы преподавателей ДГМА. – Донецк, 1991. – 23 с.
3. Григорьев, Л. Г. Г. Гульд, Э. Гилельс / Л. Г. Григорьев // Современные пианисты. – М. : Сов.композитор, 1990. – С. 135-174.

4. Глен Гульд играет парижские сонаты Моцарта [Электронный ресурс] / М. Ельянова // Материалы радиопередач. – Режим доступа: https://vk.com/marina_elyanova, свободный. – Загл. с экрана.
5. Либерман, Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
6. Брюно Монсенжон: У Глена Гульда был моральный подход к музыке [Электронный ресурс] / А. Мокроусов // Ведомости: газета – 2017. – 30 марта. – Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
7. Павчинский, С. Э. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена / С.Э. Павчинский // Бетховен. Сб. статей. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 53-73.
8. Рогожникова, В. С. Моцарт в зеркале времени: текст в тексте: к проблеме интерпретации «чужого слова» в музыке: дис. ... канд. искусствоведения. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. – 264 с.
9. Терещенко, В.Л. Жанр фортепианной сонаты в творчестве В. А. Моцарта / В.Л. Терещенко // Моцарт-Прокофьев: Тезисы докладов ВНК. – Ростов-на-Дону, 1992. – С. 43-46.
10. Чичерин, Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд / Г.В. Чичерин. – Л. : Музыка, 1970. – 318 с.
11. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. – М. : Музыка, 1977. – 454 с.

References

1. Abert G. V. A. Motsart [V. Mozart, G. Abert] Moscow: Music, 1988, P. 1, book II, 608 p.
2. Gorevaya T. Kompozitsionnye osobennosti sonaty Motsarta K.310 [Compositional peculiarities of Mozart's sonata K.310] Metodicheskie raboty prepodavateley DGMA [Methodical works of the instructors of Donetsk State Musical Academy] Donetsk, 1991, 23 p.
3. Grogoriev L.G. G. Gul'd, E. Gilel's [Guld G., Gilels E] Sovremennye pianisty [Contemporary pianists] Moscow: Sov.kompozitor [Soviet composer], 1990, pp. 135-174.
4. Glen Gul'd igraet parizhskie sonaty Motsarta [Glen Guld plays Parisian sonatas by Mozart] / Materialy radioperedach (avtor i vedushchiy, M. El'yanova) [Radio broadcast materials (the author and announcer, M.Yemelyanova)]. URL: https://vk.com/marina_elyanova-.htm, free.
5. Liberman, E. Ya Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom [Creative work of the pianist with the author's text]. Moscow. Music, 1988, 236 p.
6. Monsenzhon B. : U Glena Gul'da byl moral'nyy podkhod k muzyke [Monsenzhon B. : Glen Guld had a moral approach to music]. Vedomosti: gazeta (30.03.2017) [Vedomosty: a newspaper (30.03.2017)]. URL: <http://www.vedomosti.ru-.htm>, free.

7. Pavchinsky S.E. Obraznoe sodержanie i tempovaya interpretatsiya nekotorykh sonat Betkhovena [A figurative content and tempo interpretation of some Beethoven's sonatas] / Betkhoven. Sb. statey [Beethoven. Collection of articles]. Moscow. Music, 1972, Issue 2, pp. 53-73.
8. Rogozhnikova V.S. Motsart v zerkale vremeni: tekst v tekste: k probleme interpretatsii «chuzhogo slova» v muzyke: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Mozart in the mirror of time: a text in the text: to the problem of interpreting "someone else's word" in music: thesis ... Ph. D in History of Arts]. Moscow: MSC named after P.I. Tchaikovsky, 2008, 264 p.
9. Tereshchenko V.L. Zhanr fortepiannoy sonaty v tvorchestve V. A. Motsarta [A genre of the piano sonata in Mozart's creative work] / Motsart-Prokof'yev: Tezisy dokladov VNK [Mozart-Prokofiev: Abstracts of VNK]. Rostov-on-Don, 1992, pp. 43-46.
10. Chicherin G.V. Motsart. Issledovatel'skiy etyud [Mozart. Research etude]. L.: Music, 1970, 318 p.
11. Einstein A. Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo [Mozart. Personality. Creative work] Moscow : Music, 1977, 454 p.

Кнышева Л.В. Соната KV 310 В.А. Моцарта: диалектика индивидуального и типологического в исполнительских прочтениях. В статье рассматриваются вопросы многомерности семантического поля сочинений В.А. Моцарта, обусловленности интерпретационных концепций чертами индивидуального исполнительского стиля музыкантов-исполнителей, приверженностью национально-исполнительским традициям.

Анализируется диалектика типологических и индивидуальных черт исполнительской интерпретации на примере анализа исполнительских версий сонаты KV 310 В.А. Моцарта великими пианистами современности: Эмилем Гилельсом и Гленом Гульдом.

Предпринята попытка систематизировать особенности применения выразительных средств выдающимися пианистами, для воплощения в музыкальном звучании образно-содержательного и формообразующего аспектов сонаты KV 310 В.А. Моцарта.

Ключевые слова: интерпретационная версия, интонационные связи, исполнительский стиль, композиционные связи, семантическая структура, сонатный цикл.

Кнышева Л.В. Соната KV 310 В.А. Моцарта: діалектика типологічного та індивідуального у виконавських версіях. У статті розглядаються питання багатовимірності семантичного поля творів В.А. Моцарта, обумовленості інтерпретаційних концепцій рисами індивідуального виконавського стилю музикантів-виконавців, прихильністю національно-виконавським традиціям.

Проаналізовано діалектику типологічних та індивідуальних рис виконавської інтерпретації на прикладі аналізу виконавських версій сонати KV 310 В.А. Моцарта видатними піаністами сучасності: Емілем Гігельсом та Гленом Гульдом.

Зроблено спробу систематизувати особливості використання засобів музичної виразності видатними піаністами, за для втілення у музичному звучанні образно-змістовного та формоутворюючого аспектів сонати KV 310 В.А. Моцарта.

Ключові слова: інтерпретаційна версія, інтонаційні зв'язки, виконавський стиль, композиційні зв'язки, семантична структура, сонатний цикл.

Knysheva L. Sonata KV 310 by W.A.Mozart: dialectics of individual and typological traits in performing interpretation. The issues of multidimensionality of the semantic field of Mozart's compositions, conditionality of interpretative conceptions by the traits of the individual performing style of the musicians-performers, devotion to national-performing traditions are considered.

Dialectics of typological and individual traits of performing interpretation on the example of the performing versions of Mozart's sonata KV 310 is analyzed by great contemporary pianists: Emil Gilels and Glen Guld.

The attempt to systematize peculiarities of applying expressive means by the great pianists for evocating figurative content in music and shape-generating aspects of Mozart's sonata KV 310 was made.

Key words: interpretative version, intonating ties, performing style, compositional ties, semantic structure, sonata cycle.

УДК 781.6:783.2, 783.6

А.Н. Мурзаева, Т.А. Пацук

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАКТОВКАХ ХОРОВОГО КОНЦЕРТА Д. БОРТНЯНСКОГО «СКАЖИ МИ, ГОСПОДИ, КОНЧИНУ МОЮ»

Повышенный интерес к духовной хоровой музыке является характерной тенденцией художественной жизни нашего времени. Многие творческие коллективы обращаются к богатейшему отечественному наследию прошлых веков. Чрезвычайно востребованы у исполнителей и широкого круга любителей музыки духовные хоровые концерты Д. Бортнянского, и, в частности, такой шедевр как «Скажи ми, Господи, кончину мою».

В историю русской музыкальной культуры Дмитрий Бортнянский вошёл как классик хоровой музыки. Занимая многие годы должность директора Придворной певческой капеллы, композитор уделял хоровому искусству огромное внимание. Наибольшую известность получили его многочастные композиции – духовные концерты. В этом жанре произошёл уникальный синтез традиций национального искусства с чертами классического стиля.

Хоровые концерты Д. Бортнянского рассматривались музыковедами (С. Скребковым, М. Рыцаревой и др.) в аспекте их жанровой специфики, стиливого своеобразия, структурных закономерностей, тематизма [4; 5]. Вместе с тем, одна из важных проблем – проблема их интерпретации в наше время – специально не исследовалась. Обращение к вопросам интерпретации музыки Д. Бортнянского определяет актуальность настоящей работы. Нами были избраны две исполнительские версии Концерта № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» – Валерия Полянского (Государственный камерный хор) и Владимира Горбика (Мужской хор Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры). Цель статьи – выявить индивидуальные подходы к трактовке этого произведения, определить моменты сходства и различия в интерпретациях. В исполнении концерта Д. Бортнянского демонстрируются художественные возможности разных хоровых составов, проявляется творческий опыт коллективов и их руководителей.

Обращение к многовековому пласту отечественной духовной музыки в наши дни – примета времени, обусловленная востребованностью такого рода певческой литературы. В концертные программы хоров включаются духовные произведения XVIII ст., созданные Д. Бортнянским, М. Березовским, А. Веделем, А. Рачинским, а также анонимными авторами. Одним из таких коллективов является Государственный камерный хор под управлением Валерия Полянского (сейчас хор Государственной академической симфонической капеллы России под управлением В. Полянского), который активно пропагандировал хоровое творчество Д. Бортнянского. Записи духовных концертов композитора, «Всенощной» С. Рахманинова, произведений А. Гречанинова принадлежат к числу выдающихся интерпретаций русской хоровой музыки.

В. Полянский (род. 1949) обучался в Московской консерватории хоровому дирижированию у Б. Куликова, и оперно-симфоническому – у О. Димитриади и Г. Рождественского. Камерный хор был образован в 1972 году и в течение десяти лет существовал как студенческий коллектив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. На международном конкурсе «Гвидо д'Арещо» в Италии (1975 г.) хор В. Полянского был признан победителем и лучшим хором, награждён золотой медалью в номинации «академическое пение» и «Золотым колоколом». В. Полянского, как лучшего дирижёра, назвали «подлинным Караяном хорового дирижирования». В 1977 году В. Полянский стал дирижёром Большого театра СССР, не оставляя руководства хором. С 1992 г. В. Полянский –

художественный руководитель и главный дирижёр Государственной академической симфонической капеллы России. Капелла была образована в 1991 г. при слиянии Камерного хора под его руководством и Симфонического оркестра, который возглавлял Г. Рождественский. Хор капеллы на протяжении десятилетий занимает лидирующие позиции среди лучших исполнителей русской и зарубежной музыки.

В. Полянский – яркий музыкант, обладающий уникальным исполнительским стилем. Главным в его деятельности становится взгляд дирижёра на предназначение хорового искусства. Он определяет основную миссию хорового жанра – служить духовному совершенствованию личности посредством эмоционального и искреннего разговора со слушателем. В 70-е годы прошлого века такая установка изменяла традиционное представление о хоре как о большом коллективе, для исполнения которого была характерна плакатность, официозность. Камерная форма исполнительства позволила В. Полянскому изменять существовавшие стереотипы.

Валерий Полянский – профессор, народный артист России, лауреат многих конкурсов (отметивший в 2019 году свой 70-летний юбилей) – дирижёр широкого профиля. Он неизменно проявляет себя как артистичный музыкант, тонкий и своеобразный интерпретатор, безупречный профессионал. Его дар ярко проявляется в разных сферах – в хоровом и симфоническом исполнительстве, в оперном и ораториальном жанрах.

Единственный среди других хоровых коллективов, Камерный хор В. Полянского последовательно пропагандировал хоровое творчество Д. Бортнянского, исполняя его духовные концерты с первых лет своего существования. Блестяще осуществился грандиозный замысел музыканта – коллективом были записаны все тридцать пять четырёхголосных концертов Д. Бортнянского. Слушатели могут оценить художественные достоинства и многообразие этих сочинений, ощутить дух русского музыкального искусства XVIII столетия.

Вторая исполнительская версия Концерта № 32 Д. Бортнянского принадлежит мужскому хору Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры под управлением Владимира Горбика. Хор является многократным лауреатом отечественных и международных конкурсов и фестивалей. Коллектив широко известен в России, Европе и Америке, а имя его регента уже вошло в историю русской духовной музыки. Этого замечательного музыканта по праву считают продолжателем дела выдающегося регента, педагога, церковного композитора отца Матфея (Мормыля).

Владимир Горбик (род. 1970) окончил Московскую консерваторию как хоровой дирижёр и композитор, позже – как симфонический дирижёр. Его профессиональная деятельность связана с руководством мужского хора и с педагогической деятельностью. В. Горбик – главный регент мужского хора Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, преподаватель дирижёрского факультета Московской консерватории, ректор Свято-Тихоновского Российско-американского музыкального института (США). С 2015 г. – приглашённый дирижёр Сводного хора Иркутской епархии Русской Православной Церкви. В 2016 г. – приглашённый дирижёр Симфонического оркестра Московской консерватории (художественный руководитель и главный дирижёр – В. Валеев).

Мужской хор Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры был основан в 1994 году. Хор исполнял духовную музыку на службах в Троицком храме Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры в Москве, регулярно принимал участие в Патриарших богослужениях в Успенском соборе Московского Кремля. Великолепный мужской хор под управлением В. Горбика был признан образцом глубоко церковного и, вместе с тем, художественно совершенного пения во время богослужений.

Репертуар хора состоит из духовных произведений разных эпох и стилей. Он включает в себя церковные песнопения стран Православного Востока: Греции, Болгарии, Сербии, Грузии. На богослужениях в храме исполняется знаменный распев и его многочисленные обработки, а также авторские духовные сочинения композиторов Московской Синодальной школы конца XIX – первой половины XX века: А. Никольского, С. Смоленского, А. Гречанинова, П. Чеснокова.

В репертуаре хора широко представлен жанр духовного концерта – сочинениями М. Березовского, Д. Бортнянского, С. Дегтярёва, А. Архангельского. Кроме того, хор исполняет произведения современных церковных композиторов: архимандрита Матфея (Мормыля), С. Трубочёва, Б. Феоктистова, Г. Печёнкина. Мужской хор под управлением В. Горбика вносит огромный вклад в популяризацию отечественной духовной музыки.

Хор участвует в концертной жизни, демонстрируя высокий художественный уровень и самобытность коллектива. Каждая встреча с ним становится для слушателя событием огромного масштаба. Приведём высказывание известного музыковеда М. Рахмановой о концерте в Большом зале Московской консерватории 27 февраля 2008 г.: «Это был лучший хоровой концерт, который довелось слышать

за последние годы. Зал долго удерживал хор на сцене бурными аплодисментами, а Пасхальный концерт Д. Бортнянского «Да воскреснет Бог...» был исполнен на «бис» [3].

В исполнении хором духовной музыки Д. Бортнянского, А. Веделя, М. Березовского, А. Архангельского, А. Кастальского обнаруживается удивительно стройное звучание мужского пения, его мистическая красота. Это достигается глубоким пониманием стиля, присущим В. Горбику, высочайшим профессиональным мастерством регента. В исполнении хора нередко проявляются черты монастырской традиции.

В интерпретации Концерта № 32 Д. Бортнянского дирижёров В. Полянского и В. Горбика есть и моменты сходства, и различия, что обусловлено разными факторами – сферой деятельности музыкантов, их пониманием сущности духовного произведения (и др.). Анализ исполнительских версий основан на записях концерта: Хор В. Горбика, 2008 г. [6]; Хор В. Полянского, 1989 г. [7].

«Скажи ми, Господи, кончину мою» – одно из глубоких и зрелых сочинений Д. Бортнянского, он отмечен П. Чайковским как концерт «лучший из всех тридцати пяти», «позитивно прекрасный». Этот Концерт заупокойный, его иногда сравнивают с неканоническим реквиемом. В нём господствуют скорбно-элегические настроения и образы светлого созерцания, – именно эти сферы лирики были ближе всего композитору.

Текстовой основой Концерта послужили избранные строки из 38-го псалма Библии: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой век мой... Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...» (и др.). В них выражается предсмертная мольба человека, уходящего из жизни.

По структуре Концерт представляет собой трёхчастный цикл: *Andante (c-moll)*; *Largo (As-dur – f-moll)*; *Adagio, Moderato (c-moll)*; в музыке преобладает скорбное настроение и минорный лад. Первая часть открывается темой, изложенной трёхголосно и напоминающей кант. Вторая часть – короткий эпизод строгого хорального склада. Третья часть – развёрнутый финал, написанный в форме фуги, с медленным вступлением.

Необходимо заметить, что ни смешанный хор с женской группой, ни мужской хор не соответствуют авторскому исполнительскому составу. Концерт «Скажи ми, Господи, кончину мою» (как и все другие) написан Д. Бортнянским для мужских и детских голосов. Его партитуры не были рассчитаны на тембр, который присущ смешанному хору. Как известно, детские голоса мальчиков отличаются от женских голосов, несмотря на их одинаковый диапазон. Звук детской

верхней тесситуры существенно отличается от женского тембра. Хорами с участием женских голосов концерты Д. Бортнянского начали исполняться с конца XIX века и исполняются по сей день, производя иногда неприятное впечатление ариозно-оперным звучанием сопрано (особенно в ансамбле солистов).

Хор В. Полянского – смешанный, обладающий широкими выразительными возможностями, обусловленными регистровым и тембровым богатством звучания. Хор В. Горбика – мужской, в нём нет мягких женских тембров, нет разнообразия звуковых красок смешанного состава. Гипотетически, казалось бы, что этот хор ограничен в своих возможностях, однако исполнение концерта это опровергает.

При сравнении записей двух исполнительских версий обращает на себя внимание различное время звучания концерта. В исполнении В. Полянского – 12:56, у В. Горбика – 9:21. Это различие обусловлено разными подходами к пониманию темпового модуса, соответствующего раскрытию образного содержания как каждой части в целом, так и каждого раздела внутри части.

В интерпретации концерта Д. Бортнянского В. Полянский придерживается строгой соподчиненности разделов цикла, где каждая часть – это самостоятельная структурная единица, с определённым эмоциональным тонусом, и, в то же время, связанная с другими частями общим идейным замыслом. Все исполнительские средства направлены на то, чтобы выстроить архитектуру композиции в соответствии с принципом классической эстетики – это соразмерность, пропорциональность, уравновешенность частей целого.

В интерпретации В. Горбика проявляется влияние церковной певческой традиции. Исполнение концерта «Скажи ми, Господи, кончину мою» поражает сдержанным тоном высказывания и, одновременно, полнотой эмоций. В. Горбик как регент мужского церковного хора продемонстрировал глубокое понимание духовной музыки композитора. Особые условия «бытования» музыкального текста накладывали отпечаток на исполнительскую манеру мужского хора В. Горбика в целом. Это проявилось в трактовке слова, в темповых и динамических решениях.

Первая часть концерта (Andante). В исполнении хора В. Полянского первая часть длится 5:02, по сути это *Adagio*, слова произносятся очень медленно, растянуто. В исполнении хора В. Горбика первая часть концерта звучит 3:51, в умеренном темпе, который, на наш взгляд, более соответствует авторскому замыслу.

Начинается концерт ансамблем солистов (Д – А – Т). У В. Полянского характер первого построения отрешённый, в музыке ощущается застылость. Вместе с тем, общий колорит звучания – светлый, за счёт женских тембров сопрано и альтов, преобладающих в ансамбле.

В исполнении хора В. Горбика начальная фраза «Скажи ми, Господи, кончину мою» (тт.1 – 4) создаёт молитвенное настроение сосредоточенно-сдержанным высказыванием мужского трио (без баса). Каждое слово произносится рельефно, проникновенно, на тихой динамике (*piano*).

В обеих версиях важное выразительное значение приобретают паузы между словами, создающие небольшие ритмические остановки. Но у В. Полянского они несколько затянутые. Скорбные секундовые интонации в партии дисканта (в обеих версиях) простые и естественные, в них отсутствует напряжённость. Вместе с тем, их звучание различно по колориту, так как в одном хоре звучит сопрано, в другом – тенор в высокой тесситуре. Новая светлая краска появляется в момент отклонения в параллельный мажор (тт. 7 – 9), она заметнее в исполнении хора В. Полянского.

Далее пение всего хора, в гармонической фактуре, насыщается плотным слитным звуком аккордов (тт. 14 – 23), но также в пределах *piano*, что проявляется в обеих версиях, различных по колориту. В смене небольших ансамблевых построений – без дисканта (тт. 24 – 27), а затем без баса (тт. 28 – 36), – подчёркивается просветление настроения и тембрового колорита.

Небольшой эпизод с четырёхголосной имитацией выразительной кантилены (тт. 40 – 45) в партитуре отмечен указанием на усиление динамики от *piano* к *forte*. Хор В. Полянского наполняет его экспрессией, передавая душевный порыв, эмоциональное напряжение. Вступление голосов из низкого регистра в верхний сопровождается сгущением тембровых красок и ярким динамическим нарастанием. Это кульминационная зона первой части концерта.

Иную трактовку даёт В. Горбик: здесь раскрывается душевное движение со стремлением к надежде на Божье милосердие. Звучание хора спокойное, сдержанное, с едва заметным усилением динамики, несколько замедленное в темповом отношении.

В заключительном построении (тт. 49 – 58) эмоциональная открытость, субъективность высказывания проявляется у хора В. Полянского, где используется яркое динамическое нарастание и спад. Хор В. Горбика, напротив, тихой скорбной хоровой речитацией с многократным повторением одного звука, с глубокими цезурами, частыми паузами-остановками, – передаёт погружение «в себя», чувство смирения. По характеру исполнения создаётся ощущение соборности, единения в выражении основной мысли.

Вторая часть концерта (Largo). Время звучания хора В. Полянского – 2:13, хора В. Горбика – 1:30. В обеих интерпретациях воплощается образ возвышенный и светлый. У В. Полянского очень

медленный темп ничем не отличается от темпа первой части. Внутренне сосредоточенное настроение подчеркнуто стабильно уравновешенным смешанным тембром в звучании аккордов на *piano*. Хор акцентирует первые доли в словах «раны», «крепости», а слова «аз исчезох» наполняются экспрессией и усилением динамики (хотя в партитуре есть ремарка – «очень тихо»). Во втором разделе со словами «Услыши, услыши молитву мою, Господи» ансамбль солистов передаёт мольбу умирающего проникновенным высказыванием сопрано с выразительным квинтовым ходом в мелодии (во второй октаве). В музыке слышится отчаяние, душевная боль. В. Полянский даёт динамическое усиление до *mf*, хотя в партитуре указано *piano*.

В трактовке В. Горбика вторая часть концерта в темповом отношении – не *Largo*, а скорее *Adagio*. Характерна тихая динамика в пределах *p* – *pp*. Звучание хора в начальном мажорном построении выражает умиротворение, душевное спокойствие («Остави от мене раны твоя, от крепости бо руки твоя...», тт. 1 – 10). Его сменяет ансамбль солистов (тт. 11 – 21), раскрывающий иное эмоциональное состояние, оно более субъективное (также и за счёт ладового контраста, перехода в минорную сферу). Призыв «Услыши, услыши молитву мою» передаёт душевное волнение, при этом темп немного ускоряется. Проникновенна и очень выразительна кантилена в партии дисканта, а также в имитации фразы «и моления моя» (Д – Т).

Заключение второй части «слёз моих не премолчи» (тт. 19 – 24) в обеих версиях схоже: стройные аккорды хоровой речитации звучат очень тихо, скорбно, на *pp*, с выразительными ритмическими остановками-паузами, разделяющими слова. В музыке выражается смирение, покорность судьбе, ощущение неотвратимости Высшего суда. Последние слова произносятся почти шёпотом.

Третья часть концерта (Adagio, Moderato). Интерпретационные версии финальной части концерта также отличаются в темповом и динамическом плане. Время звучания хора В. Полянского – 5:31, хора В. Горбика – 3:55. Фуге предшествует вступление «Ослаби да почию...» (7 т.), которое восстанавливает главную тональность. У В. Полянского оно слишком затянуто, темп очень медленный. Это скорее *Largo*, чем *Adagio*. Тихое звучание хора на *piano* сменяется ярким *crescendo* на слова «даже не отиду», с последующей долгой цезурой (тт. 3 - 4).

У В. Горбика это вступление в образном плане создаёт арку со скорбным образом первой части и окончанием второй части: здесь то же молитвенное состояние, та же тихая хоровая речитация в аккордовом изложении, без эмоциональных всплесков.

Переход от вступления к фуге выражен дирижёрами по-разному. В интерпретации В. Полянского подчёркнут контраст в образном плане. В трактовке В. Горбика контраст сглажен. В фуге «Ослаби ми да почию...» В. Полянский следует драматургии постепенного усиления и утверждения образа, наполняя его различными эмоциональными состояниями: от сдержанного в начале – до волевого, твёрдого, решительного. Рельефно и чётко подаются проведения темы, они хорошо прослушиваются.

В исполнении Камерного хора ощущается скрытый «внутренний нерв», пронизывающий звуковой образ фуги. В. Полянский использует яркие нарастания динамики, особенно в длительных интермедиях, где хор звучит насыщенно и мощно. Мастерски используя его выразительные ресурсы, он выделяет и усиливает тембр басов – в нисходящих секвенционных построениях (тт. 36 – 41, 45 – 53, 88 – 92); и сопрано – в восходящих (тт. 42 – 44, 92 – 97).

В интерпретации В. Горбика фуга идёт в более подвижном темпе, чем у В. Полянского, в музыке ощущается непреклонность воли, сила духа. Первое стреттное проведение темы и ответа в двух верхних голосах служит своеобразным импульсом к дальнейшему широкому безостановочному развёртыванию музыкального образа. В партитуре тема фуги проводится далее в основном тенорами и басами (тт. 14 – 20, Б – Т, стретта; тт. 25 – 29, Т – Б, стретта; тт. 65 – 69, Б; тт. 74 – 76, Т), дисканты подключаются только дважды – в стреттах. Это служит преимуществом для мужского хора, так как в нём нет дискантов. В. Горбик стремится к выявлению нового колорита в звучании темы за счёт разных регистров, тесситурных особенностей, динамики, фактурного окружения.

В разработке четырёхголосная стретта с восходящим порядком голосов (Б-Т-А-Д) у В. Полянского служит усилению образа, что сопровождается эмоциональной напряжённостью и динамическим нарастанием. В трактовке В. Горбика эта стретта символизирует активное движение, стремление к преодолению душевной слабости, что ощущается даже без усиления динамики. Очень выразительны нисходящие секвенционные волны с широкими распевами в развёрнутой интермедии, смягчающие суровость темы-образа (тт. 37 – 64). Основная нагрузка ложится на партию басов с песенной мелодией, которые звучат мягко и проникновенно, в отличие от Камерного хора.

В трактовке В. Полянского четырёхголосная стретта в репризе (тт. 84 – 89) трактуется как кульминация финала, она звучит более ярко и насыщенно, на forte. Её сменяют секвенции в интермедии, снижающие повышенный эмоциональный тонус высказывания. У В. Горбика намного меньше эмоциональных и динамических контрастов, чем у В. Полянского.

Краткое заключительное Adagio (тт. 114 – 119) трактуются дирижёрами одинаково: это очень медленный хорал в аккордовом движении, с угасающим звучанием от р до pp.

Сравнительный анализ исполнительских версий Концерта № 32 Д. Бортнянского позволил сделать следующие выводы. Интерпретация этого концерта Валерием Полянским и Владимиром Горбиком раскрылась во всей полноте его смысловых и художественных характеристик. Анализ исполнительских версий Государственного камерного хора (В. Полянского) и мужского хора Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры (В. Горбика) дал возможность раскрыть индивидуальный подход дирижёров к прочтению выдающегося произведения Д. Бортнянского.

В трактовке В. Полянского философско-этическая идея концерта носит и всеобщий, и личностный характер, объединяя возвышенное и земное до высот трагического осмысления жизни. В исполнении Камерного хора проявляется более открытая эмоциональность.

Опираясь на авторскую логику циклической композиции концерта, В. Полянский выстраивает исполнительскую драматургию в соответствии с принципом контрастного соотношения частей. Метод дирижёра заключается в драматургическом развитии образного содержания, в симфонизированном подходе к освоению хоровой партитуры. В этом сказался плодотворный опыт В. Полянского как симфонического дирижёра.

В интерпретации В. Горбика концерта Д. Бортнянского проявилась церковная певческая традиция, глубокое понимание стиля, которое присуще регенту, не раз исполнявшему это произведение и в концертных залах, и в православных храмах. Это нашло своё отражение как в погружении в глубинные слои содержания концерта, так и в звуковой форме его выражения. Цикл предстает как единый, прочно спаянный монолит. Глубоко проникновенная музыка звучит сдержанно, скорбно, трогательно. В ней также тонко выражено состояние некоей просветлённости, возвышенной умиротворённости, соборно-молитвенного чувства.

Трактовка концерта обоими дирижёрами производит глубокое впечатление от погружения в смысл произносимых слов. Значение каждого слова текста псалма Давида подчёркивается чёткой ритмикой, артикуляцией, характером темпового движения. В. Полянский относится к слову (часто в обобщённом плане) как к носителю духовной силы, раскрывающей идею произведения. В. Горбик, являясь регентом с многолетним опытом церковного служения, точно следуя замыслу композитора, трактует слово молитвы как первооснову духовного

сочинения, которое обуславливает соответствующий характер музыкальной интонации. Для него важно глубоко осмысленное произнесение каждого слова, выражение его этического смысла и направленности на слушателя.

В исполнении концерта хор В. Полянского предстал как коллектив, раскрывший огромный потенциал выразительных возможностей хорового пения. Это великолепный строй, мастерство ансамблирования, ритмическая слаженность певческих групп. В трактовке В. Полянского большое значение имеет специфическая тембровая характеристика хорового звучания концерта, создаваемая разнообразными средствами смешанного состава.

Для интерпретации концерта Д. Бортнянского В. Горбиком найден особый характер и тон высказывания церковного мужского хора. Исполнение покоряет красотой звучания, поражает максимальным расширением его диапазона, мастерским выявлением выразительных возможностей теноров, поющих за дискантов и альтов в высокой тесситуре. Хор демонстрирует высокое искусство ансамбля – в уравновешенности по силе мужских голосов, в согласованности их звучания в ансамбле, особенно в тихой динамике (*p*, *pp*). Расширение динамических возможностей мужского хора достигается не увеличением громкости, а мастерским распределением звучности, сопоставлением тембров, регистров, ансамблей и тутти.

В исполнении хора под управлением В. Горбика слитное и стройное звучание однородного мужского пения представляется более приближённым к авторскому замыслу, чем звучание смешанного хора В. Полянского. В исполнении духовного концерта «Скажи ми, Господи, кончину мою» мужским церковным хором как бы оживает певческая традиция, запечатлённая в бессмертном сочинении Д. Бортнянского.

Список использованных источников

1. Валерий Полянский отмечает юбилей [Электронный ресурс]. – 2019. – 19 апреля. – Режим доступа: <https://muzobozrenie.ru/valerij-polyanskij-otmechaet-jubilej/>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Денисов, Н. Г. Интервью с регентом Владимиром Горбиком [Электронный ресурс] / Н. Г. Денисов // Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. – Режим доступа: http://blagoslovenie.su/index.php?option=com_content&task=view&id=722&Itemid=40, свободный. – Загл. с экрана.
3. Рахманова, М. П. О выступлении мужского хора в Большом зале Московской государственной консерватории [Электронный ресурс] / М. П. Рахманова // Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. – 2008. – 27 февраля. – Режим доступа:

- http://blagoslovenie.su/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=11&Itemid=40, свободный. – Загл. с экрана.
4. Рыцарева, М. Г. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество / М. Г. Рыцарева. – Л. : Музыка, 1979. – 256 с.
 5. Скребков, С. С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта / С. С. Скребков // Избранные статьи. – М. : Музыка, 1980. – С.188 – 215.
 6. Д. Бортнянский – «Скажи ми, Господи, кончину мою». Концерт №32. Мужской хор Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры в Москве, регент – Владимир Горбик [Электронный ресурс]. – 2008. – 27 февраля. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ehlzgaBGYII>, свободный. – Загл. с экрана.
 7. Д. Бортнянский. Хоровой концерт а капелла № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (Псалом 38). Государственная академическая симфоническая капелла России под управлением Валерия Полянского [Электронный ресурс]. – 2010. – 2 декабря. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=LCKSKLaO6V4>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Valeriy Polyanskiy otmechaet yubiley [Valery Polyansky celebrates his jubilee] URL : <https://muzobozrenie.ru/valerij-polyanskij-otmechaet-jubilej/> (19.04.2019)-. htm, free.
2. Denisov N.G. Interv'yu s regentom Vladimirom Gorbikom [The interview with regent Vladimir Gorbik] / Moskovskoe podvor'ye Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavry [Moscow Compound of the Holy Trinity and St. Sergius Lavra] URL : http://blagoslovenie.su/index.php?option=com_content&task=view&id=722&Itemid=40-. htm, free.
3. Rakhmanova M.P. O vystupenii muzhskogo khora v Bol'shom zale Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii [About the performance of the male choir in the Great Hall of the Moscow Conservatory] / Moskovskoe podvor'ye Svyato- Troitskoy Sergievoy Lavry [Moscow Compound of the Holy Trinity and St. Sergius Lavra] URL : http://blagoslovenie.su/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=11&Itemid=40in (27.02.2008)).-. htm, free.
4. Rytsareva M.G, Kompozitor D. Bortnyanskiy. Zhizn' i tvorchestvo [Composer D. Bortnyansky. Life and Work] L.: Music, 1979, 256 p.
5. Skrebkov S.S. Bortnyanskiy – master russkogo khorovogo kontserta [Bortnyansky – a master of the Russian choral concert] / Izbrannye stat'i [Selected articles] Moscow.: Music, 1980, pp. 188 – 215.
6. D. Bortnyansky, “Skazhi mi, Gospodi, konchinu moyu”. Kontsert №32. Muzhskoy khor Podvor'ya Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavry v Moskve, regent – Vladimir Gorbik [D. Bortnyansky "Lord, make me to know my end". Concerto 32. The male choir of the Compound of the Holy Trinity-St. Sergius Lavra in Moscow, regent – Vladimir Gorbik] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ehlzgaBGYII> (27.02.2008)-. htm, free.

7. D. Bortnyansky. Khorovoy kontsert a kapella № 32 «Skazhi mi, Gospodi, konchinu moyu» (Psalom 38). Gosudarstvennaya akademicheskaya simfonicheskaya kapella Rossii pod upravleniem Valeriya Polyanskogo [D. Bortnyansky Choral Concerto a cappella No. 32 "Lord, make me to know my end" (Psalm 39). The Russian State academic symphonic capella under the direction of Valeriy Polyansky] URL : [https:// www.youtube.com/watch?v=LCKSkLAo6V4Y1I](https://www.youtube.com/watch?v=LCKSkLAo6V4Y1I) (27.02.2008)-. htm, free.

Мурзаева А.Н., Пащук Т.А. Об исполнительских трактовках хорового концерта Д. Бортнянского «Скажи ми, Господи, кончину мою». Статья посвящена актуальной и малоизученной проблеме интерпретации духовных хоровых концертов выдающегося русского композитора XVIII века Дмитрия Бортнянского. Для анализа избраны исполнительские версии одного из лучших концертов – «Скажи ми, Господи, кончину мою» – Валерия Полянского (Государственный камерный хор) и Владимира Горбика (Мужской хор Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры).

В статье раскрываются индивидуальные подходы к трактовке этого произведения, определены моменты сходства и различия в двух интерпретациях. В сравнительном анализе внимание фокусируется на трактовке содержания Концерта № 32; темповых, динамических, темброво-колористических решениях. Выявляются особенности исполнительского стиля коллективов и их руководителей, художественные и технические возможности разных хоровых составов.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, хоровая музыка, Дмитрий Бортнянский, духовная музыка, хоровой концерт, Государственный камерный хор под руководством Валерия Полянского, Мужской хор Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры под управлением регента Владимира Горбика.

Мурзаева А.Н., Пащук Т.А. Про виконавські трактування хорового концерту Д. Бортнянського «Скажи ми, Господи, кончину мою». Стаття присвячена актуальній та маловивченій проблемі інтерпретації духових хорових концертів видатного російського композитора XVIII століття Дмитра Бортнянського. Для аналізу обрані виконавські версії одного з найкращих концертів – «Скажи ми, Господи, кончину мою» – Валерія Полянського (Державний камерний хор) та Володимира Горбика (Чоловічий хор Московського подвір'я Свято-Троїцької Сергієвої Лаври).

У статті розкриваються індивідуальні підходи до трактовки цього твору, визначені моменти схожості та відмінності у двох інтерпретаціях. У порівняльному аналізі увага фокусується на трактовці змісту Концерту № 32; темпових, динамічних, темброво-колористичних рішеннях. Виявляються особливості виконавського стилю колективів та їх керівників, художні та технічні можливості різних хорових складів.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, хорова музика, Дмитро Бортнянський, духовна музика, хоровий концерт, Державний камерний хор під керівництвом Валерія Полянського, Чоловічий хор Московського подвір'я Свято-Троїцької Сергієвої Лаври під керівництвом регента Володимира Горбика.

Murzayeva A., Pashchuk T. About performing treatment of D. Bortnyansky's choral concert "Lord, make me to know my end". The article is devoted to the relevant and insufficiently known issue of the interpretation of the sacred choral concerts of the outstanding Russian composer of the XVIII-th century Dmitry Bortnyansky. The performing versions of one of the best concerts - "Lord, make me to know my end" – by Valery Polyansky (State Chamber Choir) and by Vladimir Gorbik (the male choir of Moscow Compound of the Holy Trinity and St. Sergius Lavra) have been selected for the analysis.

The authors of the article reveal the individual approaches to the treatment of this piece of music and define the points of similarity and distinction in two interpretations. In the comparative analysis the attention is focused on the treatment of the content of the concert N 32; tempo, dynamic, timbre-coloristic solutions. The peculiarities of the performing style of the collectives and their directors, artistic and technical opportunities of different choral staffs are revealed.

Key words: performing interpretation, choral music, Dmitry Bortnyansky, sacred music, State Chamber Choir under Valery Polyansky, The Male Choir of Moscow Compound of the Holy Trinity and St. Sergius Lavra under regent Vladimir Gorbik.

УДК 784.3

О.В. Аверина

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА НА СТИХИ ЯПОНСКИХ ПОЭТОВ. К ПРАКТИКЕ ИСПОЛНЕНИЯ

Ориентальная тематика в творчестве русских композиторов – это значительная область музыкального искусства, представляющая интерес для исследователя. Тема не нова, но она не теряет своей актуальности, поскольку связана с непрерывным диалогом, взаимопроникновением двух культур Востока и Запада.

Таинственная, экзотическая Япония, с сильнейшими традициями, богатой, многовековой историей и культурой, являлась закрытой для мира до второй половины XIX века. Это одна из причин не иссякающего интереса европейцев к её культуре. Русские композиторы не стали исключением. Так в XX веке к японской литературе обращались – С. Василенко («Восемь японских мелодий» для высокого голоса и фортепиано ор. 49), И. Стравинский («Три стихотворения из японской лирики»), А.В. Лурье («Японская сюита»), Д. Шостакович («Шесть романсов на слова японских поэтов для тенора с оркестром», соч. 21), Вл. Золотарёв («Пять романсов на стихи японского поэта И. Такубоку»), С. Слонимский («Весна пришла!...» для среднего голоса и фортепиано на

стихи японских поэтов) и др. Эти сочинения, написанные на русский перевод японских текстов, вошли в концертный репертуар исполнителей и продолжают привлекать внимание слушателей своей «экзотичностью».

Обратимся к двум ярким образцам камерно – вокального жанра, созданным в начале и середине XX века – М. Ипполитова-Иванова «Пять японских стихотворений» (соч. 60, 1927 г.) и М. Таривердиева «Акварели. Пять романсов на стихи средневековых поэтов» (1957 г.).

Уже в самом названии этих сочинений кроется притягательная сила, некая магия, связанная с весьма далёкой от русской, особой культурой «страны восходящего солнца». Написанные в начале и середине XX века, в совершенно разных исторических, социальных, культурных условиях, эти произведения имеют счастливую судьбу. Их исполняют как выдающиеся музыканты, так и начинающие свой профессиональный путь. Часто используют в качестве инструктивного материала в классах сольного пения и концертмейстерского мастерства. Именно с этим связана **цель** данной статьи:

- рассмотреть несколько опусов на японские тексты в одной статье, дабы яснее выявить значимость глубинной сути инациональной поэзии в исполнительской работе музыканта;
- обозначить круг исполнительских задач и принципов, исходя из особенностей интерпретации композиторами японской поэзии;
- ещё раз привлечь внимание к данным циклам: исполнителей – для включения романсов в свой концертный репертуар, и педагогов – для внесения их в учебные планы обучающихся в музыкальных вузах.

В контексте данного исследования говорить о творчестве М. Ипполитова-Иванова и М. Таривердиева следует с позиции преемственности связей и традиций русской композиторской школы. М. Ипполитов-Иванов стоял у истоков формирования классического музыкального образования в Грузии. Являлся создателем и руководителем отделения Русского музыкального общества, директором музыкального училища (выпускником которого впоследствии являлся М. Таривердиев), оперно-симфоническим дирижёром города Тифлиса (ныне — Тбилиси). Затем продолжительное время преподавал в Московской консерватории, где воспитал плеяду выдающихся выпускников: С. Василенко, Р. Глиэр, А. Гольденвейзер, Р. Меликян, К. Игумнов. В свою очередь С. Василенко и Р. Глиэр преподавали инструментовку А.И. Хачатуряну, класс композиции которого окончил М. Таривердиев.

Помимо такой «генетической» связи поколений выдающихся музыкантов, общими являются также ряд фактов, позволяющих утверждать преемственность творчества. Коснёмся их:

1. Для обоих композиторов камерно-вокальный жанр был одним из основных жанров творчества, в котором они не боялись экспериментировать. Если М. Ипполитов-Иванов, сохраняя традиции камерного стиля, вводил в свои сочинения необычные сочетания инструментов и вокальных партий, то М. Таривердиева заслуженно считают создателем камерно-эстрадного жанра, нового типа эстрадной песни.
2. М. Ипполитов-Иванов один из первых композиторов – «классиков», пробовавший свои силы в киномузыке. Его перу принадлежит музыка к первым немым картинам Российской империи «Песнь про купца Калашникова» (1909 г.) и «Волга и Сибирь» (1914 г.), а также к кинокартине по повести К. Паустовского «Кара-Бугаз» (1934 г.). Творчество М. Таривердиева часто ассоциируют с музыкой к кинофильмам, «<...> от него можно вести отсчёт времени в повороте музыкального фильма и киномузыки вообще к качественно новому соприкосновению со зрительным рядом <...> музыка стала играть принципиально иную роль: она вступила в права действующего лица, вторглась в крупный план, стала вровень со словом, действием, ситуацией <...>» [8, с. 6].
3. М. Ипполитов-Иванов значительную часть жизни посвятил изучению народной музыки, фольклора, восточная тема проходит через всё его творчество. Создание «Японских стихотворений» приходится на зрелый период творчества композитора. М. Таривердиев вырос в Тбилиси, городе, органично сочетающем восточный колорит и черты европейской культуры. В семье будущего композитора часто звучала музыка: «это были армянские и грузинские песни, произведения русской и зарубежной классики <...> и когда мы говорим сегодня о причастности композитора к вокальной музыке <...> то невольно протягиваем нить, связывающую творчество зрелого мастера с впечатлениями далекого детства» [8, с. 24]. Одна из первых студенческих серьёзных работ композитора, высоко оцененная А. Хачатуряном, – вокальный цикл «Акварели»²².

²² «Сам композитор относится к этому произведению с большой любовью, считая его своей первой настоящей удачей <...>. «Акварели» – единственное из ранних сочинений, которое уже в 1980 году он включил в свою авторскую пластинку.» [8, стр. 39].

4. Для создания своих циклов композиторы используют стихи поэтов эпохи Средневековья (VII – XII вв.), которые являются частью поэтических антологий «Кокинсю» («Собрание старых и новых песен Японии») и «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»). Древние памятники японской культуры насчитывают тысячи песен и стихов, имеющих разную тематику и хронологически не связанных между собой, написанных представителями различных сословий и провинций Ямато²³.

М. Ипполитов-Иванов, по его воспоминаниям, создаёт «<...> серию романсов на слова старинных поэтов в переводе Гусьмовой <...>» [1, с. 151]. Как указывает О.В. Миронова «<...> «Старинными» Ипполитов-Иванов называет неизвестных японских поэтов VIII – X веков <...>» [5, с. 29], а переводчиком в действительности является «<...> японовед и этнограф А.Е. Глускина (1904 - 1994). Стихотворения из её первой книги переводов японской поэзии «Песни Ямато», вышедшей в 1926 году, послужили литературной основой цикла» [5, с. 29].

К поэзии в переводе А. Глускиной прибегает и М. Таривердиев. В «Акварелях» использованы её 4 перевода стихотворения: неизвестных японских авторов (для двух романсов «В путь», «В тумане утреннем»), О. Якамоти («Пути в столицу – как вы далеки!»), С. Наисинно («Сон»). В переводе В. Марковой взят текст неизвестного автора для одного романса («Перед казнью»).

«<...> Согласно восточному пониманию, человеческая речь в принципе неадекватна реальности <...>» [2, с. 42] – данную мысль высказывает французский антрополог и этнолог К. Леви-Стресс, изучавший культуру Японии в контексте связей с европейской культурной традицией. «<...> Непроницаемость японской литературы и поэзии для восприятия европейцев становится очевидной не только из-за сложности перевода иероглифического письма, но и невозможности учесть выбор определённого стиля каллиграфии: расположение текста на странице, характер начертания знаков вносит особые нюансы в смыслы, которые европейцам недоступны. Переводчик передаёт лишь общее в содержании, сохраняя внешнюю форму его передачи – лаконизм, безыскусную простоту и тонкость выражения <...>» [2, с. 42]. Таким образом одним из главных принципов японской поэзии является принцип суггестивности²⁴, где слово – это своеобразный вектор, указывающий читателю лишь направление мысли.

²³ Древнее название Японии.

²⁴ «Суггестивность» (от англ. *suggestive*) – намёк, внушение.

Заметим, используя литературный источник для будущего сочинения М. Ипполитов-Иванов и М. Таривердиев несколько переработали текст русского перевода, что обусловлено субъективными композиторскими потребностями воплощения музыкально-поэтического содержания. Таким образом, задача перевода поэтического текста в значительной степени ложится на плечи композиторов. Задача же исполнителя (как солиста, так и аккомпаниатора) состоит в том, что требует от него вдумчивого, серьёзного и подробного анализа музыкального текста в его непосредственной связи с литературным. Поэтому исполнительская работа над этими циклами, на наш взгляд, должна начинаться с изучения особенностей поэтического источника.

Каждый из циклов состоит из пяти романсов, стихотворения которых соответствуют типу *танка*. Только в основе одного из романсов лежит поэтическая форма *хокку* («Акварели» - № 3 «Перед казнью»).

Как отмечает А. Глушкина: «Танка выросла из песенной народной стихии и создала свои поэтические законы... Рифмы, как сознательного поэтического приёма, в танка нет <...> Для пятистиший характерны ассонансы, разнообразные виды повторов, игра слов... Японские пятистишия – это поэтический экспромт, сложенный по конкретному поводу: <...> при встрече и при расставании, на пиру и в странствии, по поводу вечной разлуки и при заключении любовного союза <...> Только в творческом единении поэта и слушателя танка получала своё законченное выражение и полностью раскрывалась скрытая порой в подтексте поэтическая информация» [3, с. 13]. Исследователь японской поэзии указывает на то, что подтекст танка мог выражать, порой в иносказательной форме, посредством игры слов и традиционности восприятия образов, душевное состояние героя, живописную картину природы. Если толковать подтекст как «внутренний, скрытый смысл текста, высказывания; содержание, которое вкладывается в текст чтецом или актёром» [6, с. 516] задача исполнителя становится очевидной. При внешней простоте и ясности изложения текст вокальных циклов требует от интерпретатора изысканной расшифровки, умения мыслить ассоциативно, в некотором смысле – «полифонично». Во многом выявление концепции сочинения будет зависеть от уровня чуткости, эмоционального опыта и интуиции исполнителей. С другой стороны – любая интерпретация должна опираться на понимание исполнителями индивидуальных особенностей стиля композитора. Музыкальное воплощение каждого японского стихотворения в циклах своего рода – также выражение его подтекста.

Песенная лирическая природа японской поэтической формы танка нашла отражение в лирическом содержании романсов обоих циклов.

Так, цикл «Пять японских стихотворений» М. Ипполитова-Иванова открывает романс **№ 1 «Аллеи все осыпаны цветами...»**. Проникновенный, погружающий нас в состояние переживания осени, как поры года, ассоциирующейся с неизбежностью увядания человеческой жизни. По жанру этот романс близок лирической песне. Исполнители (как вокалист, так и пианист) должны внимательно отнестись к нюансировке исполнения, исходя из композиторского замысла, который проступает в тщательном выстраивании динамических подъёмов и спадов, создавая эффект движения воздуха, круговорота осенних листьев. Он достигается путём организации шестнадцатых (в партии левой руки) в одну стремительно взлетающую фразу от *pp* до *mf* в тактах 1 – 5 и от *f* до *mf* в тактах 6 – 7. На наш взгляд, в этом случае, допустимо небольшое *accelerando* внутри фразы, которое в партитуре соответствует поэтическому тексту «...осыпаны листвою...» (такт 1 – 2), «...то осень к нам стучится...» (такт 4 – 5), «...своею непогодой разгонит всех друзей» (такт 6 – 7 и далее). Мелодическое движение партии солиста организовано плавными нисходящими восьмыми, навстречу шестнадцатым фортепиано. Эти средства явно воссоздадут поэтический образ увядшей опадающей листвы (такт 1 – 3). Особенно это подчёркнуто в финале романса, когда в фортепианную включается тема вокальной партии. «Лирика природы и лирика чувств образуют гармоническое слияние, тонкое взаимопроникновение» [3. с. 39].

Романс **№ 2 «Ах, в этом мире страдать я устал»** - «монолог». Герой повествует нам о своих страданиях в земной жизни. На протяжении всего романса выразительную вокальную тему сопровождает хоральная фактура фортепиано. Мерные чередования акцентированных аккордов целесообразно исполнять сдержанно, не превосходя вокальную тему по силе звучания. Акценты воспринимаются как удары погребального колокола, сопровождающего главного героя в его пути. В фортепианной партии выражен подтекст пятистишия, в котором колокол - как символ соприкосновения зримого и невидимого (возможно лучшего) мира, к которому стремится путник. Вокальная партия интонационно выразительна и пронизана светлой печалью. Исполнитель-солист должен учитывать каждый нюанс душевного состояния героя. Особенно это касается высокой тесситуры, соответствующей тактам 10 - 11 «...как тает белый снег в солнца лучах», в которых следует избегать форсирования звука, максимально придерживаясь динамики, указанной композитором. Это – своеобразная кульминация романса, которая, исполняясь на *piano*, требует от солиста мастерского владения дыханием.

Иная эмоциональная насыщенность у романса № 3 «**О запахах померанцев, так ждущих жадно мая**». Композитор представляет нам живые чувства героя, волнующий аромат весны, который навеивает воспоминания о былой любви. Символ аромата – это «звучащий образ»²⁵ близкого свидания, а также осознание быстротечности и непрочности всего земного. В основе аккомпанемента непрерывно повторяющийся мотив из трёх нот (с опорой на вторую) на фоне порывистого движения шестнадцатых в левой. Пианист обязан сохранить это движение от начала до конца романса, что представляет достаточную техническую трудность. Контакт вокальной партии и сопровождения обусловлен поэтическим содержанием. От ансамблистов требуется навык искусного владения агогическими отклонениями.

Романс № 4 «**В тумане утреннем вся бухта Акаси**» - «Эта песня создана ради всех живых существ. Бухта Акаси – заблудшее человеческое сердце. Плыть, прячась за островами, – значит блуждать в трех мирах. Думать о лодке – означает великое милосердие и великое сострадание Будды <...>» [7]. Так величественно отзывался об этом стихотворении один из неизвестных японских авторов древности. «Топоним Акаси встречается <...> в одном из самых ранних текстов японской словесности <...> За 12 веков существования этого стихотворения в нём находили разные чувства: тоску по любимому или любимой; горечь человека, отправленного в изгнание, плачь по умершему <...>» [7]. Данное стихотворение также использовал М. Таривердиев в четвёртом романсе цикла «Акварели». У М. Ипполитова-Иванова – это самый драматический романс цикла, по жанру он приближён к оперной арии. Фортепианная партия – самостоятельная инструментальная тема, содержащая лейтмотив рока, разбитых надежд, страдания. Основанная на японском народном ладе, изложенная октавами в унисон, она является равноценной партии солиста, выступает в роли «сказителя». Интерпретаторам предстоит выполнение единой психологической задачи: с целью создания правдоподобного музыкального образа, от них требуется владение тембральными возможностями как голоса, так и инструмента, и умение находить общие точки соприкосновения.

Пример того, как малыми средствами можно выразить глубокое содержание – романс № 5 «**Все склоны там у горочки**»²⁶. На первый взгляд финальный романс цикла является самым «весенним» из всех номеров. Подвижный, энергичный, символизирующий возрождение жизни. Однако, вчитываясь внимательно в поэтический текст

²⁵ Термин А.М. Глускиной [3].

²⁶ Автор стихотворения – Тимонори XIII – XIV век.

обнаруживаем сравнения и иносказания, которые присущи японской литературе. Автор пятистишия образно сравнивает осыпавшийся цвет вишни с мимолетностью жизни, с крыльями мотылька, горящего в солнечных лучах. «И вот мне кажется, что белые цветы не вишни лепестки, а просто снег...» Как в русской, так и в японской культуре снег – это сезонное явление зимы, поры умирания. Зачастую в японской лирике снег является и поэтическим образом седины человека, связан с мотивом грусти. Опираясь на данную поэтическую образность, романс может быть истолкован как тревожное ожидание, осознание конечной безысходности. Приём использования композитором квинтового остинато в басу воссоздает чувство тревоги, беспокойства. Партия вокалиста, поддерживая это настроение, носит характер возбуждённой речитации, которая требует от солиста владения техникой артикуляции с целью достижения конечного эффекта «приговаривания». Лейтмотив вокальной партии подхватывает партия фортепиано (такт 12). Перед солистом-ансамблистом встаёт комплекс непростых технических задач, который предстоит решить – это изложение стаккатированными октавами, синкопированными квинтами, придающими звучанию народный колорит и одновременно создающими эффект пустоты. Всё направлено на то, чтобы передать замысел композитора. Исполнителям важно выдержать от начала и до конца романса ритмическую остроту, упругость и единый темп. Для достижения достоверности образного содержания пианисту потребуется навык владения «скупой» педалью и максимально организованный игровый аппарат.

Если представить, что каждый романс цикла это одна строфа стихотворения, то не сложно обнаружить, что перед нами форма одного большого стихотворения – *танка*. При этом, М. Ипполитов-Иванов, создавая целостную сюжетную канву цикла, опирается на тему очерёдности смены времен года (от осени к весне) и лирические переживания героя, ассоциативно с этим связанные. Таким образом, выстраивается драматургия большого пятистишия. Данным приёмом пользуется и М. Таривердиев в процессе создания «Акварелей».

Пять романсов цикла связаны в один сюжет (одна *танка*). Это – странствия лирического героя, который переживает за время пути много оттенков чувств: радость от движения, непреодолимость разлуки, ожидание смерти и забвения, покой и умиротворение, а также осознание взаимосвязанности и закономерности всего земного. Так возникает общая для всего цикла тема странствия, весьма свойственная для японской культуры. Оторванность от родного дома, по долгу службы или изгнания, составляет целую группу песен (*ки ре ноута* – «песни странствий») в древних антологиях японской поэзии.

Цикл М. Таривердиева «Акварели» открывает романс **№ 1 «В путь»** – светлый, полный надежд и ожиданий, в котором человек в начале пути, идущий на встречу своей судьбе. Романс невольно вызывает образную параллель с романсом Ф. Шуберта «В путь» из цикла «Прекрасная мельничиха».

Светлая тональность *C-dur*, лаконичность и прозрачность фактуры, подвижный темп, синкопированный ритм – всё создаёт ощущение желания движения по дороге, не омрачённой опасностями и страданиями. С самых первых тактов фортепианного вступления композитор передаёт пульсацию «струящегося» движения. Непринуждённый характер повествования выражен лейтмотивом вокальной партии, который появляется в начале каждой фразы. В основе двух куплетов романса М. Таривердиев использовал два стихотворения неизвестных авторов. Следует отметить, что в подобном композиторском решении нашла отражение особенность японской средневековой поэтической традиции, а именно: использование типичных образов для создания особого понимания авторства, которое оттесняет индивидуальность поэта на второй план, «"я" поэта может быть заменено на любое "я" его социального окружения <...> личность поэта обычно не выявлена вообще <...>» [4].

Диалогичность вокальной и фортепианной партии выражена в тончайшей нюансировке, богатой штриховой палитре, интонационной чувственности. Достижение необходимой «акварельности» звучания обязывает пианиста использовать различные тембровые возможности педали, а вокалиста – владеть регистровыми возможностями голоса и оттенять эмоциональный характер слова.

Романс **№ 2 «Пути в столицу, как вы далеки»** - монологический характер высказывания, присущий всей средневековой японской лирике, остро ощутим в этом произведении. Подобно циклу М. Ипполитова-Иванова, где № 2 – это также монолог-«страдание», М. Таривердиев выбирает стихотворения²⁷ содержательно противоположные предыдущему. Разлука с родиной и любимой, которую переживает герой, как непосильная ноша вызывает гнетущее, подавленное состояние. Стихотворения принадлежат автору Отомо-но Якамоти, который, находясь на государственной службе у императора, много путешествовал, но, в связи с подозрением в заговоре, впоследствии был подвергнут изгнанию. Поэт на собственном опыте испытал тяготы бремени разлуки, забвения и одиночества.

²⁷ Композитором использованы два стихотворения О. Якамоти.

В музыкальном изложении роли ансамблистов разделены образностью: тяжёлая, в характере шествия, аккордовая «поступь» партии фортепиано, противопоставлена устремлённой вверх по звукам *g-moll* теме вокальной партии, которая стремится преодолеть безжалостные гармонии и выражает одновременно отчаяние и покорность судьбе. Задача, встающая перед исполнителями, – сохранение звукового баланса, чтобы плотное, наполненное звучание фортепианной фактуры, динамически не «перевесило» вокальную тему, выписанную в средней тесситуре. Мрачность колорита этой «акварели» воссоздаётся за счёт выстраивания гармонической вертикали и остигатного мерного движения октав в басу. В финале романа в партию фортепиано проникает тема вокальной мелодии. Она звучит как бы «всхлипывая» и постепенно замирает на фоне продолжительного одного звука в партии солиста. Два финальных «колючих» аккорда на *pp* не дают разрешения внутреннего напряжения, а, наоборот, оставляют слушателя в состоянии беспокойства.

Примечательно, что М. Таривердиев, выстраивая драматургию цикла, очень точно уловил особенность, характерную для поэтической эстетики «Маньёсю»: «<...> странничество <...> приспособлено для выявления сокрытого в человеке душевного потенциала <...> В "Маньёсю" уже вполне различимо проглядывает ощущение жизни не столько как встречи, сколько как прощания. И мотив разлуки расстоянием начинает органично переходить в мотив непрочности мира: если жизнь есть движение, расставания с миром не избежать» [4].

Именно в романе № 3 «Перед казнью» – композитор запечатлевает мгновение перед «расставанием с миром». В основе произведения – самая краткая поэтическая форма *хокку*²⁸ – всего 11 тактов – мимолётность, призванная отразить сиюминутное, в ней нет отношения прошлого и будущего. Образ кукушки, отображённый в стихотворении, символизирует переход от жизни к смерти. Общее *diminuendo* от *ff* до *pp* длится на протяжении всего романа. Чтобы полно раскрыть образную картину, от исполнителей требуется чуткое отношение к фразировке, умение сохранить звуковой баланс партий. В партии фортепиано, за счёт педального удержания гармоний, можно создать особый колорит угасания. Композиторские указания (*recitando, lacrimoso, languido*) требуют от интерпретатора-солиста особого вокально-речевого интонирования. В последних тактах романа звучит

²⁸ «Хокку – лирическое стихотворение. Оно изображает жизнь природы и жизнь человека в их слитном, нерасторжимом единстве на фоне круговорота времен года». [10, с. 5].

затихающий аккорд, на фоне которого в партии левой руки одиноко звучит имитация голоса кукушки. Следует отметить, что символ кукушки в японской литературе является также «киго»²⁹ словом лета, который в данном романе напоминает, что за смертью вновь следует жизнь.

Переход в «акварель» романа № 4 «В тумане утреннем вся бухта Акаси» следует без перерыва. Перед нами вновь образ лирического героя, который готов отправиться в путь. Фактурные и тематические элементы музыки заимствованы из первого романа «В путь». Это своего рода указание на то, что жизнь продолжается и не останавливает своего движения. Пейзаж утреннего тумана, которого едва коснулась утренняя заря, воспринимается как некое возрождение жизни, однако корабль, присутствующий здесь же, символизирует утраченные надежды и является свидетелем безвозвратно утерянному прошлого. Динамическое развитие романа – от *pp* до *ff* – выступает контрастом к предыдущему, оказывая обратное психологическое воздействие. От лёгкой ряби на воде (за счёт синкопирования и прозрачности фактуры фортепиано), от состояния светлой грусти до возгласа отчаяния, отражённого в вокальной партии на фоне звучания грозной, судьбоносной лейттемы из предыдущего номера «Перед казнью». Соответственно динамическому нарастанию выписаны и тесситура партии вокалиста (от низкой к высокой), и постепенное усложнение гармонических функций, исполнение которых требует от пианиста владения цепкой пальцевой дифференциацией и своеобразного тембрового извлечения гармонических последовательностей. Возрастающее напряжение завершается трагедией – крушением корабля и погружением вслед за этим в безмолвие. Финальный такт романа состоит из затихающего до минимума форшлага на *pp*.

И, словно из тишины, *attaca* – романс № 5 «Сон». Перед нами – последняя «акварель», поэтико-философский мир которой – звенящая тишина, умиротворение, гармоничность и созерцание мгновения жизни. Автор поэтических строк – Сикиси Найсинно, в творчестве которой исследователи отмечают приверженность одному из японских эстетических принципов юэн³⁰.

В романсе нет динамики громче *mp*. Для достижения застывшего звучания пианисту важно, согласно законам фразировки, организовать точную метрическую пульсацию шестнадцатых, избегая акцентирования,

²⁹ Киго – сезонное слово, указывающее на время года, к которому относится изображаемое в стихотворении. В Японии создавались специальные словари сезонных слов в помощь поэтам.

³⁰ Любование скрытым, невидимым в вещах; красота, лежащая в глубине вещи.

и сохранить при этом все фактурные элементы. Вокальная мелодия гармонично переплетена с подголосками в партии фортепиано, всё очень уравновешено и прозрачно. Мысли и чувства героя, выраженные в стихах, требуют от солиста ровного, без лишних волнений, максимально простого и ясного исполнения. Для воспроизведения этого романса от солиста потребуются стремление к голосовой инструментальности, мастерское владение тембровыми красками, умелое использование нюанса *p*. Финальную строфу – «на грезу лёгкую похожий сон» – солист исполняет дважды: на задержанном, угасающем аккорде фортепиано, после чего на задержанном фермой у солиста звучании звучит лейттема «как странник я одет, готов к пути». Тональное соотношение последнего и первого романса цикла – *G-dur* и *C-dur*. Доминанта требует гармонического, образного разрешения, которое тяготеет к началу цикла. В этом заключается воплощение вечного, движущегося «пути», в форме поэтического образа в камерно-вокальном цикле М. Таривердиева.

Постижение красоты мгновения, идея бесконечного круговорота жизни и смерти – одна из главных эстетико-философских черт искусства Японии. Они оказались близки мировоззрению обоих композиторов. В равной степени циклы проникнуты светлым лиризмом, гармоничной сменой состояний. Развёртывание музыкального материала органично подчинено содержанию поэтической мысли, которую каждый композитор отразил в индивидуальной манере письма.

В ходе работы над циклами исполнительские задачи должны быть подчинены философски-поэтическому, эмоционально-образному содержанию сочинений. Внимательное прочтение поэтического текста, восприятия его смысла «между строк», позволит исполнителям грамотно выстроить драматургию и целостность, сформировать ощущение партнёрства во имя достижения общности художественной интерпретации.

Список использованных источников

1. Ипполитов-Иванов, М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях / М.М. Ипполитов-Иванов. – М.: Музгиз, 1934. – 159 с.
2. Леви-Стресс, К. Обратная сторона Луны. Заметки о Японии / К. Леви-Стресс. – Пер. с франц. – М. : Текст, 2013. – 160 с.
3. «Манъёсю»: [в 3 т.] / пер. с японского, вступительная статья и комментарии А. Глушкиной. – М. : Наука, 1971. – Т. 1. – 628 с.
4. Мещеряков, А.Н. Поэты «Манъёсю»: стихи для общества и общество для стихов [Электронный ресурс] / А.Н. Мещеряков. – Режим доступа: <http://ichiban.narod.ru/books/Mescher/j03.htm>, свободный. – Загл. с экрана.

5. Миронова, О.В. Стилевые особенности вокального цикла М.М. Ипполитова-Иванова «Пять японских стихотворений» / О.В. Миронова // Вестник ОГУ, 2013. – № 9 (158). – С. 29-33.
6. Ожегов, С.И, Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. // Российская академия наук. Институт русского языка им. В. Виноградова.– М. : Азбуковник, 1999. – 4-е изд., дополненное. – 944 с.
7. Торопыгина, М.В. Стихотворение высшей пробы «Бухта Акаси» [Электронный ресурс] / М.В. Торопыгина – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/stihotvorenie-vysshey-proby-buhta-akasi-.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
8. Цукер, А.М. Микаэл Таривердиев: Монография / А.М. Цукер. – М. : Сов. композитор, 1985. – 306 с.
9. Японские пятистишия / пер. с японского А. Глускиной. – М. : «Художественная литература», 1971. – 281 с.
10. Японские трехстишия хокку / пер. с японского В. Марковой. – М. : «Художественная литература», 1973. – 347 с.

References

1. Ippolitov-Ivanov M.M. 50 let russkoy muzyki v moikh vospominaniyakh [50-years of Russian music in my memoirs] Moscow. Muzgiz, 1934, 159 p.
2. Levi-Stross K. Obratnaya storona Luny. Zаметki o Yaponii [Back of the Moon. The notes about Japan] Translation from French, Moscow. Text, 2013, 160 p.
3. «Man'esyū» [“Man'yōshū ” (in 3 vol.)]. Per. s yaponskogo, vstupitel'naya stat'ya i kommentarii A. Gluskinoy [Translation from Japanese / introductory article and comments by A. Gluskina] Moscow. Nauka, 1971, V. 1, 628 p.
4. Meshcheryakov A.N. Poety «Man'esyū» stikhi dlya obshchestva i obshchestvo dlya stikhov [The poets of “Man'yōshū ”, the poetry for the society and the society for the poetry] URL : <http://ichiban.narod.ru/books/Mescher/j03-.htm>, free.
5. Mironova O.V. Stilevye osobennosti vokal'nogo tsikla M. M. Ippolitova-Ivanova «Pyat' yaponskikh stikhotvoreniy» [Style peculiarities of the vocal cycle of M.M. Ippolitov-Ivanov “Five Japanese verses”] Vestnik OGU [The herald of OSU], 2013, no 9 (158), pp. 29-33.
6. Ozhegov S.I, Shvedova N. YU. Tolkovyy slovar' russkogo yazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazheniy [Explanatory dictionary of the Russian language: 80 000 words and phraseological units] Rossiyskaya akademiya nauk. Institut russkogo yazyka im. V. Vinogradova [Russian Academy of Science. The Institute of the Russian Language named after V. Vinogradov] Moscow. Azbukovnik, 1999, the 4-th edition., augmented, 944 p.
7. Toropygina M.V. Stikhotvorenie vysshey proby «Bukhta Akasi» [The verse of the highest standard “Akasi bay”] URL : <https://cyberleninka.ru/article/v/stihotvorenie-vysshey-proby-buhta-akasi-.htm>, free.

8. Tsuker A.M. Mikael Tariverdiev: Monografiya [Mikael Tariverdiev: The Monograph] Moscow. Sov. Kompozitor [Soviet composer], 1985, 306 p.
9. Yaponskie pyatistishiya [Japanese five-line stanzas] Per. s yaponskogo A Gluskinoy [Translation from Japanese by A. Gluskina] Moscow. «Khudozhestvennaya literatura» [“Khudozhestvennaya literature”], 1971, 281 p.
10. Yaponskie trekhstishiya khokku [Japanese tercets of hokku] Per. S yaponskogo V. Markovoy [Translation from Japanese by V. Markova] Moscow. «Khudozhestvennaya literatura» [“Khudozhestvennaya literature”], 1973, 347 p.

Аверина О.В. Вокальные циклы русских композиторов XX века на стихи японских поэтов. К практике исполнения. В статье затронута актуальная тема: воплощение поэзии Востока в камерно-вокальной музыке представителей русской композиторской школы. Особенности средневековой японской поэтики рассмотрены на примере двух циклов композиторов XX века – М. Ипполитова-Иванова и М. Таривердиева. Рассматривая несколько опусов на японские тексты в одной статье, автор раскрывает творческую преемственность связей двух композиторов; акцентирует внимание на значимости понимания эстетических принципов инонациональной поэзии в исполнительской работе музыканта; обозначает круг исполнительских задач и принципов, исходя из особенностей интерпретации композиторами японской поэзии.

В процессе последовательного исполнительского анализа каждого романса из циклов, с точки зрения взаимосвязи музыки и подтекста, исследователь опирается на достижения научной литературы в областях музыковедения и лингвистики, философии, музыкальной эстетики, а также музыкальной социологии.

Автор приходит к выводу о том, что в ходе работы над циклами исполнительские задачи должны быть подчинены философско-поэтическому, эмоционально-образному содержанию сочинений. Внимательное прочтение поэтического текста, восприятие его смысла «между строк», позволит исполнителям грамотно выстроить драматургию и целостность, сформировать ощущение партнёрства для достижения общности художественной интерпретации.

Ключевые слова: японская поэзия, камерно-вокальные циклы, танка, хокку, японская лирика, акварели, средневековые японские поэты.

Аверіна О.В. Вокальні цикли російських композиторів XX століття на вірші японських поетів. До практики виконання. В статті порушено актуальну тему: втілення поезії Сходу в камерно-вокальній музиці представників російської композиторської школи. Особливості середньовічної японської поезики розглянуто на прикладі двох циклів композиторів XX сторіччя – М. Іпполітова-Іванова та М. Таривердієва. Розглядаючи декілька опусів на японські тексти в одній статті, автор розкриває творчу спадкоємність зв'язків двох композиторів; акцентує увагу на значущості розуміння естетичних принципів інонаціональної поезії у виконавській роботі музиканта; визначає коло виконавських задач та принципів, виходячи із особливостей інтерпретації композиторами японської поезії.

У процесі послідовного виконавського аналізу кожного романсу з циклів, з точки зору взаємозв'язку музики та підтексту, дослідник спирається на досягнення наукової літератури в галужах музикознавства та лінгвістики, філософії, музичної естетики, а також музичної соціології.

Автор доходить висновку про те, що в ході роботи над циклами виконавські завдання повинні підпорядковуватись філософсько-поетичному, емоційно-образному змістові творів. Уважне прочитання поетичного тексту, сприйняття його сенсу «між рядків», дозволить виконавцям грамотно вибудувати драматургію та цільність, сформувати відчуття партнерства заради досягнення спільної художньої інтерпретації.

Ключові слова: японська поезія, камерно-вокальні цикли, танка, хокку, японська лірика, акварелі, середньовічні японські поети.

Averina O. Vocal cycles of the Russian composers of the 20-th century relying on the verses of the Japanese poets. To the practice of performing. The article addresses a topical subject: the embodiment of the East poetry in the chamber- vocal music by the representatives of the Russian composer school. The peculiarities of the medieval Japanese poetics have been considered on the example of two cycles of the 20-th century composers – M. Ippolitov-Ivanov and M. Tariverdiev. Examining some opuses on the Japanese texts in one article the author reveals a creative succession of ties of two composers; places emphasis on the significance of understanding aesthetic principles of the foreign poetry in the performing work of the musician, and also identifies the scope of the missions and principles, based on the features of interpreting the Japanese poetry by the composers.

During the process of the successive performing analysis of each of the romances of the cycles from the point of view of the interaction of music and the underlying theme the researcher relies on the achievements of the scientific literature in the fields of musicology and linguistics, philosophy, musical aesthetics and musical sociology as well.

The author comes to the conclusion that while working on the cycles the performing tasks must be subjected to the philosophical-poetical, emotional-figurative content of the compositions. The careful reading of the poetic text, the perception of its sense “between the lines” will allow the performers to build the dramaturgy and integrity competently, to form the feeling of the partnership for achieving commonality of the artistic interpretation.

Key words: Japanese poetry, chamber-vocal cycles, tanka, hokku, Japanese lyric poetry, water-colour, medieval Japanese poets.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 791.83

М.А. Малыхина

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НОМЕРА В ЦИРКОВЫХ ПРОГРАММАХ: ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Полноценное осмысление проблем развития циркового искусства на современном этапе невозможно без тщательного изучения исторического наследия в данной сфере художественной культуры, что актуализирует процесс поиска и анализа всех доступных источников, в частности, архивных материалов.

Различные аспекты истории развития советского цирка (в частности, в Украинской Советской Социалистической Республике (далее по тексту – УССР) первой трети XX столетия были разнообразно представлены в работах исследователей рассматриваемой сферы художественной культуры. Так, Ю. Дмитриевым, Е. Кузнецовым, С. Макаровым, М. Немчинским определены основные тенденции развития циркового искусства в союзных республиках, в частности, проанализированы особенности жанровой и репертуарной политики советского цирка.

Уникальная информация о программах и отдельных номерах советского цирка содержится в периодических изданиях 20–30-х годов XX века (статьи И. Александрова, Г. Анчарова, А. Данкмана, Я. Изотникова, Г. Степанова и др.).

Результаты изучения особенностей развития жанра музыкальной эксцентрики представлены в специализированных журналах «Советский цирк», «Советская эстрада и цирк» (статьи З. Гуревича, М. Когана, Г. Венецианова, А. и В. Макеевых и др.).

Изучению специфики жанра, а также научному осмыслению творческого наследия династии музыкальных эксцентриков Гурских-Гринье, посвящены статьи одной из представительниц династии – Т. Гринье.

Ценным дополнением к ранее перечисленным источникам представляются архивные документы о деятельности Государственного управления цирками (далее по тексту – ГУЦ), которые находятся в фондах Государственного архива-музея литературы и искусства г. Киева. На основе указанных документов нам удалось реконструировать неизученный ранее фрагмент цирковой истории УССР. Основными источниками информации о жанровом наполнении программ ГУЦ стали

следующие группы документов: переписка дирекции и руководителей отделений с артистами и режиссёрами; программки и афиши отделений, рецензии в периодических изданиях и т. д.

Цель статьи: определить место и значение музыкальных номеров в цирковых программах Государственного управления цирками УССР, ввести новые имена и факты в историю советского цирка.

Считаем необходимым отметить, что большая часть фрагментов архивных материалов, представленных в статье, публикуется впервые. Стиль, орфография и пунктуация авторов сохранены.

Согласно государственной установке в Советском Союзе цирк, как один из самых демократичных и популярных видов искусства, должен был «внести свой вклад в культурное строительство» [2, с. 362].

Особое значение в программах советского цирка имела, безусловно, клоунада, в частности, музыкальная. Особенностью её развития в 20–30-е годы XX века стало чрезмерное насыщение этого популярного и любимого зрителями жанра элементами политической пропаганды и агитации. А. Луначарский, определяя пути обновления цирка, указывал на важность «станции идейной клоунады». В своей статье «О цирках» (1925) он писал: «Когда клоунада будет представлять собою с перцем преподнесённую революционную сатиру, это до чрезвычайности сдобрит цирк» [3, с. 319].

Деятели цирка вынуждены были обращаться к эстраднему направлению. Все чаще на аренах демонстрируются буффонада и политическая сатира. С. Макаров, анализируя процесс развития советского цирка в 20–30-х годах XX века, точно подмечает: «Увлекаясь злободневностью, агитационностью, клоуны отказывались от приёмов цирковой выразительности. Ведь гораздо проще было преподнести публицистическую тему не в форме театрализованной сценки, а в виде развернутого доклада или частушки» [4, с. 212].

Архивные материалы о работе Государственного управления цирками УССР позволяют получить представление о жанровом наполнении цирковых программ, в частности, уточнить название и содержание отдельных музыкальных номеров и их исполнителей.

Прежде чем приступить к обзору музыкальных номеров в программах ГУЦ, на наш взгляд, следует кратко охарактеризовать некоторые особенности использования музыки в различных жанрах циркового зрелища. Музыка в цирке сопровождает практически каждый номер программы, однако, музыкальным цирковым номером можно назвать лишь тот, в котором музыка становится ведущим выразительным средством. Речь идет о номерах в жанрах музыкальной эксцентрики и музыкальной клоунады.

З. Гуревич в работе «Разговор о музыкальной эксцентрике» отмечает, что ошибочным было бы считать музыкальной эксцентрикой все музыкальные номера, исполняемые в цирке, так как номера эти, хоть и содержат элементы эксцентрики, всё же по своему характеру отличаются друг от друга. По мнению З. Гуревича, номера, основу которых составляет эксцентрика, а музыка является как бы фоном – это и есть музыкальная эксцентрика. В то же время, в случаях, когда музыкальное исполнение сочетается с клоунадой и разговорными репризами речь идёт о жанре музыкальной клоунады, а номера, в которых музыкальное исполнение связано с акробатикой, следует называть музыкально-акробатическими [1].

Жанры музыкальной эксцентрики и музыкальной клоунады имеют ряд сходных характерных признаков: оба жанра строятся на принципах алогизма, парадоксальности, эксцентрике; обязательным условием является наличие комедийных образов, а также комедийного конфликта и эксцентрических способов его разрешения при помощи музыкальных инструментов.

Следует отметить и различия между жанрами. Так, в музыкальной клоунаде основной упор делается на алогичном клоунском действии, при этом инструменты, которые используются артистами для исполнения музыкальных фрагментов, становятся вспомогательным средством в процессе создания манежных образов. В то же время, номер в жанре музыкальной эксцентрики строится преимущественно на исполнении артистами музыкальных произведений при помощи необычных инструментов (например, посуды, элементов костюмов, слесарных инструментов и т. д.) Музицирование дополняется элементами пантомимы, акробатики или клоунады. При этом в отличие от клоунов, эксцентрики практически не используют словесное действие.

Учитывая то, что ведущим выразительным средством в музыкальной эксцентрике является музыка, важную роль приобретают принципы музыкальной драматургии. При выборе репертуара для музыкально-эксцентрического номера чаще всего используют так называемую «популярную» классику, широко известные эстрадные песни, танцевальные мелодии, романсы, народную музыку. Существенными критериями в выборе музыкального материала становятся узнаваемость и ярко выраженная характерность музыки.

Существует несколько основных приёмов, на которых строятся номера музыкальной эксцентрики: использование в качестве музыкального инструмента предметов обихода (пилы, бокалы или бутылки, наполненные водой с разным уровнем, что даёт возможность тональной настройки), детали сценических костюмов и т. д.;

использование эксцентричных или малоизвестных музыкальных инструментов; человек-оркестр; борьба с «непослушным» музыкальным инструментом; игра на музыкальных инструментах необычным способом; музыкально-инструментальный диалог. Один номер может содержать в себе разные приёмы музыкальной эксцентрики.

Анализ сохранившихся в архивах управления афиш и программ даёт основание говорить о популярности и разнообразии музыкальных номеров в программах ГУЦ.

Так, сатирический народный дуэт «Люд и Ник» (сатирики-эксцентрики Найдёновы) демонстрировал бытовые сценки, пародии, лубки, частушки и пляски [5, с. 13]; артист Варченко предлагал номера музыкального квартета, которые выступали в цирковых программах в образе бандуристов-кобзарей или представляли «квартет бывших Сибирских бродяг в сопровождении баяна» [6, с. 146].

Сохранившееся письмо артистов Юровых, работавших в жанрах музыкальной клоунады и музыкальной эксцентрики, содержит перечень номеров, которые они предлагали для показа. Группа в составе четырёх артистов (трёх мужчин и одной женщины) исполняла различные музыкальные номера. Так, в одном из них, который артисты сами обозначали как «Музыкально-Эксцентрический клоунский», музицирование на «всевозможных эксцентрических музыкальных инструментах» сопровождалось сатирическими злободневными репризами. Музыкальный номер, который артисты назвали «Русско-Концертный» состоял из исполнения музыкальных произведений на «всевозможных гармошках, баянах, английских концертино» и завершался «Русско-Цыганской пляской» [9, с. 172].

Популярным в рассматриваемый нами период был тезис о том, что «цирк – это вспомогательный цех производства» [10, с. 142]. Именно этим можно объяснить появление на цирковых аренах номеров, в которых артисты обыгрывали те или иные производственные процессы. Эту тенденцию мы так же находим в творчестве артистов Юровых, которые предлагали сразу два подобных номера: «Музыкально-Эксцентрические Бытовые Весёлые Точильщики с комическими трюками и репризами русской комической пляской» и «Музыкально-Эксцентрические Бытовые Мостовщики Каменщики. Игра на камнях, кирпичках, молотках, трамбовкой с комическими трюками и репризами» [9, с. 172].

Жанр музыкальной эксцентрики был представлен артистами группы Камакича. В письме директору Мариупольского отделения ГУЦ находим следующую информацию: «Предлагаю свой номер музыкальной

эксцентрики комики две персоны дама, мужчина большой реквизит инструментов, Американский Орган, Трелофон, Маримба, Мелодион, колокола, бубенцы, Ксилофон, Стеклофон, Часы, Скрипка и проч. другие комическая замаскирован. инструменты. Кроме всего вышесказанного ещё гвоздь нашей программы сценка Объяснения двух соловьёв» [6, с. 179].

Можно отметить, что в данном случае речь действительно идёт о классическом номере в жанре музыкальной эксцентрики, на что указывают акцент на исполнении музыки при помощи необычных музыкальных инструментов, а также образы исполнителей, которые приближены к бытовому персонажу: «Наш номер без пений куплетов и частушек. Дама в клоунском костюме и в платье. Мужчина в эксцентричном... комик флегматик» [6, с. 179].

Свои музыкальные номера предлагали артисты Маро и Натэ (сохранилась подпись одного из артистов – М. Даровой). «Мы имеем две квалификации, как сатирики и как балетная пара, поэтому у нас есть много № №, построенных на танцах и акробатике. Обычно мы даём в программе три номера из коих: 1-ый чисто разговорный с музыкальными вставками, 2-ой хореографически-разговорный и 3-ий частушки или короткий бисовый № развлекательного характера. Или же вместо этих 3-х № № делаем один большой скэтч-гротеск с песнями и танцами в нескольких эпизодах. Держим сцену минут 30-35. Последнее место работы Крымский ГОМЭЦ и Ленинградское отделение ГОМЭЦа в Ялте» [7, с. 88].

Дальше следует краткое описание репертуара: «международный обзор (музыкальное обозрение); хореографические эскизы бытовая картинка (танцы всех народов); история газетной заметки – музыкально-хореографическая пародия-гротеск в 7 эпизодах; частушки; герои чувств – № в 5 эпизодах; фельетон в лицах – социальная сатира; культура – диалог; врачи – куплеты; Доклад – инсценировка; Дети современности – театрализованный рассказ; Дефицитный товар – скэтч; Лже-бригадиры – производственная картинка» [7, с. 88].

В архивах ГУЦ сохранилась вырезка из газеты (номер и название издания не указаны, дата тоже.) В заметке «Человек-оркестр» сообщается о начале гастролей «известного изобретателя в области электро-радио-техники Вл. Андрушкевича. Гастроли «человек-оркестра», бывшего слесаря, чрезвычайно популярны. Они показывают, как человек с помощью электрического тока, овладевший высокой техникой, может производить одновременно игру на ряде инструментов, составляющих целый оркестр» [6, с. 160].

Основные сведения о музыкальных номерах, исполнявшихся на аренах ГУЦ, сохранились в деловой переписке между артистами и руководителями отделений. Следует отметить, что информация, содержащаяся в этих письмах, не позволяет в большинстве случаев полностью реконструировать номера или хотя бы получить подробную информацию о музыкальном репертуаре артистов.

Исключением можно считать ситуацию с известным русским-советским шансоном, куплетистом, композитором, поэтом, скрипачом и мимом – Михаилом Николаевичем Савояровым (настоящая фамилия Соловьёв). В дореволюционной России он пользовался огромным успехом, как автор и исполнитель собственных песен: «Луна пьяна», «Последнее танго», «Кисанька», «Погулял», «Благодарю покорно» и других. Позже выступал в образе светского фланёра, посетителя кафешантанов с тросточкой и хризантемой в петлице, иногда использовал маску босяка, бродячего музыканта-скрипача. Кроме собственных песен успешно исполнял в своих музыкальных номерах мотивы известных песен и романсов, иногда пародируя их.

В большинстве источников, посвящённых творчеству М. Савоярова, указывается, что к началу 1930-х годов его концертная деятельность постепенно сокращается. И в 1933 году М. Савояров переезжает из Ленинграда в Москву, где и живёт последние семь лет, больше не концертируя и не сочиняя эстрадных номеров.



Рис. 1 Листовка с рекламой номера Михаила Савоярова.

Сохранившиеся в архивах управления документы позволяют дополнить творческую биографию известного артиста новыми фактами. Из письма М. Савоярова заведующему административно-финансовым сектором ГУЦ Д. Качурину от 4 июля становится известно о работе артиста в Криворожском отделении управления летом 1933 года. Ценность документа в том, что он содержит интересные сведения о специфике работы циркового артиста на периферии, раскрывает отдельные детали создания литературно-музыкальной основы номера в условиях жёсткой цензуры, позволяет частично восстановить содержание музыкального номера, с которым М. Савояров выступал на аренах ГУЦ.

Из письма М. Савоярова мы узнаём о том, что в процессе демонстрации номера артист «трансформировался», используя парики и костюмы для смены образов. В ходе номера М. Савояров пел частушки, песни и куплеты собственного сочинения под аккомпанемент пианистки, выступал как скрипач, дополнял музыкальную составляющую репризами и монологами.

Анализируя причины своего «среднего» успеха у криворожского зрителя М. Савояров писал о том, что его номер не был «обставлен соответствующим образом». В музыкальном номере артист исполнял часть песен под аккомпанемент фортепиано, для чего необходим был опытный концертмейстер. Ввиду отсутствия в цирке штатного пианиста пришлось воспользоваться услугами тапёрши из соседнего кинотеатра. Описывая опыт совместной деятельности, М. Савояров пишет: «на сцене (арене) у меня с ней невидимая зрителю мучительная борьба, она (пианистка) настолько нечуткая и неподвижная, что я её должен тащить на себе, как музыкант с детства болезненно чувствуя её “накидывание,» [8, с. 191].

Учитывая то, что выступление М. Савоярова начиналось в программе в конце второго отделения, когда пианистка освобождалась после последнего киносеанса, не удивительно было, что публика «даже на акредитованного по юмору и доходчивости «Бродячего скрипача» не реагирует сильно» [8, с. 191].

О своем репертуаре в программах ГУЦ артист пишет так: «более или менее, но политически осмысленно сделан» [8, с. 192]. Соглашаясь с тем, что современный артист должен понимать, что «нет смеха – для смеха» и его выступления должны в себе нести «осмысленные, разумные жизненные поучения», М. Савояров отмечает, что «фанатически преследующий эту установку местный политконтролёр (к которому надо явиться сейчас-же после цензора Лито) настаивает на том, чтобы ему дать и 5 ударников (по именам) перевыполнивших планы работ и 5 лодырей недовыполнивших... Каждую фразу смешно построенную вычёркивает, разрешённую и нравящуюся публике – снимает! И в то же

время даёт заказ написать на местные мало кого интересующие темы... цензура, заставляющая выходить с наспех написанными, плохо обдуманнами и не твердо заученными вставками и куплетами – это не дело...» [8, с. 193].

В письме сохранилась одна из частушек М. Савоярова, написанная на «местную» тему. Описывая необыкновенно дождливое лето, артист отмечает, что «не гудрированные дорожки Парка» превращаются в непролазную грязь, которая «делается как замазка липкая, засасывая ногу и калоши». В номере артиста появляется следующий куплет:

*«Нянька в Парке погуляла
В сильный дождик, говорят:
И галоши потеряла
И двоих в грязи ребят»* [8, с. 193].

Документ содержал просьбу М. Савоярова направить его для работы в Харьков или в Херсон, то есть в те отделения, где были профессиональные штатные пианистки. Артист объяснял эту просьбу желанием вернуть своему номеру высокий художественный уровень и зрительский успех.

Анализ архивных документов даёт основание утверждать, что жанры музыкальной эксцентрики и музыкальной клоунады в программах Государственного управления цирками УССР были представлены разнообразными по форме и содержанию музыкальными номерами. Установка на активное использование циркового искусства для политической пропаганды и агитации привело к насыщению номеров в жанре музыкальной клоунады «элементами социально-воспитательного значения» [10, с. 142]. В отдельных случаях, заботясь об идейной значимости своих номеров, музыкальные эксцентрики также добавляли в свои выступления злободневные репризы и куплеты, выходя, таким образом, за рамки своего жанра.

Учитывая то, что упоминаемые в статье номера жанров музыкальной эксцентрики и клоунады демонстрировались не только в программах Государственного управления цирками УССР, но и являлись частью репертуара всесоюзного циркового конвейера, можно утверждать, что вновь открытые имена и факты смогут дополнить историю советского цирка.

Дальнейшее изучение различных аспектов деятельности Государственного управления цирками в УССР (1933), на наш взгляд, представляет практическую и теоретическую значимость для исследователей цирка, являясь интересной и перспективной научной задачей.

Список использованных источников

1. Гуревич, З. Разговор о музыкальной эксцентрике [Электронный ресурс] / З. Гуревич // В мире цирка и эстрады. – Режим доступа: <http://www.ruscircus.ru/arhiv-press/muzexcentrik596-.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Кузнецов, Е. М. Арена и люди советского цирка: исторические очерки 1917-1946 / Е. М. Кузнецов, В. Г. Дуров. – М. : Искусство, 1947. – 226 с.
3. Луначарский, А. В. О массовых празднествах, эстраде, цирке / А. В. Луначарский // сост. С. Д. Дрейден. – М. : Искусство, 1981. – 424 с.
4. Макаров, С. М. Театрализация цирка / С. М. Макаров. – Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 288 с.
5. Переписка с артистами о включении их номеров в новые цирковые программы и приём на работу на определенных условиях (1930 – 12.07.1931, 8.10.1932 – 19.03.1933) / Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины. – Ф. 580. – Оп. 1. – Д. 1. – С. 13.
6. Переписка с артистами о приёме на работу и включение их номеров в новые цирковые программы (8.03.1933 – 17.04.1933) / Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины. – Ф. 580. – Оп. 1. – Д. 76. – С. 146, 160, 179.
7. Переписка с артистами о приёме на работу и включение их номеров в новые цирковые программы (1.04.1933 – 9.05.1933) / Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины. – Ф. 580. – Оп. 1. – Д. 77. – С. 88.
8. Переписка с артистами о приёме на работу и включение их номеров в новые цирковые программы (1.06.1933 – 23.08.1933) / Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины. – Ф. 580. – Оп. 1. – Д. 79. – С. 191, 192, 193, 194.
9. Переписка с Енакиевским отделением цирка об утверждении программ выступлений, о финансовых и хозяйственных делах. 1.12.1932 – 1.10.1933 / Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины. – Ф. 580. – Оп. 1. – Д. 7. – С. 172.
10. Рыбаков, М. А. Киевский цирк: люди, события, судьбы / М. А. Рыбаков // Всеукр. обществ. орг. «Цирковой союз Кобзова». – К. : Аттика, 2006. – 2-е изд., доп. и испр. – 304 с.

References:

1. Gurevich Z Razgovor o muzykal'noy ekscentrike / V mire tsirka i estrady [The conversation about musical clowning / In the world of the circus and variety art]. URL : <http://www.ruscircus.ru/arhiv-press/muzexcentrik596-.htm>, free.
2. Kuznetsov E.M. Arena i lyudi sovsetskogo tsirka : istoricheskie ocherki 1917-1946 [Arena and people of the Soviet circus: historical essays 1917-1946] Moscow : Art, 1947, 226 p.

3. Lunacharsky A.V. O massovykh prazdnestvakh, estrade, tsirke / sost. S. D. Dreyden [About the mass festivities, variety art and circus / comp. S.D. Dreyden]. Moscow : Art, 1981, 424 p.
4. Makarov S.M. Teatralizatsiya tsirka [Circus adaption for the stage] Moscow : Knizhnyy dom «LIBROKOM» [Book House «LIBRIKOM»], 2010, 288 p.
5. Perepiska s artistami o vklyuchenii ikh numerov v novye tsirkovye programmy i priem na rabotu na opredelennykh usloviyakh (1930 – 12.07.1931, 8.10.1932 –19.03.1933) [The correspondence with the actors about including their numbers into new circus programs and employment on certain conditions, 1930 – July 12, 1931, December 8, 1932 –March 19, 1933] / Tsentral'nyy gosudarstvennyy arkhiv-muzey literatury i iskusstva Ukrainy [Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine]. F. 580, Op. 1, D. 1, pp. 13.
6. Perepiska s artistami o prieme na rabotu i vklyuchenie ikh numerov v novye tsirkovye programmy (8.03.1933 – 17.04.1933) [The correspondence with the actors about including their numbers into new circus programs (March 8 – 1933) // April 17] / Tsentral'nyy gosudarstvennyy arkhiv-muzey literatury i iskusstva Ukrainy [Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine]. F. 580, Op. 1, D. 76, pp. 146, 160, 179.
7. Perepiska s artistami o prieme na rabotu i vklyuchenie ikh numerov v novye tsirkovye programmy (1.04.1933 – 9.05.1933) [The correspondence with the actors about including their numbers into new circus programs (April 1 – May 9, 1933)] / Tsentral'nyy gosudarstvennyy arkhiv-muzey literatury i iskusstva Ukrainy [Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine]. F. 580, Op. 1, D. 77, pp. 88.
8. Perepiska s artistami o prieme na rabotu i vklyuchenie ikh numerov v novye tsirkovye programmy (1.06.1933 – 23.08.1933) [The correspondence with the actors about including their numbers into new circus programs (June 1 – August 23, 1933)] / Tsentral'nyy gosudarstvennyy arkhiv-muzey literatury i iskusstva Ukrainy [Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine]. F. 580, Op. 1, D. 79, pp. 191, 192, 193, 194.
9. Perepiska s Enakievskim otdeleniem tsirka ob utverzhenii programm vystupleniy, o finansovykh i khozyaystvennykh delakh. 1.12.1932 – 1.10.1933 [The correspondence with Yenakiyev department of the circus about approval of the program of the performances, financial and economic affairs. December 1, 1932 – October 1, 1933] / Tsentral'nyy gosudarstvennyy arkhiv-muzey literatury i iskusstva Ukrainy [Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine]. F. 580, Op. 1, D. 7, pp. 172.
10. Rybakov M.A. Kievskiy tsirk: lyudi, sobytiya, sud'by [Kiev's circus: the people, events, fortunes] / Vseukr. obshchestv. org. « Tsirkovoy soyuz Kobzova» [All Ukrainian public organization : “Circus Union of Kobzov”]. Kiev : Attika, 2006, 2-nd ed. augmented and corrected, 304 p.

Малыхина М.А. Музыкальные номера в цирковых программах: забытые страницы истории. Статья посвящена одному из малоизученных аспектов цирковой истории УССР – деятельности Государственного управления

цирками (ГУЦ) в 1932 – 1933 году. Одним из аспектов изучения стал анализ жанрового наполнения программ управления. В данной статье предпринята попытка на основе архивных документов, большинство из которых впервые вводятся в научный оборот, уточнить место и роль музыкальных номеров в цирковых программах ГУЦ, а также дополнить новыми фактами и именами историю советского цирка.

В процессе работы над статьёй был использован комплексный научный подход. Основными методами исследования стали: аналитический, сравнительный и описательный методы.

Научная новизна заключается в том, что на основе архивных источников удалось уточнить имена артистов, работавших в разных отделениях ГУЦ в 1933 году, а также получить дополнительные сведения о месте и значении музыкальных номеров в программах ГУЦ. Учитывая то, что упоминаемые в статье номера жанров музыкальной эксцентрики и клоунады демонстрировались не только в программах Государственного управления цирками УССР, но и являлись частью репертуара всесоюзного циркового конвейера, можно утверждать, что вновь открытые имена и факты могут дополнить историю советского цирка.

Ключевые слова: музыкальная эксцентрика, цирковой номер, музыкальная клоунада, советский цирк, Государственное управление цирками УССР.

Малихіна М.А. Музичні номери у циркових програмах: забуті сторінки історії. Статтю присвячено одному з маловивчених аспектів циркової історії УРСР – діяльності Державного управління цирками (ДУЦ) у 1932 – 1933 роках. Одним з аспектів вивчення став аналіз жанрового наповнення програм управління. У даній статті зроблено спробу на основі архівних документів, більшість з яких вперше вводяться до наукового обігу, уточнити місце та роль музичних номерів у циркових програмах ДУЦ, а також доповнити новими фактами та іменами історію радянського цирку.

В процесі роботи над статтею було використано комплексний науковий підхід. Основними методами дослідження стали: аналітичний, порівняльний та описовий методи.

Наукова новизна міститься у тому, що на основі архівних джерел вдалося уточнити імена артистів, які працювали у різних відділеннях ДУЦ у 1933 році, а також отримати додаткові відомості про місце та значення музичних номерів у програмах ДУЦ. Враховуючи те, що згадувані у статті номери жанрів музичної эксцентрики та клоунади демонструвалися не тільки в програмах Державного управління цирками УРСР, але й являлися частиною репертуару всесоюзного циркового конвеєру, можна стверджувати, що знов відкриті імена та факти можуть доповнити історію радянського цирку.

Ключові слова: музична эксцентрика, цирковий номер, музична клоунада, радянський цирк, Державне управління цирками УРСР.

Malykhina M. Musical numbers in the programs: forgotten pages of history. The article is devoted to one of the insufficiently known aspects of the circus history of Ukraine – the activity of the State Circus Administration (SCA) in 1932-1933. The analysis of the genre filling of the programs became one of the aspects of the

research. The attempt to specify the place and the role of the musical numbers in the circus programs of SCA and to add some new facts and names into the history of the Soviet circus was made on the base of the archive documents in this article.

The comprehensive scientific approach was used while working on the article. The main methods of the research were: analytical, comparative and descriptive.

The scientific novelty is that we managed to specify the names of the actors working in different departments of the Main Circus Administration (MCA) in 1933 basing on the archive sources, and to get additional information about the place and significance of the musical numbers in the MCA programs. Taking into account that the numbers of the genres of the musical eccentric and clownery mentioned in the article were demonstrated not only in the programs of the State Circus Administration of Ukraine but were the part of the repertoire of All-union circus conveyor as well, we can affirm that the reopened names and the facts can expand the history of the Soviet circus.

Key words: musical eccentric, circus number, musical clownery, State Circus Administration of Ukraine.

IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 787.1.071.5

А.Н. Каравацкий

ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИСКУССТВУ ИГРЫ НА СКРИПКЕ. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ

Музыкальное искусство как составляющая часть культуры заметно активизируется в исторические периоды войн, потрясений и развития демократических процессов в обществе. В наше беспокойное время аншлаги в концертных залах и театрах Республики стали повседневной нормой, а не редкими событиями. Естественно, что бурная концертно-театральная жизнь требует притока высококвалифицированных кадров как для индивидуальной артистической деятельности (сольное исполнительство), так и в составе различных ансамблей и оркестров.

Однако, военные действия и блокада Донбасса резко сократили географию притока абитуриентов. Вследствие снижения конкурентоспособности поступающих кафедра струнно-смычковых инструментов Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С. Прокофьева остро ощутила стабильно низкий уровень начального обучения абитуриентов. В предлагаемой статье хочу поделиться размышлениями о том, как в создавшихся условиях сохранить уровень подготовки скрипачей, сочетающих умелое владение инструментом с высокой музыкальной культурой.

Напомню, что в идеале начальные основные скрипичные музыкально-исполнительские навыки прививаются ещё в дошкольном возрасте и планомерно, последовательно развиваются и накапливаются в процессе трёхступенчатого обучения в музыкальной школе, в среднем и в высшем учебных заведениях. При этом предполагается преемственность развития в гармоничном единстве технологической и музыкально-художественной сторон исполнительского мастерства. Однако, никого не удивляют периодические перестройки технологических навыков учащихся в связи с усложнением изучаемого репертуара и тем более, при переходе из школы в училище и т.д.

Технологическая отсталость не позволяет решать растущие художественные задачи в полном объёме и тормозит общемузыкальное развитие студента. Поэтому первый семестр мы посвящаем ревизии основных исполнительских навыков, исправляя их недостатки. Надо

признать, что, к сожалению, перестройка основных исполнительских навыков в вузе – мера запоздалая. Потому что упущено время детства, время отрочества – время лавинообразного инстинктивного накопления полезных жизненно важных навыков.

Именно в детском периоде развития следует искать истоки скрипичной виртуозности. Поздние «перестройки» – это попытки догнать «поезд, который ушёл». Однако, наш опыт работы с первокурсниками в вузе вооружает их технологическими знаниями, помогает преодолеть «потолок», ограничивающий их музыкально-исполнительское развитие и страхует от стратегических ошибок преподавания у будущих учеников.

Надо признать, что интерференция навыков (отрицательное воздействие ранее сформированных на усвоение новых) – это реальная психологическая проблема. Поэтому, чтобы справиться со сложной задачей замещения навыков, тормозящих развитие, новыми (более перспективными), нужна кропотливая работа, требующая полной концентрации внимания студента на тончайших мышечных ощущениях, связанных со слуховыми, музыкально-художественными представлениями. В особо сложных (запущенных) случаях приходится даже откладывать занятия в учебном оркестре до второго семестра, поскольку формируемые новые навыки не выдерживают конкуренции со старыми, закреплёнными более чем десятилетней практикой, т.к. контролировать иннервацию и денервацию (сокращение и расслабление) различных групп мышц, играя в оркестре, невозможно. Общеизвестные музыканты-педагоги Д. Ойстрах и Р. Принчипе подтверждали эту мысль [1, с. 146].

Техника игры на скрипке осуществляется благодаря поочерёдной работе различных групп мышц исполнителя, а мышцы обладают упруго-вязкими (резинчатыми) свойствами. Этим объясняется то, что в момент выполнения того или другого движения неработающие мышцы противодействуют работающим, оказывая сопротивление. Чем больше расслаблены бездействующие мышцы, тем это сопротивление меньше, значит, меньше и усилие работающих мышц, необходимое для реализации движения.

Общеизвестно, что мышечный тонус и эмоциональное состояние человека тесно взаимосвязаны. Чем сильнее напряжены мышцы, тем интенсивнее нервные импульсы, которые они посылают головному мозгу. Уменьшение же тонуса мышц снижает излишнее возбуждение, успокаивает музыканта, раскрепощает его мозг для более активной творческой деятельности. К.С. Станиславский в сочинении «Работа актёра над собой» описал свои опыты со студентами, поднимающими

угол рояля для доказательства парализующего влияния на творчество «... даже ничтожного зажима в каком-нибудь одном месте, который не сразу отыщешь в себе» [2, с. 132-133].

Музыкально-слуховые представления, предшествующие тем или иным действиям скрипача, сами действия и звуковой результат, диалектически взаимосвязаны. В процессе практики они взаимообогащаются. По мере автоматизации исполнительских движений всё большая часть внимания исполнителя, освобождаясь от контроля за движениями, сосредотачивается на музыкальном представлении и реальном звучании. Каждое новое исполнение обогащается, благодаря тончайшим эмоциональным ощущениям в воображении музыканта, улучшая звучание. Количественные изменения приводят к новому качеству действий, а оптимизированные двигательные навыки, в свою очередь, совершенствуют музыкальное представление. Возрастающие художественные задачи исполнителя предъявляют ещё более высокие требования к навыкам, как к средствам их решения. Очередной цикл анализа и синтеза движений совершается на следующем витке спирали, устремлённой вверх, и характеризует растущее исполнительское мастерство.

Что же мешает запускать процесс совершенствования «с азов» обучения? Прежде всего спешка, а точнее, естественное желание скорее представить публике (коллегам и родителям) незрелый продукт своего труда: «Вот прошло два месяца, а он уже играет, я собираюсь готовить его к конкурсу...». Затем неопределённость профессиональной ориентации (профессионал или любитель?). Если развитие музыкально-исполнительских качеств способного ученика приостановилось, то это никого не удивляет: «Музыка – это его хобби, он уделяет больше внимания химии».

Наконец, отрицательное влияние на формирование скрипачей оказывают анахронизмы постановочных форм. «Скрипку и смычок надо держать так... руку со скрипкой повернуть влево, локоть вправо, пальцы прямоугольно ориентированы на струны, шея напряжена судорожным сжиманием скрипки между подбородком и плечом... правое предплечье пронировано (повёрнуто внутрь) и локоть высоко». Такой скульптурный портрет начинающего скрипача мы очень часто наблюдаем на детских конкурсах, заранее предвидя неизбежные сложности его развития. Но самое главное, для закладки фундамента здания необходимо иметь представление о проекте в целом. Прораб, организуя фронт работ начального цикла строительства, несёт ответственность за всё здание наравне с архитектором, автором проекта.

Такова же ответственность педагога, формирующего начальные навыки скрипача, за его будущую судьбу. Собственный исполнительский опыт (достаточно положительный) очень важен для преподавателей всех уровней обучения скрипачей, чтобы быть архитекторами их творческого роста. Дело в том, что музыкально-исполнительское мастерство преподавателя удивительным образом связано с его восприятием игры ученика.

Слушая и наблюдая игру обучаемого, обучающий сам испытывает кинестетические ощущения ученика и сравнивает их со своими, более совершенными. Далее анализаторные системы, достаточно сенсibilизированные (развитые в результате исполнительского и педагогического опыта), помогают учителю предлагать ученику варианты решения художественных задач теми или иными, более совершенными технологическими средствами.

Ещё в 60-е годы прошлого века известный украинский околоскрипичный педагог-методист, автор учебника по методике обучения скрипачей сокрушался, что музыкальные школы и училища permanently поставляют слабую продукцию. С тех пор мало что изменилось. Почему? Откровенно? Дело в том, что посредственность плодит посредственность. Ученики бывают талантливые, способные, средние и... слабые. Первые, вторые и третьи обычно поступают в училища, а затем в вузы, а слабые чаще всего устраиваются в ДМШ. Перестают играть и свой отрицательный опыт исполнительства передают своим ученикам: круг замыкается.

Этот порочный круг можно прервать, по моему мнению, организовав исполнительские отчёты преподавателей исполнительских профессий: камерные ансамбли, исполнение старинных сонат, любые формы музицирования... Но лучше сольные выступления. На КПК Республиканского методического кабинета стоит организовать исполнительский практикум с индивидуальными занятиями с привлечением авторитетных исполнителей, поскольку, чем выше музыкально-исполнительское мастерство педагога, тем успешнее будет его педагогическая продукция.

В начале обучения, ещё до первых опытов игры со скрипкой, нужно посвятить время занятиям, помогающим ребёнку ощутить свой организм, как единое гармоничное целое. Тело, ноги, руки и шея свободно движутся в различных амплитудных режимах. Повороты налево, направо, переступания с ноги на ногу, взмахи ногами, руками, свободные падения поднятых рук, расслабление шеи с опусканием с головы на грудь. Акцент внимания делаем на гравитационных закономерностях: свободное падение и вес. В результате ребёнок

мышечно и психологически раскрепощается, у него появляется ощущение готовности к свободным исполнительским движениям. Ключевое слово в этом периоде обучения – движение. Это очень важно. Отрицая статичность, подспудно влияющую на восприятие смысла понятия «постановка», заменяя его более современной, более развёрнутой и динамичной формулировкой: «Процесс приспособления организма к инструменту» – надо смириться с тем, что у процесса должно быть *начало*. «В начале было «слово», и слово было...» (Ев. от Иоанна). А как быть со словом «держи»?

Всем известно, что свобода – основное условие любой профессиональной деятельности, и что на музыкальных инструментах играют руками. Значит, руки должны быть свободны для игры, и это аксиома. Никому не придёт в голову отменить ремни, поддерживающие инструменты аккордеонистов и фаготистов на весу, шпильки виолончелей и контрабасов, обеспечивающие опору их веса в пол, ведь тогда эти инструменты пришлось бы держать руками. А чем же играть?

Специфический ключевой парадокс начального обучения скрипачей состоит в том, что их сначала учат *держат* скрипку и смычок, а затем многие годы тщетно пытаются избавиться от пресловутых «хватательных рефлексов», сковывающих моторику пальцев и возможности тонкого управления смычком.

Держат два таких разных, и внешне и функционально, инструмента по-разному в левой и правой руках и в то же время умудряются исполнять музыку, наполненную бесконечным разнообразием скрипичного звука, красочностью интонирования мелодии, различными штрихами, артикуляционными приёмами, обеспечивающими передачу мыслей, чувств – задача невероятно сложная, для многих непосильная. Поэтому происходит отсев скрипачей в школах, а путь оставшихся к совершенству извилист и труден.

В своей статье «Осмысленное использование гравитации – ключ к искусству виртуозной игры на скрипке» [8] я предложил заменить понятие «держи» на противоположное. Зная, что сложности координации исполнительских движений нивелируют гравитационный опыт ребёнка, убеждаем его, что и скрипка, и смычок настолько легки, что держать их не надо.

Известно, что всё живое на земле рождается и проживает свою жизнь в условиях постоянного действия гравитационного поля. Вес нашего тела и всего, что нас окружает, подсознательно, благодаря жизненному опыту, учитывается. Например, чтобы переставить с места на место одноразовый пластиковый стаканчик с водой и кирпич ребёнку не надо объяснять, что стаканчик берётся тремя пальчиками без каких-

либо усилий и очень аккуратно, бережно, чтобы не разлить воду. А кирпич тяжёлый, и его лучше всего брать двумя руками, прилагая определённые усилия, чтобы приподнять и передвинуть, преодолевая трение, умноженное на вес кирпича. Ребёнок выполнит эти задания безошибочно, без каких-либо пояснений.

Со скрипкой же наоборот. Если не подчёркивать на протяжении определённого времени, достаточного для усвоения, что скрипка и смычок настолько лёгкие, что, играя ими держать их не нужно совсем – развитие исполнительских навыков пойдёт путём лишних мышечных усилий, в условиях непродуктивного для исполнительского процесса «мышечного фона».

В процессе знакомства ученика со скрипкой и смычком уясняем, каким образом хитрые приспособления – мостик (или подушечка) и подбородник – позволяют справиться с этой задачей. Благодаря им скрипка удобно лежит на ключице и плече, а с другой стороны – на основании указательного пальца подставленной левой руки.

Таким образом, определяются и усваиваются основные точки опоры лежащей скрипки. Преподаватель помогает правильно расположить инструмент (с точки зрения рациональности будущего взаимодействия обеих рук в едином исполнительском процессе), поддерживает, подстраховывает скрипку. Левую руку ученика готовим к движениям под скрипкой, обеспечивающим свободу и удобство доступа пальцев ко всем их позициям на грифе в будущем. Во время поиска наиболее рациональной кинематики этих движений плеча и предплечья оговариваем возможности функционирования подвижной переменной опоры лежащей скрипки. Сначала это точка на внутренней стороне основной фаланги указательного пальца. Роль большого пальца при этом абсолютно пассивна. Он располагается с противоположной стороны шейки скрипки в точке, определяемой его полной расслабленностью. Усилие для поддержки скрипки со стороны её шейки почти не отличается от того, которое необходимо для поддержания лежащей на ладони монетки на том же уровне перед собой.

Изучая далее особенности скрипки и обращения с ней, рассматриваем возможность уравнивания горизонтального положения лежащей на столе скрипки надавливанием на подбородник. Скрипка с подушечкой или мостиком-опорой приподнимается от воздействия нажима одного пальца на краешек подбородника. Гравитационные примеры из повседневной жизни успешного использования рычага первого рода (качалки на детских площадках, взаимодействие длинного и короткого плечей рычага, приподнимание

тяжестей и наконец – веса) помогают ученику понять, почувствовать, а затем и применять «механизм» использования веса головы, опускаемого в углубление подбородника через левый угол челюсти. Акцент при этом делаем на дополнительном расслаблении мышц шеи. «Механизм» замены прямой поддержки рукой скрипки со стороны шейки (через подвижную точку опоры) на поддержку со стороны подбородника (через рычаг) позволяет максимально освободить левую руку для виртуозных исполнительских движений в будущем.

Таким образом, скрипка у нас лежит, и мы её не держим, а рука готова созидать. Рука как единая шестиступенчатая система управляется от центра к периферии, от тела – к кончикам пальцев. Каждая следующая ступень опирается на предыдущую и зависит от взаимодействия всех предыдущих.

Такова же иерархия мышечного механизма, приводящего в движение эту сложную систему. Равновесие и состояние мышц-антагонистов, сгибателей и разгибателей предполагает их расслабленность, среднее состояние в суставах. Это правило, которого стоит придерживаться. «Рулевое движение локтя» зависит от свободы в плечевом суставе, перемещения кисти вдоль грифа – от плечевого и локтевого, а ключом к виртуозности пальцев является свобода и готовность к любым движениям и изменениям форм лучезапястного сустава во время игры.

Так называемую «выпуклую или округлую первоначальную постановочную форму» лучезапястного сустава решительно отвергаем, как анахронизм, потому что в ней изначально содержится дисбаланс мышц-антагонистов. Потому что, если расслабить пальцы, то висеть они будут ниже уровня струн, вместо того, чтобы быть «повешенными» над струнами в профессиональной готовности падать на струны и отскакивать от них.

Напоминаю, что игра на скрипке – динамический процесс, во время которого вся левая рука находится в постоянном движении, обеспечивающем ситуативное удобство пальцам. Например, для расширения расстояния между пальцами нужен прогиб запястья в одну сторону, а для сужения – в другую. Придаём большое значение гибкости запястья. Состояние мышц и сухожилий лучезапястного сустава следует постоянно контролировать, не допуская их скованности. Шарнирное движение в лучезапястном суставе является ключевым для обеспечения моторики пальцев. Это движение также можно использовать как «проверочное» для ощущения готовности пальцев к активным действиям в оптимальном мышечном режиме.

Выше было сказано о переменных точках опоры скрипки, расположенных на основании первого пальца и ногтевой фаланге большого. Действительно, прежде всего лежит скрипка, опираясь шейкой, на основание первого пальца, при этом расслабленный большой палец с противоположной стороны только поддерживает, не позволяя шейке соскальзывать в углубление между большим пальцем и ладонью. Между точками прикосновения к шейке образуется воображаемая ось вращения, своеобразный комбинированный сустав-шарнир, кинематически сопряжённый с движениями лучезапястного сустава. Вопросы, возникающие по поводу места большого пальца относительно остальных, противоречивые взгляды в высказываниях методических авторитетов связаны с их эмпирическим подходом к проблеме. Талантливый ученик приспособится к любой исходной форме и будет хорошо играть. Но с точки зрения объективной биомеханики продвижение большого пальца в сторону второго и третьего вызывает напряжение большой группы мышц предплечья и ладони, сковывающих свободу пальцев, и рассматривать такое его исходное положение как перспективное нельзя. Критерием истины может быть только расслабленная ладонь, форма которой чётко ориентирует большой палец на основание указательного.

Преимущество естественного расположения большого пальца напротив основания первого очевидно: во-первых, гибкость соединения организма с инструментом через два сопряжённых шарнира обеспечивают свободу перемещения кисти вдоль и поперёк грифа с идеальным управлением пальцами через гибкое запястье с бесперебойной сменой точек опоры шейки то на основание первого пальца, то на пучку большого пальца; во-вторых, используется рычаг второго рода, выравнивающий энергетические силовые возможности пальцев, необходимые для различных степеней воздействия на струны. Напомню, что активные пальцы не все одинаковы: первый наиболее сильный, второй слабее и т.д., а удлинение плеча рычага силового воздействия на сопротивление струны от сильного первого к слабому четвёртому компенсирует их биомеханические различия.

Надо знать особенности профессионального функционирования пальцев на струнах. В свободном состоянии готовности к исполнительским движениям пальцы висят над струнами с направленностью вдоль струн. Падая и отскакивая первый палец осуществляет движения в суставе между первой и второй фалангами, второй, третий и четвёртый пальцы между пястными костями и первыми фалангами. «Механизм» противостояния и взаимодействия четырёх активных игровых пальцев с пассивным большим работает в строгом соответствии с законами механики И. Ньютона:

- 1) закон инерции;
- 2) закон изменения движения пропорционально приложенной силе происходит в направлении этой силы;
- 3) действие-противодействие.

Состояние покоя большого пальца определяется степенью активности игровых пальцев. Нажим пальца на струну усиливается в разы при вибрато, что вызывает встречное противодействие большого пальца. При этом в момент виброимпульса происходит передача точки опоры шейки скрипки с первой фаланги первого пальца на пучку большого пальца. И чем интенсивнее вибрато, тем больше нажим сверху и прямо пропорционально встречное противодействие снизу. Выравнивание усилий четырёх пальцев через рычаг второго рода, в котором плечом силового воздействия является гриф со струнами над ним, а точками опоры – то основание первого пальца, то пучка большого, то рогулька, образуемая обоими пальцами.

При первоначальном расположении пальцев на струне особое внимание надо уделять мизинцу. Нарушение сводчатости формы мизинца из-за напряжённости мышц запястья и вертикальной направленности первого пальца в струну, приводят к растяжению сухожилий и усложняет его профессиональное функционирование. К сожалению, этот дефект мизинца, заученный бесконечными упражнениями, не поддаётся исправлению. Учитывая вышесказанное, процесс расположения пальцев на струне начинаем с мизинца, контролируя свободу мышц запястья прогибами в нём в сторону корпуса скрипки. «Веер» оставшихся трёх пальцев раскрываем от уже сориентированного мизинца в сторону порожка грифа. Главное условие – удобство мизинца. Поэтому приспособливаем указательный палец на расстояние кварты вниз от мизинца, разгибая его. В таком положении пальцы свободны и готовы к любым движениям.

Подготавливая ученика, по мере его музыкального и технического развития, к освоению важнейшего художественного средства обогащения красочности звука, коим является вибрато, следует дифференцировать степень сгиба в различных суставах пальцев. Для успешного усвоения этого художественного приёма пальцам нужна цепкость, за счёт сгиба в суставах между 1-ми и 2-ми фалангами, при расслабленности между 2-ми и ногтевыми фалангами. Такая форма пальцев на струне обеспечивает свободу реагирования на направленный вверх, вдоль грифа вибрационный импульс, запускающий инерционный механизм перекачивания пучек пальцев. Чем свободнее состояние крайних суставов пальцев, тем мобильнее и разнообразнее может быть

вибрато. Поддержание колебательного состояния вибрирующей системы толчками, направленными вверх, определяется интуитивно. Виброимпульсы могут исходить от бицепса (локтевое вибрато) или от предплечья (кистевое вибрато). Вариативные и смешанные формы вибрато расширяют его красочное разнообразие.

Проблема звукоизвлечения, безусловно, художественная, однако во время первоначального «руководения» педагогу очень полезно самому разобраться, уяснить и прочувствовать биомеханические закономерности управления смычком. Принципы и процессы подробно исследованы и описаны в работе Ф.А. Штейнгаузена «Физиология ведения смычка» [4]. Ф. Штейнгаузен научно обосновал профессиональное владение мастерством управления смычком. Мировая исполнительская и педагогическая практика подтверждают ценность и актуальность этого революционного исследования.

Говоря о методах, надо признать, что процесс овладения профессиональными навыками звукоизвлечения значительно ускорится, если и здесь отказаться от понятия «держи» смычок. Нет, не держи! Смычок на струнах лежит (гравитация), если его уравновесить, то он останется лежать без участия руки. Потянешь лежащий смычок поперёк струн – возникнет звук. Тихий, холодный, равнодушный, но вполне эстетичный. А мы постепенно будем учиться этим смычком управлять, чтобы скрипка запела разными человеческими голосами, засмеялась или заплакала.

Естественно, что занятия следует проводить в доступной для ученика игровой форме с использованием понятных для него образных сравнений из повседневной жизни. Например, биомеханику надёжного прихватывания свободными пальцами трости смычка с помощью супинации предплечья и прогибов запястья можно пояснить тем, что так же действуют лапки спящих на веточках деревьев птичек от их расслабленного приседания в коленках (гравитация). Супинация предплечья внезапно «вооружает» мягкую кошачью лапку острыми коготочками. Степень активности прихватывания трости смычка «цап-царап» при этом прямо зависит от скорости и активности вращения предплечья.

Очень важным обстоятельством, влияющим на успешное приспособление организма к инструменту, является расположение скрипки относительно тела в горизонтальной плоскости. Ю.И. Янкелевич в своей статье «О первоначальной постановке скрипача» призывал не забывать о том, что «организм – единая система» [5, с. 7-22]. Поэтому сбалансированность одновременной деятельности рук должна с самого

начала обучения внимательно контролироваться. Сектор деятельности рук скрипача обусловлен активной закономерностью ведения смычка относительно струн приблизительно под прямым углом (незначительные отклонения от прямоугольности физически и художественно оправданы). Смещение этого сектора влево ставит правую руку в неудобное положение догоняющей скрипку, усложняет возможности звукоизвлечения концом смычка, вынуждает напрягать мышцы шеи, поворачивая голову за скрипкой, что отрицательно влияет на тонус мышц организма в целом.

Кинематический анализ движений рук скрипача подтверждает нашу мысль о том, что скрипку надо подставлять под наиболее удобные движения руки *со смычком*, поскольку от неё зависит динамика, артикуляция, бесконечное разнообразие штрихов и тембровых красок. Возможности ситуативного перемещения двигательной активности частей правой руки диктует положение левой, а в общем кинематическом плане сектор рук играющего скрипача чаще всего совпадает с направлением ступней стоящего со скрипкой солиста или коленей сидящего оркестранта.

Одновременность деятельности рук во время игры обусловлена общностью единой задачи – воплощения художественного звукового идеала, воображаемого исполнителем. Поэтому обе руки исполнителя должны быть готовы к всевозможным вспомогательным движениям со скрипкой и вокруг скрипки в наиболее удобном обоюдном взаимодействии.

Взаимодействие рук, их одновременные действия для достижения художественного результата очень важно понять и прочувствовать ученику с самого начала обучения. Скрипка и смычок – единый инструмент для игры, как нить и игла для шитья.

Эстетичный звук возникает только в результате одновременного движения свободных рук, осуществляемого чередующимися усилиями различных групп мышц. Именно чередование активности и пассивности мышц и умение управлять этим процессом позволяет интонировать музыку, разворачивая перед слушателями захватывающие звуковые образы.

Руки исполнителя – это игровой аппарат, планомерно совершенствуемый для всё более сложных исполнительских задач. Предела совершенствованию нет. Дерзайте, оттачивайте мастерство. Царица музыки – скрипка, воздаст вам сторицею.

Список использованных источников

1. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики / Сост. С.М. Сапожников. – Музыка, 1968. – 147 с.
2. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в восьми томах. / К.С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – Том 2. – 422 с.
3. Каравацкий, А.Н. Осмысленное использование гравитации – ключ к искусству виртуозной игры на скрипке / А.Н. Каравацкий // Мистецькі обрії. – Киев, Академия искусств Украины, 2006. – Вып. 8-9.– С. 258-261.
4. Штейнгаузен, Ф.А. Физиология ведения смычка / Ф.А. Штейнгаузен; сокр. перевод с немецкого издания М.Н. Мейчика в сотрудничестве с В.И. Алексеевым. – М. : Музторг, 1930. – 112 с.
5. Янкелевич, Ю.И. Педагогическое наследие / Ю.И. Янкелевич. – М. : Музыка, 1993. – 2-е изд. – 432 с.

References

1. Voprosy skripichnogo ispolnitel'stva i pedagogiki / Sost. S. M. Sapozhnikov [The issues of violin performing and pedagogy / Comp. S.M. Sapozhnikov]. Music, 1968, 147 p.
2. Stanislavsky K.S. Sbranie sochineniy v vos'mi tomakh [Collected works in eight volumes] Moscow : Art, 1954, Vol. 2, 422 p.
3. Karavatsky A.N. Osmyslennoe ispol'zovanie gravitatsii – klyuch k iskusstvu virtuoznoy igry na skripke [A meaningful usage of gravitation – the key to the art of the masterly violin playing] / Mistets'ki obrii [Mystetski obrii]. Kiev Akademiya iskusstv Ukrainy [the Academy of Art of Ukraine], 2006, Issue 8-9, pp. 258-261.
4. Steingauzen F.A. Fiziologiya vedeniya smychka [Physiology of bowing] / sokr. perevod s nemetskogo izdaniya M. Meychika v sotrudnichestve s V. Alekseevym [brief translation from the German publication of M. Meichik in cooperation with V. Alekseyev]. Moscow : Muztorg, 1930, 112 p.
5. Yankelevich Yu.I. Pedagogicheskoe nasledie [Pedagogical heritage] Moscow : Music, 1993, Issue 2, 432 p.

Каравацкий А.Н. Проблемы обучения искусству игры на скрипке.

Принципы и методы. Автор предлагаемой статьи, обобщая свой педагогический и концертно-исполнительский опыт, рекомендует использовать для обеспечения преемственности обучающихся скрипачей в гармоническом единстве технологической и художественной сторон их исполнительского мастерства знания детской и общей психологии, физики, механики и биомеханики, а также геометрической кинематики построения рациональных исполнительских движений, для обеспечения наиболее перспективного «приспособления организма к инструменту» с самого начала обучения игре на скрипке. Исследует также биомеханические закономерности некоторых основных исполнительских навыков и методы их профессионального совершенствования.

Новым и ценным следует считать осмысленное использование гравитации, аксиом И. Ньютона (три закона механики), а также отрицательное влияние употребления глагола «держат» при многократно доказанной

необходимости играть на скрипке свободными от мышечной скованности руками. Полезны описанные в статье методы решения сложных исполнительских задач с помощью доступных детскому пониманию примеров из повседневной жизни.

Статья принесёт определённую практическую пользу педагогам скрипичных классов музыкальных школ, училищ, консерваторий и направит их творческие стремления на создание условий для выработки у учащихся двигательных навыков, свободных от статичных постановочных форм, что сможет открыть перед ними неограниченные перспективы музыкально-художественного развития.

Ключевые слова: обучение игре на скрипке, рациональная постановка, свобода движения, технология, навыки.

Каравацький А.М. Проблеми навчання мистецтву гри на скрипці.

Принципи та методи. Автор пропонованої статті, узагальнюючи свій педагогічний і концертно-виконавський досвід, рекомендує використовувати для забезпечення спадкоємності скрипалів в гармонійній єдності технологічної та художньої сторін їх виконавської майстерності знання дитячої та загальної психології, фізики, механіки та біомеханіки, а також геометричної кінематики побудови раціональних виконавських рухів, для забезпечення найбільш перспективного «присотування організму до інструменту» з самого початку навчання гри на скрипці. Досліджує також біомеханічні закономірності деяких основних виконавських навичок і методи їх професійного вдосконалення.

Новим і цінним слід вважати осмислене використання гравітації, аксіом І. Ньютона (три закони механіки), а також негативний вплив вживання дієслова «тримати» при багаторазово доведеною необхідності грати на скрипці вільними від м'язової скрутості руками. Корисні описані в статті методи вирішення складних виконавських завдань за допомогою доступних дитячому розумінню прикладів з повсякденного життя.

Стаття принесе певну практичну користь педагогам скрипкових класів музичних шкіл, училищ, консерваторій і направить їх творчі прагнення на створення умов для вироблення в учнів рухових навичок, вільних від статичних постановочних форм, що зможе відкрити перед ними необмежені перспективи музично-художнього розвитку.

Ключові слова: навчання гри на скрипці, раціональна постановка, свобода руху, технологія, навички.

Karavatsky A. The problems of teaching the art of playing the violin.

The principles and methods. The author of this article summarizing his pedagogical-performing experience recommends to use the knowledge of child and general psychology, physics, mechanics and biomechanics for ensuring succession of the violinists being taught in the harmonic unity of the technological and artistic sides of their performing skill and also geometric kinematics of constructing rational performing movements for ensuring the most perspective "adaptation of the organism to the instrument" since the beginning of training the violin playing. The author also examines biomechanical regularities of some main performing skills and methods of their professional perfection.

A meaningful use of gravitation, I. Newton's axioms (three laws of mechanics), the negative influence of the use of the verb "hold" though the necessity to play the violin with the relaxed arms, which has been confirmed many times, are considered to be new and valuable. The described methods of solving complicated performing tasks with the help of the examples accessible for child's understanding are useful.

The article will give a certain practical benefit to the pedagogues of the violin classes of the musical schools, colleges, conservatories and aim their creative aspirations for creating the conditions for forming motor skills free from the posed forms and this will allow opening unlimited perspectives for the child's musical-artistic development.

Key words: teaching playing the violin, rational arm training, free range of motion, technology, skills.

УДК 787.1.071.5

И.М. Вознюк

**ФОРМИРОВАНИЕ РАЦИОНАЛЬНЫХ
КООРДИНАЦИОННЫХ ДВИЖЕНИЙ У СКРИПАЧА-ЛЕВШИ:
К ВОПРОСУ СОГЛАСОВАННОСТИ
РАЗНОНАПРАВЛЕННЫХ ДЕЙСТВИЙ РУК**

В практике профессионального скрипичного обучения существует множество условий (факторов), по которым можно спрогнозировать перспективность успешного профессионального развития скрипача. Современные исследования в области психологии и педагогики, а также собственные наблюдения автора статьи свидетельствуют о стремительном увеличении в последние десятилетия количества леворуких людей с высокими показателями интеллекта, наделённых незаурядными способностями к процессу обучения, имеющими высокую перспективу профессионального развития в области музыкально-инструментального искусства. До настоящего времени все существующие положения скрипичной школы ориентировались на обучение исполнителей с доминирующим правым фенотипом функциональной мозговой организации (иными словами – на правшей). Удивительно, что многовековая практика обучения искусству игры на скрипке (и не только) не оставила ни единого упоминания о специфике обучения инструменталистов-левшей, несмотря на то, что они нередко становились выдающимися музыкантами-исполнителями (Н. Паганини, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуман, Дж. Хендрикс и др.).

Специалистам-профессионалам хорошо известно, что при игре на скрипке ведущую функцию и основную нагрузку выполняет работа правой руки, отвечающая за качество звукоизвлечения, динамику, характер и атаку звука, артикуляционную сферу и многое другое. При этом работа музыканта-скрипача состоит из бесконечной многовариантности сочетаний разнонаправленных двигательных действий обеих рук (рулевых и вспомогательных видов движений, специфических элементов постановки, особенностей использования штриховой техники, соотношения ритмической и скоростной организации движений обеих рук, рационального распределения веса смычка, его скорости и количества, сочетания интонационной точности с силой и скоростью отскока и падения пальцев на струну, особенностями применения приёма вибрато, технологии исполнения позиционных переходов и пр.). Это далеко не полный арсенал двигательных возможностей скрипача должен быть строго скоординирован с его слуховыми представлениями (звуковысотными, тембральными, ансамблевыми и пр.) и соответствовать образно-драматургическим и художественным задачам композиторского замысла.

Многолетний опыт работы в специальном классе скрипки с левшами разных возрастных категорий подтверждает, что проблема координации рук – одна из самых сложных, преследующих учащегося не только на раннем этапе обучения, но и на протяжении всего его творческого пути. Поэтому формирование рациональных координационных движений у скрипача-левши необходимо рассматривать как основную и важнейшую педагогическую задачу, которую нужно и можно решать с первых шагов обучения.

Интерес к феномену леворукости в начале XX столетия привлёк внимание учёных-анатомов, физиологов, психологов, педагогов. Проблемы функциональной асимметрии головного мозга человека исследовались П.К. Анохиным, Н.А. Бернштейном, Л.С. Выготским, И.П. Павловым, И.М. Сеченовым и др. Ими был признан тот факт, что левши встречаются чаще среди выдающихся личностей (например, Юлий Цезарь, Александр Македонский, Рафаэль, Леонардо да Винчи и Микеланджело, Альберт Эйнштейн, Исаак Ньютон, Фридрих Ницше, Чарли Чаплин и многие другие). В качестве гипотезы, подтверждающей данное явление, было выдвинуто предположение о том, что причиной этого является менее чёткая специализация полушарий у левшей – они одинаково активно используют оба, равноценно «тренируя» как логическое, так и интуитивное мышление.

Современные представления о феномене левшества включают множество доказанных фактов о значимости и роли межполушарной специализации не только в интеллектуальной деятельности человека, но

и в его биологической и социальной адаптации, в специфике эмоциональных переживаний [6]. Этот феномен открывает огромные возможности перед леворуким творцом. К примеру, в спорте, благодаря «нетрадиционной игре», немалое преимущество перед соперниками имели футболисты Пеле и Марадона, боксер С. Ибрагимов, теннисистка М. Шарапова.

Обозначенные явления свидетельствуют о чрезвычайной актуальности поднятой темы, которая охватывает не только круг задач скрипичной школы, но и проникает в область острых проблем современного искусства в целом.

Определённо, фактор леворукости предполагает атипичное (с точки зрения мозговой организации) протекание психического процесса, представляющий комплексное явление, отражающее не только совершенно иную функциональную организацию мозга, но и моторную организацию рук [5].

Проблема обучения левшей крайне осложняется ещё тем, что левши имеют неодинаковую степень асимметрии. Специализация полушарий у них носит достаточно дифференцированный характер, при котором возможно различное соотношение доминантности полушарий в отношении речи, слуха, зрения, право- или леворукости.

В настоящее время в науке используется понятие *профиля функциональной межполушарной асимметрии мозга*, под которым понимают распределение доминирования активности полушарий мозга в организации моторной, сенсорной и психических функций, а его индивидуальность определяется сочетанием этих (моторных, сенсорных, психических) асимметрий [4, с. 18]. Более того, явление доминирования «не относится к целостным органам движения зрения или слуха, а только к отдельной функции, которая характеризует её эволюционный возраст» [4, с. 19]. В то же время возраст процесса завершения латерализации учёными пока точно не установлен. По мнению директора института мозга С. Медведева «...детский мозг обладает необычайной пластичностью до четырёх лет и его можно научить чему угодно и приучить к чему угодно» [2, с. 19-20].

Известно, что полушария мозга на ранних стадиях развития имеют высокую пластичность [1, с. 42-44]. Показатели клинических наблюдений подтверждают факт того, что созревание правого полушария идёт более быстрыми темпами, чем левого, и поэтому в ранний период развития его вклад в обеспечение психологического функционирования превышает вклад левого полушария. Лишь к 6-7 годам, то есть к началу школьного обучения, отмечаются существенные изменения в межполушарном взаимодействии.

Исходя из этого вполне обоснована потребность (особенно касающаяся левшей) в как можно более раннем начале обучения игре на скрипке, пока асимметрия мозга проявлена минимально. Блестящие результаты азиатских исполнителей-скрипачей на международных конкурсах в настоящее время подтверждают успешность реализации таких методик, в которых возраст обучаемого скрипача начинается с двух-трёх лет (например, в Японии действует ассоциация раннего развития и школа «Обучения талантов», основанная на концепциях и идеях М. Ибуки и изложенных в его книге «После трёх уже поздно»; в стране параллельно функционирует система образования музыки «Ямаха», в скрипичном обучении широко используется методика Ш. Судзуки).

Отечественная скрипичная школа основывается на фундаментальных, испытанных временем и признанных мировой скрипичной практикой обучения, педагогических и методических традициях русской скрипичной школы Л. Ауэра, П. Столярского, А. Ямпольского, И. Янкелевича и др. Однако время стремительно меняется и требует внесения некоторой корректировки. Поскольку система специального (профессионального) музыкального образования выдвигает более высокий уровень требований к освоению инструментальных навыков и умений, чем программа обучения в системе дополнительного образования, мы рассматриваем главным образом задачи координационно-двигательного характера, встающие перед преподавателями и учащимися-левшами специализированных музыкальных учреждений начального и среднего звена.

Итак, работая с левшой (особенно на начальном этапе обучения) педагогу нужно иметь в виду, что у них неодинаковое распределение доминирования активности полушарий мозга в организации моторной, сенсорной и психических функций. Нужно учесть, что моторная асимметрия является неустойчивой и может изменяться в период адаптации [4, с. 21]. Бесспорно, изучение моторной асимметрии (функционирования ног, рук, мышц) в процессе сенсомоторной деятельности требует дальнейшего более подробного изучения и наблюдения, поскольку эти вопросы остаются пока недостаточно исследованными.

И всё же, принимая во внимание существующие данные научных знаний и соотнося их с педагогическим опытом работы с учащимися-левшами в скрипичном классе, мы имеем возможность определить некоторые технологические закономерности моторно-двигательного аспекта работы со скрипачом-левшой.

Для этого мы выделили положительные факторы двигательной деятельности рук обучающихся левшей, благодаря которым можно выстроить индивидуальную технологическую модель совершенствования координационно-двигательных функций игрового аппарата. Как правило эти позитивные моменты относятся в основном к деятельности левой руки.

Во-первых, у левшей отмечается высокая степень активности и силы пальцев левой руки. У них довольно быстро развивается беглость и точность падения пальцев на струны, легко усваивается техника позиционных переходов, их пальцы отличаются чёткой артикуляцией и энергией силы падения и отскока. При этом в большинстве случаев суставы запястий рук весьма слабы – их движения отличаются разболтанностью и недостаточной упругостью мышц. С одной стороны, этот факт практически нивелирует «хватательный рефлекс» левой руки, которому подвержено большинство начинающих скрипачей-правшей. С другой – размягчённость мышечных движений весьма отдалает момент нахождения в правой руке ощущения цельности погружения смычка «в струну», степени сцепления и звуковой опоры, требующих упругости и сбалансированности силовых и весовых ощущений играющего. По этой же причине левши испытывают трудности в управлении углом ведения смычка при смене его у колодки и чувством рационального распределения формы вращения предплечья при супинации и пронации.

Во-вторых, существенным, на наш взгляд, практическим наблюдением является то, что у левшей значительно реже, чем у правшей, возникают случаи интонационных дефектов, связанных со слухо-моторными представлениями. В большинстве случаев левши интонируют стабильно чисто, если игровые физиологические условия распределены в достаточной степени комфортно. Исключения проявляются в некоторых видах нестандартной деятельности левой руки и пальцев (в сложных двойных нотах в высоких регистрах, нестандартной постановкой аккордовых расположений пальцев и пр.), а также в моментах, требующих особой концентрации внимания на координационно сложных штрихах, непосредственно связанных с работой правой руки.

В-третьих, важнейшее и мощнейшее художественно-выразительное средство, используемое скрипачами – вибрация, также является приоритетом мастерства работы левой руки. В большинстве случаев овладение приёмом вибрато в начальный период обучения гораздо быстрее и легче даётся исполнителям-левшам, в то время, как у правшей по-настоящему качественный приём вибрато нередко может появиться только к пятому-шестому году обучения или иметь

множественные двигательные недостатки, связанные с хватательным рефлексом и провоцирующим мышечные зажатости в плечевых и запястных суставах. У левши левое предплечье, кисть и пальцы быстрее находят необходимый по силе, скорости и ширине амплитуды импульс, свободный от различного рода крепатур и способный привести руку в необходимое колебательное движение.

С другой стороны, нахождение рациональной степени амплитуды вибрационного размаха отрицательно сказывается природа вышеупомянутых мягких мышц, слишком податливых суставов запястья и пальцев. У левшей также замечены частые случаи интонационного или ритмического сбоя, когда процесс вибрато (например, вибрационный акцент) совмещён со специфическим двигательным элементом (например, штрихом), требующим чёткой координации с правой рукой.

Следует помнить, что в нейropsychологическом контексте существует отчётливое разграничение двух категорий детей: с псевдолевшеством и природным левшеством. Псевдолевшество проявляется в компенсаторном левшестве (это обусловлено поражением левого полушария головного мозга в пренатальном или раннем онтогенезе). Развитие же детей с наличием фактора *генетического левшества* носит сугубо индивидуальный и низкопрогнозируемый характер. У них естественная, генетически заданная (или врождённая) организация мозговой деятельности проявлена в «устойчивой, неизменной психофизиологической характеристике, со специфическим типом функциональной организации нервной системы (в первую очередь головного мозга) и имеющей кардинальные отличия от таковой у правшей» [6].

При обучении естественных левшей нужно использовать их основное преимущество – необычайно высокую степень компенсаторных возможностей мозга. Научно доказано, что только у левшей во взрослом возрасте встречается двусторонняя (в обоих полушариях головного мозга) представленность какого-либо психологического фактора, в то время как у правшей похожая картина встречается до двух-трёх лет [3, 6]. Практически все дети с наличием фактора генетического левшества обладают колоссальным произвольным контролем над протеканием своей психической деятельности, и этот аспект будет играть решающую роль в процессе обучения игре на скрипке.

На основании методических знаний и практического опыта мы установили, что проблемы координационно-двигательного характера обучения скрипачей-левшей могут решаться комплексно, начиная с самых ранних этапов, благодаря их высокой способности к концентрации. На наш взгляд нецелесообразно и нерационально осуществлять освоение новых двигательных рефлексов каждой рукой

отдельно. Например, изучать деташе на открытой струне или отрабатывать падение пальцев на струну без смычка. Альтернативой изучения деташе может быть освоение навыка ведения смычка по флажолетной зоне (с привлечением к работе 3-го или 4-го пальца левой руки в третьей позиции). Падение и отскок пальцев на струну (которые у левши от природы достаточно сильны и активны, легко управляемы и обладают достаточно устойчивой интонационной точностью) также можно осваивать одновременно с ведением смычка, который помогает направлять и проводить по струне педагог.

Важно помнить, что на продуктивность процесса работы влияет знание приведённых выше положительных факторов координационно-двигательной деятельности левой руки левши, учитывая которые легче выстроить индивидуальный комплекс освоения новых игровых задач. Сразу же после освоения «сведения» движений двух рук целесообразно практиковать простейшие сочетания двойных нот (сначала с открытыми струнами, потом с оставлением одного пальца на струне и т. д.). В процессе дальнейшей работы и усложнением задач любые новые движения следует связывать с движениями противоположной руки, причём даже самые, на первый взгляд, сложно выполнимые с координационной точки зрения.

Можно привести пример таких методов работы, как возможность параллельного изучения штриховых комбинаций и двойных нот (деташе-легато и смены струн), практику одновременного изучения двойных нот усложнёнными ритмическими формулами (исполнения триолями и секстолями в деташе и легато), распределение скорости и силы падения пальцев левой руки в освоении острых пунктирных штрихах в разных частях смычка. Интонационная стабильность и отсутствие хватательного рефлекса левой руки могут служить основанием изучения техники переходов и приёма вибрато уже на начальном этапе.

Следует заметить, что в начале обучения скрипача-левши приходится сталкиваться с его довольно медлительной обработкой и усвоением информации. Вероятно, это связано с тем, что становление моторной асимметрии у левши происходит неравномерно, и сроки её становления до настоящего времени не определены. «Учитывая незрелость мозолистого тела, связывающего полушария в дошкольном детстве, можно предположить, что основная задержка при решении задач связана с переносом информации» [7].

Поскольку обработка сенсорных и моторных показателей мозаично распределена по полушариям, дети, у которых синтез информации при решении задач происходит в *одном* полушарии, оказываются в более выигрышном положении, чем дети, которым необходимо *взаимодействие* полушарий. Лучшие показатели памяти

и интеллекта при выраженной асимметрии учёные объясняют тем, что установление связей в рамках одного полушария происходит быстрее, чем при межполушарном переносе информации.

Вместе с тем у левшей существует невероятная «способность к спонтанному выстраиванию сложных программ поведения – адаптационный механизм, отшлифованный тысячелетней эволюцией, представляющий собой способность к синфазной одновременной мобилизации двух полушарий» [6]. А. Семенович утверждает, что «привлечение произвольных, осознанных средств в ходе протекания многих видов психической деятельности – специфическое свойство левшей как популяции и не зависит от их возраста» [8, с. 97].

Наша практика обучения левши-скрипача подтверждает, что игровые навыки, прошедшие через высокую степень концентрации внимания и значительную осознанность действий (которыми обладают все левши), закрепляются достаточно прочно в процессе многократных повторений мотивированного характера. Заметим – повторений, не имеющих ничего общего с обычным тренажом мышц (из разряда пожеланий: «Пилите, Шура!»). В качестве рационального практического решения, которое в перспективе преодолевает проблему «реакционной замедленности» левши, мы предлагаем решать сложные для усвоения координационно-двигательные задачи методом так называемых упражнений «микроблоков» (или упражнений «ёлочки»), благодаря которому количество времени, необходимого для усвоения новой информации у левши, постепенно сокращается.

Метод довольно прост – он не тормозит сознания играющего банальным монотонным повторением-зубрёжкой. Напротив, многократное повторение двигательных элементов, исполняемых по этой схеме, требует предельной концентрации внимания и острых слуходвигательных ощущений. Суть метода сводится к следующему: выделяем особенно сложный для обучаемого фрагмент (как правило, это 2-4 такта), находим его золотое сечение (это может быть несколько звуков, соответствующих середине пассажной линии, или гармонический центр фразы, или зона, соответствующая середине штрихового распределения смычка в данном фрагменте и пр.).

Далее элемент многократно повторяется от этого «узла», при этом раз за разом с добавлением (как бы «нанизыванием») одного нового звука слева и справа от общей мелодической линии. Практика освоения сложных координационно-двигательных приёмов подобным способом весьма продуктивна ещё благодаря психологическому фактору – исполнитель не заикливается на сложном движении, не испытывает страха перед его наступлением, а как бы ощущает его изнутри,

с середины, осознанно охватывая сразу весь круг координационных задач. Нужно отметить, что подобный подход имеет положительные результаты как в работе с правшами, так и с учащимися со скрытым или псевдоловществом.

Использование вышеописанных методов работы со скрипачами-левшами на раннем этапе их обучения позволяет в дальнейшем избежать разбалансирования и раскоординации движений рук на более сложных последующих этапах.

Таким образом, принимая во внимание природный и нейропсихологический аспект, а также основываясь на методическом и практическом опыте, мы установили, что проблемы координационно-двигательного характера при обучении скрипачей-левшей могут решаться комплексно, начиная с самых ранних этапов обучения. Освоение основных двигательных навыков правой руки, в работе которой левша постоянно чувствует неудобство и дискомфорт, целесообразнее проводить в непосредственной координации и участии левой руки. При этом круг освоения любых координационно-двигательных задач может быть весьма широк уже на раннем этапе обучения левши благодаря высокой пластичности мозговых полушарий ребёнка, необычайно высокой степени компенсаторных возможностей мозговой деятельности левши и его высоким произвольным контролем над протеканием своей психической деятельности.

Список использованных источников

1. Брагина, Н.Н. Левши / Н.Н. Брагина, Т.А. Доброхотова. – М. : Книга, 1994. – 277 с.
2. Гусова, А.Д. Эти невероятные левши / А.Д. Гусова // Психология, Пермь. – 2007. – №11. – С. 19-20.
3. Леутин, В.П. Функциональная асимметрия головного мозга: мифы и действительность / В.П. Леутин, Е.И. Николаева. – СПб. : Речь, 2005. – 368 с.
4. Медведева, Н.Е. Исследование мануальной асимметрии в аспекте сенсомоторной работоспособности : дисс. ... канд. биологич. наук : 14.02.04 / Н.Е. Медведева // ФГБОУ «Тверской государственной университет». – М., 2007. – 138 с.
5. Нижалова, Н.А. Проблемы постановки и работы правой руки скрипача-левши / Н.А. Нижалова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород, 2010. – №02 (14). – С. 50-59.
6. Постоева, В.А, Пахомов, В.П. Современные нейропсихологические представления о феномене левшества / В.А. Постоева, В.П. Пахомов // Вестник ТГПУ. – 2010. – Вып. 2 (92). – С. 113-117.

7. Проблемы обучения одарённых детей и феномен двойной исключительности в общеобразовательной школе / Е.И. Николаева, С.А. Буркова, Н.Б. Казначеева // Российский гуманитарный журнал – С-Пб. : Изд. «Социально-гуманитарное знание», 2016 – №5. – С. 474-487.
8. Семенович, А.В. Эти невероятные левши: практическое пособие для психологов и родителей / А.В. Семенович. – 4-е изд. – М.: Генезис, 2009. – 250 с.

References

1. Bragina N.N. Levshi [Lefthanders] Moscow. Kniga [Book], 1994, 277 p.
2. Gusova A.D. Eti neveroyatnye levshi [These incredible lefthanders] Psikhologiya, Perm' [Psychology, Perm], 2007, no 11, pp. 19-20.
3. Leutin V.P. Funktsional'naya asimmetriya golovnogo mozga: mify i deystvitel'nost' [Functional asymmetry of brain: myths and reality]. SPb, Rech [St. Petersburg. Speech], 2005, 368 p.
4. Medvedeva N.E. Issledovanie manual'noy asimmetrii v aspekte sensomotornoy rabotosposobnosti : diss. ... kand. biologich. nauk: 14.02.04 [The research of the manual asymmetry in terms of sensorimotor efficiency: theses ... Candidate of Biological Sciences: 14.02.04]. FGBOU «Tverskoy gosudarstvennyy universitet» [“Tver State University”] Moscow, 2007, 138 p.
5. Nizhalova N.A. Problemy postanovki i raboty pravoy ruki skripacha-levshi [The problems of right arm positioning and its work of the left-handed violinist]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]. Nizhny Novgorod, 2010, no 02 (14), pp. 50-59.
6. Postoyeva V.A. Pakhomov V.P. Sovremennye neyropsikhologicheskie predstavleniya o fenomene levshstva [Modern neuropsychological conceptions about phenomemon of lefthandedness]. Vestnik TGPU, 2010, Issue 2 (92), pp. 113-117.
7. Problemy obucheniya odarenykh detey i fenomen dvoynoy isklyuchitel'nosti v obshcheobrazovatel'noy shkole [The issues of teaching talented children and the phenomenon of a double exclusivity in a general secondary school] E.I. Nikolayeva, C.A. Burkova, N.B. Kaznacheeva / Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal [Russian Humanitarian Journal]. St.Peterburg. Izd. «Sotsial'no-gumanitarnoe znanie» [Publisher “Social-humanitarian knowledge”], 2016, no 5, pp. 474-487.
8. Semenovich A.B. Eti neveroyatnye levshi: prakticheskoe posobie dlya psikhologov i roditeley [These incredible lefthanders: practical guide for psychologists and parents] Moscow. Genesis, 2009, 4-th edition, 250 p.

Вознюк И.М. Формирование рациональных координационных движений у скрипача-левши: к вопросу согласованности разнонаправленных действий рук. Принцип рациональной согласованности разнонаправленных действий рук при игре на скрипке является одним из

основополагающих для успешности процесса обучения скрипача и относится к сфере базовых в профессиональной учебной практике. Работу над освоением целесообразно скоординированных игровых движений двух рук, которая является ключевой в цепи педагогических задач, необходимо осуществлять уже с самых ранних шагов обучения скрипача. Предметом исследования является рассмотрение возможности реализации этих задач с учащимися-левшами, природа мозговой деятельности которых существенно отличается от таковой у правшей.

Результаты многолетней практики обучения леворуких скрипачей в сфере профессионального музыкального образования позволили автору выделить некоторые психологические и технологические закономерности в методах работы с обучающимися левшами. По этой причине в статье использованы обзорно-аналитические методы психологического, физиологического и сравнительного характера, а в качестве практического предложен собственный технологический метод работы.

Малоизученность проблемы обучения людей с доминирующим левым фенотипом функциональной мозговой организации, неоднозначность научных мнений и противоречивость взглядов в изучении процесса латерализации, и вместе с тем практически полное отсутствие трудов, посвящённых особенностям профессионального обучения левшей игре на скрипке, поднимают вопросы, освещённые в статье, на уровень чрезвычайной актуальности в сфере профессионального музыкального образования.

Ключевые слова: левшество, межполушарная асимметрия, координация, движение, обучение игре на скрипке.

Вознюк І.М. Формування раціональних координаційних рухів у скрипалів-лівші: до питання узгодженості різноспрямованих дій рук. Принцип раціональної узгодженості різноспрямованих дій рук при грі на скрипці є одним з вирішальних для успішності процесу навчання скрипалів і належить до базових у професійній навчальній практиці. Роботу над освоєнням доцільно скоординованих ігрових рухів двох рук, яка є ключовою в ланцюзі педагогічних завдань, необхідно здійснювати вже з перших кроків навчання скрипалів. Предметом дослідження є розгляд можливості реалізації цих завдань з учнями-лівшами, природа мозкової діяльності яких істотно відрізняється від такої у правшів.

Результати багаторічної практики навчання ліворуких скрипалів у сфері професійної музичної освіти дозволили автору виділити деякі психологічні та технологічні закономірності в методах роботи з учнями-лівшами. З цієї причини у статті використані оглядово-аналітичні методи психологічного, фізіологічного та порівняльного характеру, а в якості практичного запропонований власний технологічний метод роботи.

Маловивченність проблеми навчання людей з домінуючим лівим фенотипом функціональної мозкової організації, неоднозначність наукових думок і суперечливість поглядів у дослідженні процесу латералізації, і разом з тим практично повна відсутність праць, присвячених особливостям професійного навчання ліворуких грі на скрипці, піднімають питання, висвітлені у статті, на рівень надзвичайної актуальності у сфері професійної музичної освіти.

Ключові слова: ліворукість, міжпівкулева асиметрія, координація, рух, навчання гри на скрипці.

Voznyuk I. Forming rational coordinating movements of a left-handed violinist: to the issue of coordinating multidirectional movements of the hands. The principle of rational coordinating multidirectional movements of the hands while playing the violin is one of the fundamentals of the successful teaching the violinist. It refers to the sphere of the basic principles in the professional educational practice. The work at mastering reasonably coordinated movements of two hands while playing, which is a crucial one in the chain of the pedagogical tasks, must be started at the first steps of training the violinist. The subject of the research is examining the possibility of implementing these tasks with the left-handed pupils whose brain activity essentially differs from the brain activity of the right-handed pupils.

The results of long-term practice of training left-handed violinists in the sphere of the professional musical education allowed the author to reveal some psychological and technological regularities in the methods of work with the left-handed pupils. For this reason the review and assessment methods of psychological, physiological and comparative nature have been used in the article and a personal technological method of work was proposed as a practical one.

Insufficient knowledge of the problem of teaching people with the dominating left phenotype of the functional brain activity, the equivocation of the scientific opinions and controversial views in studying the process of lateralization and at the same time practically total lack of scientific papers devoted to the peculiarities of the professional training left-handers to play the violin make the issues considered in the article highly relevant in the sphere of the professional musical education.

Key words: left-handedness, hemispheric asymmetry, coordination, movement, training playing the violin.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Демчук Валентина Николаевна – музыковед, выпускница ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева», преподаватель КУДО «Школа искусств № 3» г. Донецк (Донецк).

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).

Качалов Роман Николаевич – и. о. ректора, заведующий кафедрой истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

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

Георгиянц Алиса Сергеевна – и.о. доцента кафедры специального фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

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

Сапсалёв Евгений Андреевич – ассистент-стажёр кафедры народных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Кнышева Лилия Валерьевна – старший преподаватель кафедры фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Мурзаева Алиме Назимовна – проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования, доцент ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Пащук Татьяна Анатольевна – старший преподаватель кафедры хорового дирижирования ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Аверина Оксана Валерьевна – старший преподаватель кафедры фортепиано, концертмейстер кафедры академического пения ГОО ВПО «Донецкая музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

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

Каравацкий Анатолий Николаевич – доцент кафедры струнно-смычковых инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

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

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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).

Демчук Валентина Миколаївна – музикознавець, випускниця ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва», викладач КУДО «Школа мистецтв № 3» м. Донецьк (Донецьк).

Демченко Олександр Іванович – доктор мистецтвознавства, професор Саратовської державної консерваторії імені Л.В. Собінова і Саратовського державного університету імені Н.Г. Чернишевського, головний науковий співробітник і керівник Центру комплексних художніх досліджень (РФ, Саратов).

Качалов Роман Миколайович – в.о. ректора, завідувач кафедрою історії, теорії музики та композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

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

Георгіянич Аліса Сергіївна – в.о. доцента кафедри спеціального фортепіано 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).

Сапсальов Євген Андрійович – асистент-стажист кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Книшева Лілія Валеріївна – старший викладач кафедри фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мурзасва Аліме Назимівна – проректор з наукової роботи, завідувач кафедри хорового диригування, доцент ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Пащук Тетяна Анатоліївна – старший викладач кафедри хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Аверіна Оксана Валеріївна – старший викладач кафедри фортепіано, концертмейстер кафедри академічного співу ДОО ВПО «Донецька музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

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

Каравацький Анатолій Миколайович – доцент кафедри струнно-смічкових інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

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

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Tukova Tatyana – Candidate of Art Criticism, associate professor of «History, Theory of Music and Composition» department of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Demchuk Valentina – musicologist, graduate of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music, a teacher of KUDO «Art School N 3» (Donetsk).

Demchenko Alexander – Doctor of Art Criticism, Professor, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov and Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky, Chief Researcher and Head of the Center for Complex Art Studies (RF, Saratov).

Kachalov Roman – Acting Rector, the head of «History, Theory of Music and Composition» department of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Tkacheva Irina – Assistant Professor of the «Special Piano» department of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Georgiyants Alisa – acting associate-professor of the «Special Piano» department of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Litvinets Tamila – candidate of art criticism, associate professor, chief of the «Folk Instruments Department» of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Sapsalyov Evgeniy – assistant-trainee of the «Folk Instruments Department» of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Knysheva Liliya – assistant professor of the «Piano» department of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Murzayeva Alime – Deputy Rector on scientific work, head of the department of choral conducting, Associate Professor of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Pashchuk Tatyana – assistant Professor of the department of choral conducting of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Averina Oksana – assistant-professor of the «Piano» department, concertmaster of the «Academic Singing Department» of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Malykhina Marina – candidate of art criticism, the head of the «Acting art» department of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Karavatsky Anatoliy – Associate professor of the «String-bow Instruments» department of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

Voznyuk Inna – assistant professor of the «String Instruments Department» of SEO HPT S. Prokofiev Donetsk state academy of music (Donetsk).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

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

Справа – инициалы, фамилия (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 пропечатывается буква Ё.

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

Рецензирование

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

I. Теория и история музыкального искусства	7
Тукова Т.В., Демчук В.Н. Художественный мир кантаты С. Губайдулиной «Теперь всегда снега»	7
Демченко А.И. Абрис позднего творчества Н. А. Римского-Корсакова. К 175-летию со дня рождения	23
Качалов Р.Н. О драматургических и формообразующих функциях полифонии в инструментальных произведениях Б.Н. Лятошинского	38
Качалов Р.Н. О специфике имитационных приёмов в хоровых обработках народных песен украинских композиторов	48
Ткачёва И.Ю. Переосмысление тембрального образа роля как особенность творчества композиторов XXI века	56
II. Музыкальное исполнительство	68
Георгиянц А.С. Ф. Шопен. «Фантазия» f-moll op. 49. Исполнительские рекомендации	68
Литвинец Т.А., Сапсалёв Е.А. Старинные табулатуры струнно- щипковых инструментов и их адаптация для классической гитары ...	82
Кнышева Л.В. Соната KV 310 В.А. Моцарта: диалектика индивидуального и типологического в исполнительских трактовках	99
Мурзаева А.Н., Пащук Т.А. Об исполнительских трактовках хорового концерта Д. Бортнянского «Скажи ми, Господи, кончину мою».	108
Аверина О.В. Вокальные циклы русских композиторов XX века на стихи японских поэтов. К практике исполнения	121
III. Эстетико-культурологические проблемы мирового искусства	136
Малыхина М.А. Музыкальные номера в цирковых программах: забытые страницы истории	136
IV. Педагогика и методика музыкального воспитания	148
Каравацкий А.Н. Проблемы обучения искусству игры на скрипке. Принципы и методы	148
Вознюк И.М. Формирование рациональных координационных движений у скрипача-левши: к вопросу согласованности разнонаправленных действий рук	161
Сведения об авторах	173
	177

ЗМІСТ

I. Історія та теорія музичного мистецтва	7
Тукова Т.В., Демчук В.М. Художній світ кантати С. Губайдуліної «Тепер завжди сніги».....	7
Демченко О.І. Абрис пізньої творчості М.А. Римського-Корсакова. До 175-річчя від дня народження	23
Качалов Р.М. Про драматургічні та формотворчі функції поліфонії у інструментальних творах Б.Н. Лятошинського	38
Качалов Р.М. Про специфіку імітаційних прийомів у хорових обробках народних пісень українських композиторів.....	48
Ткачова І.Ю. Переосмислення тембрального образу рояля як особливість творчості композиторів ХХІ століття.....	56
II. Музичне виконавство	68
Георгіянець А.С. Ф. Шопен. «Фантазія» f-moll op. 49. Виконавські рекомендації.....	68
Литвинець Т.А., Сапсальов Є.А. Старовинні табулатури струнно-щипкових інструментів та їх адаптація для класичної гітари	82
Книшева Л.В. Соната KV 310 В.А. Моцарта: діалектика типологічного та індивідуального у виконавських версіях.....	99
Мурзаєва А.Н., Пащук Т.А. Про виконавські трактування хорового концерту Д. Бортнянського «Скажи ми, Господи, кончину мою». ...	108
Аверіна О.В. Вокальні цикли російських композиторів ХХ століття на вірші японських поетів. До практики виконання	121
III. Естетико-культурологічні проблеми світового мистецтва	136
Малихіна М.А. Музичні номери у циркових програмах: забуті сторінки історії	136
IV. Педагогіка та методика музичного виховання	148
Каравацький А.М. Проблеми навчання мистецтву гри на скрипці. Принципи та методи	148
Вознюк І.М. Формування раціональних координаційних рухів у скрипаля-лівші: до питання узгодженості різноспрямованих дій рук.....	161
Відомості про авторів	173

CONTENTS

I. Theory and history of musical art	7
Tukova T., Demchuk V. The artistic world of the cantata “The snow is always now” by S. Gubaidulina.....	7
Demchenko A. An outline of the N.A.Rimsky-Korsakov late work. To the 175-th anniversary of his birth	23
Kachalov R. About dramaturgic and shape-generating functions of the polyphony in B. Lyatoshinsky’s instrumental compositions.....	38
Kachalov R. About the specificity of imitating methods in choral arrangements of the folk songs of the Ukrainian composers	48
Tkacheva I. Rethinking of the timbre image of the piano as a feature of the work of composers of the XXI century	56
II. Musical performance	68
Georgiyants A. F. Chopin. “Fantasies” F-moll op.49. Performing recommendations	68
Litvinets T., Sapsalyov E. Ancient tablatures of string-plucked instruments and their adaptation for the classical guitar.....	82
Knysheva L. Sonata KV 310 by W.A.Mozart: dialectics of individual and typological traits in performing interpretation	99
Murzayeva A., Pashchuk T. About performing treatment of D. Bortnyansky’s choral concert “Lord, make me to know my end”.....	108
Averina O. Vocal cycles of the Russian composers of the 20-th century relying on the verses of the Japanese poets	121
III. Aesthetic and cultural problems of world musical art	136
Malykhina M. Musical numbers in the programs: forgotten pages of history	136
IV. Pedagogics and methodics of musical education	148
Karavatsky A. The problems of teaching the art of playing the violin. The principles and methods.....	148
Voznyuk I. Forming rational coordinating movements of a left-handed violinist: to the issue of coordinating multidirectional movements of hands	161
Information about authors	173
	179

M89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2019. – Вып. 21. – 180 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