

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 23

Донецк
2020

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 научно-педагогической и творческой 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 16 ноября 2020 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 23

Донецьк
2020

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 науково-педагогічної та творчої 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 16 листопада 2020 року (протокол № 5).*

Збірник видається з 1998 року.

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

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

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

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

SEO HPT S. PROKOFIEV DONETSK STATE ACADEMY OF MUSIC

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 23

Donetsk
2020

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-pedagogical and creative 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 16 November 2020 (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,
2020.

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 78.03:781.2]:781.5(047.37)

Е.С. Бабенко

МИР В ПРЯМОЙ И ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКАЛЬНОЙ АЛЛОНИМИИ

*Есть много близких меж собой явлений,
Двуликих свойств (о, где их только нет!).
Жизнь – двойственность таких соединений
Как вещь и тень, материя и свет.*

Эдгар Аллан По

Для ответа на вопрос, наиболее часто задаваемый по статистике в космосе – «Где мы находимся?», учитывая, что иногда проще покрыть всю поверхность спутника солнечными батареями, чем создать систему ориентации, учёные изобрели гироскопы, способные противодействовать отклонению от оси вращения. Действительно, где бы человек ни находился, ему необходимы порядок и ориентиры, помогающие осознавать своё ощущение этого мира и своё место в нём. Уверенная ориентация в современном микрокосмосе музыки, учитывая лавинообразно растущий информационный поток, провоцирующий ощущения, подобные состоянию невесомости, требует чётко проложенных путей понимания, своеобразных «гироскопов», которые противодействовали бы отклонению от подлинной трактовки смысловой идеи произведения, тем более в том случае, когда его авторство вызывает сомнения и оказывается аллонимным.

Аллонимия в музыке (аллоним от греч. *αλλος* – другой и *ονομα* – имя, название) – явление, характеризующееся подписью сочинения именем другого композитора. Музыкальная аллонимия, таким образом, является понятием, которое вмещает как безграничный мир музыкальных произведений, подписанных именем другого лица, так и сущность аллонимной разновидности авторской подписи¹. По внешней форме

¹ Приводим здесь собственное определение понятия «аллонимии», отталкиваясь от дефиниций термина «аллоним», присутствующих в небольшом количестве исследований филологов и лингвистов (в «Словаре русской ономастической терминологии» Н. Подольской [7, с. 29], «Словаре лингвистических терминов» О. Ахмановой [2, с. 40], в диссертации «Аллоним в контексте языковой картины

подписи аллонимия связана с тенденцией вымышленных имён (псевдонимией), по содержательной сущности – с явлением мистификации. Факт приписывания своего произведения другому делает этот феномен антиподом явления плагиата (плагиат обедняет творческое наследие определённого автора, аллонимия обогащает его). Охватывая широкий круг вопросов (теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации и интертекстуальности), аллонимия входит в круг проблем авторства, в целом.

Феномен аллонимии, имеющий веские антропологические основания и отражающий масштабные историко-культурные тенденции переориентации стилей, инициирует необходимость поставить вопрос не только «чужого слова», но и «чужого имени» и, соответственно, слова, которое было произнесено от этого имени в противовес к слову, произнесенного от имени своего. Вместе с тем, в искусствоведческом (в частности, музыковедческом) контексте явление аллонимии до сих пор не являлось предметом научного изучения, что обуславлило *актуальность* избранного вектора исследования.

Цель статьи – путём анализа «скрытых» граней содержательных смыслов произведений фиктивного авторства периода «переориентации» стилей продемонстрировать связь возникновения аллонимии с масштабными процессами переосмысления картины мира и места человека в нём.

Необходимым инструментом исследования стал метод исторического анализа, обеспечивший ретроспективное объяснение культурных процессов XVIII-XX вв. Поиск общего культурного генезиса феномена аллонимии, инициировавший необходимость выделения механизма классификации аллонимных произведений по нескольким критериям как феноменов одного порядка и ключевых семантических компонентов общесмыслового целого европейской культуры, осуществлялся с помощью интенсивного использования системного метода.

Так, установлено, что феномен аллонимии делится на две глобальные группы – осознанная и неосознанная. С точки зрения причин возникновения разных по генезису произведений аллонимного авторства важными являются концепции о ритмах исторических эпох и стилей в искусстве, которые в последнее время интенсивно проникают и в музыковедение. Одним из первых проблему сущности образно-смысловых систем художественных стилей поставил немецкий

мира» Р. Чижа [12, с. 29], Издательском словаре-справочнике А. Мильчина [6, с. 29] и др.).

искусствовед Генрих Вёльфлин. Он представлял художественные процессы европейского искусства в парных противоположностях «классического» (с характерными ему линейностью, замкнутостью формы, ясностью выражения, обобщённо-содержательной нацеленностью на существование в настоящем) и «аклассического» (которому свойственна живописность, глубина, открытость формы, стремление к декоративности, осложнённая ясность выражения, устремление в будущее) стилей.

Важной является также концепция Дмитрия Лихачёва о чередовании в культурно-историческом процессе «первичных» стилей (периодов объективности мировоззрения, характеризующихся простотой идеологии) и «вторичных» (отрыв от идеологии как «толчок» к появлению плюрализма идеологических позиций, пестроты стилиевых разновидностей, иррационализма, обильных декоративных элементов и т. д.). В зависимости от их дискретного воздействия характер фиктивного авторства приобретает серьёзное или трагическое содержание. По идее Павла Флоренского, это два противоположных способа миропонимания: средневековый, связанный с принципом обратной перспективы и внутренним видением картины мира (взглядом вглубь), и ренессансный – с прямой (линейной) перспективой и внешним восприятием картины мира (взглядом вдаль).

Формирование любого стиля происходит по своеобразной спирали и выражается в обращении «к предыдущим стилям, родственным по своему характеру» [4, с. 167]. Учитывая то, что по своему культурному составу любая фаза поздней истории является неоднородной, поскольку художественные нормы, уже эволюционно-продвинутые и ещё преодолеваемые, сосуществуют и соперничают друг с другом, развитие стиля на стыке смысловых систем соответствует асимметрии: изменение стиля от простого к сложному происходит постепенно и, наоборот, от сложного к простому как результат определённого «скачка». Личности, рождённые на рубеже веков, по концепции Игоря Смирнова, нетождественны себе, исторические, меняющиеся и попадающие в необратимые ситуации, стремятся «к погружению в вымышленную действительность», становятся «жертвой клеветы и ложных определений», испытывают «отчуждение неотчуждаемой собственности», «деперсонализацию», принимают «особенности другого "я"» [9, с. 205]. Аллонимное авторство, таким образом, становится индикатором переходных процессов истории музыки, однако каждой из смысловых систем переориентации стилей присущ свой, исторически неповторимый вид мистификаторства.

Для выявления «скрытых» граней содержательных смыслов произведений аллонимного авторства в музыкально-историческом процессе в качестве материала для анализа избран опус шести сонат «*Il Pastor Fido*» Николая Шедевилья, подписанный именем Антонио Вивальди, «Канцона и танец», «Ричеркар», «*Ave Maria*», «Павана и гальярда» Владимира Вавилова, приписанных Франческо Канова да Милано, Франческо Спиначчино, Джулио Каччини, Винченцо Галилеи, а также краковская рукопись, состоящая из фрагментов трёх сонат разных авторов с указанием принадлежности их «синьору Беру». Почему избраны именно эти образцы? Во-первых, специфика этих произведений связана с переориентацией музыкальных стилей: переход от барокко к классицизму (опус сонат «*Il Pastor Fido*» Н. Шедевилья, образцы из краковской рукописи), а также от авангардизма к постмодернизму (миниатюры В. Вавилова).

Вторая причина выбора именно этих текстов – возможность представить их как разные по генезису сравниваемые образцы синхронного аллонимного авторства осознанной природы (сонаты Н. Шедевилья), диахронного аллонимного авторства осознанной природы (миниатюры В. Вавилова) и неосознанной аллонимной природы (произведения из краковской рукописи с указанием на авторство «синьор Бер»).

Осознанная аллонимия возникает тогда, когда действительный автор намеренно подписывает своё творение именем другого, реально существующего лица. Автор-мистификатор, причастный к ренессансному типу мышления, связанного с линейной перспективой, по концепции П. Флоренского, «актёрствует» в имени, а фиктивное авторство, таким образом, является шуточным переосмыслением художественной логики, типичной для «вторичных стилей». Естественно, в связи с этим, аллонимия осознанной ориентации связана с принципом игры и имманентным игре принципом амбивалентности как раздвоения игровой реальности на действительную и вымышленную. Каждый элемент игры в таком случае выполняет игровую функцию и одновременно сохраняет неигровое значение, что приводит к сосуществованию различных смыслов. Невозможно упустить из виду, что, с одной стороны, автор (мистификатор) – создатель текста, с другой, создаёт его как будто отстранённо, как чужой текст, от имени другого лица. Такой художественный эффект осмысления, обладающий изменением видения и понимания, связан с категорией «отчуждения» (термин Б. Брехта).

Поскольку, для того чтобы раскрыть значение мистифицированного текста, необходимо приобщиться к замыслу его

создателя, сопережить этот замысел, недоступный для прямого наблюдения, формой существования музыкальной аллонимии осознанной природы и становится стилизация.

Произведения осознанной аллонимии могут иметь синхронную (когда её «авторы» являются представителями одной художественно-стилевой системы) или диахронную (когда «авторы» являются представителями различных художественно-стилевых систем) природу, а также различаться в отношении профессиональной специфики настоящего и заявленного авторов, а именно: «композитор-композитор», «исполнитель-композитор», «музыковед-композитор» и др.

В произведениях *синхронной осознанной аллонимной природы* стилизация осуществляется с минимальной степенью контрастности между «своим» и «чужим». Стилизация здесь выступает как частным проявлением традиции, так и определённым приёмом полистилистики (той её разновидности, когда степень контраста между стиливыми пластами «сглаживается», становясь симбиозом различных традиций). Вместе с тем, такие произведения, на наш взгляд, можно отнести также и к «промежуточным» (между поли- и моностилистикой) типов, по терминологии В. Медушевского. Исходя из концепции учёного относительно активных и фоновых средств выразительности, можно утверждать, что в таких произведениях преобладают именно последние – глубинные, не нарушающие грамматических норм музыкального языка, а их органичность «не бьёт в глаза», поскольку на первый план выступает интрастилевой симбиоз множества генетических источников на фоне стилового фона эпохи.

Так происходит в сонатах Н. Шедевилья «*Il Pastor Fido*» op. 13. Как оказалось, мюзетист Н. Шедевиль обратился к фиктивной подписи, усвоив художественно-образную систему и музыкальное мышление А. Вивальди, для того чтобы придать своим произведениям большего «веса» и «привлечь» внимание многих исполнителей к полюбившемуся ему инструменту – мюзетту (для которого созданы сонаты), заручившись именем более авторитетного и именитого автора. С одной стороны, Н. Шедевиль использовал определённое количество тематического материала концертов А. Вивальди (№ 2 *G-dur* op. 6 /RV 259/, № 6 *g-moll* op. 4 /RV 316a/, № 2 *C-dur* op. 7 /RV 188/), с другой, – стиливые черты его сонат воплощают музыкальные традиции того времени, когда они были созданы, – периода переориентации стилей в искусстве. Сам факт переосмысления музыкально-выразительных средств, «задействованных» в этих произведениях, «выводит на поверхность» композиторскую индивидуальность самого Н. Шедевилья.

Процесс переориентации стилей в сонатах из цикла «*Pastor Fido*» отражён в особенностях их формообразования: на уровне композиционно-драматургического плана опуса, в целом, непарные по номерации сонаты тяготеют к многочастной сюитной композиции, а парные имеют чёткие, соответствующие классическому сонатному циклу, четырёхчастные построения. На уровне отдельных циклов, приближенных к сонатным, обнаружено изложение первых частей в старосонатной форме и обобщающее образное содержание, а в сюитных – включение в традиционную «танцевальную серию» жанровых и пейзажных зарисовок. Таким образом, на наш взгляд, сочетание в сонатах черт, типичных как для сюиты, так и для сонаты, отражает процесс «переориентации стилей».

Черты интертекстуальности проявляются в сочинениях как на ментальном уровне внутристилевого взаимодействия корпусного типа (жанр сонаты), так и на реальном (продуцирования собственных текстов в опоре на заимствованные). Несмотря на солидный слой общепринятой в то время музыкальной лексики, указанный метод соответствует механизму интертекстуальности лексического типа.

Более сложная стилистическая неоднородность наблюдается в произведениях *диахронной осознанной аллонимной природы*. Стилизация в таком случае характеризуется не «органическим слиянием» с чужим стилем, а присутствием определённой дистанции, соответственно, размыканием границ стилей: композитор (мистификатор) стилизует творческие черты автора, исторически отдалённого, согласно своим субъективным представлением о его стиле, а объективные черты несоответствия ему приводят к «стилевой мутации» (М. Арановский), очевидной только «пристальному глазу» исследователя.

Так происходит в миниатюрах диахронного аллонимного авторства В. Вавилова, в 70-е гг. XX в. приписанных разным мастерам эпохи Возрождения. С одной стороны, в образцах наблюдается опора на традицию, с другой – определённая дистанция: при сохранении внешних признаков старинных жанров, жанровым «стержнем» в них выступает устоявшаяся форма, подчинённая тонально-функциональному мышлению автора XX века. Такое экстрастилевое взаимодействие между эпохами приводит к стилистическому несоответствию этих произведений контексту стилевых традиций Возрождения. Интертекстуальная природа аллонимных произведений В. Вавилова проявляется как на уровне внутристилевого взаимодействия корпусного типа ментальной разновидности (обращение к ренессансным жанрам), так и –

внешнестилевой, поскольку стилистическое несоответствие этих произведений размывает границы стиля.

Поскольку «для автора "вторичного стиля" творчество от чужого имени – акт мистический, связанный с ощущением или предчувствием духовной катастрофы в случае разоблачения и потери фиктивного имени» [8, с. 13], появление *неосознанной аллонимии* связано именно со средневековой картиной мира и обратной перспективой. Автор этого времени, по идее П. Флоренского, считал себя «проводником» божественного знания, а потому «растворялся в стихии чужого имени в качестве орудия того, чьим именем он подписывается» [3, с. 173]. Поскольку впоследствии часто анонимные тексты приписывались более именитым авторам, что увеличивало авторитет слова, послания, неосознанная музыкальная аллонимия возникала как следствие неверной трактовки их авторства исследователями, копиистами, исполнителями, издателями, а не самими творцами.

Для возникновения музыкальных произведений неосознанной аллонимной природы, как выяснилось, «золотым» был доклассический период истории музыки. Поскольку в это время авторство и авторское право только завоёвывали свои полномочия, главная роль отдавалась приверженности традиции и определённому жанру. Композитор, пользуясь музыкальным материалом своих или чужих произведений (реальная форма интертекстуального взаимодействия, М. Арановский), «должен был уметь в случае необходимости на завтра создать новую кантату, новые хоральные вариации и т. д.» [11, с. 167]. Заимствование чужого материала в то время не нарушало моностилистической природы музыки и имело нормативный характер.

В работе с тремя сонатами для клавичембало с указанием на титульном листе авторства «синьора Бера» (образец, ставящий вопрос гипотетической, неосознанной аллонимии), задача оказалась наиболее сложной (рукопись найдена в архиве семьи Чарторийских, который хранится в Краковском национальном музее). Учитывая данные различных рукописей, факсимиле которых удалось получить благодаря сотрудникам *RISM* из музыкальных архивов западноевропейских библиотек (Норвежского университета наук и технологий в Тронхейме, Хорватского музыковедческого сообщества, Люнебургской библиотеки, Королевской библиотеки в Копенгагене, Миланской национальной библиотеки, ассоциации имени Иоганна Ванхаля в Швейцарии), атрибуция авторства указанных сонат является определённым образом решённым вопросом. Так, фрагменты сонат *B-dur* и *C-dur* атрибутированы нами Иоганну Колицци и Иоганну Ванхалю. Автором сонаты *F-dur* (в двух частях) ряд исследователей считают Максима Березовского.

В результате проведённой стилевой атрибуции оказалось, что стилистика сонат отражает традиции венецианской композиторской школы. Вместе с тем, наличие этих черт в виде определённых разделов формы (в основном, главная, побочная партия или эпизод в разработке) с ярко выраженным гомофонно-гармоническим складом с дифференциацией на сопровождение («альбертиевы басы») максимально приспособленного к презентированию главной роли выразительной мелодики оперного происхождения, перемежаемых чисто инструментальными, фигуративными ритурнелями, отражает процесс переориентации стилей от барокко к классицизму в сонатном жанре. Также выяснилось, что все композиторы практически одновременно побывали в Италии (возможно, в Венеции, где обучались у выдающихся венецианских мастеров). Доказано, что в случае принадлежности титульного листа рукописи (частичной или общей), обозначение авторства в ней может быть аллонимным, автонимным, неосознанно-аллонимным или псевдонимным. Моностилистическая природа музыки доклассического периода, в пределах неосознанной аллонимности, позволяет раскрыть реальные формы проявления интертекстуальных связей корпусного типа.

Сопоставление аллонимных произведений различного генезиса даёт возможность глубже понять неповторимую специфику каждого, поскольку репрезентирование процесса переориентации стилей в сущности произведений происходит по-разному. Сонаты «*Il Pastor Fido*» op. 13 для мюзетта и *basso continuo* Н. Шедевиля определённым образом отразили процесс «разрушения» барочных стилевых черт и «зарождения» ренессансного мировоззрения автора, связанного с восприятием картины мира в линейной перспективе: об этом свидетельствует осознанное обозначение произведения именем другого автора.

Миниатюры В. Вавилова вобрали в себя тонкий сплав разнородных стилистических тенденций, отражая «мятущийся дух» «угасающей» стилевой системы (авангардизма) и хрупкий «огонёк», зарождающейся (постмодернизма). Однако, как это не парадоксально, несмотря на то, что В. Вавилов апеллирует к ренессансной художественно-стилевой системе, стилистика миниатюр определённым образом репрезентирует процесс «разрушения» ренессансного типа мировоззрения и «зарождение» средневекового мышления, связанного с восприятием картины мира в обратной перспективе, поскольку использование фиктивного имени у В. Вавилова – акт мистический, а факт его разоблачения был связан с ощущением духовной катастрофы. Диалог «чужого» и «своего» в стилистике сонат Н. Шедевиля и миниатюр В. Вавилова предстаёт, таким образом, проявлением игры,

а аллонимное авторство – имманентным игре принципом амбивалентности.

Образцы, помещённые в краковскую рукопись, отразили процесс «зарождения» классицистских норм, однако неизжитым наследием «вторичного» стиля и средневекового мировоззрения (связанного с восприятием картины мира в обратной перспективе) оказывается неосознанное обозначение произведений именем другого автора. Такая структурная модель придаёт творчеству сакральный характер, а аллонимное авторство становится следствием мировоззренческой позиции «виновников» его возникновения (переписчиков, исполнителей и др.).

Осознанная и неосознанная аллонимия, таким образом, по нашему убеждению, является проявлением перцептивной перспективы, отражающей сложное видение картины мира в различных историко-культурных ипостасях, а также своеобразным «документальным свидетельством» «переходных» процессов музыкальной истории – в частности, тенденций переосмысления и изменения эстетических основ музыкального искусства.

Игнорирование аллонимного авторства многих сочинений в музыкальном искусстве сегодня, как нам кажется, приводит к обеднению семантических смыслов многогранного творческого наследия многих композиторов. Проверке относительно авторства подлежат, прежде всего, произведения «неожиданно» найденные (как показывает практика, такие образцы часто относятся к сфере осознанной аллонимии) и произведения, атрибутированные двум/нескольким авторам одновременно в авторизованных справочниках/архивах (эти произведения часто относятся к сфере неосознанной аллонимии) – такие образцы следует причислять к кругу произведений гипотетически аллонимной природы. Среди примеров – Чакона, приписанная Фердинандом Давидом в начале XIX века (переходный этап между классицизмом и романтизмом) Антонио Витали. В начале XX века (переход от романтизма к модернизму) скрипачи Крейслер и Самуил Душкин публиковали произведения для скрипки, подписывая их именами венских классиков и композиторов эпохи барокко. Назовём также Адажио Томазо Альбини, приписанное композитору музыковедом Ремо Джадзотто, Симфонию № 21 Михаила Гольдштейна с указанием в качестве автора помещика Николая Овсяннико-Куликовского в 40-х годах прошлого века (на рубеже между первой и второй волной авангарда), а также мистические произведения британской домохозяйки без музыкального образования Розмари Браун,

«продиктованные» ей в начале 1970-х Листом, Шопеном, Бетховеном «с того света» (предтеча первых признаков постмодернизма).

Совершенствование методологического инструментария атрибутивного анализа привело к всплеску алонимии гипотетически неосознанной природы. К примеру, недавно выяснилось, что псалм № 111 «Исполненный счастья» на самом деле принадлежал Антонио Вивальди, но почти два века приписывался Бальдассаре Галуппи. Не так давно в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории был найден сборник клавирных пьес «*L'ABC Musical*», который считался в музыкальном мире безвозвратно утраченным. Сборник не значится сегодня ни в электронных каталогах (*KVK*), ни в специальных библиографических справочниках (*RISM*). Его автором считается знаменитый в своё время немецкий органист из Галле, приятель Баха, Готфрид Кирхгоф. Помимо прочего, находка частично решила загадку авторства пьес, составивших рукопись, известную в баховедении как «манускрипт Ланглоца» (Государственная библиотека Берлина, шифр: *Mus. Ms. Bach. P. 296*). При сравнении двух источников оказалось, что сборник Ланглоца содержит фуги из сборника Кирхгофа.

Сегодня нельзя обойти вниманием и процессы расширения средств коммуникации, коммерциализации искусства и глобального распространения художественных произведений в сети интернет. С одной стороны, произведения искусства становятся мишенью в плане полного пренебрежения именами авторов, переделок, переосмыслений, модификаций и в наибольшей степени это касается музыкального искусства. В целом же, расширение аллонимного багажа истории музыки, процесс отражения переориентации стилей в произведениях аллонимной природы является перспективным направлением будущих исследований.

В завершение конспективного осмотра стилового конгломерата, обусловленного образно-содержательными гранями прямой и обратной перспективы в избранных произведениях (концентрированным смыслом которых выступает феномен аллонимии), возникают риторические вопросы: что происходит с культурой и какой знак подают мистификации, свидетельствующие о совершенно ином смысле известных произведений мировой музыки, нежели их общепризнанная трактовка, а чрезвычайная сложность этих произведений уже сегодня требует публикации с подробным комментарием их структуры. В чём кроются причины такого феномена: в своего рода игре генератора случайных чисел или же в глубинной сущности смены культурных кодов? Как нам кажется, поскольку мера проекции имени автора на восприятие музыкального произведения зависит от господствующих

в обществе основ миропонимания и «статуса» личности в нём, очевидным становится то, что линии нотного стана сегодняшней «Книги перемен» в музыкально-историческом процессе указывают на парадоксальный результат: акцентуации положительной динамики явления фиктивного авторства в противовес очевидной смысловой негативности собственно самого факта этической стороны «заимствования» чужого имени без разрешения его носителя. Впрочем, это тема уже другого исследования ...

Список использованных источников

1. Арановский, М. Г. Текст и музыкальная речь / М. Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Музыка, 1998. – С. 57–76.
2. Ахманова, О. С. Аллоним / О. С. Ахманова // Словарь лингвистических терминов. – М. : Сов. энциклопедия, 1969. – 40 с.
3. Булгаков, С. Н. Философия имени / С. Н. Булгаков. – Париж : YMCA-PRESS, 1953. – 173 с.
4. Лихачёв, Д. С. Великие стили и стиль барокко / Д. С. Лихачёв // Развитие русской литературы X–XVII веков. – СПб : Наука, 1998. – С. 161–172.
5. Медушевский, В. В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник: сб. статей. – М. : Музыка, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.
6. Мильчин, А. Э. Аллоним / А. Э. Мильчин // Издательский словарь-справочник. – М. : ОЛМА-Пресс, 2003. – 34 с.
7. Подольская, И. Аллоним / И. Подольская // Словарь русской ономастической терминологии. – М. : Наука, 1978. – 29 с.
8. Попова, И. Л. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / И. Л. Попова // Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1992. – 19 с.
9. Смирнов, И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) [Электронный ресурс] / И. П. Смирнов. – Режим доступа: <http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?filetic>, свободный. – Загл. с экрана.
10. Флоренский, П. А. Имена / П. А. Флоренский. – СПб : Авалонь, Азбука-классика, 2007. – 336 с.
11. Холопова, В. Н. К теории стиля в музыке: нерешённое, решаемое, неразрешимое / В. Н. Холопова // Музыкальная академия, 1995. – № 3. – С. 165–168.
12. Чиж, Р. Н. Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Р. Н. Чиж // Северо-Осетинский гос. ун-т им. К. Л. Хетагурова. – Нальчик, 2010. – 20 с.

References

1. Aranovskiy M. G. Tekst i muzyikalnaya rech [Text and musical speech] Muzykalnyiy tekst: struktura i svoystva [Musical text: structure and properties]. Moscow : Muzyka [Music], 1998, pp. 57–76.
2. Ahmanova O. S. Allonim [Allonim] Slovar lingvisticheskikh terminov [Dictionary of linguistic terms] Moscow : Sov. Entsiklopediya [Soviet Encyclopedia], 1969, 40 p.
3. Bulgakov S. N. Filosofiya imeni [Philosophy of the name]. Parizh: YMCA-PRESS, 1953, 173 p.
4. Lihachev D. S. Velikie stili i stil barokko [Great styles and baroque style] Razvitiye russkoy literatury X–XVII vekov [Development of Russian literature of the X–XVII centuries]. St. Petersburg : Nauka, 1998, pp. 161–172.
5. Medushevskiy V. V. K probleme suschnosti evolyutsii i tipologii muzyikalnykh stiley [To the problem of the essence of evolution and typology of musical styles] Muzykalnyiy sovremennik : sb. statey. [Musical contemporary: collection of articles]. Moscow : Muzyka [Music], 1984, Issue 5, pp. 5–17.
6. Milchin A. E. Allonim [Allonim] Izdatelskiy slovar-spravochnik [Publishing Glossary]. Moscow : OLMA-Press, 2003, 34 p.
7. Podolskaya I. Allonim [Allonim] Slovar russkoy onomasticheskoy terminologii [Dictionary of Russian onomastic terminology]. Moscow : Nauka, 1978, 29 p.
8. Popova I. L. Literaturnaya mistifikatsiya v istoriko-funktsionalnom aspekte: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.08 [Literary mystification in the historical and functional aspect: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of philological sciences: 10.01.08] Moskovskiy gos. un-t im. M.V. Lomonosova [Moscow State University named after M.V. Lomonosov]. Moscow, 1992, 19 p.
9. Smirnov I. P. O poddelkah A. I. Sulakadzevym drevnerusskikh pamyatnikov (mesto mistifikatsii v istorii kulturyi) [About the forgeries by A. I. Sulakadze of the ancient Russian monuments (the place of mystification in the history of culture)] URL : <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?filetic-.htm>, free.
10. Florenskiy P. A. Imena [Names]. St. Petersburg: Avalon, ABC-classic, 2007, 336 p.
11. Holopova V. N. K teorii stilya v muzyike: nereshennoe, reshaemoe, nerazreshimoe [To the theory of style in music: unsolved, solvable, unsolvable] Muzyikalnaya akademiya [Musical Academy]. 1995, no. 3, pp. 165–168.
12. Chizh R. N. Allonim v kontekste yazykovoy kartiny mira (na materiale nemetskogo yazyika): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.19 [Allonim in the context of the linguistic picture of the world (based on the material of the German language): abstract of the dissertation for the degree of Candidate of philological sciences: 10.02.19] Severo-Osetinskiy gos. un-t im.

K.L. Hetagurova [North Ossetian State university named after K.L. Khetagurova]. Nalchik, 2010, 20 p.

Бабенко Е.С. Мир в прямой и обратной перспективе сквозь призму музыкальной аллонимии. *Предметом исследования* является феномен аллонимии в музыке – специфическое явление, характеризующееся подписью произведения именем другого реально существующего или существовавшего композитора. Установлено, что, выступая частным случаем проблемы авторства, аллонимия охватывает широкий круг вопросов. Среди них теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации, стилевых показателей исторических эпох, национальных течений, композиторских школ, индивидуальных стилей композиторов. Серьёзные работы, посвящённые фиктивному авторству, немногочисленны и являются скорее исключением, нежели правилом. В искусствоведческом, в частности, музыковедческом контексте явление аллонимии как частного случая мистификации до сих пор не становилось предметом специального научного исследования.

Методология. Необходимым инструментом исследования стал метод исторического анализа. Поиск общего культурного генезиса феномена аллонимии, инициировавший необходимость выделения механизма классификации, осуществлялся с помощью интенсивного использования системного метода. Идентификации «чужого стиля» в аллонимных произведениях способствовало также применение компаративного метода.

Научная новизна и выводы. Исследование аллонимии осознанной природы, основанной на технике стилизации, инициировало потребность выделения механизма применения «чужого стиля», неосознанной природы – интертекстуального взаимодействия между музыкальными произведениями. В опоре на результаты анализа различных по своим особенностям образцов, определена специфика аллонимных произведений в контексте проблем авторства и авторского стиля, эволюции жанра и места в творческом наследии действительного автора.

Ключевые слова: авторство, аллонимия, мистификация, стилизация, интертекстуальность, осознанная аллонимия, неосознанная аллонимия.

Бабенко К.С. Світ у прямій та зворотній перспективі крізь призму музичної алонімії. *Предметом дослідження* є феномен алонімії в музиці – специфічне явище, що характеризується підписуванням твору іменем іншого композитора, який реально існує або колись існував. Встановлено, що виступаючи окремим випадком проблеми авторства, алонімія охоплює широке коло питань. Серед них теоретичні аспекти

стилю, стилістики, стилізації, стильових показників історичних епох, національних течій, композиторських шкіл, індивідуальних стилів композиторів. Серйозні роботи, присвячені фіктивному авторству, нечисленні і є скоріше винятком, ніж правилом. У мистецтвознавчому, зокрема, музикознавчому контексті явище аллонімії як окремого випадку містифікації до цих пір не стало предметом спеціального наукового дослідження.

Методологія. Необхідним інструментом дослідження став метод історичного аналізу. Пошук загального культурного генезису феномена алонімії, який ініціював необхідність виділення механізму класифікації здійснювався за допомогою інтенсивного використання системного методу. Ідентифікації «чужого стилю» в алонімічних творах сприяло також застосування компаративного методу.

Наукова новизна та висновки. Дослідження аллонімії свідомої природи, заснованої на техніці стилізації, ініціювало потребу виділення механізму застосування «чужого стилю», позасвідомої – інтертекстуальної взаємодії між музичними творами. В опорі на результати аналізу різних за своїми особливостями зразків, визначено специфіку алонімічних творів в контексті проблем авторства і авторського стилю, еволюції жанру і місця в творчій спадщині дійсного автора.

Ключові слова: авторство, алонімія, містифікація, стилізація, інтертекстуальність, свідомо алонімія, позасвідомо алонімія.

Babenko E. The world in direct and reverse perspective through the prism of musical allonymy. *The subject of this research is the phenomenon of allonymy in music - a specific phenomenon characterized by the signature of a work with the name of another really existing or existed composer. It has been established that, being a special case of the authorship problem, allonymy covers a wide range of issues. Among them are theoretical aspects of style, stylistics, stylization, stylistic indicators of historical eras, national trends, composer schools, individual styles of composers. Serious works on fictitious authorship are few and far between and are the exception rather than the rule. In the art history, in particular, the musicological context, the phenomenon of allonymy as a particular case of mystification has not become the subject of special scientific research yet.*

Methodology. The method of historical analysis has become a necessary research tool. The search for a common cultural genesis of the phenomenon of allonymy, which initiated the need to identify a classification mechanism, was carried out with the help of intensive use of the systemic method. The use of the comparative method also contributed to the identification of the “alien style” in allonymous works.

Scientific novelty and conclusions. The study of the allonymy of a conscious nature, based on the technique of stylization, initiated the need to identify a mechanism for applying an “alien style”, an unconscious nature - intertextual interaction between musical works. Based on the results of the analysis of samples that differ in their characteristics, the specificity of allonymous works is determined in the context of the problems of authorship and author's style, the evolution of the genre and the place in the creative heritage of the real author.

Key words: authorship, allonymy, hoax, stylization, intertextuality, conscious allonymy, unconscious allonymy.

УДК 78.03: 78.08

Т.В. Тукова, А.И. Пептуева

ДВЕ ВАРИАЦИИ НА ИСТОРИКО-ТРАГЕДИЙНУЮ ТЕМУ

Историческая тема занимает одно из центральных мест в русском музыкальном искусстве XIX–XX веков. Об этом свидетельствуют многочисленные сочинения различных жанров, созданные выдающимися композиторами, среди которых М. Глинка, А. Рубинштейн, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Ю. Шапорин, А. Хачатурян, Р. Щедрин, Б. Тищенко, С. Слонимский и другие.

Обращаясь к переломным страницам истории, великие мастера сумели через прошлое раскрыть острые проблемы современности, ответить на сложные социальные и этико-философские вопросы своего времени. Это предопределило трагедийную доминанту в художественной концепции ряда произведений на историческую тему.

Ярчайшими образцами воплощения историко-трагедийной темы в музыкальном искусстве последних десятилетий XX века стали вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» (1964) Д. Шостаковича и поэма для хора *a cappella* «Казнь Пугачёва» (1981) Р. Щедрина. В этих произведениях выдающиеся мастера продемонстрировали новый взгляд на события исторического прошлого, обнажили трагедийный ракурс темы народного бунта, долгое время остававшийся в тени вследствие идеологических установок советской эпохи, и тем самым инициировали дальнейшее развитие историко-трагедийной линии в музыкальном творчестве последующих десятилетий.

Широко апробированные в исполнительской практике, обе поэмы стали классикой современной русской музыки. Отсюда и значительный интерес к ним со стороны исследователей, среди которых Л. Данилевич, М. Сабина, С. Хентова, В. Холопова, С. Шлифштейн. Вместе с тем, до сих пор не предпринималась попытка сравнительного анализа этих сочинений, основанием для чего является ряд факторов: сходство темы и ракурса её решения, выбор жанра поэмы, аналогии на уровне формообразования и стилистических приёмов. Предложенное в статье «парное» рассмотрение двух поэм, как вариаций на одну тему, обусловило *актуальность* и *новизну* настоящего исследования.

Цель статьи – раскрыть особенности воплощения историко-трагедийной темы в поэмах Д. Шостаковича и Р. Щедрина, выявить как общие, так и оригинальные черты в трактовке событий прошлого с современных публицистических позиций.

Методологической основой статьи послужили исторический, сравнительный, функциональный, системный, жанрово-стилевой методы, что позволило раскрыть исследуемую тему в эстетико-художественном и стилевом аспектах.

Для проведения параллелей между поэмами Д. Шостаковича и Р. Щедрина представляется необходимым в сжатой форме проанализировать композиционно-драматургическое строение сочинений.

Итак, начнём с «Казни Степана Разина». В качестве поэтической основы своего опуса Д. Шостакович избрал один из эпизодов поэмы Е. Евтушенко² «Братская ГЭС». Прделанное сопоставление оригинального текста поэмы и вербального ряда произведения Д. Шостаковича показывает, что композитор вносит совсем немного изменений в стихотворный первоисточник, сохраняя в неприкосновенности его стилевые компоненты.

Творческое и вместе с тем чуткое отношение к поэтическому слову Е. Евтушенко предопределило драматургическое построение поэмы, основанное на действенном развёртывании сюжета. «“Разин” – нечто вроде масштабно сжатой народной музыкальной драмы для концертного исполнения или одного, центрального, её акта», – пишет М. Сабина [2, с. 395].

О влиянии оперного жанра на поэму свидетельствует наличие в её композиционно-драматургическом профиле всех важнейших фаз

² Напомним, что поэтический текст Е. Евтушенко Д. Шостакович ранее использовал в своей Тринадцатой симфонии (1962).

становления и развития основного драматургического конфликта. Первый раздел служит вводом в действие и очерчивает коллизию. Здесь показано, как московский люд сбегается поглазеть на невиданное зрелище. Тут и вор с булкой маковой, купец, скоморохи, плут, ярыжка, «старцы с вервием на вые», «срамные девки», тут и боярыня с боярчоночком. Много раз повторяется фраза, которая в этот день у всех на устах: «Стеньку Разина везут». Этот раздел можно уподобить первому акту оперы. Следующий раздел, своеобразный второй акт, посвящён характеристике главного героя, его раздумьям о собственных деяниях. Разин предстаёт глубокой, думающей личностью, анализирующей причины создавшей трагической ситуации («Чего хотел? Что сделал? Что подвело?»). Третий раздел, своего рода третий акт – кульминация поэмы (сцена казни, наиболее активная фаза действия). Посткульминационный раздел с введением фантастического элемента (хохот уже отрубленной головы, продолжающей сопротивляться палачам) выполняет функцию эпилога. На него приходится главный смысловый итог поэмы: своей гибелью герой пробуждает народное сознание. Слушатели, словно на экране, видят площадь, на которой молчаливый народ снимает шапки: «Площадь что-то поняла, площадь шапки сняла». Именно мысль о прозрении народа становится стержневой в художественной концепции сочинения и обретает огромную актуальность в социальном контексте периода «оттепели». Несомненно, не только к прошлому, но и к настоящему относятся выделенные и вербально, и музыкально строки:

*Стоит всё стерпеть бесслёзно,
Быть на дыбе, колесе,
Если рано или поздно,
Пррастают лица грозно
У близких на лице.*

В результате история и современность сливаются в единое художественное целое, что дало основание Л. Данилевичу отнести «Казнь Степана Разина» к той области, которую «можно назвать философией истории» [1, с. 197].

Чётко выраженная трагедийно-социальная концепция поэмы Д. Шостаковича сближает её с оперой «Борис Годунов» М. Мусоргского. Как отмечает А. Цукер: «Мусоргский, тонкий и чуткий психолог, <...> ставит рядом личность индивидуума, с его внутренними конфликтами, скрытыми борющимися началами, и народную массу <...> композитор вывел народ как субъект истории, как главное мерило действий» [7,

с. 98]. И далее исследователь подчёркивает: «В активном освоении и развитии наследия Мусоргского, его принципов художественного исследования жизни, индивидуальность Шостаковича сказалась столь же определённо, сколь и в его собственных завоеваниях и открытиях» [там же, с. 101].

Помимо общего драматургического плана на оперность этого сочинения указывает наличие таких форм, как вокальный монолог Разина, приближающийся к оперной арии, а также действенная роль хора, что усиливается чередованием хоровых реплик и реплик солиста. В результате создаётся народная «театрализованная» хоровая сцена, продолжающая линию развития русской хоровой оперы.

При этом следует отметить, что оперные традиции в «Казни Степана Разина» преломлены через кинематографическую динамику показа и развертывания событий. «Заметная роль, – пишет М. Сабинаина, – принадлежит здесь приёмам наплыва (воспоминания героя вызывают мгновенные зрительно-конкретные картины – плюющая толпа, допрос дьяка, голубой, как Волга, топор в руках палача и стругичайки, видящиеся Степану)» [2, с. 396].

Прослеживая композиционно-драматургическое строение поэмы, можно обнаружить, помимо сходства с оперными сочинениями, близость к жанру «театральной симфонии». Глубинная связь с симфонией ярко проявляется не только в значительной выразительной нагрузке партии оркестра, но и в общем драматургическом профиле сочинения, основанном на конфликтном противостоянии внеличного и личного начал, их сложном переплетении и взаимодействии, что является узловым семантическим звеном симфонических концепций Д. Шостаковича. От симфонии идёт и концентрация внимания на действии и медитации как основе «семантической программы жанра симфонии» (М. Арановский).

Важнейшим показателем внутренней симфоничности поэмы является её целостная интонационно-тематическая организация. Ключевые обороты начальной темы вступления проникают буквально во все тематические образования сочинения, которые далее трансформируются в песне-сказывании, в хоральной теме Красной площади, хохоте отрубленной головы. Поэма начинается властно-суровым вступлением, что напоминает эпиграфы многих симфоний Д. Шостаковича (например, Пятой, Восьмой, Тринадцатой). Интонационным генезисом темы является русский эпический мелос, в частности, от былины идёт узкий мелодический диапазон, упрямые утвердительные повторы исходного тонического звука, преобладание поступенных секундовых, терцовых и квартовых ходов, что создаёт

ощущение суровости, незыблемости, истовости и вызывает ассоциации с начальной темой «Богатырской симфонии» А. Бородина.

Об органичной внутренней связи с традициями «Могучей кучки» свидетельствует целый ряд интонационных переключек. Например, фраза «Как за бочкой бочка стой бочоночек, за боярыней катит боярчоночек» напоминает хор «Высота» из оперы Н. Римского-Корсакова «Садко», построенный на мелодических оборотах древней русской былины. Элементы былинного мелоса присутствуют и в других разделах поэмы, органично сочетаясь с шостаковическими интонационно-ладовыми приёмами (большей частью с понижением ряда ступеней).

Следует отметить и ещё одну важную национальную особенность музыки «Казни Степана Разина» – колокольность, что напоминает о музыке М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова.

В результате, создаётся прочно опирающееся на национальные традиции и в то же время остро современное сочинение, в котором историко-трагедийная тема приобретает новое звучание в социальном контексте второй половины XX века.

В трагедийно-философском ключе трактует историю и Р. Щедрин в хоровой поэме «Казнь Пугачёва». В качестве литературной первоосновы он избрал «Историю Пугачёва» А. Пушкина. В отличие от Д. Шостаковича, композитор подверг вербальный текст существенному отбору и сокращению: исключил все описательные фрагменты, касающиеся исполнителей казни, лобного места, любопытной публики, внешности Пугачёва. Опущен также диалог между обер-полицеймейстером и Емельяном, а также благословение духовника. Более лаконичными стали и фразы, характеризующие само действие, «отсечены» все уточняющие детали, благодаря чему словесный текст поэмы стал концентрированным и афористичным.

Р. Щедрин сознательно не допустил, чтобы хор пел от первого лица: «Признаюсь, когда хором поют то, что идёт от лица одного человека, это всегда вызывает внутренний протест. С консерваторских лет я помню, как слушал чей-то хор “Я здесь, Инезилья, я здесь под окном”, и меня такого рода отношение к слову смущало и корбило. Слово Пушкина – величайшая драгоценность, и кощунственно личное местоимение плюс повод к его произнесению воспевать хором. Хор – это выражение идеи, овладевшей группой людей: поэтому поют именно все вместе. В хорах на стихи Твардовского я даже решился на то, чтобы изменить “я с теми” на “мы с теми”, потому что иначе получается подмена музыкальной мысли, подмена музыкального содержания. Хор – это мысль, овладевшая неким числом людей, они её провозглашают, либо

опонируют ей, утверждают или отрицают – как угодно. Но в любом случае это коллективное слово, коллективная мысль» (цит. по: [6, с. 114]).

Таким образом, при чутком отношении к пушкинскому слову, Р. Щедрин тщательно отобрал и скомпоновал главные смыслообразующие моменты, представив их в логической последовательности, подчинённой законам драмы. В строении поэмы можно выделить сжатые пролог, завязку, развитие, кульминацию, развязку, эпилог. Пролог и эпилог – это хронологически точная констатация свершившегося факта казни³, в чём усматривается характерный для современного искусства принцип документальности. Далее идёт завязка действия – появление на саях Пугачёва, которого везут на казнь. Развитие действия связано со сценой казни, наивысшей точкой напряжения которой является молитва Пугачёва, его обращение к народу. Развязка действия приходится на момент отсечения головы. Такое драматургическое строение поэмы заключает в себе черты театральности, и всё сочинение воспринимается как завершённая оперная сцена.

Эпико-повествовательная манера подачи событий отразилась на композиционном строении поэмы Р. Щедрина, отличающемся чёткостью, завершёностью, симметричностью, что сказалось на структурной организации по типу концентрической формы: *ABCDCBA*⁴.

Музыкальное решение «Казни Пугачёва» отличается глубинной национальной почвенностью, идущей от древних слоёв фольклора, православных церковных песнопений, колокольных звучаний. Так, пролог и эпилог написаны в стиле былинного речитатива. Тематическим ядром основной части поэмы становятся причитальные мотивы, основанные на повторяющихся хроматических попевах. При приближении к кульминации всё большую роль начинает также играть мелодический распев, соединённый с хоровым речитативом. Смысловой вершиной этого раздела является молитва, в которой используются подлинные слова покаяния Пугачёва перед казнью: «Прости, народ православный; отпусти, в чём я согрубил пред тобою...прости, народ православный!». Хоровой многоголосный распев этого фрагмента стилизован в духе православных церковных песнопений. Эта же тема звучит в преображённом виде от лица народа, что отражает его сострадание трагической судьбе героя. Выразительность народного

³ Казнь Пугачёва свершилась в Москве, десятого января тысяча семьсот семьдесят пятого года».

⁴ См. схему строения поэмы в монографии В. Холоповой [6, с. 117].

оплакивания Пугачёва усилена введением тембров мальчишеских голосов (три солиста, как «голоса юродивых») и широким развёртыванием плачевых попевок. Напряжённость звучания ещё более усиливает хоровая имитация погребального колокольного звона.

В условиях отсутствия инструментальной партии, хор трактуется композитором дифференцированно и многопланово. Он выполняет несколько различных функций: повествовательную – оглашение происшедшего исторического факта от лица рассказчика, действенную – воплощение самого события, комментирующую – в виде реакции народа на происходящие события, звукоподражательную – имитация колокольного звона. При этом, хоровое письмо Р. Щедрина сочетает элементы русского фольклора и духовных песнопений с современными приёмами композиторской техники: сонористикой, алеаторикой. В результате, создаётся многоплановый стилиевой профиль поэмы, что способствует художественно убедительному и оригинальному воплощению историко-трагедийной темы.

Проделанный анализ вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича и поэмы для хора *a cappella* «Казнь Пугачёва» Р. Щедрина даёт основание для проведения ряда параллелей.

Обратившись к многократно апробированным в советском искусстве историческим сюжетам, оба композитора воплотили их в трагическом ключе, избрав сюжетной основой сцену казни народных вождей. В своих ярких произведениях, соединивших в единое целое философскую глубину, эпическую широту, драматическую напряжённость, они сумели показать прошлое с современных позиций, заострив внимание на актуальной для искусства 1960–1980-х годов теме прозрения народа. Оба мастера раскрыли противоречивые образы главных героев, их трагические судьбы, которые обрели новое звучание в социальном контексте второй половины XX века.

Показательно, что в обоих случаях авторы называют свои произведения поэмами. Природа этого жанра коренится во взаимодействии эпоса и лирики (нередко в сочетании с драмой). В поэмах «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича и «Казнь Пугачёва» Р. Щедрина наблюдается синтез эпического, драматического и лирического, что значительно расширяет художественное пространство сочинений.

Драматургическое строение поэм подчинено действенному развёртыванию сюжета, в чём сказывается влияние оперного жанра, отражающееся на логике композиционно-драматургической организации сочинений. В одном и другом случае ясно выделяются такие разделы, как пролог, завязка, развитие, кульминация, развязка, эпилог.

Родственные черты ощущаются и в рельефности, выпуклости музыкальных образов, показанных то общим, то крупным планом, смене темпоритма отдельных фрагментов, в чём проявляется влияние кадровости, монтажности, идущих от кино.

Определённые аналогии возникают и при сопоставлении стилистических решений двух произведений. В первую очередь, это проявляется в национальном генезисе тематизма, прочной опоре на элементы русского фольклора и профессиональной духовной музыки (былинный мелос, широкая распевность, характерная для протяжной песни, эпический сказ, колокольность, молитвенное песнопение, псалмодирование, плач, причет) в сочетании с современными новаторскими приёмами композиторской техники письма (сонористика, алеаторика, расширенная тональность, полиаккордика).

Выявленные пересечения между двумя поэмами не нивелируют оригинальности авторских подходов к воплощению сходных тем. Отличия проявляются уже на уровне выбора литературных первоисточников. Д. Шостакович избрал поэтический текст Е. Евтушенко, который насыщен сравнениями, метафорами, образными ассоциациями, тогда как в основе сочинения Р. Щедрина лежит прозаический пушкинский текст, по своей строгости, чёткости, документальной точности фиксации фактов приближающийся к историческим хроникам.

Отличается и метод работы авторов с вербальным первоисточником. Прделанное сопоставление оригинального текста поэмы Е. Евтушенко и словесного ряда сочинения Д. Шостаковича показывает, что композитор практически полностью сохраняет стихотворный текст, изменяя лишь отдельные детали. Р. Щедрин же, напротив, подвергает текст А. Пушкина существенному отбору и сокращению, здесь подача словесного текста приближается к стилю протокола, в результате происходит строгая фиксация только основных фактов. Значительно разнятся и масштабы поэм, у Д. Шостаковича это развёрнутая сцена, длящаяся около 30 минут, у Р. Щедрина – эпическая хроника, укладываемая в 11-минутное звучание.

Подчеркнём и определённые расхождения в трактовке образа народа. В художественной концепции поэмы Д. Шостаковича этот образ играет первостепенную роль, именно через его эволюцию – от непонимания к осознающего смысла происходящего – отчётливо прочерчивается главная концептуальная идея произведения. В поэме Р. Щедрина реакция народа на происходящее проявляется более сдержанно, что отвечает эпической природе жанра, суть которого в объективной констатации фактов.

Особенностью «Казни Степана Разина» является также близость к жанру «вокальной симфонии», на что указывает сквозное развитие тематического материала, произрастающего из единого интонационного комплекса, а также наличие свободно трактованных черт сонатности на уровне сочинения в целом.

Композиционно-драматургическому ряду поэмы Р. Щедрина свойственны уравновешенность, симметричность (концентрическая форма), замкнутость (наличие обрамления – оглашение в начале и конце поэмы свершившегося факта казни Пугачёва), в результате чего возникает своеобразная арка, вызывающая ассоциации с «рамкой», ограничивающей пространство живописных полотен. Такое построение в значительной мере отвечает эпико-повествовательному типу показа событий. Не случайным представляется и ретроспективность развёртывания сюжета, исходной точкой в освещении которого является не причина, а следствие.

Таким образом, в поэмах имеет место различный подход к воплощению сюжета – событийно-действенный, эмоционально насыщенный, в одном случае, и сдержанный, констатирующий – в другом.

Существенным моментом, индивидуализирующим сопоставляемые образцы, является различие исполнительских составов – хор, солист бас и симфонический оркестр в поэме Д. Шостаковича и только хор в поэме Р. Щедрина. В «Казни Степана Разина» оркестр выполняет как выразительную, изобразительную, так и формообразующую функцию, способствуя раскрытию трагедийной концепции произведения. Симфонические фрагменты настолько выразительны, экспрессивны и развёрнуты, что максимально углубляют эмоциональную атмосферу поэмы и в то же время способствуют зримости её образов. Отсутствие же оркестровой партии в сочинении Р. Щедрина, во многом компенсируется выразительными и звукоизобразительными приёмами хоровой партии, разнообразием её фактуры.

Итак, продолжив историко-трагедийную линию великого русского искусства XIX века, поэмы Д. Шостаковича и Р. Щедрина дали импульс для её дальнейшего развития в музыкальном творчестве конца XX – начала XXI века. Об этом свидетельствуют такие яркие сочинения, как оперы «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского, «Пугачёв» В. Кобекина, «Боярыня Морозова» Р. Щедрина, балеты «Ярославна» Б. Тищенко и «Степан Разин» Н. Сидельникова, оратории «Слово о полку Игореве» Л. Пригожина, «Сказание о пугачёвском бунте» Ю. Буцко и многие другие. Представляя

собой образцы самобытного индивидуально-авторского осмысления далёких событий в трагедийно-философском ключе, эти произведения убедительно доказывают социальную значимость и художественную неисчерпаемость историко-трагедийной темы.

Список использованных источников

1. Данилевич, Л. Д. Дмитрий Шостакович : Жизнь и творчество / Л. Д. Данилевич. – М. : Сов. композитор, 1980. – 300 с.
2. Сабина, М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.
3. Синельникова, О. В. Родион Щедрин: полистилистика и авторский стиль / О. В. Синельникова // Музыкальная академия. – 2012. – №. 4. – С. 1–6.
4. Тараканов, М. Е. Творчество Родиона Щедрина / М. Е. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1980. – 328 с.
5. Хентова, С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество / С. М. Хентова. – Л. : Сов. композитор, 1985. – Кн. 2. – 544 с.
6. Холопова, В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 310 с.
7. Цукер, А. М. Шостакович и традиции Мусоргского: музыковедческие саморефлексии / А. М. Цукер // Анатолий Цукер в беседах, размышлениях, статьях. Музыковедение и жизнь / науч. ред. Н. В. Самоходкина. – Ростов н/Д. : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 94–111.
8. Шлифштейн, С. И. «Казнь Степана Разина» Шостаковича и традиции Мусоргского / С. И. Шлифштейн // Дмитрий Шостакович. – М. : Сов. композитор, 1967. – С. 223–241.

References

1. Danilevich L. D. Dmitrij Shostakovich : Zhizn' i tvorcestvo [Dmitry Shostakovich: Life and Work] Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1980, 300 p.
2. Sabinina M. D. Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, ehstetika, stil' [Shostakovich-symphonist. Drama, aesthetics, style] Moscow : Muzyka [Music], 1976, 477 p.
3. Sinel'nikova O. V. Rodion Shchedrin: polistilistika i avtorskij stil' [Rodion Shchedrin: polystylistics and the author's style] Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2012, no. 4, pp. 1–6.
4. Tarakanov M. E. Tvorcestvo Rodiona Shchedrina [Creativity of Rodion Shchedrin]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1980, 328 p.
5. Hentova S. M. D. Shostakovich. Zhizn' i tvorcestvo [D. Shostakovich. Life and work]. Leningrad : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1985, Book. 2, 544 p.

6. Holopova V. N. Put' po centru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Way in the center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2000, 310 p.
7. Cuker A. M. Shostakovich i tradicii Musorgskogo: muzykovedcheskie samorefleksii [Shostakovich and the traditions of Mussorgsky: musicological self-reflections] Anatolij Cuker v besedah, razmyshleniyah, stat'yah. Muzykovedenie i zhizn' / nauch. red. N. V. Samohodkina. [Anatoly Zucker in conversations, reflections, articles. Musicology and life / scientific. Edition by N. V. Samokhodkina]. Rostov-on-Don : Publishing house RGK named after S. V. Rachmaninova, 2014, pp. 94–111.
8. Shlifshtejn S I. «Kazn' Stepana Razina» Shostakovicha i tradicii Musorgskogo ["Execution of Stepan Razin" by Shostakovich and the traditions of Mussorgsky] / Dmitriy Shostakovich. [Dmitry Shostakovich] Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1967, pp. 223–241.

Тукова Т.В., Пефтиева А.И. Две вариации на историко-трагедийную тему. В статье рассматривается историко-трагедийная тема в русском музыкальном искусстве второй половины XX века на примере ярчайших художественных образцов – вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича и поэмы для хора *a cappella* «Казнь Пугачёва» Р. Щедрина. Эти сочинения продемонстрировали новый взгляд на события исторического прошлого, обнажили трагедийный ракурс темы народного бунта, долгое время остававшийся в тени вследствие идеологических установок советской эпохи, и тем самым инициировали дальнейшее развитие историко-трагедийной линии в музыкальном творчестве последующих десятилетий. Основанием для «парного» рассмотрения произведений Д. Шостаковича и Р. Щедрина явилось сходство темы и ракурса её решения, выбор жанра поэмы, аналогии на уровне формообразования и стилистических приёмов.

В качестве методологической основы статьи использовались исторический, сравнительный, функциональный, системный, жанрово-стилевой методы, что позволило раскрыть исследуемую тему в эстетико-художественном и стилевом аспектах.

Результаты проделанного анализа дали возможность установить черты общности в художественных концепциях произведений, трактовке исторической темы с современных публицистических позиций, жанровых, композиционно-драматургических и стилистических решениях поэм. Наряду с этим подчёркнута авторская оригинальность в методах работы с вербальным текстом, манере подачи сюжета – событийно-действенным – в одном случае, и эпико-повествовательном – в другом. Отмечаются также отличия исполнительских составов и масштабов поэм.

Ключевые слова: историко-трагедийная тема, Д. Шостакович, Р. Щедрин, вокальная поэма, «Казнь Степана Разина», «Казнь Пугачёва», композиция, драматургия, музыкальный стиль.

Тукова Т.В., Пефтієва А.І. Дві варіації на історико-трагедійну тему. У статті розглядається історико-трагедійна тема в російському музичному мистецтві другої половини ХХ століття на прикладі яскравих художніх зразків – вокально-симфонічної поеми «Страта Степана Разіна» Д. Шостаковича і поеми для хору *a cappella* «Страта Пугачова» Р. Щедріна. Ці твори продемонстрували новий погляд на події історичного минулого, загострили трагедійний ракурс теми народного бунту, що довгий час залишався у тіні внаслідок ідеологічних настанов радянської епохи, і тим самим ініціювали подальший розвиток історико-трагедійної лінії в музичній творчості наступних десятиліть. Підставою для «парного» розгляду творів Д. Шостаковича і Р. Щедріна стали схожість теми і ракурсу її рішення, вибір жанру поеми, аналогії на рівні формоутворення і стилістичних прийомів.

Як методологічна основа статті використовувалися історичний, порівняльний, функціональний, системний, жанрово-стильовий методи, що дозволило розкрити обрану тему в естетико-художньому і стильовому аспектах.

Результати проведеного аналізу дали можливість встановити риси спільності в художніх концепціях творів, трактуванні історичної теми з сучасних публіцистичних позицій, жанрових, композиційно-драматургічних і стилістичних рішеннях поем. Поряд з цим підкреслена авторська оригінальність у методах роботи з вербальним текстом, манері подачі сюжету – подієво-напруженою, в одному випадку, і епіко-оповідною, в іншому. Відзначаються також відмінності виконавських складів і масштабів поем.

Ключові слова: історико-трагедійна тема, Д. Шостакович, Р. Щедрин, вокальна поэма, «Страта Степана Разіна», «Страта Пугачова», композиція, драматургія, музичний стиль.

Tukova T., Peftieva A. Two variations on a historical and tragic theme. The article examines the historical and tragic theme in the Russian musical art of the second half of the 20th century using the example of the brightest artistic samples - the vocal-symphonic poem "The Execution of Stepan Razin" by D. Shostakovich and the poem for chorus *a caprella* "The Execution of Pugachev" by R. Shchedrin. These works demonstrated a new look at the events of the historical past, exposed a tragic perspective on the theme of people's revolt, which for a long time remained in the shadows due to the ideological attitudes of the Soviet era, and thereby initiated the further development of the historical and tragic line in the musical work of subsequent

decades. The basis for the “paired” consideration of the works of D. Shostakovich and R. Shchedrin was: the similarity of the theme and the perspective of its solution, the choice of the genre of the poem, analogy at the level of form-formation and stylistic devices.

Historical, comparative, functional, systemic, genre-style methods were used as the methodological basis of the article, which made it possible to reveal the topic under study in aesthetic-artistic and stylistic aspects.

The results of the analysis made it possible to establish the traits of commonality in the artistic concepts of works, the interpretation of the historical theme from modern journalistic positions, genre, compositional, dramatic and stylistic solutions of poems. Along with this, the author's originality is emphasized in the methods of working with verbal text, in the manner of presenting the plot - event-driven in one case and epic-narrative in the other. Differences in the composition and scale of the poems are also noted.

Key words: historical and tragic theme, D. Shostakovich, R. Shchedrin, vocal poem, “Execution of Stepan Razin”, “Execution of Pugachev”, composition, drama, musical style.

УДК 781:783.6

А.Н. Мурзаева, И.В. Гамова

ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЗАЦИИ НАПЕВА И КОМПОЗИТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ КАНОНИЧЕСКОГО ТЕКСТА «ВЕЛИЧИТ ДУША МОЯ ГОСПОДА»

В последние десятилетия заметно возрос интерес к изучению церковной музыки, что обусловлено новым духовным Возрождением в разных сферах культурной жизни общества. В музыковедении появилось большое количество работ, в которых изучаются жанры православной Литургии, однако остаются недостаточно исследованными Богородичные песнопения. Обращение к данной проблематике определяет актуальность настоящей статьи. Цель работы – выявление особенностей музыкального языка и трактовки канонического текста песнопения «Величит душа моя Господа». Материалом исследования послужили обиходные гармонизации и авторские обработки разных вариантов напева (А. Архангельского, П. Чайковского, К. Стеценко Д. Яичкова, М. Осоргина), а также произведения, в которых использован

только текст без мелодического первоисточника (С. Рахманинова, Ионофана (Елецких)).

В христианской культуре значительное место занимает культ Богородицы, с которым связано множество высокопоэтических произведений, выходящих за рамки узкой канонической религиозности (Магнификаты К. Монтеверди, А. Вивальди, И.С. Баха; «*Stabat Mater*» Дж. Перголези, Дж. Россини, К. Пендерецкого; хоровые концерты «В молитвах неусыпающую Богородицу» А. Веделя, С. Рахманинова; «Богородичные песнопения» А. Микиты). Тема жития Пресвятой Девы Марии постоянно присутствует в художественном творчестве. Богородица с младенцем Христом, библейские сцены Благовещения, Успения запечатлены на иконах и полотнах живописцев. В этих произведениях воспевалась духовная красота, совершенство Девы Марии, раскрывались многогранные человеческие чувства, переживаемые ею: радость матери, рождающегося в мир Спасителя, её безутешная скорбь об утрате единственного Сына.

Богородичные песнопения в Литургии образуют своего рода лирическую кульминацию цикла. Содержание этих текстов связано с прославлением Матери Божией, с событиями её земной жизни. В них могут звучать благодарение, просьба, мольба и покаяние.

«Величит душа моя Господа» – собственное славословие Богоматери, произнесённое при свидании с праведной Елизаветой, матерью Иоанна Предтечи (Лука, 1, 46-55). Песнопение расположено в середине утрени, после восьмой песни канона, оно выполняет функцию второй лирической кульминации Всенощного бдения. Припевом ко всем стихам служит песнь «Честнейшую Херувим и Славнейшую без сравнения Серафим, без исления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу Тя величаем». В ней Пресвятая Дева исповедуется настоящей Богородицей и поставляется выше Ангельских чинов.

В Православном обиходе бытуют различные варианты напевов «Величит душа моя Господа» и их гармонизаций, аранжировок. Существуют также образцы оригинальной авторской трактовки канонического текста, в котором отсутствует мелодический первоисточник.

Древнерусская монодия «Величит душа моя Господа» отличается светлым колоритом, торжественностью и эпическим спокойствием. В знаменном распеве подчёркнута идея единства Господа и Богородицы, их нерасторжимая связь, что проявляется в принципе интонационного единства песнопения на основе вариантности попевок. По утверждению исследователей, знаменный распев рождён текстом, а не приспособлен к нему. В монодии проявляется принцип ритмического и смыслового

единства богослужебного слова и его мелодического распева. Фразировка, ритмические акценты, пластика подъёмов и спадов мелодической линии обусловлены содержанием и структурой текста.

Монодия несёт в себе отпечаток архаики: строгие попевки с преобладанием плавного движения, узкий диапазон, волнообразный рисунок, переменность ладовых опор

Пример 1



Мелодия не ритмизована, акценты в ней совпадают с акцентами в словах, соотношение ритмических длительностей отражает чередование ударных и безударных слогов. Половинными подчёркнуты ударные слоги в словах «Величит», «Возрадовался», «Бозе», «Дух», «Богородицу» и др. «Тонам речитации» является звук «е», который окружается восходящими или нисходящими опеваниями.

Как известно, древние песнопения поются в унисон, и именно монодийный стиль пения рождает «иконописную музыку» с плоскостным, а не объёмным рисунком. С появлением ранних форм многоголосия в русской музыке и до нашего времени эти песнопения бытуют в церковном обиходе в многоголосных обработках. Монодии специфичны в интонационном и ладовом отношении, они «<...> ужасно не любят, когда их начинают обрабатывать, и всячески изворачиваются, не даются в руки», – отмечает А. Кастальский [2, с. 54].

В многочисленных обиходных образцах по-разному используются средства диатоники, ладогармоническая организация, фонизм аккордики. «Песнь Богородицы» на постовой напев несёт в себе следы архаики: плавность, поступенность движения, узкий амбитус, «выгнутая дуга» в звуковысотной линии припева, длительное псалмодирование в строфах

Пример 2.



Период поста – это время покаяния, духовного и телесного воздержания, очищения. В постовых службах наиболее сильно проявляются такие функции богослужения, как воспитание смирения, умения видеть собственные грехи и прощать чужие. Мелодика постовых песнопений соответствует содержанию постовых служб и духовному настрою молящихся, мысленно обращённых вглубь своей души.

Данный образец отличается молитвенным аскетизмом. Семантика ниспадающих секундowych интонаций, которыми завершается речитация в строфах и припеве, соответствует душевному состоянию смирения. В интонационной структуре постового варианта обнаруживается определённая динамика подъёмов и спадов. Нисходящая интонация в окончании строф и припева противопоставляется восходящей в начале первой и второй строк припева, прославляющего Божию Матерь.

Кульминация мелодического движения, расположенная в конце припева, подчеркнута самым высоким звуком – *c2*, который является тоном речитации на слова «сущую Богородицу Тя величаем». Это не простое совпадение ключевого слова и мелодической вершины, а попытка распевщика найти в многообразии попевок вариант, который в наибольшей степени соответствует смыслу богослужебного слова. В гармонизации напева используются трезвучия основных и побочных ступеней, рождающих светотень мажорных и минорных красок.

В обработке напева Зосимовой пустыни «Величит душа моя Господа» обнаруживаются композиционные, фактурные особенности, присущие другим обиходным образцам (куплетно-припевная форма, четырёхголосие, силлабический склад и др.).

Песнопение выдержано в минорном колорите *a-moll* (хотя этот вариант напева можно было гармонизовать и в *C-dur*). Гармония строф полностью минорна, содержит автентические обороты; отсутствуют аккорды побочных ступеней лада и плагальность

Пример 3

Величит душа мо-я Гос-по-да, и воз-радоваться дух мой о Бо-же

Ярко контрастирует по колориту начало припева в параллельном мажоре (*C-dur*). Как «вспышка света» звучит «Честнейшую...» при сопоставлении минорной тоники окончания куплета и мажорной тоники параллельной тональности, которая окружается далее аккордами доминанты.

Для голосоведения характерна терцовая втора, типичная для народно-подголосочного пения. Особенностью структуры доминантсептаккорда (в основном виде), как и в других обиходных образцах, является отсутствие терцового тона – вводного тона минорного лада.

«Величит...» Киевского распева (подобен «Верую») интересно с точки зрения гармонизации, голосоведения и структуры. Аранжировщик обрабатывает обиходный напев, близкий мелодике «Символа веры» («Верую»), используя разнообразные обороты диатоники, наряду с автентическими. Мажорный колорит первой фразы (*G-dur*) сменяется минорным (происходит модуляция в *e-moll*). Куплет тонально-гармонически разомкнут, он завершается остановкой на доминанте.

Пример 4

Величит душа мо-я Гос-па-да



Музыкальная организация куплета и припева идентична, меняется лишь окончание припева, тонально и гармонически замыкая его в *e-moll*. Фактура содержит два слоя: мелодический (С и А) и гармонический (Т и Б), приём изложения в верхней паре голосов – терцовая втора, характерная для фольклорных образцов.

Анализ обиходных гармонизаций показал, что канонический текст «Величит душа моя Господа» соединяется также с мелодиями других песнопений. В этом проявляется принцип «миграции» напевов, их интонационная общность, на основе которой одни напевы заменяются другими, сопровождающими разные по содержанию тексты. Ярким примером подобного рода служит «Песнь Пресвятой Богородицы» на напев канона Великой субботы «Волною морскою» 6-го гласа.

Пример 5

В данной обиходной гармонизации напева традиционное четырёхголосие выдержано, в основном, в синтагматическом складе. Смена слогов и слов происходит во всех голосах одновременно, что способствует отчётливому восприятию текста. Речитация на одном аккорде сменяется гармоническим движением в пределах диатоники *g-moll*, переливы «тени» и «света» создаются переменностью устоев лада.

Так, слова «Величит душа моя» выдержаны в минорном колорите тонического трезвучия. «И возрадовался дух мой о Бозе» звучит светло, хоровая речитация на трезвучии *F-dur* создаёт оттеняющий контраст предыдущему и последующему звучанию. Гармонизация отличается светлым колоритом, в аккордовых последовательностях есть обороты классической гармонии, а также натурально-ладовой диатоники (t-VII-III-VII-III, t-s-III-VII-t, s-III), с параллелизмом октав и квинт на «Честнейшую...».

В целом, обиходные образцы Песни Богородицы демонстрируют разнообразие ладо-гармонических решений и различные приёмы голосоведения. Интересны также авторские обработки песнопения «Величит...», выявляющие индивидуальный подход композиторов к приёмам аранжировки мелодического первоисточника.

«Величит душа моя Господа» из «Всенощного бдения» А. Архангельского представляет собой четырёхголосную гармонизацию, основанную на закономерностях классической гармонии. Композитор использует приёмы, характерные для обиходных образцов: ладовую переменность на грани куплета и припева, терцовую втору в верхней паре голосов. Песнопение отличает быстрый темп и тихая динамика. Особенностью этой гармонизации является использование размера (С) и тактовой черты, наличие неаккордовых звуков, мелодизирующих движение голосов, а также подчинение мелодии периодической акцентной ритмике, что не характерно для ритмической организации обиходных напевов.

В аранжировке К. Стеценко синтезируются нормы голосоведения академического и народно-бытового хорового пения. Композитор использует средства натурально-ладовой гармонии (трезвучия побочных ступеней, натуральная доминанта минора), ладовую переменность (*e-moll – G-dur*). Для голосоведения характерны приёмы народно-подголосочного изложения: схождение голосов в унисон в каденциях, ведение голоса к устью нисходящим скачком на кварту, начало напева с октавного унисона, движение унисонами и октавами. Композитор усиливает фактурное звучание припева, используя октавное *divisi* в партиях басов на слова «Честнейшую...», расширяя тем самым звуковое пространство охватом низкого регистра.

Интересна аранжировка «Величит...» (напева Яблочинского монастыря) М. Осоргина, в которой воскрешается традиция респонсорного пения (соло – хор), что обусловлено трактовкой текста. Величание Господа от лица самой Божией Матери персонифицируется посредством сольного высказывания. Речитация альта-соло, в котором ощущается влияние древней монодии, это типичный канонарший возглас

на трёх звуках, распространённый в монастырях. Хвала Богородице (припев) звучит торжественно, в мажорном колорите в хоровом исполнении.

Пример 6

соло хор

Дух мой и Бо-же, Спа-се-мо-е

пав-ши-ю-же-ру-ны

В гармонизации преобладают автентические обороты, отсутствуют аккорды побочных ступеней. Вместе с тем, доминантсетаккорд используется без терцового тона, часто образуются неаккордовые тоны при движении верхнего голоса на фоне неподвижного баса.

Тенденция к фактурному уплотнению хоровой ткани характерна для аранжировки «Величит...» (знаменного распева) Д. Яичкова. Композитор использует пятиголосный состав в куплете (2 дисканта, альт, 2 тенора), без тембра басов. *Divisi* партий в куплете периодически даёт шести-семиголосие. В условиях такого изложения нарушаются нормы голосоведения, характерные для классической гармонии. Октавные дублировки, по-видимому, используются здесь преднамеренно, для усиления мелодической линии основного напева (Д1 и Т1). Функции основных голосов соответствуют нормам хорового склада академической традиции. Второй тенор выполняет роль гармонической опоры, хотя звучит в высоком регистре; альт – гармонический голос, дублирующий мелодию в сексту, терцию. Тембровый колорит этого песнопения более светлый, мягкий, по сравнению с другими обработками для полного четырёхголосного состава. Звучность низких басов здесь отсутствует.

Д. Яичков помещает напев в партию первых теноров и дублирует его в партии первых дискантов (во второй октаве). Это один из немногих образцов аранжировок, в которых используется звончатый, высокий регистр детских голосов. Светлый праздничный колорит *C-dur* усиливает торжественное звучание хора

Пример 7

Доистинно скоро *mf*

Бо - ги - ци - ли ду - ши мо - я Та - ств - за

и аз - ра - до - ва - се дух мой о Бо - же Спа - се ми - ми

В припеве гармоническая насыщенность достигается введением басов *divizi*, в результате чего возникает семиголосие. Новая тембровая краска оттеняет звучание припева по сравнению с более просветлённым колоритом куплета. Таким образом, в аранжировке Д. Яичкова важную роль играет тембровый фактор.

«Песнь Богоматери» из «Всенощного бдения» П. Чайковского представляет собой образец гармонизации песнопения греческого распева. В отличие от свободно сочинённой «Литургии», все песнопения «Всенощного бдения» П. Чайковского являются гармонизациями традиционных распевов. Композитор преследовал цель «отрезвить церковную музыку от чрезмерного европеизма», однако в гармонизации распевов преобладает европейская традиция. П. Чайковский подчиняет древние напевы нормам классической функциональной гармонии. «Песнь Богоматери» выдержана в строгой хоровой речитации и гармонизована аккордами трёх главных функций *G-dur*, с упрощённой структурой вертикали (без септаккордов), изредка вводятся аккорды побочных ступеней лада. Мелодия греческого распева архаична: нижние и верхние опевания тона речитации образуют диапазон квинты. Интонация начальной восходящей терции и плавное движение в окончании присутствует во многих древних монодиях (напр., в Песни Богородицы знаменного распева). П. Чайковский почти не использует средств натурально-ладовой гармонии и приёмов голосоведения подголосочного склада. Каждый звук напева гармонизован как аккордовый. Композитор даёт одноладовую трактовку напева в мажорном колорите (*G-dur*), без

отклонений и модуляций. В отношении тембрового решения композитор также не проявляет особой оригинальности, «постоянное многоголосие» (термин В. Протопопова) звучит от начала до конца песнопения.

В отличие от многочисленных обработок мелодических первоисточников, сочинения на текст Песни Богородицы представлены единичными образцами. С. Рахманинов оригинально интерпретирует текст «Величит душа моя Господа» (из «Всенощного бдения»). По словам А. Кандинского, песнопение звучит «как гимн, несущий в себе коллективное чувство», оно написано «в монументальном эпическом роде» [1, 77]. Песнь Богородицы С. Рахманинова возвышается над всеми образцами авторских аранжировок.

Композитор не использует мелодический первоисточник, возможно, его варианты не соответствовали творческому замыслу автора. Оригинальным приемом, который не встречался в обиходных и авторских гармонизациях, является проведение темы-мелодии в низком регистре в партии басов.

Пример 8.

Медленно. Тихо. Все время опираясь на мелодию басов.

Величит душа моя Господа

Величит душа моя Господа

Композитор воспроизводит колорит архаики в мелодии (речитация, узкий диапазон фраз), в гармонии (двузвучия с удвоениями, пропущенные тоны в аккордах) и фактуре (вариантная подголосочность, гетерофония). С. Рахманинов отказывается от строгой акцентной метрики и периодичности акцентов, характерных для гомофонной музыки, размер отсутствует, такты не равны по объёму долей, тактовая черта несколько условна.

В песнопении акцентируются слова «Дух Мой», «Яко сотвори мне величание», «Низложи сильныя» посредством усиления динамики:

f < ff. Похвалу Богородице (припев) композитор «озвучивает» мягкими, тёплыми тонами. В припеве строго выдержан силлабический склад, прозрачная вертикаль декорирована распевом на слова «Тя величаем».

С. Рахманинов создаёт полимелодическую ткань, основанную на интонациях и мотивах, родственных древним знаменным распевам. Композитор даёт интересное решение на уровне фактуры: переменное многоголосие образует тембро-фонические комплексы, различные по качеству звучания и колориту. Для куплета характерно насыщенное звучание в низком регистре, мелодия поручена басам, альты и тенора образуют гетерофонно-подголосочный склад. Звучание припева очень светлое, прозрачное, в высоком регистре без басов, которые вводятся на последней фразе песнопения.

Интересно оформлены кульминации. В первой на слова «Яко сотвори» (III куплет) вводится имитация мелодии в басах и сопрано. Вторая кульминация соответствует словам «Низложи сильная» в звучании *tutti* на *f*, с использованием *divizi* партий и высокой тесситуры хоровых голосов. Генеральная кульминация в V куплете подготовлена последовательным динамическим и фактурным ростом, она звучит как апофеоз величания Господа и Богоматери.

Важную роль в раскрытии образного содержания играет также ладогармоническое развитие, включающее сопоставление минора в куплетах и мажора в припеве, динамику тонального плана со звуковым подъёмом в заключительном повторе припева (*C-dur*). Новый колорит звучания вносит перегармонизация мелодии припева (после III куплета), таким образом осуществляется ладовое «расцвечивание» текста, прославляющего Богородицу.

Один из современных образцов песнопения «Величит душа моя Господа», в котором используется только текст, написан архиепископом Ионофаном (Елецких) для сопрано-соло и хора. Попытки персонификации в Песни Богородицы уже отмечались при рассмотрении гармонизации напевов. Эта тенденция ярко проявляется в сочинении архиепископа Ионофана (Елецких), где отсутствует мелодический первоисточник. В сольных разделах прославляется Господь от лица Богородицы (куплеты), хор возвеличивает Божью Матерь (в припеве).

Соло сопрано олицетворяет саму Деву Марию. Интонационный строй песнопения заметно отличается от древних распевов, мелодия широкого дыхания с экспрессивным подъёмом в объёме сексты (*a-d-f*) близка романсовым и ариозным образцам русской классики.

Обращаясь к тексту Песни Богородицы, композиторы демонстрируют индивидуальный подход к его прочтению. С. Рахманинов во «Всенощном бдении» даёт художественную интерпретацию вербального текста молитвы «Величит душа моя Господа» в эпическом плане. Евангельская песнь Богородицы отличается архаичным колоритом, оригинальным темброво-фоническим звучанием.

Своеобразием отличается и современное сочинение «Величит душа моя Господа» архиепископа Ионофана (Елецких), в котором образ Богородицы персонифицируется посредством введения в песнопение соло сопрано. В нём попевки древних монодий сочетаются с типичными интонациями романсовой мелодики, архаичные хоровые речитации – с подвижной, динамично изменяющейся гармонией.

Список использованных источников

1. Кандинский, А. И. «Всенощное бдение» С. Рахманинова и русское искусство рубежа веков / А. И. Кандинский // С. Рахманинов. Всенощное бдение. – М. : 1989. – С. 73–78.
2. Кастальский, А. Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке / А. Д. Кастальский // Русская духовная музыка в документах и материалах. – Т. 5. – М. : Языки славянской культуры, 2006. – С. 49–68.
3. Левашов, Е. М. От Глинки до Рахманинова: традиционные жанры древнерусского певческого искусства / Е. М. Левашов // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 2–14.
4. Николаев, Б. Н. (протоиерей). Богословские основы знаменного пения / Б. Н. Николаев // Музыкальная академия. – 1995. – № 3. – С. 137–145.

References

1. Kandinsky A. I. «Vsenoschnoe bdenie» S. Rahmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov ["All-night vigil" by S. Rachmaninoff and Russian art at the turn of the century] S. Rahmaninov. Vsenoshchnoe bdenie [S. Rachmaninoff. All-night vigil]. Moscow, 1989, pp. 73–78.
2. Kastalsky A. D. O moej muzykal'noj kar'ere i moi mysl'i o cerkovnoj muzyke [About my musical career and my thoughts about church music] Russkaya duhovnaya muzyka v dokumentah i materialah [Russian sacred music in documents and materials]. Moscow Yazyki slavyanskoj kul'tury [Languages of Slavic culture], 2006, V. 5, pp. 49–68.
3. Levashov E. M. Ot Glinki do Rahmaninova: tradicionnyye zhanry drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [From Glinka to Rachmaninoff: traditional genres of ancient Russian singing art]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy], 1992, no. 2, pp. 2–14.

4. Nikolaev B. N. (archpriest). Bogoslovskie osnovy znamennoogo peniya [Theological foundations of znamenny singing]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy], 1995, no. 3, pp. 137–145.

Мурзаева А.Н., Гамова И.В. Особенности гармонизации напева и композиторской трактовки канонического текста «Величит душа моя Господа». В статье рассматриваются различные музыкальные версии песнопения «Величит душа моя Господа». Цель работы – выявить многообразие решений в обработках мелодического первоисточника, и индивидуальную композиторскую трактовку канонического текста благодарственной молитвы Богородицы. В качестве аналитического материала избраны различные варианты напевов, представленных в обиходных гармонизациях, авторских аранжировках А. Архангельского, П. Чайковского, К. Стеценко, Д. Яичкова, М. Осоргина, а также сочинения, в которых используется только текст молитвы без мелодического первоисточника (С. Рахманинова, архиепископа Ионофана (Елецких)).

Методологической базой исследования послужили сравнительный, системный, семантический методы анализа, что позволило выявить общее и особенное в музыкальном языке обработок напевов; индивидуальное в композиторском прочтении канонического текста молитвы.

На основе проделанного анализа установлено, что в обиходных гармонизациях различных вариантов песнопения (постовой напев, напев Зосимовой пустыни, Киевский подобен «Верую», глас 6 подобен «Волною морскою») выявлен комплекс приёмов обработки мелодического первоисточника, в который входят аккорды и обороты натурально-ладовой гармонии, ладовая переменность, голосоведение, характерное для народнопесенного исполнения. В некоторых образцах выявлен индивидуальный подход композиторов к обработке напевов.

В авторских аранжировках мелодических первоисточников обнаружено большое разнообразие ладогармонических и фактурных решений, приёмов народно-песенного многоголосия и темброво-колористических средств.

В оригинальных сочинениях на текст Песни Богородицы выявлены индивидуальные подходы к воплощению содержания молитвы. С. Рахманинов во «Всенощном бдении» даёт оригинальную художественную интерпретацию вербального текста молитвы «Величит душа моя Господа» в монументально-эпическом плане. В сочинении «Величит душа моя Господа» архиепископа Ионофана (Елецких)

используется приём персонификации образа Богородицы посредством введения соло сопрано и мелодики ариозного типа.

Ключевые слова: Песнь Богородицы, «Величит душа моя Господа», канонический текст, знаменный распев, обиходные гармонизации, всенощное бдение.

Мурзаєва А.Н., Гамова І.В. Особливості гармонізації наспіву і композиторської трактовки канонічного тексту «Величить душа моя Господа». У статті розглядаються різноманітні музичні версії пісноспіву «Величить душа моя Господа». Ціль роботи – виявити різноманіття рішень у обробках мелодійного першоджерела, та індивідуальну композиторську трактовку канонічного тексту благодатної молитви Богородиці. У якості аналітичного матеріалу обрані різноманітні варіанти наспівів, які представлені у повсякденних гармонізаціях, авторських аранжуваннях (О. Архангельського, П. Чайковського, К. Стеценко, Д. Яічкова, М. Осоргіна); а також твори, у яких використовується тільки текст молитви без мелодійного першоджерела (С. Рахманінова, архієпископа Іонофана (Єлецких)).

Методологічною базою дослідження послужили порівняльний, системний, семантичний методи аналізу, що дозволило виявити загальне та особливе у музичній мові обробок наспівів; індивідуальне у композиторському прочитанні канонічного тексту молитви.

На основі зробленого аналізу встановлено, що у повсякденних гармонізаціях різноманітних варіантів пісноспіву (постовий наспів, наспів Зосимової пустелі, Київський подібний «Вірую», глас 6 подібний «Хвилею морською») виявлений комплекс прийомів обробки мелодійного першоджерела, в який входять акорди та звороти натурально-ладової гармонії, ладова змінність; голосоведення, характерне для народнопісенного виконавства. У деяких зразках виявлений індивідуальний підхід композиторів до обробки наспівів.

У авторських аранжуваннях мелодичних першоджерел виявлена велика різноманітність ладогармонічних і фактурних рішень, прийомів народно-пісенного багатоголосся і темброво-колеристичних засобів.

У оригінальних творах на текст Пісні Богородиці виявлені індивідуальні підходи до втілення змісту молитви. С. Рахманінов у «Всенічному бдінні» дає оригінальну художню інтерпретацію вербального тексту молитви «Величить душа моя Господа» у монументально-епічному плані. У творі «Величить душа моя Господа» архієпископа Іонофана (Єлецких) використовується прийом персоніфікації образу Богородиці за допомогою введення соло сопрано і мелодики ариозного типу.

Ключові слова: Пісня Богородиці, «Величить душа моя Господа», канонічний текст, знаменний розспів, повсякденні гармонізації, всенічне бдіння.

Murzaeva A., Gamova I. Features of harmonization of the melody and composer's interpretation of the canonical text "My soul will magnify the Lord." The article discusses various musical versions of the chant "My soul will magnify the Lord." The purpose of the work is to reveal the diversity of solutions in the processing of the melodic primary source, and the individual composer's interpretation of the canonical text of the thanksgiving prayer to the Virgin. As an analytical material, various variants of tunes presented in everyday harmonizations, author's arrangements (A. Arkhangelsky, P. Tchaikovsky, K. Stetsenko, D. Yaichkov, M. Osorgina) were selected; as well as compositions in which only the text of the prayer is used without the melodic source (S. Rachmaninov, Archbishop Ionofan (Yeletsikh)).

The methodological basis of the research was the comparative, systemic, semantic methods of analysis, which made it possible to identify the general and specific in the musical language of the melodies' arrangements; individual in the composer's reading of the canonical text of the prayer.

Based on the analysis done, it was found that in the everyday harmonizations of various versions of chanting (the fast melody, the melody of the Zosimova desert, the Kiev one is like "I Believe", voice 6 is like "The Wave of the Sea"), a set of methods for processing the melodic source was revealed, which includes chords and turns of natural modal harmony, modal variability; voice leading, characteristic of folk-song performance. In some samples, the individual approach of composers to the processing of tunes was revealed.

In the author's arrangements of melodic primary sources, a wide variety of harmonic and textured solutions, methods of folk song polyphony and timbre-coloristic means were found.

In the original compositions on the text of the Song of the Virgin, individual approaches to the embodiment of the content of the prayer are revealed. S. Rachmaninov in the "All-night vigil" gives an original artistic interpretation of the verbal text of the prayer "My soul will magnify the Lord" in a monumental and epic sense. In the essay "My soul magnifies the Lord" by Archbishop Jonofan (Yeletsikh), the method of personifying the image of the Mother of God is used through the introduction of a soprano solo and arioso melody.

Key words: Song of the Virgin, "My soul magnifies the Lord", canonical text, znamenny chant, everyday harmonizations, all-night vigil.

ФОРТЕПИАННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ КАК ОСОБОЕ ЯВЛЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Как это ни покажется странным, на первый взгляд, не будет преувеличением сказать, что нас окружает мир музыкальных транскрипций! Музыканты ежедневно и ежечасно имеют дело с транскрипциями самого различного характера.

Понятие транскрипции применяется музыкантами в различных толкованиях. Транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкального произведения – от простого переложения для другого инструмента или облегчённой аранжировки для малоподвижных исполнителей до вольной парафразы или фантазии на темы данного сочинения (типа «Риголетто» Ф. Листа или его переработки вальса из «Фауста»).

Транскрипция в узком и более точном смысле находится посредине между этими двумя крайними точками. Она означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя, в основном, (в отличие от парафразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать не буквалистски «подстрочным», а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе. Отсюда те изменения не только изложения, но и деталей мелодии и гармонии, ритма и формы, те сокращения и расширения, убавления и добавления голосов, которые так часто встречаются в транскрипциях [1].

Актуальность изучения фортепианной транскрипции как особого явления в музыкальном искусстве обусловлена возросшим исследовательским интересом к композиторскому и исполнительскому творчеству. Великими транскрипторами в разное время были И.С. Бах, Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, А. Зилоти, Г. Гульд, В. Горовиц и другие. К исследованию данной тематики обращались многие выдающиеся музыканты и искусствоведы: А. Гольденвейзер, Г. Коган, Л. Ройзман, Б. Бородин, Н. Иванчей, А. Меркулов. Однако некоторые вопросы, касающиеся фортепианной транскрипции, до сих пор вызывают неоднозначное мнение.

Целью данной статьи является анализ основных этапов эволюции фортепианной транскрипции и определение её значения в истории

музыки и музыкального исполнительства. *Объект* работы – историческая перспектива развития жанра фортепианной транскрипции, *предмет* – фортепианная транскрипция как феномен композиторского и исполнительского искусства.

Хотя термин «транскрипция» в применении к музыкальным переложениям введён был впервые Ф. Листом (от латинского *transcribo* – переписывать), было бы исторически несправедливо приписывать «королю пианистов» заслугу первооткрывателя. Он, безусловно, ошибался, когда писал в августе 1880 г. своему ученику и другу, однокласснику пианисту графу Геза Зичи: «Транскрипция как будто изобретена мною» [6, стр. 157].

Транскрипция, в частности, фортепианная, имеет длительную историю, истоки которой восходят к началу клавирной музыки вообще, бывшей на первых порах, в сущности, лишь транскрипцией песен и танцевальных мотивов. Первые попытки переложить на распространённый в быту музыкальный инструмент хоровую или сольную вокальную музыку относятся к середине XVI столетия. Имеются в виду транскрипции хоров А. Вилларта (1490-1562), сделанных для лютни – самого любимого в ту пору домашнего инструмента. Несколько позже В. Галилеи (ок. 1520-1591) создал ещё одну лютневую транскрипцию – переложение мадригала Дж. Палестрины (1525-1594). В основе этих первых опытов лежала просветительская идея: через лютневое музицирование познакомить многочисленных любителей с редко исполняемыми образцами вокальной музыки.

Во времена Ж.Б. Люлли и Ф. Куперена во Франции клавесинисты охотно исполняли транскрипции арий и других фрагментов из опер виднейших современных им композиторов. К первой четверти XVIII столетия относятся многочисленные транскрипции оперных и ораториальных произведений Г.Ф. Генделя (1685-1759), которые осуществил английский органист У. Бэйбел (1690-1723).

Однако самым великим и самым плодовитым транскриптором XVIII столетия был И.С. Бах. Можно насчитать около пятисот баховских обработок собственных сочинений и произведений других композиторов. «Бах в течение всей своей жизни, можно сказать, со страстью перекладывал чужие и собственные сочинения», – пишет Герман Келлер. И далее продолжает, что «никто не может запретить композитору отливать свое произведение в различные формы» [3, с. 66].

Сочинив Прелюдию *E-dur* для скрипки *solo* (вошла первым номером в скрипичную Партиту № 3), И.С. Бах создал в дальнейшем её клавирный вариант, затем сделал из неё маленький концерт для органа с оркестром («Симфония» из Кантаты № 29), а несколько позднее

оркестровал ее более пышно и вставил в качестве третьей части в Кантату № 120. И каждый раз, возникая в ином обличье, музыка раскрывала неожиданные, дотоле скрытые стороны своей образной сущности. Впоследствии лучшие из фортепианных транскрипторов этой пьесы – К. Сен-Санс, С. Рахманинов, А. Зилоти – успешно продолжили завещанную И.С. Бахом традицию.

Как видим, здесь проступает ещё одна идея, лежащая в основе жанра транскрипции: стремление к наиболее полному выявлению всех таящихся в данном музыкальном произведении возможностей путём сознательного изменения его тембрового «наряда».

Конечно, в основе идеи переложения произведений, созданных в оригинале для голоса, хора или оркестра, на один инструмент лежит стремление сделать эту музыку сравнительно легко исполнимой. Эта побуждающая причина объединяет такие разные явления в истории транскрипции, как лютневые переложения XVI столетия, работы И.С. Баха в этой области и, скажем, фортепианные обработки оперных и симфонических произведений Ф. Листа и позднейших мастеров XIX-XX столетий. Действительно, музыкальная пьеса, требующая в оригинале большого состава исполнителей, громоздкая на «подъём», делается доступной (благодаря транскрипции) всего лишь одному исполнителю [6].

Для своих клавирных переложений Бах выбрал ряд концертов итальянских и немецких композиторов. В инструментальной музыке его времени *Concerto grossi* являлись одной из излюбленных форм.

Concerto grossi предназначались для оркестра и одного, двух или трёх солистов. Наиболее характерным приёмом в произведении этого жанра было периодическое чередование эпизодов общеоркестровых (*tutti*) с эпизодами, где звучали солирующие инструменты (*solo*). При перенесении оркестровой партитуры на клавишный инструмент подобный эффект противопоставления звучности всей массы оркестра выразительной игре одного или нескольких солистов мог достигаться контрастным чередованием мануалов (клавиатур для рук на чембало и на органе). В нотном тексте своих транскрипций И.С. Бах часто прибегал в подобных случаях к указаниям: *piano* и *forte*.

В клавирно-органных сочинениях слово *forte*, выписанное Бахом полностью, указывает на требование композитора исполнять данный эпизод на нижнем (полнозвучном) мануале клавесина, клавишембало. Соответственно, слово *piano*, выписанное также полностью, указывало на то, что клавесинисту надлежит перейти на верхний (более тихий) мануал клавесина. Противопоставление звучностей разных мануалов на чембало и органе (*forte* и *piano*), так же, как и *tutti* и *solo* в оркестровых пьесах

XVIII столетия, не должно приниматься только как указание на «тихую» и «громкую» игру. Свою характеристику эти мануалы получили в результате сравнения звучности всего ансамбля регистров той и другой клавиатуры. Поэтому пианист, играя баховские транскрипции, снабжённые подобными указаниями, волен определять степень динамического контраста исходя из своего вкуса и воображения, рисуящего ему ту или иную возможную и уместную регистровку данного эпизода. Конечно, любимый в инструментальной музыке той эпохи эффект «эхо» – повторение музыкальной фразы на другом динамическом уровне, создающем иллюзию отдалённости, а тем самым звуковой перспективы, – должен быть применён в соответствующих местах достаточно рельефно.

И.С. Бах в такой степени увлёкся новым концертным стилем своих клавирных транскрипций, что сумел расстаться с этим жанром, лишь создав собственный Итальянский концерт, горделиво величающий серию блистательных обработок.

Следует вспомнить, что во времена Иоганна Себастьяна Баха термин «клавир» употреблялся в двух значениях: как собирательное название всех клавишных инструментов, включая и орган (что вообще характерно для XVI-XVIII столетий), и как обозначение исключительно группы клавишно-струнных инструментов. Таким образом, любое исполнение клавирной пьесы французских клавесинистов, Д. Скарлатти или И.С. Баха на современном фортепиано, в сущности есть уже транскрипция, как бы точно мы ни придерживались авторской нотной записи. А по высказыванию Ф. Бузони, «любое исполнение произведения не может, как бы свободно оно ни развёртывалось, стереть оригинал с лица земли. Ибо музыкальное произведение искусства существует на свете целым и невредимым до того, как прозвучит, и после того, как отзвучало. Оно в равной степени во времени и вне него» [2, с. 5-6].

Следовательно, «звуковой наряд», в который исполнитель может «одеть» Итальянский концерт И.С. Баха, играя его на двухмануальном чембало или на современном концертном «Стенвее», будет совершенно различен. И это проявится, прежде всего, в тембровом и динамическом отношениях, сколько бы пианист ни пытался приблизить звучность к характерному «бряцающему» звучанию клавесина.

Поэтому, когда А.Ф. Гедике играл Итальянский концерт на органе, это было не в большей мере транскрипцией, чем когда мы исполняем эту пьесу на фортепиано. И в чисто техническом отношении пианисты весьма осязательно ощущают полную реальность высказанного выше положения, когда берутся за такие сочинения, как «Гольдберг-вариации» И.С. Баха, задуманные для двухмануального клавира. Здесь

в ряде вариаций при исполнении на фортепиано просто не обойтись без переносов партий одной из рук в другую октаву, перераспределения рук в пассажах и т. д. И сонаты Д. Скарлатти с их знаменитыми скачками и другими особенностями фактуры, в большинстве случаев хорошо «укладывающиеся» на клавиатуре современного фортепиано, требуют совершенно иных технических приёмов на двухмануальном чембало.

Ученик музыкальной школы, разучивающий двухголосную Инвенцию И.С. Баха *c-moll* или трёхголосную Симфонию *h-moll*, мучается над почти неисполнительными местами: руки пианиста мешают одна другой, «налезают» на одни и те же клавиши и т.д. И ему, бедняге, невдомёк, что И.С. Бах писал очень удобно, но не для одномануального рояля, а для двухмануального клавира, где руки исполнителя спокойно пройдут одна над другой в упомянутых местах и не будут толкать друг друга. Когда же педагог придумывает варианты распределения рук или снимает неисполнимое украшение, давая ученику возможность справиться с трудным местом, – ребёнок, сам того не сознавая, становится свидетелем первичных технических переустройств, с которыми всегда сталкивается в процессе создания обработки каждый транскриптор [6].

Ответ на вопрос, для чего же вообще нужны транскрипции, дал И.С. Бах, перекладывая оркестровые творения своих итальянских и немецких предшественников и современников. Он делал это с видимым удовольствием, совершенствуя в процессе работы своё изумительное мастерство клавириста. Здесь И.С. Бах выступает в роли прямого предшественника транскрипторов-просветителей XIX столетия – Ф. Листа, Ф. Бузони и др. И.С. Бах стремился расширить репертуар исполнителей, вводя в обиход прекрасные сочинения различных авторов, как впоследствии это делал Ф. Лист. И как впоследствии Ф. Бузони, И.С. Бах своими обработками наглядно показывал молодым музыкантам, какой большой и полезной школой является для композитора и исполнителя сам процесс создания транскрипции.

Но, кроме концертного значения, И.С. Бах, бесспорно, имел в виду и педагогическую важность этих обработок. Дело в том, что в XVIII столетии не существовало специальной инструктивной клавирной литературы в том понимании, в каком мы встречаем её в следующем XIX столетии в сфере фортепианной педагогики. Сочинения И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо и Ф. Куперена, Г.Ф. Телемана, И.Л. Кребса и других мастеров данной эпохи – это в одно и то же время прекрасные высокохудожественные образцы, предназначенные для концертного музицирования, и первоклассный педагогический материал, на котором воспитывались многие поколения клавиристов. Разрешая самые

различные артикуляционные, агогические, регистровые и иные задачи, молодой исполнитель приобретал на материале музыкальных произведений высокого класса необходимую отточенность мастерства [6].

Большое распространение получила фортепианная транскрипция в первой половине XIX столетия, в пору расцвета фортепианной виртуозности, когда И.Н. Гummель, Ф.В. Калькбреннер, И. Мошелес, А. Бертини, Ш. Майер, А. Герц, а несколько позже С. Тальберг, Ш.В. Алькан, Т. Дёлер, С. Геллер, М.К. Тедеско, Т. Куллак и многие другие блистали в салонах и концертных залах своими бесчисленными парафразами на популярные оперные мотивы. Из этой же среды вышел и величайший мастер фортепианной транскрипции Ф. Лист. Он оставил в этой области огромное наследие (без малого пятьсот обработок), охватывающее, кажется, все возможные разновидности данного жанра. Это переложения и органных прелюдий и фуг И.С. Баха, и скрипичных каприччио Ф. Давида и Н. Паганини, и романсов различных авторов (одного Ф. Шуберга им переложено пятьдесят семь песен), и симфоний Л. Бетховена и Г. Берлиоза, и оркестровых фрагментов Р. Вагнера, и переработок фортепианных сочинений Ф. Шуберга, и фантазии на темы опер В.А. Моцарта и Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти, Ш. Гуно и Д. Обера, Дж. Мейербера и Дж. Верди. Лучшие из обработок Ф. Листа составили эпоху в истории не только фортепианной транскрипции, но и, вообще, фортепианной литературы и пианистического искусства. С их появлением канули в Лету отжившие свой век салонно-виртуозные обработки тальберго-дёлеровского типа, не соответствовавшие тому художественно-пианистическому уровню, на какой поднял транскрипцию автора фантазии «Дон – Жуан» [4].

Именно Ф. Лист положил начало двум основным направлениям транскрипторской мысли. Одно направление – где транскриптор находится как бы за «занавесом», скрывая свои художественные намерения за нотным текстом обработки. Другое – в котором транскриптора меньше всего интересует запись нотного оригинала. Он сам становится создателем нового произведения, где первоначальный вариант отходит на второй план. С тех пор каждый автор обработки должен был, в силу своего дарования и разума, решать, прежде чем приступить к созданию транскрипции, что поставить во главу угла: информацию или интерпретацию? Передавать ли бесстрастно текст записи оригинала («информировать»), предоставляя пианистам самим решать вопросы интерпретации? Или воздвигать звуковое здание транскрипции, предоставляющей как бы индивидуальную художественную проекцию оригинала в его реально звучащем

воплощении на другом инструменте – фортепиано («интерпретировать»)? [6].

В последующий период фортепианно-транскрипторская литература обогатилась новыми накоплениями и достижениями. По стопам Ф. Листа пошли К. Таузиг, Г. Бюлов, Э. д'Альбера, К. Клиндворт, А. Страдаль, Ж. Брассен, К. Сен-Санс и другие пианисты, переложившие для фортепиано ряд сочинений различных композиторов, главным образом, И.С. Баха и Р. Вагнера. В этой плеяде особенно выделяются имена Ф. Бузони и Л. Годовского – двух бесспорно крупнейших мастеров фортепианной транскрипции послелистовской эпохи. Первый из них прославился более всего транскрипциями произведений И.С. Баха, В.А. Моцарта и Ф. Листа, второй – обработками клавишных пьес XVII-XVIII столетий, этюдов Ф. Шопена и вальсов И. Штрауса.

Заметное развитие получила фортепианная транскрипция в России сначала у А. Гурилёва, А. Дюбука, А. Даргомыжского, затем у Антона Рубинштейна, Милия Балакирева и других. Ценный вклад в транскрипторскую литературу внёс, особенно в последний период своей жизни, С.В. Рахманинов. В советское время должны быть отмечены, прежде всего, многочисленные фортепианные обработки романсов и фрагментов из опер русских классиков и современных композиторов (советских и зарубежных), принадлежащие перу А. Каменского и И. Михновского; известны также транскрипции С. Фейнберга, Г. Гинзбурга, Н. Перельмана, Т. Николаевой и других пианистов [5].

Ценный вклад в развитие жанра фортепианной транскрипции внесли Фридрих Гульда, Глен Гульд, Владимир Горовиц. Ныне их продолжателем является российский пианист, живущий в Испании, Аркадий Володось. Исполнение его транскрипций отличается безупречным мастерством, вкусом, блестящей техникой, тонкой нюансировкой, тембровым разнообразием.

Несмотря на такую распространенность транскрипции и большую её популярность у исполнителей и слушателей, этот жанр музыкальной литературы далеко не пользуется единодушным признанием в среде музыкантов. У него имеются давние и многочисленные противники, клеймящие презрением как антихудожественное кощунство и подвергающие остракизму не только безвкусные обработки и пошлые попури долистовского типа (что вполне понятно и оправдано), но самый жанр транскрипции, в принципе, любую переделку оригинала.

В основе этой концепции лежит теория так называемого буквализма. Главный аргумент сторонников этой теории сводится к тому, что никакие отступления от буквы авторского текста якобы несовместимы с требованиями художественности. Но этот довод

совершенно неубедителен и легко опровергается фактами. Вековая практика в интересующих нас областях показала, что, с одной стороны, самое тщательное соблюдение буквы текста отнюдь не гарантирует ни верной, ни художественной передачи духа произведения. Скорее, даже наоборот: чем буквальнее перевод, исполнение, транскрипция, тем они обычно менее художественны, больше искажают сущность оригинала.

По словам Ф. Бузони, хорошая, великая, «универсальная» музыка, остаётся той же самой, при посредстве какого бы инструмента она ни звучала. Но различные инструменты имеют различный, им свойственный язык, на котором они передают эту музыку всегда немного по-иному [2].

С другой же стороны, «вольная» передача оказывается нередко более верной духу подлинника и столь значительной в художественном отношении, что ценность её порой не уступает ценности оригинала, а иной раз и превосходит её: применительно к транскрипциям, достаточно назвать «Лесного царя» и «Кампанеллу» Ф. Листа, «Чакону» Ф. Бузони и т.д.

Фортепианные транскрипции можно уподобить в известной степени переводу литературного произведения на другие языки. Как переводы бывают различными по качеству, так и художественный уровень транскрипций далеко не одинаков. Здесь всё зависит от мастерства и вкуса транскриптора. Настоящая высокохудожественная транскрипция создаётся не из желания «скопировать» звучание оригинала на другом инструменте; такое побуждение творчески примитивно. Транскриптор-художник, создавая свою обработку, стремится средствами другого инструмента выявить новые, замеченные им музыкально-образные характеристики, не нарушая основного содержания музыкального произведения.

Исходя из выше изложенного, можно сделать вывод, что фортепианная транскрипция, как музыкальное явление, играет огромную роль в мировом композиторском и исполнительском искусствах. Феномен фортепианной транскрипции, оказывающей плодотворное воздействие на развитие инструментализма и музыкальной культуры в целом, определяется рядом факторов:

1) неоспоримо значительным статусом фортепиано в инструментальной иерархии;

2) глубокой исторической перспективой, связанной с этим инструментом, включающей в себя несколько столетий европейской культуры (от музыки эпохи барокко до современности);

3) универсальными возможностями фортепиано, позволяющими достаточно полно воспроизводить фактуру произведений, предназначенных для различных исполнительских составов;

4) наличием большого количества высокохудожественных образцов транскрипторского творчества, предназначенных для фортепиано, охватывающих основные музыкальные жанры, что значительно расширяет концертный репертуар исполнителей [7];

5) педагогической функцией, позволяющей молодым исполнителям знакомиться с шедеврами мировой классики и приобретать необходимые профессиональные навыки.

Список использованных источников

1. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... на соискание ученой степени докт. искусствоведения : 17.00.02 / Б.Б. Бородин // Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – Москва, 2006. – 46 с.
2. Бузони, Ф. Ценность обработки. В «Школе фортепианной транскрипции» Г. Когана / Ф. Бузони. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1. – С. 5–6.
3. Келлер, Г. Органные произведения Баха / пер. с нем. И. М. Тимеревой. – Казань : Казанская гос. консерватория, 2008. – 356 с.
4. Коган, Г. М. Школа фортепианной транскрипции / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1. – С. 2–7.
5. Коган, Г. М. Школа фортепианной транскрипции. / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 2–4.
6. Ройзман Л. И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров / Л. И. Ройзман // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 3. – С. 155–177.
7. Фортепианные транскрипции: Рахманинов, Пуччини, Сибелиус, Дебюсси... [Электронный ресурс] / Погружение в классику – 2020. – 21 сентября-. – Режим доступа: <http://www.intoclassics.net/news>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Borodin B. B. Fenomen fortepiannoy transkripcii: opit kompleksnogo issledovaniya: avtoref. dis. na soiskaniye uchenoj stepeni dokt. isk.: 17.00.02 [The phenomenon of the piano transcription: the experience of the complex research: abstract of the dis. the degree of Doctor in Art History: 17.00.02] Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. CHajkovskogo [Tchaikovsky Moscow State Conservatory]. Moscow, 2006, 46 p.
2. Busoni F. Tsennost' obrabotki. V «Shkole fortepiannoj transkripcii» G. Kogana. [The value of the arrangement. In the “School of the piano

- transcription” of G. Kogan.]. Moscow : Muzyka [Music], 1970, Issue 1, pp. 5–6.
3. Keller G. Organnye proizvedeniya Baha / per. s nem. I.M. Tymirevoy [Bach’s organ compositions / translated from German by I. M. Timereva]. Kazan : Kazanskaya gos. konservatoriya [Kazan State Conservatory], 2008, 356 p.
 4. Kogan G. M Shkola fortepiannoj transkripcii. [The school of the piano transcription.]. Moscow : Muzyka [Music], 1970, Issue 1, pp. 2–7.
 5. Kogan G. M Shkola fortepiannoj transkripcii. [The school of the piano transcription.]. Moscow : Muzyka [Music], 1976, Issue 2, pp. 2–4.
 6. Roizman L. I. O fortepiannyh transkripciyah organnyh sochinenij staryh masterov [About the piano transcriptions of the old masters’ organ compositions] Voprosy fortepiannogo ispolnitelstva [The Issues of the piano performing]. Moscow : Muzyka [Music], 1973, Issue 3, pp. 155–177.
 7. Fortepiannye transkripcii: Rakhmaninov, Puccini, Sibelius, Debussy... [The piano transcriptions: Rachmaninoff, Puccini, Sibelius, Debussy ...] Pogruzhenie v klassiku [Immersion into the classics]. URL : [http://www.intoclassics.net/news\(21.09.2020\)-.htm](http://www.intoclassics.net/news(21.09.2020)-.htm), free.

Стецкая Л.А. Фортепианная транскрипция как особое явление в музыкальном искусстве. Актуальность изучения фортепианной транскрипции как особого явления в музыкальном искусстве обусловлена возросшим исследовательским интересом к композиторскому и исполнительскому творчеству. Великими транскрипторами в разное время были И.С. Бах, Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Рахманинов, А. Зилоти, А. Рубинштейн, Г. Гульд, В. Горовиц и другие. Целью данной статьи является анализ основных этапов эволюции фортепианной транскрипции и определение её значения в истории музыки и музыкального исполнительства.

Среди использованных в работе методов научного исследования можно выделить следующие: исторический, теоретический, аналитический, метод обобщения.

Проанализировав историческую перспективу развития фортепианной транскрипции, можно сделать вывод, что как музыкальное явление, она играет огромную роль в мировом композиторском и исполнительском искусствах, а также выполняет педагогическую функцию, позволяющую молодым исполнителям знакомиться с шедеврами мировой классики и приобретать необходимые профессиональные навыки.

Ключевые слова: транскрипция, обработка, переложение, авторский текст, фортепиано, композитор, исполнитель.

Стецька Л.А. Фортепіанна транскрипція як особливе явище у музичній творчості. Актуальність вивчення фортепіанної транскрипції як особливого явища в музичному мистецтві обумовлена збільшенням

дослідним інтересом до композиторської та виконавської творчості. Великими транскрипторами в різний час були І.С. Бах, Ф. Ліст, Ф. Бузоні, С. Рахманінов, А. Зілоті, А. Рубінштейн, Г. Гульд, В. Горовіц та інші. Метою даної статті є аналіз основних етапів еволюції фортепіанної транскрипції і визначення її значення в історії музики і музичного виконавства.

Серед використаних у роботі методів наукового дослідження можна виділити наступні: історичний, теоретичний, аналітичний, метод узагальнення.

Проаналізувавши історичну перспективу розвитку фортепіанної транскрипції, можна зробити висновок, що як музичне явище, вона відіграє величезну роль в світовому композиторському та виконавському мистецтві, а також виконує педагогічну функцію, що дозволяє молодим виконавцям знайомитися з шедеврами світової класики та купувати необхідні професійні навички.

Ключові слова: транскрипція, обробка, перекладення, авторський текст, фортепіано, композитор, виконавець.

Stetskaya L. The piano transcription as a special phenomenon in the art of music. The relevance of the study of the piano transcription as a special phenomenon in the art of music is due to the increased research interest in composing and performing arts. Great transcribers at different times were I.S. Bach, F. Liszt, F. Busoni, S. Rachmaninoff, A. Ziloti, A. Rubinstein, G. Gould, V. Horowitz and others. The purpose of this article is to analyze the main stages in the evolution of the piano transcription and determine its significance in the history of music and musical performance.

Among the methods of scientific research used in the work, the following can be distinguished: historical, theoretical, analytical, generalization method.

Having analyzed the historical perspective of the development of the piano transcription, we can conclude that, as a musical phenomenon, it plays a huge role in the world composing and performing arts, and also performs a pedagogical function that allows young performers to get acquainted with the masterpieces of the world classics and acquire necessary professional skills.

Key words: transcription, arrangement, author's text, piano, composer, performer.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 78.01, 78.07

С.В. Савари

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС: НОУ-ХАУ РОССИЙСКО- СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

подавляющее число пианистов, получивших специальную подготовку, находят поле деятельности как аккомпаниаторы и концертмейстеры. Их совместная исполнительская деятельность с вокалистами, инструменталистами, хорами, балетом, различными ансамблями предполагает умение, прежде всего, слышать партнёров, духовно участвовать в интерпретации самых различных музыкальных произведений, своим развитым и художественно убедительным пианизмом поддерживать и украшать солирующие голоса и танцевальные номера.

Об истоках искусства аккомпанемента можно говорить как об одной из функций человека, уже в древнейшие годы сопровождавшего свою связную речь или пение неким комплексом движений, сопряжённых со звуковым эффектом притоптывания, ударов ладонью о ладонь, похлопывания по своему телу или фрагменту дерева. Хороший звуковой эффект достигался ударами камня о камень.

Если цивилизованность прародителей современных музыкантов развивалась таким образом, то можно констатировать, что тогда же совершилось разделение исполнителей на солистов и аккомпаниаторов, от которых требовалось – как свидетельствуют современные телесъёмки африканских и тихоокеанских племён – выдерживать темп, ритм и эмоциональное наполнение воспроизводимых звуков «аккомпанемента». Естественно, в древности и сегодня эксклюзивные аккомпаниаторы, о которых идёт речь, передавали свои умения и навыки молодым соплеменникам, имеющим склонность к этому виду музицирования.

Вышесказанное – подготовительный этап к возникновению, развитию и расцвету современного музыкального искусства. Хочется вспомнить несколько дошедших до нас свидетельств. Знаменитый Гомер описывает пир в покоях спартанского царя Менелая (XIII век до н.э.):

*...На лире бряцал певец вдохновенный,
а два прыгуна меж столами скакали...*

Тогда же – свидетельствуют письменные источники – у китайцев

появились иероглифы «У» (танец) и «ЮЭ» (музыка), а уже в период империи Чжоу (772-418 г.г. до н. э.) существовали профессиональные танцовщицы и музыканты, действующие в ансамбле.

Имеется свидетельство из XI века уже нашей эры – посещение Киево-Печерского монастыря князем: «яко вниде в храм, идеже бе князь седий и виде многы играюща пред ним: ова гусленныа гласы испущающим иныа органным гласом разом поюшем».

Владеть инструментами можно лишь после продолжительной и целенаправленной учёбы. Без этого никогда и никто обойтись не мог.

Уже Франсуа Куперен в трактате «Искусство игры на клавесине» (XVIII век) пишет: «...нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором, что ничто не сближает нас так с другими музыкантами. ... Аккомпаниатора хвалят в концерте последним. Сопровождение клавесина рассматривается в таких случаях только как фундамент сооружения... хотя на нём лежит вся тяжесть здания» [1, с. 29] (имеется в виду соединённое звучание партий – фактурные вертикали и их развитие).

В 60-е годы XIX века открылись русские консерватории. Учебные планы и программы были позаимствованы во Франции у Парижской консерватории (перенесены полностью). Но, удивительно, до сего дня и в Париже, и в других высших музыкальных учебных заведениях разных стран отсутствует дисциплина «класс концертмейстерской подготовки». Свидетельствую собственным опытом. В 90е годы Совет финских консерваторий специально вызвал меня в Тампере, где для преподавателей одиннадцати городов и академии в Хельсинки я провёл семинар о трёхступенчатой подготовке аккомпаниаторов в учебных заведениях СССР. А известный концертмейстер, профессор Московской консерватории Е.А. Шендерович, будучи в Донецке, поведал, что уже ряд лет руководил таким семинаром в Болгарии. К этому добавлю сведения из США: знаменитый концертмейстер Конрад Валентин Бос вёл в штатах всего лишь летние курсы для желающих усовершенствоваться в искусстве аккомпанемента.

Мои друзья из Нью-Йоркской Джульердской школы сообщили там о нашем опыте, и в 1993 году в моём классе появились музыкальные деятели из США с приглашением стать иностранным членом Американской ассоциации музыкальных преподавателей. Три дня мы слушали студентов разных курсов и обсуждали современные наработки в процессе подготовки аккомпаниаторов. Гости получили полное представление об учебном процессе, заполнили все нужные для моего выступления в Ассоциацию документы, однако через месяц

с разочарованием уведомили, что коллег по моей дисциплине в стране нет и мне не с кем «ассоциироваться».

Всё вышесказанное свидетельствует о прогрессивности российско-советского музыкального образования, о продуманности его системы подготовки ансамблистов: ДМШ – Колледж – Вуз.

Первым, кто в России понял, что учащимся-пианистам перспективно и полезно пройти азы аккомпанемента, стал Антон Григорьевич Рубинштейн, выдающийся аккомпаниатор своего времени.

Сохранился уникальный документ тех лет, дневник одной из его учениц (А. Логиновой), запечатлевший первые шаги в российском музыкальном образовании, направленные на развитие аккомпаниаторских умений: «Наш Антон мудрит. Приказал до завтра петь романсы Шумана и Алябьева. Моя подруга начала петь только напев без слов, мы закрыли лица, чтобы не смеяться. Он велел петь со словами. Подруга путала и стеснялась. Тогда заставил другую и к тому же сказал: “Пианисты не умеют играть со словами, а нужно, *будто со словами*”» [2, с. 17].

Далее хозяйка дневника пишет, что, активно развивая у студентов навыки аккомпанемента, «Рубинштейн собирал старших учеников классов фортепиано, флейты, виолончели, скрипки с целью исполнить с листа различные музыкальные сочинения, аккомпанировать, играть в четыре и восемь рук, анализировать исполняемое и пр.». Это азы обучения игры в ансамбле, и мы, современные педагоги ансамблевых кафедр, признаём первенство Антона Григорьевича не только в организации первой в России консерватории, но и в обучении аккомпанементу.

Идеи Рубинштейна, его методика не остались незамеченными. Их в 1906 году развил профессор обязательной теории Московской консерватории, один из ближайших коллег и друзей Петра Ильича Чайковского Николай Дмитриевич Кашкин: «Ныне в музыкальном как и в драматическом искусстве выступили на первый план новые тенденции, и потому в консерваториях, созданных полвека назад по образцу Парижской и немецких, нужно произвести реформы, в корне изменив главные цели преподавания и поставивши первенствующей задачей, прежде всего, достижение искусства ансамбля, развивая единоличную виртуозность настолько, насколько это необходимо для главной цели – убедительного участия в игре с разными солистами».

Прошло 28 лет сложной истории России, и в 1934 году пианист, директор музыкального училища Ростова-на-Дону Григорий Савельевич Домбаев ввёл в учебные планы учащихся фортепианного отдела обязательное сотрудничество со сверстниками: струнниками, духовиками

и вокалистами. Как он рассказывал мне, результат ошеломил. Пианисты, очевидно, обогатили свой слух иными голосами, а свою игру разнообразными штрихами своих солистов.

В училище прибыла специальная комиссия из Наркомата просвещения СССР, ознакомилась с результатами эксперимента и рекомендовала ввести в учебные планы пианистов дисциплину подготовки аккомпаниаторов во всех музыкальных учебных заведениях страны.

В период до окончания ВОВ класс аккомпанемента функционировал не везде. В 10-летке, где я учился, такой дисциплины не было, и в консерваториях почти не было соответствующих кафедр. Уроки аккомпанемента ненастойчиво вели преподаватели класса фортепиано, часто не имеющие собственного опыта ансамблевой игры. Этот час использовался для проработки фортепианных произведений. Кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки в Донецком музыкально-педагогическом институте не было с 1966 до 1970 года.

Какое значение имеет кафедра? Это сообщество специалистов, объединённых узко направленными целями и задачами развития у обучающихся специальных знаний и умений. Кафедра формирует методику обучения, взаимодействует с коллегами других ВУЗов, ведёт научную работу и практику студентов.

Поделюсь собственным опытом. Со дня основания нашей кафедры, мне было поручено заведование секцией «концертмейстерский класс». Первой своей задачей определил, что нужно ознакомиться с подготовкой учащихся Ждановского, Артёмовского, Донецкого и Луганского музыкальных училищ – поставщиков наших абитуриентов. Оказалось, что нигде нет самостоятельных классов ансамблевой подготовки. Директора ссылались на отсутствие целеориентированных специалистов. Знакомясь с коллективами, я нашел коллег, готовых не только посвятить себя работе в ансамблевых классах, но и возглавить соответствующие отделы.

Мы стали на базе нашего ВУЗа проводить конкурсы учащихся-ансамблистов, готовить методические рекомендации, учебные пособия, а в конце 80-х годов инициировали создание классов и отделов аккомпанемента в ДМШ. Для этого потребовалось создание «Рекомендаций по организации работы класса аккомпанемента в детской музыкальной школе» (авторы С.В. Савари и доцент Н.Ф. Гречишкина). Работу издало Управление по культуре Донецкой области, а через год её переиздали для школ Харьковской области и, наконец, «Рекомендации» были изданы методическим комитетом Министерства культуры Украины

и их взяли на вооружение все музыкальные школы УССР.

В 1989 году мы организовали и провели в нашей Академии Первую республиканскую конференцию преподавателей классов аккомпанемента. Создали Ассоциацию концертмейстеров Украины, инициировали издание учебных пособий, методических рекомендаций, научных статей по проблемам ансамблевого исполнительства. В 1992 году во Львове с ещё большим успехом провели Вторую конференцию, выведшую нас, педагогов-ансамблистов, на более высокий уровень понимания, осуществления педагогических задач и совершенствования учебного процесса. В 1990 году мне впервые в истории УССР было присвоено учёное звание профессора класса концертмейстерской подготовки, а в 1994 я стал первым в стране концертмейстером – Народным артистом Украины.

Пройден большой путь от решения Наркомпроса (1934 год) создать классы аккомпанемента до сегодняшнего дня, когда желания Антона Рубинштына и Николая Кашкина полностью реализовались.

Сегодня педагоги классов аккомпанемента обеспечены методическими рекомендациями, учебными пособиями по всем аспектам аккомпаниаторской деятельности: работа с вокалистами, работа с инструменталистами, работа концертмейстера оперного театра. Впервые в СССР наша кафедра подготовила и опубликовала учебные пособия и методические рекомендации по работе аккомпаниатора в балетном театре, хореографических школах и спортивных секциях. *

Преподаватели Е.И. Кубанцева (Москва) и Т.О. Молчанова (Львов) опубликовали учебники «Концертмейстерский класс» и во всех музыкальных академиях Украины функционируют специализированные ассистентуры-стажировки для концертмейстеров.

Так верное понимание проблем музыкального исполнительства и энтузиазм преподавателей вывели российско-советское ансамблевое музыкальное образование на передовые позиции в современном мире.

Список использованных источников

1. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия / А. Д. Алексеев. – Киев : Музична Україна, 1974. – 163 с.
2. Савари, С. В. Аккомпанемент как профессия и искусство : тексты лекций / С. В. Савари. – Харьков : Изд-во Харьковского обл. управления культуры, 1993. – 64 с.

References

1. Alekseev A. D. Iz istorii fortepiannoj pedagogiki: Hrestomatiya [From the history of piano pedagogy: Reading Book]. Kiev : Muzychna Ukraina [Musical Ukraine], 1974, 163 p.
2. Savari S. V. Akkompанement kak professiya i iskusstvo : teksty lekcij [Accompaniment as a profession and art: texts of lectures]. Kharkov: Izd-vo Har'kovskogo obl. upravleniya kul'tury [Publishing house of the Kharkov regional Department of Culture], 1993, 64 p.

Савари С.В. Концертмейстерский класс: ноу-хау российско-советского музыкального образования. Концертмейстерство как особый вид исполнительского искусства на фортепиано имеет свою специфику и широкий спектр исполнительских задач. В статье содержится обзор материалов, непосредственно связанных с одним из разделов курса «Истории музыкально-исполнительского искусства». Освещая исторический путь становления искусства художественного аккомпанемента, автор убедительно подтверждает уникальность появления дисциплины «Концертмейстерский класс» именно в российско-советской системе музыкального образования. Исследуя сложный исторический путь ансамблевого исполнительства, автор раскрывает процесс формирования профессионального обучения пианистов-концертмейстеров.

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

На данный момент достижения пианистов в концертмейстерском искусстве как особом виде творчества не стали в полной мере предметом осмысления музыковедами. Актуальность данной статьи определяется недостаточным уровнем изученности концертмейстерства как профессии пианистов, занимающей важное место в трёхступенчатой системе музыкального образования. Впервые в музыковедческой литературе осуществлена попытка освещения последовательного развития учебной дисциплины «Концертмейстерский класс».

Ключевые слова: концертмейстерский класс, профессиональное музыкальное образование, аккомпаниаторская история.

Саварі С.В. Концертмейстерський клас: ноу-хау російсько-радянської музичної освіти. Концертмейстерство як особливий вид виконавського мистецтва на фортепіано має свою специфіку і широкий спектр виконавських задач. У статті міститься огляд матеріалів, безпосередньо зв'язаних з одним з розділів курсу «Історії музично-

виконавського мистецтва». Висвітлюючи історичний шлях становлення мистецтва художнього акомпанементу, автор переконливо підтверджує унікальність появи дисципліни «Концертмейстерський клас» саме у російсько-радянській системі музичної освіти. Досліджуючи важкий історичний шлях ансамблевого виконавства, автор розкриває процес формування професійного навчання піаністів-концертмейстерів.

Серед використаних у роботі *методів наукового дослідження* виділимо історичний, аналітичний, порівняльний, емпіричний та теоретичний методи.

На даний момент досягнення піаністів у концертмейстерському мистецтві як особливому виді творчості не стали у повній мірі предметом осмислення музикознавцями. Актуальність даної статті визначається недостатнім рівнем вивченості концертмейстерства як професії піаністів, що займає важливе місце у тріступеневій системі музичної освіти. Уперше у музикознавчій літературі здійснена спроба освітлення послідовного розвитку навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас».

Ключові слова: концертмейстерський клас, професійна музична освіта, акомпаніаторська історія.

Savari S. Concertmaster class: know-how of Russian-Soviet music education. Concertmastering as a special kind of performing art on the piano has its own specifics and a wide range of performing tasks. The article provides an overview of materials directly related to one of the sections of the course "History of Music and Performing Arts". Covering the historical path of the formation of the art of artistic accompaniment, the author convincingly confirms the uniqueness of the emergence of the discipline "Concertmaster class" in the Russian-Soviet system of music education. Investigating the complex historical path of ensemble performance, the author reveals the process of formation of professional training for pianists-accompanists.

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

At the moment, the achievements of pianists in concertmastering as a special form of creativity have not been fully comprehended by musicologists. The relevance of this article is determined by the insufficient level of study of accompanists as a profession of pianists, which occupies an important place in the three-stage system of music education. For the first time in musicological literature, an attempt was made to highlight the consistent development of the academic discipline "Concertmaster class".

Key words: accompanist class, professional music education, accompanist history.

**«ЭСКИЗ» В. ИВКО: К ВОПРОСУ РАСШИРЕНИЯ
СОВРЕМЕННОГО ДОМРОВОГО РЕПЕРТУАРА**

Народно-инструментальное искусство в последние десятилетия находится в фазе активного развития. С каждым годом пополняется плеяда талантливых мастеров игры на домре, баяне, балалайке и других профильных инструментах, проводится всё больше конкурсов, фестивалей, создаются новые перспективные коллективы, снимаются передачи и телепроекты о народных инструментах. Всё это свидетельствует о стремительном росте академического «народнического клана», что, в свою очередь, требует расширения оригинального концертного и инструментального репертуара. Значительный вклад в его обогащение вносят как профессиональные композиторы, так и композиторы-исполнители, большинство из которых являются прекрасными музыкантами, наделёнными творческой фантазией, познавшими на практике «тайны» своего инструмента.

Среди когорты композиторов-домристов выделяются такие мастера, как Б. Михеев, А. Цыганков, В. Ивко и др. Специфика их композиторского творчества заключается в глубоком знании художественных и технических возможностей инструмента и совершенном владении всеми исполнительскими приёмами. Домристы-виртуозы создают оригинальные произведения в разных жанрах, среди которых миниатюры, пьесы концертно-виртуозного характера, сонаты, сюиты, сольные инструментальные концерты. Характерным является и широкая стилевая амплитуда их опусов – от неофольклоризма до авангарда.

Материалом для данной статьи послужило произведение В. Ивко «Эскиз», прочно вошедшее в репертуар многих домристов. Его рассмотрение в аспекте исполнительской трактовки позволит осветить ряд важных вопросов методического характера, касающихся применения современных приёмов звукоизвлечения, овладения интонационными, ритмическими, ладо-гармоническими, фактурными сложностями, а главное – позволит исполнителю максимально воплотить творческую идею, заложенную автором опуса, и претворить её на концертной эстраде. Именно эти факторы и определили *актуальность* избранной темы.

Цель настоящей статьи заключается в выявлении особенностей художественной концепции «Эскиза» В. Ивко, его композиционно-

драматургического строения, выразительной функции мельчайших смысловых ячеек в их направленности на исполнительство. Такой подход создаёт условия для наиболее точной корреляции авторского замысла и его интерпретационной версии. Подчеркнём, что оптимальные исполнительские ресурсы автор статьи предлагает, исходя из собственного опыта работы над данным опусом и его многократной концертной апробации.

Прежде, чем приступить к изучению конкретного произведения, представляется необходимым кратко охарактеризовать творческую фигуру его автора. Речь идёт об одном из величайших представителей не только народно-инструментального исполнительства, а и всего современного музыкального искусства в целом, который своей многолетней деятельностью внёс огромный вклад в развитие культуры Донбасса. Выдающийся виртуоз-домрист – Валерий Никитович Ивко (род. 18 августа 1941 года), основатель донецкой школы домрового исполнительства, автор уникальной методики обучения игры на домре, создатель оригинальных произведений домрового репертуара и многочисленных переложений. В результате исполнительской, композиторской и педагогической деятельности В. Ивко домра вышла на уровень академических инструментов, прочно утвердившись в мировом исполнительском искусстве.

В. Ивко выпускник Одесской государственной консерватории имени А.В. Неждановой (класс профессора В.В. Касьянова) и аспирантуры при Киевской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (класс профессора М.М. Гелиса). Приведём характеристику аспиранта, данную его творческим руководителем: *«В моей практике было много одарённых домристов. Один отличался огромным темпераментом и размахом, другой – удивительным изяществом, третий – тонкой музыкальностью, четвёртый – очень густым тремоло и великолепным звуком <...> Ивко объединяет в себе всё это. В его личности сочетаются те многие исполнительские компоненты, обладание любым из которых делает исполнителя известным и любимым: великолепный технический аппарат, большой сильный красивый тон, масса динамических оттенков, которые всегда прекрасно используются для выявления художественного содержания <...> Могу смело сказать, что это наиболее интересный исполнитель на домре, каково я знаю»* [5, с. 7-8].

Окончив обучение, в 25-летнем возрасте В. Ивко возглавил кафедру народных инструментов недавно созданного Донецкого государственного музыкально-педагогического института (ректором в то время был другой одарённый домрист будущий глава харьковской

домровой школы Б. А. Михеев). В течение более 50 лет музыкантом была сформирована уникальная методика овладения искусством игры на домре, основные постулаты которой почерпнуты из собственного педагогического и исполнительского опыта, подкреплённые смелыми идеями и успешно апробированные в преподавательской деятельности.⁵ Это подтверждается блестящими победами учеников школы В. Ивко на престижных международных конкурсах, увлекательными концертными выступлениями, на которых исполняется музыка различных жанров, стилей и направлений. Всё это способствовало закреплению статуса самого инструмента как академического.

Сольно-концертное направление творческой деятельности В. Ивко является образцом сочетания непревзойдённого профессионализма, помноженного на мастерство и вдохновение. Ему подвластен практически весь скрипичный репертуар, чрезвычайно далёкий от любительства или этнографизма. Одарённость к композиции домриста-виртуоза в сочетании с глубоким знанием технических возможностей домры позволила раскрыться ещё одной грани его таланта – композиторской, что проявилось в создании самобытных произведений для домры, раскрывших миропонимание музыканта-философа, его самобытное художественное мышление.

В своих произведениях В. Ивко значительно расширил представление о технических и выразительных возможностях домры, преодолев уже привычные стереотипы о ней как инструменте, способном воплощать только светлые, радостные, оживлённые образы. Ярким подтверждением этого является избранное для анализа произведение.

По своему образному строю «Эскиз» (1985) напоминает поэму, наполненную широкой гаммой лирических настроений. О неоромантических чертах опуса свидетельствует уже его название, отсылающее к типичным названиям романтических инструментальных миниатюр (франц. *Esquisse* – набросок). Такое название в полной мере отражает характер художественного мира сочинения, подчёркивает непосредственность, «сиюминутность» рождения образа, возникшего, словно наплыв далёких воспоминаний, подёрнутых дымкой светлой печали, столь характерной для элегий XIX века. Отсюда – преобладание кантиленного начала, неспешность гибкого темпо-ритмического движения (авторское указание темпа *Andante poco rubato*), подвластного

⁵ Накопленный домристом опыт воплотился в ряде методических работ, которые охватывают различные стороны домрового исполнительства.

«режиссёрским» указаниям автора. При кажущейся незавершённости, некоторой импровизационности течения музыкальной мысли, композиционное строение «Эскиза» отличается продуманностью и стройностью и укладывается в сложную трёхчастную форму с сокращённой репризой.

Основная тема репрезентирует хрупкую лирическую эмоционально-образную сферу. Её мелодический рельеф в технике расширенной тональности⁶ проводится домрой (тт. 5-12)⁷ на фоне мягких «баркарольных» фигур в партии фортепиано.



The image shows a musical score for a piece. It consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in a treble clef, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is a piano accompaniment in a bass clef, also in a key signature of one flat. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across measures. The accompaniment features a steady, rhythmic pattern of eighth notes, often in a triplet or similar grouping, providing a harmonic and rhythmic foundation for the melody. The score is marked with a '5' at the beginning of the first measure, indicating the start of the piece.

Начало пьесы носит поэтический характер и уводит слушателя в некий загадочный мир. Такую образность можно достичь исполнением максимально лёгкого тремоло без углубления медиатора в струны, подражая непрерывному льющемуся звучанию скрипичного смычка или бельканто, достигая тем самым континуума. Кроме технологической задачи, успех выполнения которой, прежде всего, заключается в слуховом контроле, то есть психотехнической направленности, существует цель более высокого уровня. Данная исходная тема является не только сложной интонационно, но и достаточно развёрнутой. Для того чтобы не «разорвать» единую музыкальную мысль и достичь нужного дления ткани, исполнитель должен вести мелодическую линию без «толчков» в тремоло, ровным звуком, учитывая все интонационные нюансы (где нужно, прикрыть ноту динамически, а где – несколько углубить её) и, со стороны технического видения, амплитуду движения правой руки при выполнении приёма игры. Высокий регистр изложения

⁶ Техника расширенной тональности основывается на принципе сохранения тональности, но с добавлением к ней недиафонических звуков и созвучий, а также нефункциональных последовательностей.

⁷ Цифры в примерах обозначают номера тактов.

темы в сочетании с большим количеством полутоновых, хроматически-изломанных ходов придаёт ей призрачно-неуловимый характер.

Неожиданное появление пунктирного мотива шестнадцатыми на сильной доле с подчёркнутым штрихом в конце главной темы (т. 9, пример см. выше) наряду с «чистым» трезвучием *G-dur*, служит контрастом предыдущей плавной мелодии с большим количеством изысканных хроматизмов и вносит определённую технологическую сложность в исполнительство на домре. Спокойное триольное «покачивание» сопровождения и мечтательное состояние нивелируется, благодаря следующему способу звукоизвлечения и ритмической формуле: после тремолированного мелодического построения появляется пунктирный ритм, короткая нота которого выполняется ударом вверх на лёгкое время такта. Данный фрагмент, хоть и не велик по масштабам, но при неумелом исполнении может разрушить непрерывное течение музыкальной мысли, соответственно, смена приёма игры не должна сказаться на увеличении динамики и амплитуды движения правой руки – экономность в тремоло и ударах способствуют ровности изложения.

Многозначность семантического облика темы *G-dur* способствует сочетанию в ней различных начал: активного ямбического мотива, который содержит восходящий затактовый квартовый ход от доминанты к тонике, изящного гаммообразного движения в светлом высоком регистре, «щемящих» ламентозных полутоновых ходов.



Примечательно, что в партии фортепиано в низком регистре звучит начальный восходящий пунктирный мотив, однако вместо квартового хода здесь появляются интонации тритона и уменьшённой септимы (тт. 16-19).



Решительный характер мотива подчеркнут соответствующим штрихом. Технологическая сложность заключается в том, что хореический мотив перед синкопой требует исполнения второй ноты тише и стаккато, с учётом следующей синкопы на тремоло, после которой движение триолей проходит разнонаправленными (переменными) ударами. Здесь определённой проблемой является переход с тремолованной длинной ноты на короткие длительности, выполняемые разнонаправленными ударами без тенденции к ускорению, и прослушивание каждой ноты. Такая же ситуация прослеживается и с исполнением трели, которая ещё больше усложняет итоговую фазу движения.

В зону середины вторгается разработочный тип изложения – это так называемый «прорыв», который нередко встречается в творчестве композиторов-романтиков. Взволнованный речитативный монолог требует от исполнителя на домре очень внятного артикулирования всех секундовых оборотов, которые, собственно, и придают этому короткому музыкальному эпизоду характер речитации. Стоит добавить, что все нисходящие секундовые соединения должны восприниматься как интонации вдоха. В нотном тексте чётко прослеживается артикуляционная формула хорей со снятием второй ноты после тремоло первой ударом вверх. Наличие синкопы в этой теме создаёт непростую проблему технологического порядка. Её существо заключается в том, что снятие предыдущей ноты ударом вверх и без того сокращает эту ноту сравнительно с первой, а последующая синкопа должна исполняться приёмом тремоло с едва ощутимой временной оттяжкой (кисть правой руки перед замахом для воспроизведения синкопы нужно задержать), имманентно присущей произношению обращённого хорей. Безусловно, только предельный слуховой контроль, распространяющийся и на движения игрового аппарата, может в данной ситуации уберечь исполнителя от метроритмического сбоя и артикуляционного «сумбура».

С т. 34 (*Poco piu mosso*) начинается средний раздел трёхчастной формы, представляющий собой мотивную разработку, включающую

элементы обеих тем первой части (затактовый пунктирный мотив, основанный на повторении одного звука, из второй темы – т. 34; хроматические полутоновые пассажи из первой темы – тт. 34, 36-37). При этом мотивы второй темы чаще всего локализованы в партии солиста, а хроматические пассажи главной темы – в партии фортепиано.



Постепенная динамизация подводит к кульминационной зоне (с т. 45), которая, кроме разнообразных и сложных виртуозно-технических приёмов, широкого охвата диапазона и регистров, плотной фактуры, включает интонации первой темы (т. 54) и начального мотива второй темы (т. 57).



Особой сложностью для домриста является подчёркивание каждой первой шестнадцатой в триоли ударом вниз для придания большей выразительности интонации, артикуляционного усиления. Такой приём является весьма непростым, поскольку последняя нота предыдущей триоли, как и первая последующей, выполняется ударом вниз. Вследствие возможного инерционного движения правой руки, влекущего за собой увеличение амплитуды размаха, а соответственно и временную потерю, без чёткого слухового проекта исполнить это просто невозможно. Важно помнить, что средством интонационной выразительности в данном эпизоде будет сам приём игры, выполнение которого должно быть безукоризненным «психотехнически» – максимально «сглаженное» интонирование мелодии при минимальном

движении кисти правой руки, несмотря на предпосылку выделения смысловых акцентов.

Реприза (т. 67, *Tempo I*) открывается исходной темой, которая звучит на октаву выше как некое ускользающее, иллюзорное видение. Некоторой эфемерности этой темы можно достичь выполнением очень густым тремоло на предельно тихом нюансе с лёгкой вибрацией левой руки. При этом в партии фортепиано в низком регистре звучит восходящий квартовый затактовый мотив второй темы.

The image shows a musical score for measures 67 to 70, marked "Tempo I". It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a dotted quarter note followed by eighth notes, and a slur over the next two measures. The grand staff below features a dense tremolo in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *pp* and *ppp*. The key signature has one flat.

Таким образом, мотивы основных тем звучат одновременно (и хорошо слышны), а их контрастное образное наполнение подчёркивается благодаря регистровому разграничению.

В коде (т. 77) звучание постепенно тает, завершаясь повисающим начальным мотивом исходной темы (тт. 81-82).

The image shows a musical score for measures 77 to 80. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff shows a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The grand staff features a tremolo in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *ppp* and *rit.*. The key signature has one flat.

Подобные коды-затухания, коды-растворения стали распространёнными именно в романтический период.

Обращает на себя внимание тональная драматургия «Эскиза», в частности, соотношение тем в репризе: *H-dur*, кажется, очень далёкая тональность относительно первоначального *Ges-dur*, но с учётом энгармонической замены она является лишь субдоминантой к основной.

Всё это свидетельствует о мастерской работе композитора, продуманности всех выразительных деталей, глубокой смысловой наполненности каждого элемента музыкальной речи.

Подводя итог, подчеркнём, что в таком небольшом и, казалось бы, простом, на первый взгляд, опусе как «Эскиз» В. Ивко, кроется множество «подводных течений», исполнительских сложностей, направленных на решение поставленных художественных задач. Это требует тщательной работы и значительного профессионализма. И только глубокое проникновение в суть композиторского замысла, осознание всего богатства образного мира сочинения, позволит избрать необходимые исполнительские средства и приёмы, а, следовательно, доставить истинное эстетическое наслаждение слушателям.

Список использованных источников

1. Даль, В. И. Толковый словарь живаго Великорускаго языка. Том 4 / В. И. Даль. – М. : Кузнецкій мость, д. Михалкова, 1882. – 686 с.
2. Максименко, И. Н. О творческом подходе к академическому домровому репертуару / И. Н. Максименко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 21. – С. 256–263.
3. Полещук, А. Г. Музыкальный эскиз как жанр / А. Г. Полещук // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків, 2013. – Вип. 38. – С. 244–254.
4. Білоусова, С. В. Твори для домри сучасних композиторів Донеччини / С. В. Білоусова // Проблеми і перспективи розвитку мистецької освіти в Україні. – Вінниця, 2009. – С. 87–98.
5. Варнавська, В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах / В. В. Варнавська, Т. В. Філатова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. – Київ-Донецьк : Юго-Восток. – 2001. – С. 4–29.
6. Муха, А. И. Композитори України та української діаспори: Довідник / А. И. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 350 с.

References

1. Dal V. I. Tolkovyiy slovar zhivago Velikoruskago yazyika. Tom 4 [Explanatory dictionary of the living Great Russian language. Volume 4]. Moscow : Kuznetskiy most', d. Mihalkova [Kuznetskiy most, Mikhalkov's village], 1882, 686 p.
2. Maksimenko I. N. O tvorcheskom podhode k akademicheskomu domrovomu repertuaru [About the creative approach to the academic domra repertoire] / Naukoviy visnik NMAU Imeni P. I. Chaykovskogo [..Scientific Herald of the

- National Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Kiev, 2002, Issue 21, pp. 256–263.
3. Poleschuk A. G. Muzykalnyi eskiz kak zhanr [Musical sketch as a genre] Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti [Problems of interrelation of art, pedagogy and theory and practice of education]. Kharkiv, 2013, Issue 38, pp. 244–254.
 4. Bilousova S. V. Tвори dlya domri suchasniх kompozitoriv Donechchini [Compositions for the modern composers of the Donetchiny] Problemi i perspektivi rozvitku mistetskoyi osviti v Ukraini [Problems and prospects for the development of artistic education in Ukraine]. Vinnytsya, 2009, pp. 87–98.
 5. Varnavska V. V., Filatova T. V. Geniy ukrayinskoyi domri: portret v eskizah [The genius of Ukrainian domra: the portrait in sketches] Muzichne mistetstvo Donbasu: vchora, сьогодні, завтра [Musical art of the Donbass: yesterday, today, tomorrow]. Kiev-Donetsk : Yugo-Vostok [South-East], 2001, pp. 4–29.
 6. Muha A. I. Kompozitori Ukraini ta ukrayinskoyi diaspori: Dovidnik [Composers of Ukraine and Ukrainian Diaspora: Handbook]. Kiev : Muzichna Ukraina [Musical Ukraine], 2004, 350 p.

Литвинец Т.А. «Эскиз» В. Ивко: К вопросу расширения современного домрового репертуара. «Эскиз» В. Ивко, прочно вошедший в репертуар домристов как Украины, так и России, выдвигает ряд важных вопросов методического характера, касающихся применения современных приёмов звукоизвлечения, овладения интонационными, ритмическими, ладо-гармоническими и фактурными сложностями. Настоящая статья рассматривает данную проблематику в аспекте исполнительской трактовки, что позволит максимально воплотить творческую идею, заложенную автором опуса, и претворить её на концертной эстраде. Именно эти факторы и определили *актуальность* избранной темы.

Цель настоящей статьи заключается в выявлении особенностей художественной концепции «Эскиза» В. Ивко, его композиционно-драматургического строения, выразительной функции мельчайших смысловых ячеек в их направленности на исполнительство, что создаст условия для подлинной корреляции авторского замысла и его интерпретационной версии. Освещается спектр новых технических средств и приёмов домрового исполнительства на современном этапе, убедительно демонстрирующий высокопрофессиональные возможности домриста. Предлагаются рекомендации исполнительской трактовки данного сочинения на домре, а также решение возможных технических и художественных сложностей.

Данная статья использует ряд исследовательских методов: стилевой, функциональный, системный, структурный, которые направлены на исполнительский анализ избранного опуса. Практическая ценность работы состоит в исполнительском ракурсе статьи. Автор статьи предлагает оптимальные исполнительские ресурсы, исходя из собственного опыта работы над данным опусом и его многократной концертной апробации.

Ключевые слова: «Эскиз» В. Ивко, современное домровое исполнительство, домровый репертуар, исполнительский приём, технические сложности, технология.

Литвинець Т.А. «Ескіз» В. Івка: до питання розширення сучасного домрового репертуару. «Ескіз» В. Івка, що міцно увійшов до репертуару домристів як України, так і Росії, висуває ряд важливих питань методичного характеру, які стосуються використання сучасних прийомів звукоздобування, оволодіння інтонаційними, ритмічними, ладо-гармонійними і фактурними складнощами. Ця стаття розглядає дану проблематику в аспекті виконавського трактування, що дозволить виконавцю максимально втілити творчу ідею, закладену автором опусу, і реалізувати її на концертній естраді. Саме ці фактори і визначили *актуальність* обраної теми.

Мета цієї статті полягає у виявленні особливостей художньої концепції «Ескізу» В. Івка, його композиційно-драматургічної будови, виразної функції найдрібніших смислових осередків в їх спрямованості на виконавство, що створить умови для справжньої кореляції авторського задуму і його інтерпретаційної версії. Висвітлюється спектр нових технічних засобів і прийомів домрового виконавства на сучасному етапі, що переконливо демонструє високопрофесійні можливості домриста. Пропонуються рекомендації виконавського трактування даного твору на домрі, а також рішення можливих технічних і художніх складнощів.

Дана стаття використовує ряд дослідницьких методів: стильовий, функціональний, системний, структурний, які спрямовані на виконавський аналіз обраного опусу. Практична цінність роботи полягає у виконавському ракурсі статті. Автор статті пропонує оптимальні виконавські ресурси, виходячи з власного досвіду роботи над даним опусом і його багаторазової концертної апробатії.

Ключові слова: «Ескіз» В. Івка, сучасне домрове виконавство, домровий репертуар, виконавський прийом, технічні складності, технологія.

Litvinets T. "Sketch" V. Ivko: On the issue of expanding the modern domra repertoire. V. Ivko's "Sketch", which is firmly included in the repertoire of domrists in both Ukraine and Russia, raises a number of

important methodological questions concerning the use of modern methods of sound production, mastering intonation, rhythmic, harmonic and textured complexities. This article examines this issue in the aspect of performing interpretation, which will make it possible to maximally embody the creative idea laid down by the author of the opus, and put it on the concert stage. It was these factors that determined the relevance of the chosen topic.

The purpose of this article is to identify the features of the artistic concept of "Sketch" by V. Ivko, its compositional and dramatic structure, the expressive function of the smallest semantic cells in their focus on performance, which will create conditions for a true correlation between the author's intention and its interpretive version. The spectrum of new technical means and techniques of domra performance at the present stage is highlighted, convincingly demonstrating the highly professional capabilities of a domra player. Recommendations for the performing interpretation of this work on domra are offered, as well as solutions for possible technical and artistic difficulties.

This article uses a number of research methods: style, functional, systemic, structural, which are aimed at performing analysis of the selected opus. The practical value of the work lies in the performing aspect of the article. The author of the article offers optimal performing resources based on his own experience of working on this opus and its repeated concert approbation.

Key words: "Sketch" by V. Ivko, modern domra performance, domra repertoire, performing technique, technical difficulties, technology.

УДК 784.75

Е.В. Писаренко

СПЕЦИФИКА «ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВОКАЛА» В ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ

Современное джазовое искусство, преодолевшее более чем столетний рубеж своей истории, широко и многообразно представлено сегодня в разных странах мира. Однако привлечение всеобщего внимания к нему в середине прошлого века было связано, прежде всего, с появлением выдающихся исполнителей – сначала инструменталистов, а позже вокалистов. В условиях становления и развития системы джазового образования в нашей стране существует настоящая

необходимость более досконального изучения джазового вокального искусства как важной и самодостаточной области джаза.

В центре внимания данной статьи – творчество основоположников вокального джазового искусства, поразивших мир своеобразием исполнительской манеры высокого уровня. Экскурс в историю джаза и путь становления вокала в джазе будет прослежен при внимательном проникновении в вокальный стиль каждого из Мастеров.

Отметим, что если ещё в недавнем прошлом исследователь сталкивался с трудностями в поисках литературы по указанной теме, то сегодня мы можем говорить о появлении весомых и серьёзных исследований, посвящённых удивительной манере «инструментального» вокала. Среди таковых стоит особо выделить работу Т.А. Будницкой «Саунд, как стилевая категория джазового вокала». Безусловным методологическим подспорьем настоящего исследования стали научные труды Т. Адорно, М. Кагана, Л. Столовича, определивших систему понятий и категорий эстетики, принятых для музыкального творчества. Важные проблемы джазового искусства рассматривают в своих работах Ю. Кинус, Дж. Колиер, Е. Овчинников, Ю. Панасье, У. Сарджент, В. Симоненко, О. Степурко, В. Фейертаг, Ю. Чугунов и др., обсуждают вопросы применения средств джазового искусства в образовательно-воспитательном процессе Дж. Аберсолд, Дж. Митчелл, К. Садолин, Б. Столофф, пр.

Исследуя проблему джазового вокала, невозможно не коснуться вопросов его социологических и антропологических истоков. Сейчас известно, что вдали от европейского континента на протяжении нескольких сотен лет формировалось особое искусство, подобного которому не было ни в одной местности мира. Музыка, привезённая рабами из Африки, дала внезапные всходы в Новом Свете и породила явление так называемой «афроамериканской музыки».

Музыкальная составляющая всегда была очень сильной в культуре народов Африки. Музицирование, песни и танцы как неотъемлемые атрибуты повседневной жизни всех регионов африканского континента являлись важными элементами ритуальных обрядов, большая часть которых сохранила свою первозданную основу до наших дней. В традициях народной африканской культуры музыка наделялась особенной жизненной силой, что явственно отражалось в обрядовых песнях и танцах. Игра на музыкальных инструментах присутствовала и как обособленный жанр, и в качестве сопровождения [1].

Во времена рабства американцы европейского происхождения не считали проявления афроамериканской музыкальной культуры

искусством. Однако со временем лежащая в её основе свобода вокальных, ритмических и танцевальных импровизаций дала свои всходы в новом искусстве XX века. Именно в джазе произошло органичное и естественное слияние многих культур как европейского, так и внеевропейского происхождения. Они породили тот удивительный интонационный синтез, который невозможно представить ни в одной стране мира кроме США [2].

Начиная с XVI века, невольники из разных регионов Африки привозили с собой в Америку песни и танцы родных мест. В связи с условиями, в которых находились африканцы, их культура долгое время оставалась неприкасаемой, лишь изредка соединяющейся с местными видами фольклора, что и привело к её последующим изменениям [3]. В свою очередь, музыкальные традиции Африки оказали значительное воздействие не только на музыку США, но и стран Латинской Америки (в частности, Бразилию, Гаити, Кубу).

В конце XIX столетия распространение африканской традиции привело к возникновению в США новых музыкальных жанров, среди которых были *блюз* и *спиричуэлс*. На культуру Бразилии и отдельных стран Карибского бассейна в большей степени воздействовала музыка рабов-йоруба из Нигерии, что привело к появлению новых местных жанров (*самба*, *калпосо*, *босса-нова* и др.) [4].

В практике многочисленных ритуалов и праздников африканских народов важное место занимали различные песни: героические, обрядовые, трудовые, церемониальные, игровые, лирические. Самостоятельную группу представляли *ритуальные песни*, звучащие под ритмы барабанов. Очень распространено было хоровое, сольное и ансамблевое пение. На формирование хорового немалое воздействие оказала европейская церковная музыка [5]. В колониальный период, когда европейцы привезли с собой в Африку христианство, сложились песенные стили, в которых соединялись африканские и европейские традиции. Усиление роли христианства содействовало снижению интереса к культовой музыке, которая была одним из важнейших видов африканской музыкальной культуры. Европейская церковная музыка оказала колоссальное влияние на вокал и инструментарий африканских народов. Так, особое распространение приобрели церковные гимны, однако долгое время во многих странах не приживался орган и колокольный звон, как, например, в Уганде. Со временем изменилась и европейская церковная музыка, прижившаяся на африканской почве: в процесс богослужения стали часто включаться танцы, игра на барабанах, пр.

Остатки перевозданного африканского фольклора сохранились до нашего времени в неприкосновенном виде лишь на некоторых островах, находящихся вблизи бывших английских владений на юге США и бывших в изоляции от всеобщей жизни «на большой земле».

Негритянская музыка в США приобрела самые разнообразные формы. Уникальное наследие соединилось с протестантским хоралом, шотландским и ирландским фольклором, креольским сольным пением, музыкой французских оркестров и английской эстрадой [6]. Художественная атмосфера, в которой оказался африканский фольклор в Новом Свете, определила вид классических жанров афроамериканской музыки [7].

Главным приобретением музыкального мира от такого многонационального объединения стал джаз, изначально бывший изгоем в американском обществе. Музыка, которая родилась в социальных «низах» общества – таковой тогда считали негритянскую среду, – казалась вульгарной и неблагоприятной для общества. Между джазом и широкой публикой существовала стена непонимания. Эта музыка сбивала с толку, раздражала. К ней не подходили привычные художественные критерии. Люди, воспитанные на традициях европейской музыкальной классики, не смогли осознать язык этой ни на что не похожей музыки. Однако ранний джаз не пытался перейти на уровень высокого искусства. Джазовые музыканты не переживали по поводу того, что они находятся отдельно от «великой музыки».

Всё изменилось в 20-30-е годы XX века: Америка буквально «захлестнулась» джазом. Значительным фактором его распространения стал своеобразный путь проникновения в повседневную жизнь, ведь главным «местом пребывания» джаза были танцевальные площадки, рестораны, ночные клубы и бары. По этой причине джазовая музыка долгое время считалась второсортной, и, хотя она всех увлекала, постичь её эстетическую природу ещё не пытались [8].

Рождение джаза в Америке было первичным. Он развивался естественно и был кровно связан с социальной средой, которая породила его. Таких условий на европейском континенте не было. В странах Европы джаз присоединился к уже устоявшимся музыкальным традициям, однако именно здесь впервые получил настоящее признание. Европейские музыканты увидели в джазе росток нового вида искусства, который может стать рядом с классическими жанрами музыки.

Принципы пения в джазе менялись по мере его развития. Джазовый вокал, в своих истоках вышедший из африканской вокально-хоровой музыки, в инструментальном ансамбле выявил особые выразительные возможности.

Важно понимать, что первоначально образность в джазе создаёт инструмент, его тембр, атака, фразировка, импровизационное развёртывание материала. Джазовый вокал, наследуя традиции народного исполнительства, сохранил важность личных качеств поющего. Отсюда – внимание к манере исполнения, характерности тембра голоса, приёмам джазовой фразировки, джазовой «атаки».

Инструментальный характер джазового вокала, при котором голос стремился воссоздать звуки тромбона, трубы или саксофона, возник ещё во времена начала развития джаза. Эта черта усугубилась в 30-е годы, особенно с появлением вокальной техники «скэт» (англ. *scat*) – особого приёма джазовой вокальной импровизации, когда голос применялся для имитации музыкального инструмента [9].

Усвоению джаза вокалистами всегда мешало присутствие текста, не дающее возможности исполнителю отойти от темы. Выходом из этой коллизии явилась музыкальная фразировка, которая благодаря средствам специфической артикуляции, использованию «блюзовых тонов», перенесению акцентов, ритмическому варьированию, особенной манере подачи звука, его атаки и т.п. дала возможность одарённым исполнителям прибавлять к мелодии и тексту истинно музыкально-джазовую окраску.

Однако этот метод не полностью решал вопрос джазовой вокальной импровизации. Для того чтобы певец ощутил возможности подобной свободы творчества, необходимо было разорвать связь между словом и мелодией. Первыми на такие изменения пошли музыканты-инструменталисты, в первую очередь, Луи Армстронг (*Louis Armstrong*). Ранним примером *скэты* нередко считают композицию «*Heebie Jeebies*», записанную Армстронгом в 1926 году. Бытует легенда, что эта композиция родилась после того, как у музыканта во время записи упал на пол нотный лист с текстом, или что он попросту забыл текст. Его ранние скэтовые соло были практически такими же инновациями, как и его соло на трубе. Неизвестно, кто и когда изобрёл скэт – ещё до «*Heebie Jeebies*» были сделаны записи разных исполнителей, которые использовали аналогичный приём.

Далее искусство скэт-вокала подняли на очень высокий уровень такие звезды джаза, как Элла Фитцджеральд (*Ella Fitzgerald*) и Сара Воан (*Sarah Vaughan*), группы «*Lambert, Hendricks and Ross*», «*Swingle Singers*», «*Double six*», «*Manhattan Transfer*» и др. Из инструменталистов своими скэт-соло особенно известен Диззи Гиллеспи, который сделал запись со скэт-бэндом «*Double six*», в котором певцы исполняли фразы, подобные тембрам инструментов биг-бэнда.

Расцвет скэт-вокала начался в 40-е годы с появлением стиля «бибоп». Две выдающиеся певицы придали скэт-пению большое значение и популярность – Элла Фитцджеральд и Сара Воан. Их вокальная техника ничем не уступала инструментализму саксофонистов или трубачей [10]. Именно они изобрели скэт-язык, который стал единым для всех джазовых вокалистов.

Используя мелодические принципы, найденные Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи, Элла Фитцджеральд вовсе стёрла границы между голосом и инструментом. «Когда я пою, – говорила она, – я мысленно представляю себя на месте саксофона». Элла Фитцджеральд сделала скэт не только дополнительным приёмом, но и самым важным принципом джазового вокала, доведя эту технику до границы совершенства.

Впоследствии появилось много вокалистов, успешно работавших в стиле скэт-вокала. Среди них можно выделить Роберта «Бобби» МакФеррина (*Robert «Bobby» MacFerrin*), Дайану Ривз (*Dianne Reeves*), Касандру Уилсон (*Cassandra Wilson*), Ди Ди Бриджуотер (*Dee Dee Bridgewater*), и др.

В 1960-х г. певец Ворд Свиндл (*Ward Swingle*) использовал скэт для аранжировки музыки Иоганна Себастьяна Баха, а со временем и других композиторов прошлого. Возглавляемый им коллектив «*Swingle Singers*» после выпуска альбома «*Jazz Sebastian Bach*» приобрёл мировую популярность.

Используя возможности скэта, некоторые исполнители творят композиции вообще без применения других инструментов. К примеру, очень популярной стала песня «*Don't worry! Be happy*» Бобби МакФеррина, в которой голосом реализованы даже партии баса и ударных.

Развитие и популяризация скэта со временем начали распространяться не только на джазовую музыку, но и на другие направления музыки. Приобрёл известность благодаря этой технике и человек под псевдонимом Скетмен Джон (*Scatman John*), который, занимаясь корректированием речевых дефектов у логопеда, случайно открыл в себе способности к звуконаследованию. Он рискнул использовать скэт в танцевальной музыке, и впоследствии не только занял первые места в чартах по всему миру, но и приковал внимание широкой аудитории к этому вокальному жанру.

Некоторые считают скэт началом для развития такого современного и очень популярного стиля как бит-бокс. Бит-боксинг – это искусство творения и имитирования ритмических рисунков (битов) и мелодий с помощью голосового аппарата и артикуляций ртом. Мультивокализм, который также является частью стиля бит-бокс, имеет

несколько более широкий спектр возможностей. Мультивокализм – это термин, который касается людей, которые соединяют бит-боксинг, пение, скретчи, разнообразные эффекты и др. Бит-бокс появился на улицах Нью-Йорка и других городов Америки, где собирались компании и читали рэп под биты драм-машин. Но в то время драм-машины было достаточно тяжело найти, к тому же, большинству они были не по карману. Вследствие этого был найден новый инструмент – голосовые разнообразные артикуляции. Можно провести много параллелей между этими направлениями. Главной особенностью этих жанров является звуконаследование разных инструментов.

Методическим материалом, который объединяет в себе скэт и бит-бокс, является метод «*Scat drums*» Боба Столоффа (*Bob Stoloff*). Почти все более поздние исполнители опираются на опыт своих талантливых предшественников, а именно на творчество Эллы Фитцджеральд и Сары Воан. Поэтому для анализа импровизаций мы выбрали соло именно этих вокалисток.

Первое соло – это импровизация Сары Воан на очень известную композицию Дж. Шеринга «*Lullaby of Birdland*» с пластинки «*Sarah Vaughan with Clifford Brown*» (1955 г.) В этой композиции певица поёт соло по четыре такта, чередуя свои фразы с флейтой, саксофоном и трубой. Этот пример даёт возможность сопоставить два вида мышления в джазе – вокальное и инструментальное.

Второе соло – это блюз «*Smooth sailing*», который Элла Фитцджеральд исполняет в сопровождении биг-бэнда. Эту композицию исполнительница спела от начала и до конца в инструментальной манере. Следует отметить, что, несмотря на схожесть её фраз с фразами инструменталистов – боперов, ей удалось найти собственное вокальное звучание этих фраз.

Позднее некоторые музыканты будут пытаться перевести и исполнить эти фразы на саксофоне или трубе, но столкнутся с серьёзным препятствием: по своей природе они очень вокализованы, их нельзя просто механически перенести на инструмент. В этом и есть великий талант гениальной Эллы Фитцджеральд.

Сравним музыкальные средства выразительности в импровизациях Эллы Фитцджеральд и Сары Воан, начав с артикуляции, от которой зависит звучание и настроение импровизации. Для Фитцджеральд характерна свинговая артикуляция, в которой восьмые артикулируются в триольной пульсации губными согласными «п», «д» (*pa-di-da-di-da*).

Для Сары Воан характерна боп-артикуляция, в которой фразы из восьмых нот исполняются ровно и артикулируются мягкими и шипящими согласными «ш», «б» (*shu-be-du-bi*).

В своих соло певицы используют множество музыкальных ладов, альтерацию и разнообразную интервалику. Элла Фитцджеральд использует свинговое интонирование, основой которого является пентатоника. Фразы имеют «рифовую» структуру, и именно это позволяет прибавить фразе энергии.

Сара Воан создавала свои соло на основе боп-интонирования, используя альтерированные ступени аккордов, хроматизмы и орнаментику.

Также важной составляющей любого музыкального произведения является ритм. Сравнивая соло этих певиц, мы видим, что Элла Фитцджеральд использует фразы, которые складываются из восьмых и четвертей. Часто это рифовые фразы с динамическим акцентом на слогах «*du-bar*», с выразительной свинговой раскачкой.

Своеобразие стиля Сары Воан – во фразах из цепочки восьмых нот, подчёркнутые разнообразной орнаментикой (мордентами, форшлагами, др.).

Как каждый инструмент имеет свой неповторимый тембр, так и голос певцов имеет собственную, не похожую на других, окраску. Элла Фитцджеральд имеет сильный, тяжёлый биг-саунд с элементами «шаут» пения. *Shout* – негритянская этническая манера пения с элементами декламации, которая характеризуется сильной страстностью и надрывом. Она встречается во многих формах музыкального фольклора афроамериканцев, куда она перешла из африканской религиозной музыки; шаут можно найти в трудовых песнях, балладах и спиричуэлс. Эта манера наиболее характерна для блюзов с хриплыми «*dirty*» тонами, которые обозначаются в нотах крестиком.

У Сары Воан более лёгкий и прозрачный звук, который ещё больше смягчается благодаря артикуляции «*shi-ba-swi-ba*».

Сравнивая импровизации двух исполнительниц, следует сказать и о гармонии. В мелодии Эллы Фитцджеральд прослушиваются простые неальтерированные аккорды, которые она дополняет пентатоникой и вводными звуками, что делает её соло более простым для восприятия. У Сары Воан гармония более насыщена аккордами, используется альтерация, также иногда появляется тритоновая замена. Это придаёт импровизации выразительности и стилистически подчёркивает бибоп.

Из приведённого выше сравнения мы можем сделать некоторые выводы. Так, в импровизации Эллы Фитцджеральд преобладает

свинговое, рифовое начало, которое позволяет ей сделать сильную кульминацию и зарядить своё соло колоссальной энергетикой.

Свою импровизацию Сара Воан создаёт, словно кружево, очаровывая грациозной мягкостью линий. Её манера полностью связана с инструментальным мышлением.

Инструментальное начало также прослеживается и в таких проявлениях, как:

- интонационная точность фраз – если Элла Фитцджеральд во время эмоциональных волн в исполнении не может совсем точно проинтонировать окончание фразы, то у Воан интонация впечатляет своей точностью, несмотря на широту её диапазона (почти 2 октавы);
- широкие интервалы, которые свойственны инструменталистам, а вокалистки наоборот пытаются сократить их количество;
- большое количество мелизмов, а именно мордентов и форшлаггов;
- гармоническое мышление занимает доминирующую позицию, которое представляет собой главную черту соло инструменталистов.

Образ, который создаёт Элла Фитцджеральд, связан с танцевальным направлением эпохи свинговых биг-бэндов. Её импровизация заставляет слушателя пританцовывать в такт её соло. Образный мир Сары Воан связан с миром кул-джаза, который сильно отличается от бэндовой стилистики.

Констатируем, что джазовый вокал в стиле бибоп, может приобретать черты своеобразия в творчестве выдающихся исполнителей, как можно наблюдать в импровизациях Сары Воан и Эллы Фитцджеральд.

На следующем этапе развития джазового вокала можно выделить большое количество исполнителей, достигших успеха. Каждый из них обладает талантом и своей яркой индивидуальностью. Так, вокалист с неповторимыми голосовыми данными Ол Жерро (*Al Jarreau*), талантливый импровизатор и звукоимитатор, способен изобразить любой инструмент, имитировать ансамбль или оркестр, показывая безграничный потенциал голоса. Он использовал многообразные тембровые эффекты и приёмы интонирования (плач, стон, крик, смех), а также скэт, сделал значительный вклад в популяризацию «инструментального пения». Он обладатель Грэмми в трёх разных категориях (джаз, поп и ритм-энд-блюз).

Американский джазовый гитарист и вокалист Джордж Бенсон (*George Benson*) в своём творчестве гармонично сочетает ритмы джаза,

софт-рока и ритм-энд-блюза. Он обладатель нескольких премий Грэмми, в том числе в самой престижной номинации «Запись года» (1977, за песню «*This Masquerade*») [18].

Дочь выдающегося джазового пианиста и певца Нета «Кинга» Коула, американская певица, автор песен Натали Коул (*Natalie Cole*), исполняла песни в стилях джаз, поп и ритм-энд-блюз. Девятнадцать раз была номинирована на премию Грэмми и девять раз получала её в разных номинациях.

Американский джазовый вокалист, дирижёр, десятикратный лауреат премии Грэмми – Бобби МакФеррина (*Bobby McFerrin*) получил мировое признание благодаря собственной песне «*Don't Worry! Be Happy*» в 1988 году. Ему вручили Грэмми в номинациях «Песня года» и «Запись года». В своей дискографии он имеет более двадцати альбомов. В 2008 году Бобби представил в Корнеги-Холле свою оперу-импровизацию «Бобл», сюжет которой опирается на библейскую историю о Вавилонской башне.

Дайана Шур (*Diane Schuur*) – известная американская джазовая певица, дважды номинирована на премию Грэмми. Наибольшим её достижением считается совместная работа с оркестром Каунта Бейси.

Известная нидерландская исполнительница Лаура Фиджи (*Laura Fygi*) создала более десятка альбомов. Одним из самых успешных был альбом «*Watch What Happens*» (1997), записанный вместе с Мишелем Леграном.

Одной из самых ярких американских джазовых певиц является Рейчел Феррелл (*Rachelle Ferrell*). Хотя она работала и в других направлениях (ритм-энд-блюз, госпел, классическая музыка), однако популярность получила именно в джазовой музыке. Рейчел Феррелл имеет неповторимый голос и технику, её импровизации поражают своей индивидуальностью и оригинальностью.

Не меньшую популярность имеет молодой канадский певец Майкл Бублей (*Michael Buble*), обладатель нескольких премий (*Grammy* и *Juno Awards*), работающий в традиционной эстрадной поп-джазовой манере.

Современная английская певица и автор песен Эми Уайнхауз (*Amy Winehouse*) была известна своим сильным контральто вокалом и необыкновенным исполнением «смеси» музыкальных жанров. Соединив *R&B*, соул и джаз она была признана рецензентами одной из ярких британских джазовых исполнительниц 2000-х годов. Она дважды лауреат премии *Ivor Novello*, её дебютный альбом *Frank* (2003) был номинирован на *Mercury Prize*. В 2007 году певица получила *Brit Awards* как «Лучшая британская исполнительница» («*Best British Female Artist*»).

Второй альбом «*Back to Black*» признан наиболее успешным альбомом XXI века в Великобритании.

В Советском Союзе выдвинулось также много талантливых и ярких исполнителей джазовой вокальной музыки. Среди них можно выделить таких певцов, как Тетевик Оганесян, Лариса Долина, Ольга Пирагс.

Тетевик Оганесян была единственной джазовой солисткой Государственного эстрадного оркестра Армении. Она исполняла популярные джазовые стандарты, не повторяя известные записи, а предлагая свою собственную трактовку. Известные музыкальные критики высоко ценили исполнительское мастерство Тетевик, называя её «Эллой из Еревана». Она сотрудничала с ансамблем Игоря Бриля, эстонским трио Тину Найссоо и римским биг-бендом Гунара Розенберга.

Лариса Долина выступала в программах джаз-оркестра «Современник» под руководством Анатолия Кролла. Она пела спиричуэлс, блюз, диксиленды, известные «эвергрини» (эвергрини – песни, а также единичные номера из музыкальных спектаклей, мюзиклов, оперетт, ревю, которые используются исполнителями джаза как тема для импровизации), популярные темы бибоба и джаз-рока. Певица обладает широким диапазоном и уникальной органичностью пения.

Ольга Пирагс – джазовая и эстрадная певица из Латвии, лауреат многих джазовых конкурсов и фестивалей в Швеции, Германии, Финляндии, России, Украины и Латвии. Она артистка джазового ансамбля «Инверсия», оркестра эстрадной и легкой музыки под руководством Р. Паулса, А. Записа, Г. Розенберга, а также преподаватель вокала и организатор вокально-джазовых мастер-классов.

Из соотечественников можно также перечислить много молодых исполнительниц джазовой музыки. Уже достигли признания такие вокалисты – лауреаты международных джазовых конкурсов и фестивалей – как Анна Чайковская, Юлия Рома, Джамала и Рада Покаржевская.

Все эти исполнители доказали уникальность и самодостаточность джазового вокала. Изучая их опыт и достижения, прослеживая влияние основателей джазовой вокальной импровизации на творчество современных исполнителей, мы имеем возможность констатировать исключительное значение вокала в возникновении и развитии джаза.

Отметим первенствующее значение афроамериканских вокальных традиций, повлиявших на главную составляющую творческого мышления джаза – свободу импровизационного начала. В этой связи обратим особое внимание на джазовых исполнителей,

генетически связанных с афроамериканской культурой, в творчестве которых апеллирующий к своим истокам вокал впервые обрёл высокое качество своеобразия – новой стилиевой манеры.

Приведённая характеристика достижений современных джазовых вокалистов позволяет увидеть в их творчестве черты преемственности и новаторства, наличие исполнительских школ, что является свидетельством достижения профессиональной высоты. Этот уровень вокального джазового мастерства был задан великими исполнителями прошлого, продолжен в творчестве современных исполнителей. Изучение их опыта необходимо для молодых исполнителей, желающих постичь секреты удивительного искусства джаза и особой ценности вокального начала в нём.

Список использованных источников

1. Белоброва, Е. Ю. Техника эстрадного вокала / Е. Ю. Белоброва. – М. : Музыка, 2002. – 48 с.
2. Будницкая, Т. А. Саунд, как стилиевая категория джазового вокала / Т. А. Будницкая // Вестник МГУКИ, 2013. – №6 (56). – С. 246–249.
3. Ераносов, А. Р. Фьюжн (от джаз-рока до этно): краткая аудиоэнциклопедия : учебное пособие / А. Р. Ераносов – СПб. : Планета музыки, 2010. – 340 с.
4. Коллиер, Дж. Становление джаза : попул. историч. очерк / Дж. Коллиер // пред. и общ. ред. А. Медведева. – М. : Радуга : 1984. – 389 с.
5. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1984. – 310 с.
6. Конен, В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980. – 345 с.
7. Конен, В. Д. Пути американской музыки / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1974. – 213 с.
8. Медведев, А. В. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера / А. В. Медведев, О. Р. Медведева. – М. : Советский композитор, 1987. – 591 с.
9. Мошков, К. В. Великие люди джаза / К. В. Мошков. – СПб. : Лань, 7. – 2009. – 736 с.
10. Симоненко, В. С. Антология джаза / В. С. Симоненко. – К. : Музична Україна, 1984. – 317 с.

References

1. Belobrova E. Yu. Tekhnika estradnogo vokala [The technique of pop vocal]. Moscow : Muzyka [Music], 2002, 48 p.
2. Budnitskaya T. A. Saund, kak stilevaya kategoriya dzhazvogo vokala [Sound as a style category of jazz vocals]. Vestnik MGUKI, 2013, no. 6 (56), pp. 246–249
3. Yeranosov A. R. F'yuzhn (ot dzhaz-roka do etno): kratkaya audioenciklopediya: uchebnoe posobie [Fusion (from jazz-rock to ethno):

- a short audio encyclopedia: a tutorial]. St. Petersburg : Planeta muzyki [Planet of Music], 2010, 340 p.
4. Collier J. Stanovlenie dzhaza : popul. istorich. ocherk [Becoming jazz: popular historical sketch] / pred. i obshch. red. A. Medvedeva [preface. and general edition by A. Medvedev]. Moscow : Raduga, 1984, 389 p.
 5. Konen V. D. Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]. Moscow : Muzyka [Music], 1984, 310 p.
 6. Konen V. D. Blyuzy i HKH vek [Blues and the XX-th century]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, 345 p.
 7. Konen V. D. Puti amerikanskoj muzyki [The ways of American Music]. Moscow : Muzyka [Music], 1974, 213 p.
 8. Medvedev A. V. Sovetskij dzhaz. Problemy. Sobytiya. Mastera [Soviet jazz. Problems. Developments. Masters]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1987, 591p.
 9. Moshkov K. V. Velikie lyudi dzhaza [Great people of jazz]. St.Petersburg : Lan. 7, 2009, 736 p.
 10. Simonenko V. S. Antologiya dzhaza [Jazz Anthology]. Kiev : Muzichna Ukraïna [Musical Ukraine], 1984, 317 p.

Писаренко Е.В. Специфика «инструментального вокала» в джазовой музыке. В центре внимания статьи – процесс становления и развития джазового вокала как важного выразительного компонента современного джазового искусства. Обзор имеющихся фактов и мнений, представленных в современной теоретической литературе, позволяет говорить об исключительной роли вокала в истории развития джаза. Его истоки, восходящие к афроамериканской вокальной традиции, сыграли колоссальную роль в период возникновения собственно семантического ядра джазовой игры – импровизации.

Анализ вокальных приёмов ведущих мастеров американского джаза позволяет автору статьи отметить моменты зарождения разных стилевых манер «инструментального» вокала, среди которых – скэт-вокал, боп-скэт, бит-бокс, бибоп, крунерский свинг. В процессе исследования использованы научные методы теоретического обобщения и индукции, сравнительного анализа и системного подхода.

Характеристика достижений современных джазовых вокалистов является свидетельством того, что джазовый вокал в настоящее время находится на достаточно высоком эстетическом уровне и продолжает успешный ход своего развития.

Ключевые слова: джаз, джазовый вокал, вокальная импровизация, афроамериканская музыка.

Писаренко О.В. Вокальний компонент як виняткова та самодостатня частина джазового мистецтва. У центрі уваги статті – процес становлення та розвитку джазового вокалу як важливого

виразного компоненту сучасного джазового мистецтва. Огляд наявних фактів і думок, представлених у сучасній теоретичній літературі, дозволяють говорити про виняткову роль вокалу у історії розвитку джазу. Його витoki, висхідні до афроамериканської вокальної традиції, зіграли колосальну роль у період виникнення власне семантичного ядра джазової гри – імпровізації.

Аналіз вокальних прийомів провідних майстрів американського джазу дозволяє автору статті відмітити моменти зародження різних стильових манер «інструментального» вокалу, серед яких – скет-вокал, боп-скет, біт-бокс, бібоп, крунерський свінг. У процесі дослідження використані наукові методи теоретичного узагальнення та індукції, порівняльного аналізу і системного підходу.

Характеристика досягнень сучасних джазових вокалістів є доказом того, що джазовий вокал у нинішній час знаходиться на достатньо високому естетичному рівні та продовжує успішний хід свого розвитку.

Ключові слова: джаз, джазовий вокал, вокальна імпровізація, афроамериканська музика.

Pisarenko E. The vocal component as an exclusive and self-sufficient part of jazz art. The article focuses on the process of formation and development of jazz vocals as an important expressive component of modern jazz art. The review of the available facts and opinions presented in the modern theoretical literature, allows us to talk about the exceptional role of vocals in the history of the development of jazz. Its origins, dating back to the African American vocal tradition, played a colossal role in the period of the emergence of the semantic core of jazz playing itself - improvisation.

The analysis of the vocal techniques of the leading masters of American jazz allows the author of the article to note the moments of the emergence of different style manners of "instrumental" vocals, among which are scat vocals, bop scat, beat box, bebop, Kruner swing. Scientific methods of theoretical generalization and induction, comparative analysis and system approach are used in the research process.

The characteristic of the achievements of modern jazz vocalists is the evidence that jazz vocals are currently at a sufficiently high aesthetic level and continue their successful course of development.

Key words: jazz, jazz vocals, vocal improvisation, African American music.

СОНАТА ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ФРАНСИСА ПУЛЕНКА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Актуальность темы. Жанр фортепианного дуэта в современном композиторском творчестве и концертной практике очень популярен. Он привлекает внимание исследователей в социокультурном, теоретическом, исполнительском аспектах. Авторами написано большое количество методических рекомендаций по вопросам исполнительской интерпретации произведений данного жанра. Вместе с тем, часто исполняемая Соната для двух фортепиано Ф. Пуленка ещё не стала объектом изучения.

Цель статьи – выявить основные образные сферы в драматургическом развитии Сонаты и определить исполнительские средства для их воплощения, выявить особенности ансамблевого взаимодействия. Основные положения работы опираются на многолетний педагогический и исполнительский опыт автора.

Фортепианный дуэт является разновидностью фортепианного ансамбля. В теории жанра под фортепианным дуэтом подразумевают ансамбль для одного фортепиано в четыре руки или для двух фортепиано. По отношению к последнему Н. Катонova использует определения «ансамбль двух фортепиано», «двухрояльный ансамбль» [1, с. 3-4]. И. Польская выделяет два основных типа фортепианного дуэта: «ансамбль двух исполнителей в четыре руки на одном фортепиано»; «ансамбль двух исполнителей на двух фортепиано» [4, с. 67].

В дуэте двух фортепиано возможно широкое использование всех регистров, педалей, разнообразных фактурных средств одновременно у обоих исполнителей. В дуэте для одного фортепиано применение некоторых приёмов ограничено. Е. Сорокина указывает на существенные различия между двумя типами ансамбля, которые заключаются в их стилевых основах: «Произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения же для четырехручного дуэта – к стилю камерного музицирования» [5, с. 4]. К жаровым признакам дуэта двух фортепиано можно отнести участие двух исполнителей, использование двух однородных инструментов, звучащих одновременно, диалогический принцип их взаимодействия.

Четырёхручные произведения для одного фортепиано были очень популярны в XVIII-XIX веках. Нередко они были рассчитаны на

средний технический уровень пианистов, и способствовали развитию у музыкантов навыков ансамблевой игры. Вместе с тем, многие из этих произведений отличались определёнными художественными достоинствами.

Дуэт для двух фортепиано получил широкое распространение в профессиональной концертной практике, особенно в XX веке. К этому жанру обращались В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Й. Брамс, К. Дебюсси, М. Равель, П. Хиндемит, С. Прокофьев, Д. Шостакович, П. Булез, О. Мессиан и др. «Фортепианный дуэт в XX веке достиг своего высшего расцвета, поменяв не только среду бытования (вместо домашнего музицирования и салона – концертная эстрада), но и весь комплекс семантико-стилистического тезауруса» [3, с. 12].

Среди авторов, создававших произведения для фортепианного дуэта, был и Франсис Пуленк – один из видных композиторов Франции XX столетия, входивший в творческий союз «Шести». Его участники объединили усилия для создания новой музыки на основе достижений прошлого и современных веяний музыкальной культуры (джаз, латиноамериканские танцы, бытовая музыка). Ф. Пуленк создал индивидуальный художественный стиль, легко узнаваемый своим ярким мелодизмом, красотой гармонии, чётким ритмом, чистотой рисунка. Его музыка отличается оптимистическим настроением, задушевностью, лиризмом, она находит живой отклик у современного слушателя.

Творческое наследие Ф. Пуленка представлено сочинениями различных жанров (около 150). Это оперы, кантаты, балеты, инструментальные концерты, романсы, хоры (и др.). Произведения для фортепианного дуэта у Ф. Пуленка немногочисленны. В ранний период была написана Соната для фортепиано в четыре руки (1918), которая в масштабном отношении напоминает сонатину, а по системе образов – сюиту. К произведениям зрелого периода относится Каприччио (1953), Соната для двух фортепиано (1953) и Элегия для двух фортепиано (1959). Изучение Сонаты для двух фортепиано требует от исполнителей понимания драматургии и композиционного строения этого произведения, процессов образно-тематического развития. Мастерски написанная, эффектная, Соната привлекает содержательностью и цельностью художественного замысла. Сочинение представляет собой четырёхчастный цикл, состоящий из Пролога, *Allegro molto*, *Andante lyrico* и Эпилога. Музыка отличается многогранностью лирического начала и глубиной смыслового наполнения.

В первой части – Пролог – получают развитие монументально-эпические и лирико-драматические образы. Вторая часть (написанная

в сонатной форме с чертами рондальности) – драматургический центр цикла. В ней взаимодействуют действенная основная тема (функция рефрена) с лирической. Третья часть воплощает светлые образы лирической сферы. Финал (с чертами рондальной формы) продолжает линию действенных образов второй части. Жизнеутверждающий тонус музыки нарушается проведением темы драматического характера и оттеняется лирической темой из первой части. Таким образом, на протяжении всего сонатного цикла проводятся и взаимодействуют темы, которые представляют две основные образные сферы Сонаты – лирическую и активно-действенную.

Успешность исполнительской интерпретации зависит от чёткого взаимодействия участников ансамбля, их согласованности как в трактовке драматургических средств, так и в решении технологических задач ансамблевой игры. В практике дуэтного исполнительства музыкантам необходимо осмыслить вопросы соотношения двух партий в фортепианном ансамбле. В. Петров, исследуя эту проблему, выделяет три типа ролевого соотношения партий в дуэте: 1. Равноправие двух партий в композиторском тексте (отсутствие лидерства). Используются такие приёмы: дублирование основной темы в двух партиях одновременно; параллельное развитие самостоятельных тематических комплексов в каждой из партий; тематический канон между партиями. 2. Ситуативное лидерство – выделение одной партии при передаче ей темы-образа (другая партия выполняет аккомпанирующую функцию). 3. Тотальное лидерство – господство одной партии, отсутствие диалогических отношений между партиями [3, с. 14-15].

В работе над Сонатой основной задачей каждого из участников фортепианного дуэта должно стать чёткое понимание интонационно-образной драматургии произведения, на раскрытие которой направлены все исполнительские средства; определение функции каждой партии в изложении и развитии тем-образов.

Первая часть Сонаты начинается вступлением, которое подготавливает основную тему эпически-повествовательного характера (авторская ремарка – «очень медленно и спокойно»). Для вступления характерно равноправие партий дуэта, что подтверждается однотипностью фактурного изложения материала. Выразительные интонации мелодического голоса в верхнем регистре второго фортепиано соединяются с вариантными попевками в партии первого фортепиано. Эти две линии в ровном движении четвертных соединяются далее с отрывистыми возгласами, поддержанными колкими созвучиями.

Необходимо обратить внимание на соединение в одновременном звучании таких приёмов игры как *legato* и *staccato*. «Всплески» аккордов,

отделённых паузами, звуки которых разделены между партиями двух роялей, как и линейное движение голосов, следует исполнять синхронно, очень точно в ритмическом отношении. Движение темы из высокого регистра в низкий должно постепенно наполняться плотным звуком, с динамическим нарастанием. Этому способствует использование густой, насыщенной педали.

Основная тема первой части (ц. 1) отличается монументальностью, большим регистровым охватом. В мелодии декламационного склада сочетаются ходы на широкие интервалы и поступенное движение. Тема изложена в октавном удвоении, усилена движением гармонических голосов в обеих партиях. Начальное её проведение у первого фортепиано далее передаётся второму инструменту (т. 7). Глубокие октавные басы в первых тактах скрепляют всю звуковую конструкцию, охватывающую пять октав. Участникам дуэта необходимо найти точную метро-ритмическую пульсацию, ассоциирующуюся с неспешным шагом, достичь объёмного звучания гармонической вертикали. Исполнять тему на *fff*, указанного для обеих партий, следует без резкости, насыщенным, глубоким звуком.

Характерная особенность изложения не только основной темы первой части, а также и других тем Сонаты (тема среднего эпизода I ч., основной темы II ч., второй темы III ч., темы рефрена финала) – это последовательное распределение мелодического рельефа поочередно между партиями, что представляет определённую ансамблевую сложность в построении единой тематической линии. Очень важно передать одинаковое по тембру звучание темы на двух инструментах, найти единый способ интонирования в поочередном изложении мелодических фраз. В исполнении музыкантам необходимо руководствоваться паритетным типом соотношения партий в дуэте, при отсутствии лидерства каждой из них.

Для драматургии Сонаты характерны как подготовка, так и неожиданность смен тем-образов, что сопровождается указанием *subito*, нередко усиленным авторской ремаркой «сильно замедляя». Появлению хрупкой лирической темы первой части Сонаты предшествует мощное звучание аккордов, которое внезапно обрывается (перед ц. 7). Необходимо выявить своеобразие звучания этой умиротворённой темы. В первую очередь это касается тембральности. Мелодия, изложенная в партии первого фортепиано в октавном удвоении, должна быть исполнена мягким, певучим звуком на *legato*. Сложность заключается в достижении динамического нюанса *ppp* в обеих партиях.

Необходимо обратить внимание на фоновый слой фактуры – трёхдольное движение четвертными по звукам аккордов. В совместном звучании двух фортепиано образуется секстово-квинтовое гармоническое сопровождение, которое отличается своеобразным колоритом и прозрачным фактурным рисунком. От исполнителей требуется ритмически точное, синхронное звучание двух линий в разных партиях, их полное гармоническое слияние. Достижению необходимых темброво-фактурных параметров звукового образа может способствовать использование обеих педалей.

Проведения темы чередуются в двух партиях, и исполнителям можно показать их в разном звуковом колорите. Подчеркнуть утончённость, хрупкость образа в партии первого фортепиано (ц. 7-8), и как эхо, более приглушённо повторить тему у второго фортепиано (ц. 9). В процессе развития тема драматизируется, это подчёркивается резким контрастом динамики (после *ppp* – *f*: subito *f* – ц.10, *ff* – ц.11), повышенной экспрессивностью интонирования.

Важным фактором драматургического развития Сонаты является действенная образная сфера, которая широко представлена во второй и четвёртой частях цикла. При изложении основной темы второй части Сонаты в соотношении партий дуэта ситуативное лидерство приобретает партия первого фортепиано, в то время как партия второго выполняет функцию сопровождения. Тема отличается активностью движения, виртуозностью. Эти свойства темы-образа реализуются при помощи чёткой артикуляции, точности в передаче ритмического рисунка. Напористый, токкатный характер темы, которая продвигается сначала в нижний регистр, а затем в верхний, охватывая широкий диапазон, подчёркивается ямбическим началом и упругой пунктирной ритмикой.

Задача ансамблевого взаимодействия в изложении основной темы заключается в чёткости движения шестнадцатыми фонового аккордового пласта в партии второго фортепиано и выразительного рельефа в партии первого инструмента. Во многом именно ритмика создаёт характеристичность этого образа. Единица пульсации движения – шестнадцатая – остаётся неизменной на протяжении всей части и предполагает некоторую механистичность ритма, унификацию штриха. Аккордовая пульсация в партии второго фортепиано должна исполняться цепкими пальцами, штрихом *staccato* без использования педали. Отметим, что все действенные темы Сонаты лишены педальной поддержки, в отличие от лирических тем, где педаль необходимо использовать широко и разнообразно.

Ситуативное лидерство в соотношении партий постоянно меняется, инициатива переходит от одного инструмента к другому.

Технические сложности, связанные с быстрым движением шестнадцатыми, исполнением аккордовых репетиций, широких скачков, двойных нот, требуют специальной совместной проработки этого фрагмента в умеренном темпе, с постепенным его ускорением.

Появление лирической темы (после «накала» *ff*) сопровождается авторским указанием *piano subito* (ц. 3). Она должна прозвучать светло и трепетно в верхнем регистре, сначала в партии первого фортепиано, затем – второго. Исполнителям следует чётко артикулировать мотивы и фразы в октавном удвоении. Приём *legato*, устремлённость к кульминационной вершине, песенная интонация – всё это направлено на раскрытие лирического образа. Сложность для ансамблистов заключается в том, что далее, в развитии темы, её фрагменты передаются от одной партии в другую, в диалогической манере высказывания. Каждому из исполнителей необходимо найти характерные интонации, чтобы выявить особые эмоциональные оттенки диалога («дуэта согласия»), и при этом соединить фразы в цельную мелодическую линию.

В эпизоде появляется варьируемая основная тема первой части. Она движется в медленном темпе и в процессе развития сопровождается вторым фортепиано, имитирующим перезвон колоколов (ц. 12). Далее происходит драматизация образа: тема приобретает угрожающий характер, становится олицетворением зла (ц. 13). Удвоения мелодической линии в четыре октавы в партии второго фортепиано требуют глубокого погружения в клавиатуру, жёсткого акцентирования каждого звука. Хроматизированные аккордовые ленты восьмыми у первого фортепиано в восходящем, а затем в нисходящем движении исполняются ритмически ровно и чётко, с внутренним эмоциональным нарастанием. Тема в целом должна прозвучать громогласно, мощно на *fff*. Музыка третьей части Сонаты (*Andante lyrico*), написанной в трёхчастной форме, поражает проникновенностью лирических образов. От исполнителей требуется быстрая реакция на смену контрастных тем: светлый хорал в начале, нежная песенная мелодия (ц. 1), гимн (ц. 4). Хорал изложен в попеременном чередовании фраз в партиях двух фортепиано, которые звучат поочерёдно. Неторопливое движение, строгие аккордовые вертикали создают характер спокойного повествования. В диалоге партия второго фортепиано «досказывает», дополняет фразы первого. Исполнителям необходимо подчеркнуть их различие, прежде всего, в темброво-колористическом отношении, руководствуясь тем, что фразы первого фортепиано звучат в высоком регистре, а второго – в среднем. Этим как бы персонифицируются их высказывания.

Хорал подготавливает появление основной темы третьей части (ц. 1), которая ассоциируется с новым персонажем. Она вводится на динамике *pp subito*. В её простой мелодике и ритмике чувствуется безмятежность, умиротворённость, доверительность интонации. Октавное изложение мелодии в партии правой руки первого фортепиано исполняется *legato*, с чёткой артикуляцией фраз, мотивов. В левой руке лёгким *staccato* воспроизводятся звуки сопровождения, подобно *pizzicato* струнных. В партии второго фортепиано тему дополняют выразительные мотивы, построенные на повторении квартовой интонации. Они требуют рельефного показа. Вторая фраза темы, нисходящая в секвенции по звукам минорного трезвучия, нежно и печально звучит в партии второго фортепиано. Как и в предыдущих разделах Сонаты, здесь также сохраняется принцип паритетности участников дуэта, без их лидерства.

Далее следует совместное проведение темы, в котором в партии второго фортепиано дублируется материал первого на октаву ниже. Эта дублировка требует ритмической точности исполнения, абсолютного совпадения штрихов, артикуляции, одинаковой динамики. С одной стороны, тема утяжеляется, усиливается фактурно, расширяется регистровое пространство; в то же время она должна сохранять лёгкость, непринуждённость звучания, прежний характер интонации, нюанс *piano*.

В среднем разделе третьей части появляется новый образ – лирически-восторженный (ц. 4). Ситуативное лидерство переходит ко второму фортепиано. Тема в аккордовом изложении исполняется насыщенным звуком, ярко, *ff*, эмоционально приподнято. Аккордовые ленты восьмыми и глубокие басы усиливают характер образа, создают пульсацию движения, наполняют тему гармоническими красками.

Завершает Сонату *Epilogue (Allegro giocoso)* – блестящий финал. В композиции с чертами рондальной формы происходит смена контрастных образов, звучащих в разных темпах. Основной образ – стремительный, оптимистичный, наполнен жизненной энергией. Как реминисценция вводится лирическая тема первой части (ц. 9). В окончании финала появляется тема вступления, открывающая Сонату. Исполнителям необходимо уяснить логику драматургического развития финала, роль тематических арок, связывающих Пролог и первую часть с Эпилогом; найти соответствующие исполнительские средства для показа тем-образов, которые повторяются в новом контексте. Virtuозно-концертный стиль финала требует решения сложных технических задач ансамблевой игры.

В экспозиционном проведении основной темы вначале используется дублировка вторым фортепиано материала, изложенного в партии первого инструмента, что представляет техническую сложность

для участников дуэта. Мелодический голос и сопровождающие его гаммообразные пассажи шестнадцатыми удваиваются в сексту, в терцию. Очень быстрый темп требует ритмической чёткости, безукоризненной синхронности в исполнении, единства артикуляционных приёмов, штрихов, динамики. В развёртывании темы (ц. 1-2) – по принципу диалога – фразы и мотивы чередуются в двух партиях. Характерные тематические обороты преобладают в партии первого фортепиано, они дополняются репликами второго. Необходимо дифференцировать их в интонационном отношении, темброво-колористическом звучании, не достигая, однако, контраста в эмоционально-образном плане.

Новая тема – торжественно-гимническая (ц. 6), – изложена аккордами (I фортепиано) на фоне токкатного движения (II фортепиано). Особую характерность придаёт теме синкопированный ритмический рисунок. Техническая трудность исполнения связана с переменным метром (5/4, 2/4, 3/4, 4/4), требующим точности временного соотношения длительностей в каждой фразе, и небольшого акцентирования сильной доли такта. Пульсация ровными шестнадцатыми в аккомпанементе послужит времяизмерительной константой в передаче специфической особенности метроритма этой темы.

Стремительное движение и динамический накал, достигающий *fff*, резко обрывается. После глубокой цезуры и постепенно затухающего тремоло, появляется лирическая тема первой части Сонаты, подобно светлomu воспоминанию из прошлого (ц. 9). Исполнителям необходимо перестроиться в психо-эмоциональном плане для раскрытия образа, учитывая темповые, метрические, динамические изменения (*ppp*). Но уже вскоре *Subito tempo allegro* возвращает основную тему финала (ц. 11), её энергичный тонус.

Эпизод в медленном движении нарушает жизнеутверждающий характер музыки (ц. 15). Тема в аккордовом изложении на диссонирующих гармониях переключается с драматическим звучанием эпизода второй части Сонаты. Её продвижение в высокий регистр на *fff* образует зону кульминации. Тяжеловесную поступь аккордов в партии первого фортепиано необходимо исполнить мощно, с глубоким погружением пальцев, *portamento*. Ритмическая трудность этого фрагмента заключается в соединении темы с «грозными раскатами» арпеджио в низком регистре у второго фортепиано. Они состоят из десяти нот и должны занимать только первую четвертную в каждом такте. Педаль усилит звучание, послужит резонатором гармонии.

В окончании Сонаты (ц. 17) в контрапункте проводятся темы Пролога, возвращая к началу повествования. Тема вступления – в партии второго фортепиано, лирическая тема – у первого. Обе темы звучат

в высоком регистре, и требуют рельефного показа, разной артикуляции и штрихов. Этот тематический комплекс ассоциируется со звуком часов, символизирующим течение времени, благодаря спокойному ровному движению четвертными в теме вступления.

В исполнении Сонаты важную роль играет образно-эмоциональная подвижность, характерная для каждой её части. Отличительной стилистической чертой является высокий эмоциональный тонус начальных, экспозиционных проведений основных тем (в I, II и IV частях). Участникам ансамбля в процессе совместных репетиций необходимо добиться в исполнении мгновенного реагирования на смены тем-образов, эмоциональных состояний. Эти особенности драматургии требуют поиска ярких звуковых решений, контраста интонационного, тембрового; разнообразных артикуляционных, динамических средств. При этом необходимо помнить о стремлении автора к уравниванию партий в образном, тематическом, техническом отношении.

Важным для исполнения становится понимание тематических процессов, происходящих в Сонате. Темы в процессе развития обогащаются выразительными деталями, усиливающими их характеристичность. В изложении большое значение приобретают местные кульминации: резкие динамические взлёты, как в среднем эпизоде второй части; кульминационные «срывы» в развитии, как в окончании среднего эпизода первой части (и др.). Ансамблистам в исполнительской интерпретации очень важно выверить такие моменты в развитии тем-образов, это обеспечит высокий результат в формировании композиционного профиля Сонаты.

Особую техническую сложность в ансамбле представляют агогические указания, которыми насыщен нотный текст. Кроме частых ритмических отступлений, смены темпов, типичным для Сонаты становится постоянная нерегулярность, которая встречается очень часто. Так, например, смена размеров происходит во второй части (4/4, 2/4, 4/4, 3/4), в финале (5/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4). Такая ритмическая нестабильность ставит перед исполнителями задачу единства метрического дыхания во фразах и предложениях, подкреплённого смысловыми цезурами; умения на слух охватить всю фразу, и придать ей интонационную целостность.

Очень важны авторские ремарки: «сильно замедлить» в I части, «вдвое медленнее» во II и IV частях, «взрывчато» в I и IV частях, «предельно умиротворённо» во II части, «в высшей степени умиротворённо» в III части, «блестяще» в финале. Они, безусловно, способствуют индивидуализации звуковых образов Сонаты, проясняют авторский замысел.

В исполнительской интерпретации особая задача ансамблистов заключается в создании темброво-звуковой палитры Сонаты. Колористические поиски оркестровых красок должны быть направлены на раскрытие образов разного содержания. Лирико-эпические темы I части, драматические эпизоды II и IV части ассоциируются со звучанием оркестрового тунти; напевная тема-мелодия III части – со звучанием скрипок на фоне пиццикато альтов и контрабасов; сигнальные возгласы во II части и финале – с медными духовыми. Имитация тремоло литавр слышится в I и IV частях, перезвона колоколов – во II части.

Важнейшую роль в дуэтом исполнении играет органичный синтез индивидуальностей, который возникает в результате кропотливой совместной работы музыкантов. Особое значение имеет понимание общих задач участниками дуэта, их единая творческая позиция как в осмыслении драматургии Сонаты, так и в формировании приёмов ансамблевого взаимодействия. Изучение произведений данного жанра помогает понять проблемы ансамблевого музицирования, творчески обогащает исполнителей в профессиональном совершенствовании их мастерства.

Список использованных источников

1. Катанова, Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. Ю. Катанова // Московская гос. консерватория. – М., 2002. – 20 с.
2. Медведева, И. А. Франсис Пуленк / И. А. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 254 с.
3. Петров, В. О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. О. Петров. – Саратов, 2006. – 28 с.
4. Польская, И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография / И. И. Польская. – Харьков : изд. ХДАК, 2001. – 388 с.
5. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра: исследование / Е. Г. Сорокина. – М. : Музыка, 1988. – 319 с.

References

1. Katonova N. Yu. Ansambl dvuh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The ensemble of two pianos in the XX-th century. Genre typology: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History: 17.00.02] Moskovskaya gos. konservatoriya [Moscow State Conservatoire]. Moscow, 2002, 20 p.
2. Medvedeva I. A. Fransis Pulenk [Francis Poulenc] Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1969, 254 p.
3. Petrov V. O. Fortepiannyj duet XX veka: voprosy istorii i teorii zhanra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The piano duet of the XX-

- th century: the questions of the history and theory of genre: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History: 17.00.02]. Saratov, 2006, 28 p.
4. Polskaya I. I. Kamernyj ansambl: istoriya, teoriya, estetika: monografiya [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph] Kharkov : publisher KhDAK, 2001, 388 p.
 5. Sorokina E. G. Fortepiannyj duet. Istoriya zhanra: issledovanie [Piano duet. The history of genre: research]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 319 p.

Мельникова Л.В. Соната для двух фортепиано Франсиса Пуленка: исполнительские рекомендации. Фортепианный дуэт до сих пор остаётся тем жанром музыкального искусства, вопросы истории и теории которого в музыкознании ещё не раскрыты в достаточно полном объёме. Предмет исследования – малоизученная Соната для двух фортепиано Франсиса Пуленка. В статье рассмотрены вопросы ансамблевого взаимодействия исполнителей в данном сочинении, выявлены исполнительские средства для воплощения основных тем Сонаты, исходя из жанровой специфики фортепианного дуэта. Автор, характеризуя основные образно-эмоциональные сферы в драматургии Сонаты, определяет исполнительские средства для их воплощения. Основные положения работы опираются на многолетний педагогический и исполнительский опыт автора.

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

Педагогическая работа автора статьи со студентами в классе фортепианного ансамбля определила направленность изучения Сонаты для двух фортепиано Ф. Пуленка в ракурсе исполнительских проблем. Предложены конкретные методические рекомендации, касающиеся интерпретации: анализ фразировки, динамики, штрихов, агогики, темповых соотношений. Уделяется внимание достижению функционального и акустического равноправия партий, рельефных и фоновых функций тематизма. Наблюдения и рекомендации могут быть полезны как в курсах методики ансамблевого исполнительства, анализа форм, так и в исполнительской деятельности.

Ключевые слова: ансамбль, ансамблевое взаимодействие, фортепианный дуэт, соната для двух фортепиано, Ф. Пуленк.

Мельникова Л.В. Соната для двох фортепіано Франсіса Пуленка: виконавські рекомендації. Фортепіанний дует досі залишається тим жанром музичного мистецтва, питання історії та теорії якого в музикознавстві ще не розкриті в досить повному обсязі. Предмет дослідження – маловивчена Соната для двох фортепіано Франсіса

Пуленка. У статті розглянуто питання ансамблевої взаємодії виконавців у даному творі, виявлено виконавські засоби для втілення основних тем сонати, виходячи з жанрової специфіки фортепіанного дуету. Автор, характеризуючи основні образно-емоційні сфери в драматургії сонати, визначає виконавські засоби для їх втілення. Основні положення роботи спираються на багаторічний педагогічний і виконавський досвід автора.

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

Педагогічна робота автора статті зі студентами в класі фортепіанного ансамблю визначила спрямованість вивчення сонати для двох фортепіано Ф. Пуленка в ракурсі виконавських проблем. Запропоновано конкретні методичні рекомендації, що стосуються інтерпретації: аналіз фразування, динаміки, штрихів, агогіки, темпових співвідношень. Приділяється увага досягненим функціональному і акустичного рівноправності партій, рельєфних і фонових функцій тематизму. Спостереження і рекомендації можуть бути корисні як в курсах методики ансамблевого виконавства, аналізу форм, так і у виконавській діяльності.

Ключові слова: ансамбль, ансамблева взаємодія, фортепіанний дует, соната для двох фортепіано, Ф. Пуленк.

Melnikova L. Sonata for two pianos by Francis Poulenc: performance recommendations. The piano duet is still a genre of musical art, the questions of which in the history and theory of music have not yet been fully disclosed yet. The subject of the research is Francis Poulenc's little-studied Sonata for two pianos. The article examines the issues of ensemble interaction of performers in this composition, reveals the performing means for the embodiment of the main themes of the Sonata, based on the genre specifics of the piano duet. The author, characterizing the main figurative and emotional spheres in the Sonata's drama, defines the performing means for their embodiment. The main provisions of the work are based on the author's many years of pedagogical and performing experience.

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

The pedagogical work of the author of the article with the students in the class of the piano ensemble determined the direction of the study of the Sonata for two pianos by F. Poulenc from the perspective of performing problems. Concrete methodological recommendations concerning interpretation are offered: the analysis of phrasing, dynamics, touches, agogics, tempo relationships. Attention is paid to the achievement of functional and

acoustic equality of the parties, relief and background functions of thematicism. Observations and recommendations can be useful both in courses on methods of ensemble performance, analysis of forms, and in performing activities.

Key words: ensemble, ensemble interaction, piano duet, sonata for two pianos, F. Poulenc.

УДК 78.088:786.2

А.И. Балджи

ОСОБЕННОСТИ ПРИЁМОВ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ МУЗЫКИ И.С. БАХА В ТРАНСКРИПЦИЯХ Ф. БУЗОНИ

Ферручо Банвенуте Бузони (1866-1924) – одна из ярчайших фигур в истории фортепианного искусства – был выдающимся пианистом, который активно концертировал, в том числе и в России (1912, 1913гг.), получил признание как композитор, став в 1890 году лауреатом I Международного конкурса имени А.Г. Рубинштейна в Петербурге. Большое место в его творческой жизни занимало преподавание – список его выдающихся учеников весьма велик. Бузони приглашался в музыкальный институт в Хельсинки (1888-1890гг.), в Московскую консерваторию (1890-1891гг.), в Новоанглийскую консерваторию в Бостоне (1891-1892гг.), а также проводил классы высшего пианистического мастерства в Веймаре (1901-1902гг.), в Вене (1907-1908гг.), в Базеле (1910-1913гг.). Событием музыкальной жизни Европы стали «бузониевские оркестровые вечера», организованные с целью пропаганды новых и редко исполняемых произведений, зачастую на этих концертах дирижировал сам Бузони. Кроме того, он являлся автором огромного числа музыковедческих работ, статей о разных видах искусства и даже оперных либретто. Таким образом, личность Бузони, чрезвычайно многогранная и разносторонняя, имела все права и возможности на изучение и понимание глыбы баховской музыки. Познакомившись с музыкой Баха в детские годы, он поклонялся ей на протяжении всей жизни, считая лейпцигского кантора основателем пианистического искусства. Произведения Баха, которые составляли обширную часть концертного репертуара Бузони, активно им изучались, подвергались редактированию, получали широкое распространение через переложения и транскрипции.

Наиболее родственными Бузони критики признавали композиторов Баха и Листа. Так, сила дарования и величина личности

позволили Ферручо Бузони проникнуть в тайные глубины баховской музыки, осознать её гениальную и великую сущность. Более того, Бузони руководило желание поведать миру, человечеству о своих открытиях и достоинствах этой музыки. Для приближения её к слушателям был выбран широко распространённый в музыкальной практике способ, именуемый транскрипцией.

Несмотря на тот факт, что личности и творчеству Ф. Бузони посвящён не один музыковедческий труд, до сих пор отсутствует комплексная разработка, связанная с определением системы конкретных приёмов, используемых Ф. Бузони в искусстве переложения произведений И. С. Баха. Именно этот фактор и обусловил *актуальность* данной темы.

В центре внимания нашей статьи – выполненные Ф. Бузони транскрипции сочинений И.С. Баха, позже вошедшие в составленный пианистом учебный комплекс «Высшая школа фортепианной игры».

Цель работы заключается в выявлении особенностей приёмов и способов, использованных Ф. Бузони в транскрипциях И.С. Баха.

Методологическую основу статьи составил комплексный анализ редакторского, транскрипторского и музыкального наследия Ф. Бузони.

Термин «транскрипция» по отношению к музыкальному переложению впервые применил Ф. Лист, очень увлекавшийся этим жанром, сделавший около 500 разнообразных переложений. Транскрипция (от лат. *transcriptio* «переписывание») – переложение, переработка музыкального произведения.

История фортепианной транскрипции берёт свое начало в музыке времён французских клавесинистов, когда звучали транскрипции фрагментов из опер, популярных песенных и танцевальных мелодий. К первой четверти XVIII века относятся транскрипции оперных и ораториальных произведений Г.Ф. Генделя, осуществлённые английским органистом В. Бэбеллом. Огромное количество транскрипций создано самим И.С. Бахом на основе собственных сочинений и музыки других авторов. Всякий раз, представляя одно и то же произведение в новом тембровом звучании, Бах раскрывает его богатейшие возможности. Обратившись к оркестровым концертам итальянских и немецких композиторов, среди которых А. Вивальди, Б. Марчелло, Г.Ф. Телеман, Бах создал транскрипции для клавира *solo* с целью обогащения и расширения репертуара исполнителей-клавиристов. Позже просветительские тенденции транскрипторского искусства будут развивать Ф. Лист и его последователи Ф. Бузони, Л. Годовский, К. Таузиг. Эти авторы отходят от транскрипций виртуозно-салонного типа, распространённых в первой

половине XIX века (транскрипции Ф. Калькбренера, А. Герца, З. Гальберга, Т. Делера, А. Гензельта и других). На смену пустому виртуозничеству и ловким трюкам приходит принцип главенства содержания музыки оригинала и его раскрытие разнообразными техническими и колористическими средствами фортепиано. Так транскрипция приобретает самостоятельность, художественную ценность и значимость. С именами Листа, Бузони, Таузига, Годовского связано появление нового, глобального по масштабам пласта литературы переложений, предназначенных для исполнения на фортепиано.

Богатый опыт транскриптора и размышления об этом способе существования музыки Бузони излагал на страницах своих статей. Интерес представляет его попытка дать полную, обобщающую информацию о значении транскрипции. По мнению Бузони, «всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактного образа. В момент, когда перо завладевает ею, мысль теряет свой первоначальный облик. Намерение записать идею делает уже необходимым выбор размера и тональности. Форма и инструмент (*Klangmittel*), на которых композитор должен остановиться, всё больше и больше определяют путь и границы. Пусть от идеи и сохранится после этого нечто подлинное, то, что несокруσιμο; всё же с момента решения это нечто будет низведено к некой типовой разновидности. Идея станет сонатой или концертом: это уже аранжировка оригинала. Шаг от этой первой транскрипции ко второй сравнительно мал и несуществен. Однако обычно поднимают шум только из-за второй. При этом упускают из виду, что транскрипция не уничтожает оригинал редакции и последняя не терпит из-за первой никакого урона. Исполнение произведения – тоже транскрипция и также никогда не может – как бы свободно оно не развертывалась – стереть оригинал с лица земли» [4, с. 4]. Бузони полагал, что «переделка изложения, транскрипция – лучший способ анализа: лишь изменяя – мы познаём, лишь познавая – овладеваем. Лишь в зеркале варианта обнаруживаются интересные черты оригинала» [7, с. 103]. Этим и руководствовался Бузони, извывая смысл музыки Баха посредством транскрипций.

Кроме популяризации произведений предшественников и современников транскрипции имели педагогическую направленность, давая возможность исполнителям на высокохудожественном, разнообразном материале совершенствовать своё мастерство. В этом смысле Бузони является прямым приемником Баха, называя обращение к транскрипции важным этапом в становлении исполнителя и композитора. Бузони говорит о переложении и исполнении органических сочинений Баха как неотъемлемой части образования пианиста. Более

того, он требует, чтобы пианисты умели самостоятельно перекладывать органные произведения, что, по его словам, «позволяет им становиться самостоятельными музыкантами-мыслителями» [1, с. 84].

Возникшие у Бузони время от времени обработки баховских сочинений, постепенно систематизировались и составили учебный комплекс, построенный по принципу возрастающей трудности, задуманный автором как «Высшая школа фортепианной игры». Расположение в нём сочинений таково:

- 15 двухголосных инвенций и 15 трёхголосных инвенций, обработанных и снабжённых пояснениями, относящимися к их исполнению и построению.

- «Хорошо темперированный клавир» (ч. I), обработанный и снабжённый пояснениями, примерами и рекомендациями, направленными на освоение современной техники игры на фортепиано.

- Органные хоральные прелюдии, переложённые для фортепиано в камерном стиле.

- Прелюдия и fuga ре мажор для органа в концертной обработке для фортепиано.

- Прелюдия и fuga ми-бемоль мажор для органа в свободной концертной обработке для фортепиано.

- Чакона из IV сольной скрипичной сонаты в концертной обработке для фортепиано.

- Две органные токкаты до мажор и ре минор в концертной обработке для фортепиано.

15 двухголосных и 15 трёхголосных инвенций, по мнению Бузони, должны были стать первым подготовительным этапом в обучении пианиста. Снабжая издания многочисленными примечаниями, сносками, направляющими ученика на понимание глубокого смысла баховских творений, Бузони следует заветам Баха, касающимся педагогического назначения этих сочинений, доказывает их важность и необходимость в репертуаре начинающего исполнителя.

Во-первых, редактор уделяет большое внимание раскрытию образно-эмоционального содержания пьес, призванного воспитывать у музыканта богатую образную сферу.

Во-вторых, важное значение имеют примечания, относительно звукоизвлечения, находящиеся в полной зависимости от бузониевского понимания стиля музыки Баха, его неприятия сентиментального, изнеженно-элегантного исполнения, столь противоречащего подлинному характеру музыки великого мастера, отличающемуся «прежде всего мужественностью, энергией, широтой, величием» [3, с. 153].

Характеристика баховского стиля дополняется ремарками типа *rizoluto, deciso, non rulentando, non ritenuto* подчёркивающими строгость баховской музыки. Большая часть примечаний касается анализа формы, обнаружения соответствий, пропорций, тематических связей. Бузони аргументирует это так: «Очень важен момент композиции, мимо которого при преподавании обычно проходят; в то же время этот момент – как ни одно другое средство – призван к тому, чтобы развить чисто музыкальную сторону дарования учащегося и повысить его критическое чувство» (запись в предисловии к инвенциям).

Как вспоминала одна из учениц Ф. Бузони М.Н. Барينو, «Бузони построил фундамент своей фортепианной техники на основе изучения полифонии» [1, с. 84]. Бесспорно, что в этом ему помогло обращение к музыке Баха. Ведь не случайно в одном из своих советов молодым пианистам Бузони писал: «Бах – основа пианизма, Лист – его вершина. Эти двое открывают тебе подступы к Бетховену» [3, с. 162].

На основе материала прелюдий №1,2,3,5,6,15,21 из **I-го тома ХТК**, идя по стопам Листа, сводившего все технические трудности к известному числу основных пассажей, представляющих ключ ко всему, Бузони разработал методу упражнений, построенную по принципу технических вариантов. Целью автора было «представить и вывести, словно из "ствола" многосторонние разветвления нынешней фортепианной техники» [7, с. 115]. Поэтому технические варианты, представленные Бузони, часто выходят за рамки технических проблем прелюдий. Появляются варианты, порой превосходящие по трудности оригинал.

В изложении технических вариантов отмечается кардинальная смена фактуры, кроме того, масштабы каждого варианта не уступают самим прелюдиям. Так образуются самостоятельные этюды, предназначенные уже не только для подготовки к исполнению оригинала, но и нацеленные на освоение виртуозных пьес других композиторов (Шопена, Листа, Скарлатти). Бузони видит продуктивность работы пианиста в фундаментальном освоении набора технических вариантов, которые всякий раз, встречаясь в пьесах, не представляли бы никаких трудностей, не учились бы заново.

После ознакомления с инвенциями и пьесами из ХТК пианист, как считает Бузони, должен изучить **органные хоральные прелюдии**, в основе которых лежит протестантский хорал. Бах стремился, прежде всего, сохранить основную мелодию хорала и подчеркнуть её напевность. Транскрипция для фортепиано сделана «в камерном стиле», по всей вероятности, имеется в виду небольшой масштаб пьес и доступность для начинающих пианистов. Бузони делал переложение органных пьес для

фортепиано, исходя из следующих соображений: «Фортепиано располагает некоторыми свойствами, благодаря которым оно имеет преимущество перед органом: ритмическая определённая, значительная точность вступления, большая вескость и отчётливость в пассажах, возможность изменения туше, прозрачность в сложных построениях, быстрота, где таковая требуется более простой, всегда готовый аппарат, всецело находящийся под рукой» [2, с. 144].

Некоторые хоральные прелюдии (№ № 1,5,6,7,8,9) представляют собой обработки пьес, входящих в «Органную книжечку». Известно, что подобно инвенциям для клавира, этот сборник задумывался Бахом как руководство для «начинающего органиста», желающего совершенствоваться в игре на органе. «Органная книжечка – словарь его (Баха) музыкального языка», – пишет А. Швейцер [11, с. 208], здесь можно проследить смысл применения музыкально-выразительных средств, так называемых тем-символов, познаться с ними и узнавать их в других произведениях композитора, постигая смысл его музыки. Поэтому обращение к хоральным прелюдиям, прочтение текстов хоралов необходимо каждому музыканту для глубокого понимания философии музыки Баха.

Большинство хоральных прелюдий отличает типичное для баховских хоральных обработок расслоение фактуры на три пласта: мелодия, как правило, в верхнем голосе дана более крупными длительностями, комментирующие голоса, являющиеся носителями символических мотивов и линия баса. Бузони использует приём разделения фактурных слоёв при помощи разнообразных динамических оттенков, создавая при этом иллюзию звучания органных мануалов. Таким образом, обнаруживается важность наделения каждого голоса в фактуре определённым тембром, своим местом в многоголосии.

Автор транскрипций также детально обозначает употребление педалей инструмента. Чередованием *una corda* и *tre corda* Бузони придаёт характерную окраску звучанию темы и второстепенных голосов.

Следующим этапом в овладении мастерством фортепианной игры Бузони называет два цикла – **Прелюдию и фугу ре мажор** и **Прелюдию и фугу ми-бемоль мажор** для органа в концертной обработке для фортепиано. Эти произведения представляют собой образцы зрелого органного стиля Баха. Пьесы зрелого периода органного творчества Баха характеризуются грандиозными масштабами, концертной развёрнутостью, идущими от ораторско-возвышенного тона, призванного обращаться к слушателю и убеждать его. Поэтому знакомство с пьесами подобного рода необходимо, по словам Бузони, для воспитания в пианисте некой миссионерской роли, умение передавать

свои и общечеловеческие идеи, мысли, чувства, способности впечатлять слушателей. Кроме того, важность этих произведений в репертуаре пианиста в их возможности выявлять в полном объёме виртуозно-техническое мастерство, владение широкой палитрой звукоизвлечения, умение выдерживать и выстраивать масштабность формы и глобальность замысла.

Концертную броскость пьесы Бузони воплощает всевозможными средствами. Как правило, звучание органной педали представлено в чрезвычайно низком регистре, при этом нотная запись дана как бы в утروении. Транскриптор не скупится на использование правой педали рояля, создавая, аналогичные органному, пространственно-акустические эффекты. Во втором разделе очевиден приём противопоставления звучностей, подобный чередованию мануалов и регистров органа. Этот прием воплощён в наглядном контрасте *f* и *p*, а также в штриховом и регистровом различии. В *piano* преобладает прозрачность, компактность, суховатость артикуляции, в *forte* – объём, благодаря использованию педали, штрих *tenuto* и широта диапазона. Всё это требует от пианиста изысканности в приёмах звукоизвлечения в соответствии с разнообразной тембровой и регистровой окраской органа. Транскрипторскими ремарками Бузони наводит исполнителя на мысль о необходимых в игре импровизационности, виртуозном блеске. Таковы указания: *liberamente, lunga*.

4-х голосная fuga – оживлённая в смысле душевной подвижности – наполнена энергией радости. Музыка преисполнена бодрой жизнерадостностью, очень земной и действенно-энергичной, насыщенной огнём и юмором. В противосложении слышны мотивы уверенного шага. Бузони подкрепляет их удвоениями в терцию, сексту, дециму, т.е. интервалами, которые также относятся в баховской музыке к символам радости. Этот аффект доходит в своём развитии до ликования, открытой всеохватной радости, утверждения в вере, уверенности в истине, чему отвечает ценность и однонаправленность в движении к кульминации, которая по изложению воскрешает торжественность и величие начала прелюдии, таким образом, скрепляя цикл. В фуге прослеживается общий динамический, неуклонный рост от *p* до *fff*. Из одноголосия рождаются звуковые глыбы, выраженные в плотном звучании аккордов, в изложении октавами, двойными нотами с применением педали, в результате чего собирается огромное количество обертонов, создающих безграничные объёмы.

Среди указаний Бузони в нотном тексте можно найти знаки, предполагавшие *cresc.* и *dim.* Но это отнюдь не романтически чувственные волнообразные оживления музыки, а стремление

к динамизации, нагнетанию целенаправленности в движении к кульминации, кроме этого, подобные обозначения, указывающие на изменение динамики, связаны с уплотнением или разряжением фактуры за счёт прибавления или уменьшения количества голосов.

Ещё одной более высокой ступенью на пути совершенствования пианиста является органная **прелюдия и fuga ми-бемоль мажор**, вошедшая в 3-ю в часть «Клавирных упражнений». Это гигантское по размаху, замыслу, идее произведение концертного органного стиля. Это огромное полотно поражает бескрайними звуковыми пространствами, ослепительной яркостью божественного света, озаряющего как бы весь мир, весь жизненный путь верующего человека. В изложении прелюдии обращает на себя внимание обилие трелей, мордентов во всех голосах, подобное использование юбилейных, украшений передаёт особую царственность речи, восхваляющей Христа. Бузони выписал в своей транскрипции все морденты и ритмизовал все трели, направляя таким образом исполнителя в русло строгости, точности, неотделимых от стильного исполнения музыки Баха. Пытаясь приблизиться к органной звучности, Бузони задействует в изложении темы преимущественно крупную технику пианиста (октавы, аккорды, двойные ноты). Автор транскрипции значительно расширяет диапазон рояля pedalными наложениями. В сноске к прелюдии помещает совет, помогающий добиться органного исполнения: «Чтобы достигнуть на фортепиано, хотя бы приближённо, подобия органной звучности, необходимо все звуки аккордов, даже широко расположенных (децима), играть одновременно, не арпеджируя. Тот, у кого это не получается, пусть лучше не берётся за эту пьесу, так как всякое упрощение фортепианной партии противоречит намерениям автора обработки».

Одной из вершин транскрипторского искусства Бузони явилось переложение **Чаканы из партиты (сонаты) № 2 для скрипки solo**. Его привлекла глубина содержания, внутренняя сила и драматизм, которые он раскрывает и даёт в новом преломлении, благодаря богатейшим ресурсам фортепиано. Форма Чаканы является образцом архетиктонической выстроенности, «соборности». Прежде всего, она зиждется на опорах-кульминациях, приходящихся на заключение каждой из трёх частей. Эти кульминации являются ключом всего предыдущего развития, выливающегося в мощное звучание темы, которая может трактоваться как нечто вечное, неизменное, бесконечное. Ещё одна кульминация находится в центре первой части и приходится на 9-ую вариацию, она воспринимается как крах, трагедия субъективного начала. Именно в области 9 вариации Бузони позволяет себе «вольности», которые, как отметил Рене Лейбовиц, «полностью оправдываются

предельным проникновением в композиционный процесс Баха» [5, с. 3]. В 9 вариации транскриптор добавляет лишний такт, расширяя таким образом пассаж, располагающегося по звукам уменьшенного септаккорда, не только по времени, но и по диапазону, символизируя затмение жизни, всеобщий хаос, срыв в небытие, иными словами – смерть. После чего в 10 вариации слышится оцепенение, пустота полная душевного льда и скованности. Символ смерти здесь главенствует в трёх нисходящих секвенциях по звукам уменьшённого септаккорда. Автор транскрипции излагает этот материал двойными нотами (преимущественно тритонами), образуя контрапункт в противоположном движении также по уменьшённому аккорду. Более того, Бузони продлевает это состояние ещё на четыре такта, которые написаны в вертикально-подвижном контрапункте. Обилие двойных нот, данных в противодвижении, образуют тонкую хроматику, сообщая музыке ощущение надломленности «болезненности», ощущение «скелета смерти», ирреальности. Именно в ключевых моментах формы, коими являются кульминации, Бузони достигает огромного напряжения, динамизма. Благодаря использованию богатейших возможностей фортепиано в смысле диапазона, объёмности, мощи звучания кульминаций, транскрипции Бузони достигают потрясающей эмоциональной силы воздействия на слушателей. Стиль изложения в кульминациях аналогичен органному.

Во-первых, характерен приём удвоений пассажей, их дополнение и расширение, типична раздвижка диапазона, благодаря перенесению материала в крайние регистры. Весомость басовой (педальной) партии Бузони соответственно выделяется штрихами: *tenuto*, *marcato*, *molto tenuto*, *pesante marcato*, *sforzando*. Требуется брать их с силой, а потом «длитель», подражая органному звуку, который способен усиливаться. Как правило, исполнение подобного рода кульминационных построений с наслоением голосов не обходится без педали, помогающей добиваться нужного объёма звучности и накопления обертонов. Одной из рекомендаций Бузони по поводу педали была следующая: «В местах, долженствующих подражать великолепию органа, не следует скупиться на педаль» [3, с. 156]. Самые длинные педали, использованные в 20 и 21 вариациях, где происходит постепенное нагромождение звучности на остинатном доминантовом басу, который на органе теоретически мог бы тянуться на протяжении обеих вариаций. Этот эпизод развёртывается очень планомерно, в его основе усиливающееся состояние радости, ликования, утверждения жизни. Являясь основными, эти мотивы удваиваются секстами или терциями, которые знаменуют «спокойное чувство, довольство, радостное созерцание». Кульминация

второй части – 24 вариация предстаёт в праздничном нарядном звучании колоколов. Не раз встречается пометка Бузони, предостерегающая от исполнения широких аккордов арпеджато (*non arpeggiato*), так автор предостерегает от подражания звучанию скрипки, которая «ломает» аккорды, собирая, концентрируя звук, так как пытается соответствовать собранности, компактности звучания органа. Через ремарки Бузони направляет пианиста на следование баховскому стилю. Автор транскрипции учит избегать, прежде всего, ускорений в кульминационных эпизодах, чтобы ощутить их величие, монументальность. Также как некое неизменное начало тема предстаёт всегда в одном темпе. Бузони стремится придать будущему исполнению пьесы тот характер свободы, который отличает всякое художественное достижение «путём умелого использования известной эластичности темпа в применении к крупным пропорциям» [3, с. 153]. Обилие обозначений позволяет говорить о кропотливой работе Бузони над интерпретацией Чаконы, о тщательной продуманности исполнительского плана, о глубоком понимании смысла музыки Баха. Частая смена указаний наводит на мысль об импровизационности, фантазийности, типичных для монументальных произведений Баха. Поразительно мастерство Бузони в умелом тембровом переинтонировании скрипичной музыки. Автор транскрипции прибегает к смелым «органным» регистровым контрастам, перемещая изложение, по сравнению с оригиналом, то выше, то ниже, меняя окраску звучания, сообщая ему либо прозрачность флейтовости в вариации № 2, либо органную мощь (в кульминациях) в вариации 24, либо тембр тромбона в вариации 16. Благодаря изобретательности в работе с фактурой пьесы становится поразительно живой и многогранной. Фактурные приёмы в изложении Чаконы подчинены полифоническому мышлению Баха. Бузони идёт по пути дальнейшего расслоения скрипичной фактуры, по пути выявления скрытых голосов, с одной стороны, следя за проведением нисходящего баса, а с другой – варьируя субтему. Так образуется 2-3 смысловых пласта, родившихся из кажущегося одноголосия, которые противопоставлены друг другу через динамический контраст, смену регистра и изложения.

Бузонеvскую школу мастерства игры на фортепиано завершают **токкаты До мажор и ре минор**. В этих переложениях окончательно кристаллизуется транскрипторское искусство Бузони. Токката До мажор ещё одно произведение, написанное в блестящем концертном стиле. Наиболее виртуозна и импровизационна первая часть, изложенная разнообразными пианистическими приемами (*martellato* в решительных, стремительных пассажах).

Вторая часть – гениальное *Adagio*, полное сакральной отрешённости, трагической молитвенной святости. Своё понимание характера второй части Бузони даёт в пояснениях к нотному тексту. Они касаются звукоизвлечения: *il soprano con intim e sempre cantando, il basso molto sostenuto e piano*, также направляющие исполнителя к необходимости соответствовать человеческому голосу; ремарки *le armonie dolcemente e tenuto* отвечают молитвенной сосредоточенности, возвышенности. Контрастом выступает оживлённая fuga. Бузони определяет её характер как *moderatamente scherzando un poco umoristico*. Триольность выражает настроение радости ликования и в своём развитии доводится до апогея.

Попытаемся обобщить, систематизировать и вывести некие формулы, которыми оперировал Бузони, переключавший произведения Баха.

1. Выработка крупного динамического плана в развитии произведения или в построении кульминаций в виде непрерывного нарастания. Бузони выстраивает перспективу от *mf* через плоскость *f* к кульминации *ff*, как правило, завершая единственным во всей пьесе *fff*. Так он проводит в жизнь ту мысль, что «исполнение должно быть, прежде всего, крупным по плану». Он очень расчётливо и планомерно выстраивает динамический план, считая необходимым «сбережение сил для кульминационной и критической точек» [4, с. 41], а также отмечая особую важность в умении «держаться под спудом полный заряд своей силы» [4, с. 61].

2. Отказ от постепенных переходов и закруглённых окончаний, от «волнистой нюансировки» и утверждения ровных плоскостей и террасообразной динамики. «Излюбленные короткие нарастания и спады звука», «кокетливые ускорения и замедления», импровизационная ритмика заменяются сплошными участками выдержанной динамики и метрики. Бузони чётко ритмизует и выписывает полностью всю трель. По его утверждению, «трель всюду должна содержать определённое количество нот и должна быть ритмически расчленена, посредством чего и может быть соблюдена абсолютная равномерность» [4, с. 7]. Система чувствительной волнообразной динамики полностью опровергается Бузони и заменяется системой чётко разграниченных динамических ступеней. По этому поводу он высказывается так: «Первостепенное место занимает в нашем случае работа над туше. Задачи, которые она ставит таковы: приобрести возможно более богатую шкалу динамических ступеней и соблюсти безупречную равномерность в пределах каждой ступени. Смена регистров, прибавление и убавление звучности должно происходить

резкими разделами, толчками терассообразно без мелочных динамических переходов: эта манера воспроизводит одну из самых характерных особенностей органа».

3. Бузони предпочитает и на фортепиано слышать органного Баха, поэтому он использует приёмы, воплощающие на фортепиано природу органа:

а) плотность, вескость, весомость фактуры образуется благодаря удвоениям. Он также прибавляет к оригинальному голосу нижнюю и верхнюю октавы, то есть образуется удвоение мануального голоса на расстоянии двух октав с пропуском средней октавы. Такой способ используется часто в беглых пассажах в *piano*, получая своеобразную звуковую окраску (например, вариация №2 в Чаконе). Удвоение всех педальных и мануальных голосов, приводит к нагромождению динамики в кульминационных точках. Бузони даёт еще один совет пианистам и тем, кто будет делать переложения: «Если какое-нибудь правило должно соблюдаться, то, прежде всего, следующее: в экспозиции фуги по большей части и в интермедиях воздерживаться от удвоений и лишь постепенно к концу нагромождать динамические средства. Этим путём должно быть осуществлено непрерывное нарастание» [4, с. 19]. Ещё один приём – добавления (заполнения) вводятся в целях большего полнозвучия, при слишком далёком расстоянии между двумя голосами, при смысловых эффектах в кульминационных точках, вместо удвоения, когда последнее практически не выполнимо, для обогащения фортепианного изложения. Дополнения носят по большей части гармонический или фигуративный характер. Приёмы удвоения и добавления сопровождаются раздвижкой регистров и широким охватом диапазона;

б) упразднение арпеджио при взятии широких аккордов в пользу «строго сомкнутых» компактных звучаний;

в) применение правой и левой педали фортепиано в поисках соответствующей органной звучности. Бузони говорит о значении педали: «Не следует верить легендарной традиции, будто Баха надлежит играть без педали. Если педализация необходима уже под час в клавирных произведениях Баха, то в переложениях его органных сочинений она незаменима» [4, с. 3]. Фортепианная педаль даёт возможность объёмного пространственного звучания, а также необходима для продления выдержанных басовых звуков, на которые наслаиваются

остальные голоса. «Вступление органного педального голоса в экспозиции фуг, как правило, выгодно поддерживать второй педалью. Вообще, экспозиции, а также интермедии, по большей части, хорошо выносят левую педаль» [4, с. 27]. В транскрипциях Бузони встречаются указания на необходимость использования левой педали для воссоздания особого колорита, либо для особой звуковой и регистровой окраски. В то же время Бузони отмечает важность разграничения педального и беспедального регистров: «Там, где аккорды берутся на педали, следует снимать руки одновременно с педалью. Неопределённые отзвуки противоречат природе органа» [4, с. 18].

4. Делая фортепианные переложения сочинений, предназначенных для других инструментов, Бузони заботится о пианистичности, удобстве, необходимых в исполнении сложной многоголосной фактуры и гигантских масштабов произведений. К таким приёмам относятся:

- распределение между руками трелей, активных динамических пассажей;
- чередование рук в изложении октавами, либо поручение одной руке заполнение тактов, чередующихся с отдельными нотами, так называемое «слепое изложение».

5. Бузони не просто знакомит слушателей с музыкой, а идёт по пути усиления её содержания, подчёркивая её выразительность и значимость. Так, в сравнении с подлинником транскриптор расширяет масштабы хоральной прелюдии Соль мажор, давая возможность дальнейшему развитию состояния праздника и света.

Благодаря точному соответствию органному звучанию музыка транскрипций волнует, потрясает и покоряет слушателя. Очень часто автор подчёркивает аффекты ликования, радости символическими удвоениями в терцию или сексту. Ведь эта интервалика ассоциируется с радостными и светлыми настроениями.

Отношение к баховским шедеврам у Бузони было особым. Им руководило стремление приблизиться к стилю баховской музыки, понять природу его мышления. Как пишет Г. Коган, идеалом для Бузони стала транскрипция, в которой «верность стилю переключаемого сочинения находилось бы в синтетическом соединении с творческой свободой переложения» [7, с. 11].

Благодаря мастерской подаче музыки Баха, которая на всех инструментах звучит одинаково хорошо, транскрипции Бузони остаются популярными и востребованными в современную эпоху фортепианного

исполнительства. С именем Бузони связан поворот к пониманию истины, сути этой вселенской, космической музыки.

Список использованных источников

1. Барينو́ва, М. Н. Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони. / М. Н. Барино́ва. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
2. Бойков, В. Г., Витовский, А. Ю. Методическая разработка по работе над фортепианной фактурой / В. Г. Бойков, А. Ю. Витовский. – К. : УМК, 1984. – 38 с.
3. Бузони, Ф. О пианистическом мастерстве / Ф. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музгиз, 1962. – Вып. 1. – С. 141–175.
4. Коган, Г. М. Школа фортепианной транскрипции / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 1. – 78 с.
5. Коган, Г. М. Школа фортепианной транскрипции / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – 62 с.
6. Коган, Г. М. Ферручо Бузони. Пианисты рассказывают / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1988. – Вып.3. – 626 с.
7. Коган, Г. М. Ферручо Бузони / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с.
8. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист / Я. И. Мильштейн. – М. : Музгиз, 1956. – 601 с.
9. Ройзман, Л. И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров / Л. И. Ройзман // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1973. – Вып.3. – С. 155–177.
10. Швейцер, А. Д. И. С. Бах / А. Д. Швейцер. – М. : Музыка, 1964. – 728 с.

References

1. Barinova M. N. Vospominaniya o I. Gofmane i F. Buzoni [Memories of J. Hofmann and F. Busoni]. Moscow: Muzyka [Music], 1964, 159 p.
2. Boikov V. G., Vitovsky A. Yu. Metodicheskaya razrabotka po rabote nad fortepiannoju fakturoju [Methodical guidance on the work on the piano texture]. Kiev : UMK, 1984, 38 p.
3. Busoni F. O pianisticheskom masterstve [About piano skill] Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran [Performing arts of the foreign countries]. Moscow : Muzgiz, 1962, Issue 1, pp. 141–175..
4. Kogan G. M Shkola fortepiannoju transkripcii. [The school of the piano transcription.]. Moscow : Muzyka [Music], 1970, Issue 1, 78 p.
5. Kogan G. M Shkola fortepiannoju transkripcii. [The school of the piano transcription.]. Moscow : Muzyka [Music], 1976, Issue 2, 62 p.
6. Kogan G. M Ferrucho Buzoni. Pianisty rasskazyvayut [Ferruccio Busoni. The pianists tell]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1988, Issue 3, 626 p.
7. Kogan G. M Ferrucho Buzoni [Ferruccio Busoni]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1971, 232 p.

8. Milshtein Ya. I. F. List [F. Liszt]. Moscow : Muzgiz, 1956, 601 p.
9. Roizman L. I. O fortepiannykh transkripciyah organnykh sochinenij starykh masterov [About piano transcriptions of organ compositions of old masters] Voprosy fortepiannogo ispolnitelstva [The issues of the piano performance]. Moscow : Muzyka [Music], 1973, Issue 3, pp. 155–177.
10. Shchveitser A. D. I. S. Bah [J. S. Bach]. Moscow : Muzyka [Music], 1964, 728 p.

Балджи А.И. Особенности приёмов переложения музыки И.С. Баха в транскрипциях Ф. Бузони. В статье проводится анализ транскрипторского творчества Ф. Бузони. В качестве аналитического материала выбраны редакции клавирных и переложения органнх сочинений И.С. Баха, вошедших в учебный комплекс, построенный по принципу возрастающей трудности, задуманный Ф. Бузони как «Высшая школа фортепианной игры». *Цель* статьи заключается в выявлении основных приёмов и способов, использованных Ф. Бузони в транскрипциях И.С. Баха. *Методологическую основу* статьи составил комплексный анализ редакторского, транскрипторского и музыкального наследия Ф. Бузони.

Рассмотрение системы приёмов переложения, конкретных советов и требований Ф. Бузони, должно помочь исполнителю, прикоснувшись к вершинам баховского творчества, понять все тонкости воспроизведения этой гениальной музыки и воплотить все задуманные идеи в транскрипциях Ф. Бузони.

Статья ориентирована на музыкальных исполнителей, педагогов, студентов музыкальных учебных заведений.

Ключевые слова: транскрипция, И.С. Бах, Ф. Бузони, органнх хоральные прелюдии, переложение, инвенция, fuga, фактура, способ переложения.

Балджи О.І. Особливості прийомів перекладення музики Й.С. Баха у транскрипціях Ф. Бузоні. У статті проводиться аналіз транскрипторської творчості Ф. Бузоні. В якості аналітичного матеріалу обрані редакції клавірних та перекладення органних творів Й.С. Баха, які увійшли у учбовий комплекс, збудований за принципом зростаючої складності, задуманий Ф. Бузоні як «Найвища школа фортепіанної гри». *Ціль* статті полягає у виявленні основних прийомів та способів, які були використані Ф. Бузоні у транскрипціях Й.С. Баха. *Методологічну основу* статті склав комплексний аналіз редакторської, транскрипторської та музикальної спадщини Ф. Бузоні.

Розгляд системи прийомів перекладення, конкретних порад та вимог Ф. Бузоні, має допомогти виконавцю, який доторкнувся до

вершини баховської творчості, зрозуміти усі тонкощі відтворення цієї геніальної музики та втілити усі задумані ідеї у транскрипціях Ф. Бузоні.

Стаття орієнтована на музичних виконавців, педагогів, студентів музичних навчальних закладів.

Ключові слова: транскрипція, Й.С. Бах, Ф. Бузоні, органні хоральні прелюдії, перекладення, інвенція, fuga, фактура, спосіб перекладення.

Baldzhi A. The peculiarities of the arrangement of J.S. Bach music in the transcriptions by F. Busoni. The analysis of F. Busoni's transcript creative work of F. Busoni is made in the article. The versions of the clavier and the arrangements of the organ Bach's compositions included into the training complex which was based on the principle of increasing difficulty conceived by F. Busoni as "the Higher School of the piano playing" have been chosen as an analytical material. The purpose of the article is to reveal the main techniques and devices used by F. Busoni in Bach's transcriptions. The complex analysis of the editorial, transcriptional and musical heritage of F. Busoni has formed the methodological basis of the article.

The examination of the system of the methods of the arrangement, concrete advices and requirements of F. Busoni must help the performer who touched the peaks of Bach's artistry to understand all subtleties of the reproduction of this great music and realize all conceived ideas in F. Busoni's transcriptions.

The article is oriented to the musical performers, teachers, students of musical educational establishments.

Key words: transcriptions, J.S. Bach, F. Busoni, organ, choral preludes, arrangement, invention, fugue, texture, the technique of the arrangement.

УДК 787.61

Е.Г. Мошак

**«СЛОВАРНЫЙ ЗАПАС» ДЖАЗОВОГО ГИТАРИСТА КАК
ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ**

Техника импровизации является основным элементом исполнительского мастерства джазового гитариста, который определяет специфику его музыкального мышления, свойств музыкальной памяти и технологического аспекта исполнительской практики. Принципы и способы создания музыкантом структурированных, последовательных

и узнаваемых импровизаций являются центральным объектом музыковедческого и исполнительского интереса, основным предметом изучения и понимания джазового искусства. Первоначально теоретические исследования джазовой музыки в академической музыкальной среде ориентировались на аналитические и методические традиции западноевропейской музыки, с помощью которых объяснялось импровизаторское мастерство. Однако с течением времени этот подход уступил место междисциплинарному принципу изучения джаза как формы музыкального искусства и специфического вида исполнительской практики, опираясь на познавательный опыт таких наук, как лингвистика (особенно генеративные теории), психология, социология, педагогика и др. Этот опыт ранее использовался в зарубежных исследованиях джаза (американских и британских, в первую очередь). В русскоязычном музыкознании он практически не представлен, хотя открывает весьма широкие перспективы изучения джазового исполнительства и импровизационного мышления джазового музыканта.

Так, например, генеративная модель музыкального мышления импровизатора, предложенная английским исследователем джазовой музыки Э. Кларком [6], опирается на лингвистическую генеративную теорию, которая связана с когнитивными механизмами усвоения человеком родного языка и описывает принципы мышления, лежащие в основе отбора музыкального материала, который осуществляется музыкантом во время импровизации. Примечательно, что Ю. Маркин, автор известного учебного пособия по джазовой импровизации, мыслит в том же направлении: он утверждает, что «овладение джазовой импровизацией сродни овладению иностранным языком. Необходимо сначала выучить слова, затем учиться правилам строить из них фразы, осваивать произношение, потом тренироваться вовремя и к месту применять выученное» [2, с. 9]. Генеративная теория Э. Кларка построена на той идее, что взаимодействие музыканта-исполнителя между конкретными рамками и правилами постоянно производит непредвиденный и бесконечно новый музыкальный материал. Для джазового импровизатора этими «рамками и правилами» является тот интонационно-мелодический материал, которым он пользуется в своей исполнительской практике (Э. Кларк определяет его таким термином, как «сырьё» [6]), и имеет чёткое представление о стилевом и семантическом контекстах этого материала. В конечном счёте, здесь речь идёт о том «словарном запасе», который составляет индивидуальный облик исполнительского лексикона джазового музыканта. Все исследователи искусства музыкальной импровизации утверждают, что импровизационный процесс является лишь иллюзией свободы

творческой воли музыканта, кажущаяся спонтанность сиюминутного рождения музыкальной композиции в большой мере не соответствует интенсивной мыслительной работе исполнителя, которая осуществляет отбор нужного материала. Как отмечает современный австралийский исследователь джазовой импровизации Э. Прессинг, «на самом деле возможности легче руководствоваться рядом неизменных факторов, включая текущие знания импровизатора, референцию, опыт и когнитивные способности, необходимые для эффективной импровизации» [8, с. 361].

В теории Э. Кларка музыкальное мышление музыканта в процессе импровизации осуществляет генерацию нового музыкального смысла на основе уже существующего в памяти исполнителя музыкального материала – того, что в джазовом обиходе известно под понятием ликов (*lick*), т.е. определённого объёма интонационно-ритмических формул, которые комплексно составляют звуковые представления импровизатора и имеют иерархический принцип. Под последним принято понимать принцип выбора того или иного лика в процессе импровизации – концептуальный или абстрактный выбор, сделанный сознательно в отношении того, как направлять логику импровизации, либо же бессознательно.

Несмотря на огромное разнообразие доступных теорий и практик отечественной педагогики джазовой импровизации, нет ни одной, которая учитывала бы педагогический и аналитический потенциал данной теории генеративного механизма импровизационного процесса. При этом теория Э. Кларка имеет возможность дать более полное концептуальное представление о том, как происходит джазовая импровизация с точки зрения когнитивного контекста деятельности музыканта.

«Словарный запас» джазового гитариста, как и любого другого джазового исполнителя, является определяющим фактором формирования его исполнительского стиля, центральным элементом сложных системных отношений музыкального мышления, памяти и исполнительских приёмов, которые в комплексе образуют индивидуальную манеру игры. Д. Прессинг называет «словарный запас» музыканта «базой знаний» и подразумевает под этим понятием коллективное знание импровизатора, охватывающее его совокупный опыт – профессиональные навыки, понимание, лексику и способность «присвоения» этой базы [8, с. 360]. «База знаний» растёт с каждым исполнительским опытом: будь то концертное выступление, педагогическая деятельность, практическое занятие или просто прослушивание музыки. Она может расти посредством как явной, так

и неявной ассимиляции музыкального материала, извлечённого из этих ситуаций. В качестве примера комплексной природы «базы знаний» Д. Прессинг приводит следующее описание:

«Беглость импровизации возникает в результате создания, поддержания и обогащения соответствующей базы знаний, встроенной в долговременную память... этот материал составляют отрывки, репертуар, вспомогательные навыки, стратегии восприятия, иерархические структуры и схемы памяти, обобщённые двигательные программы и многое другое... Это знание кодирует историю предпочтений, определяющих индивидуальный стиль человека в его музыкально-композиционных проявлениях» [8, с. 353-354].

Неотъемлемой частью «словарного запаса» джазового музыканта является референция – набор когнитивных, перцептивных или эмоциональных структур, которые направляют и помогают в создании музыкального материала, и это способствует плавности и последовательности при импровизации. Д. Прессинг определяет референцию как «лежащую в основе формальную схему или направляющий образ, характерный для данного произведения» [8, с. 346]), что во многом соответствует лингвистическому определению референции как соотнесения знака (в данном случае лика) с объектами внеязыковой действительности в процессе коммуникации. По мнению Д. Прессинга, использование референции увеличивает эффективность обработки «базы данных» во время импровизации. В частности, это может снизить когнитивную нагрузку, высвободив её для других процессов, таких как восприятие, контроль, взаимодействие и другие руководящие принципы импровизации, которые помогают импровизатору достигать более высокого уровня импровизационной техники. Объектом референции в данном случае может быть мелодия или отдельная фраза, аккорды, басовая линия, структура музыкальной композиции и т.д. Чем больше этих объектов (т.е. чем богаче «словарный запас») в арсенале импровизатора и чем развитее его представления о них, тем большими способностями «управления» импровизационным процессом он обладает. По меткому выражению известного джазового гитариста Е. Побожьего, необходимо «присвоить» себе весь этот набор, т.е. отождествить его с собой посредством эмоционально-психологического, индивидуально-личностного отношения импровизатора к нему [1]. И это открывает путь к неповторимой индивидуальной манере импровизации, которая отличает одного джазового музыканта от другого, подобно тому, как в обыденной жизни речь одного человека отличается от речи другого.

Ещё одним важным системным уровнем исполнительского стиля являются основные типы памяти музыканта, задействованные в процессе импровизации. Некоторые исследователи джазового исполнительства говорят о двух типах памяти, задействованной в процессе импровизации – явной и неявной, главная разница между ними заключается в степени осознанности применения тех или иных музыкальных материалов, хранящихся в памяти [5]. Так, в основе неявной памяти лежит тот слуховой и исполнительский опыт, который используется музыкантом бессознательно, автоматически и естественно. Явная же память определяется как осознанное применение этого опыта, направленное на достижение конечного композиционного результата.

Стремление к оригинальной и узнаваемой музыкальной лексике и, соответственно, к индивидуальному стилю является яркой характеристикой профессионального джазового музыканта. И в этом плане описанный выше генеративный механизм импровизационного процесса обуславливает важность «словарного запаса», используемого джазовым гитаристом в своей исполнительской практике: использование определённого набора музыкальных фраз (ликов, которые в западной традиции теории джазового исполнительства определяются как фиксированные музыкальные паттерны) является неотъемлемым инструментом импровизатора, с помощью которого создаётся музыкальная композиция. Как правило, лики разрабатываются музыкантом в гармоническом плане или же в определённых стилях, техниках, которые выступают в качестве организующего фактора.

Лики обычно включаются в «словарный запас» путём имитации на слух или с помощью вторичных источников, таких как транскрипция. Большинство учебных материалов по джазовой импровизации делает упор на важности выучки и воспроизводства определённого набора ликов, которые формируют «базу данных», «словарный запас» джазового музыканта. Также большинство исследований джазовой импровизации указывают на использование в ней ликов как основной механизм создания оригинальной музыкальной композиции. При этом понятия, которые используются для определения этих элементов «словарного запаса» исполнителя в работах различных музыковедов, отличаются разнообразием и указывают на широту смыслового значения лика как центральной строительной единицы джазовой импровизации: это и «событие» [6], и «идея», «фигура» [4], и мелодические формулы [7]. Каждое из предложенных понятий включает в себе идею первостепенной важности лика для импровизационного мышления музыканта, поскольку он может стать исходным импульсом импровизации (лик как идея), определять структурные особенности

импровизации (лик как событие) и логику мышления, работающего с материалом «базы данных» в процессе создания импровизации (лик как формула). К тому же, сам принцип работы с ликами основан на отмеченных ранее свойствах памяти, определяющих осознанное и бессознательное их применение. В случае осознанности импровизационного процесса фразы-идеи-события-формулы заранее обсуждаются музыкантами в качестве того исходного материала, который используется для разработки стратегии импровизации.

Важным моментом здесь является понимание значения «словарного запаса» как важнейшего системного уровня индивидуального исполнительского стиля, который связан с принципом отбора музыкантом определённого набора ликов. Это создаёт предпосылки для формирования специфического звукового облика его импровизаций и делает их узнаваемыми: исполнительская практика показывает, что возможно выделить большое количество повторяющихся «паттернов» в различных композициях конкретного импровизатора. Некоторые лики могут быть представлены исключительно двигательными моделями, производными от повторного использования общих мелодических рисунков и расположений пальцев музыканта. Известно, что джазовые музыканты могут иногда «заменять» импровизаторское вдохновение исполнительской техникой, которая также является «орудием» контроля над непрерывностью развёртывания музыкального материала во время импровизации (например, когда необходимо перенаправить внимание на структурный уровень композиции). Это говорит о важности объёма «словарного запаса», который в случае своей избыточности обеспечивает исключение дополнительного внимания и усилий, направленных на работу с музыкальным материалом: «исполнитель, который тратит время на практику, может начать распознавать модели избыточности, которые больше не требуют времени обработки» [5, с. 169]. Д. Прессинг отмечает, что двигательные элементы «базы данных» позволяют музыканту перенаправить внимание на навыки мышления более высокого порядка – такие как организация композиционного целого в экстремальных условиях когнитивной обработки в реальном времени [8]. С другой стороны, большой объём «словарного запаса» позволяет более свободно и широко использовать технику исполнения, особенно это показательно для приёма игры с использованием произвольной высотой звука в часто используемых позициях: открываются возможности использовать больше техники и ритма, которые «освобождены» от дополнительной когнитивной нагрузки, связанной с сознательным выбором высоты звука.

В свою очередь, «словарный запас» выполняет генерирующую функцию, обеспечивающую создание новых ликов в процессе исполнительской практики музыканта на основе «базы данных», на предыдущих итерациях (повторениях) подобных конструкций. И возможности создания нового музыкального материала здесь бесконечны, что даёт основания рассматривать джазовую импровизацию как принципиально открытую систему. Поэтому понимание импровизации как техники «нанизывания» ликов, в результате которой формируется соло музыканта, не соответствует самой исполнительской идее джазовой импровизации, в которой заключён мощный потенциал создания *нового*, того, что известный исследователь джазовой музыки Э. Хамилтон назвал «прыжком в неизвестность» [3].

Для того чтобы сыграть новые музыкальные фразы, нужно их сначала изобрести – они не являются простым «фрагментом» музыкальной памяти исполнителя, но являются результатом «переработки» таких фрагментов «словарного запаса» и звуковых предпочтений музыканта. Анализ импровизаций того или иного джазового гитариста позволяет выявить множество случаев, когда новые «авторские» фразы воспроизводятся только один раз и переносятся в его «словарный запас». По мере того как импровизатор использует эти новые фразы, увеличивается когнитивная нагрузка, необходимая для хранения этого музыкального материала, доступа к нему и повторного создания *нового* на его основе: «Работа по запоминанию достаточного количества фраз, гарантирующих полную импровизацию соло, слишком велика, чтобы быть практически осуществимой» [5, с. 164].

На современном этапе развития джазового исполнительства импровизация будет неэффективной и устаревшей при использовании большого количества ликов-шаблонов, составляющих языковой «обиход» джазовых музыкантов, которые часто остро осознают ограниченность исполнительской практики с фиксированным «словарным запасом» и стремятся превзойти использование своей «базы данных», чтобы добиться спонтанности и свободы импровизации. Заимствование слишком большого количества ликов или явный плагиат музыкального стиля считается плохим этикетом в джазовой среде, поскольку существует негласное правило, что импровизации принадлежат их создателям [4].

Тем не менее, лики могут использоваться напрямую, чтобы вызвать межтекстовые ссылки на предыдущие выступления, чтобы показать стилевые ориентиры импровизатора и его владение определённой областью джазовой музыки. Они также дают возможность проверить исполнительскую надёжность импровизатора в конкретном

стилевым направлении джаза, особенно если речь идёт о коллективной импровизации. В этом плане импровизатору иногда нужно знать, какие ожидания связаны с его «словарным запасом»: джазовые музыканты, знающие «разговорный язык» того джазового стиля, в котором они собираются разговаривать посредством музыкальных звуков, способны создавать прочные музыкальные связи, которые способствуют сплочению импровизационных голосов в ансамбле.

Использование ликов не всегда уместно или необходимо для участия в определённых областях джазового исполнительства: так, известные представители свободной импровизации О. Коулмен и Д. Бейли, например, были сосредоточены на создании принципиально нового музыкального материала, постоянно избегая атрибутов традиционной джазовой лексики, которая может понадобиться другим, чтобы аутентифицироваться в джазовом сообществе.

Выводы. Таким образом, «словарный запас» джазового гитариста является постоянно развивающейся структурой, которая определяет индивидуальный облик его импровизационного стиля. В основе этой структуры – мелодические, ритмические, тембральные, а также двигательные формулы, на базе которых выстраивается собственная музыкальная лексика исполнителя посредством «обработки» заимствованной лексики (ликов). Среди основных функций «словарного запаса» в системе исполнительского стиля джазового гитариста специально выделим следующие: базовую, обеспечивающую «строительный материал» индивидуальной импровизации; стилистическую, которую можно рассматривать в качестве идентификатора стилевой принадлежности импровизации музыканта и обеспечивающую коммуникативный процесс между участниками коллективной импровизации и слушателем; идентифицирующую – создающую типологические характеристики музыкального материала и исполнительской техники, «закреплённой» за конкретным импровизатором; коммуникативную – обеспечивающую интерактивный диалог между участниками коллективной импровизации и слушателем.

Список использованных источников

1. Кто такой джазовый гитарист. Миша Ряженка и Евгений Побожий в Гитарном клубе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=enQAZkrCYRU>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Маркин, Ю. И. Школа джазовой импровизации / Ю. И. Маркин // Теоретический курс. – М. : Издатель Михаил Диков, 2008. – Ч. 1. – 140 с.

3. Хамильтон, Э. Джаз как классическая музыка. [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <https://www.jazz.ru/2018/03/14/andy-hamilton-jazz-as-classical-music/>, свободный. – Загл. с экрана.
4. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
5. Berkowitz A. The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment. New York: Oxford University Press, 2010.
6. Clarke E. Generative Principles in Music Performance. Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 1-26.
7. Norgaard M. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians in Journal of Research in Music Education, 2008, pp. 109-127.
8. Pressing J. Cognitive Processes in Improvisation. Cognitive Processes in the Perception of Art. Amsterdam: Elsevier Science, 1984, pp. 345-363.

References

1. Kto takoy dzhazovyy gitarist. Misha Ryazhenka i Evgeniy Pobozhiy v Gitarnom klube [Who is a jazz guitarist. Misha Ryazhenka and Evgeny Pobozhiy at the Guitar Club]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=enQAZkrCYRU-htm>, free.
2. Markin Yu. Shkola dzhazovoy improvizatsii [School of jazz improvisation] Teoreticheskiy kurs [Theoretical course]. Moscow : Izdatelstvo Mikhaila Dikova [Publisher Mikhail Dikov], 2008, Vol. 1, 140 p.
3. Hamilton E. Dzhaz kak klassicheskaya muzyka [Jazz as Classical Music]. URL : <https://www.jazz.ru/2018/03/14/andy-hamilton-jazz-as-classical-music/-htm>, free.
4. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
5. Berkowitz A. The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment. New York: Oxford University Press, 2010.
6. Clarke E. Generative Principles in Music Performance. Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 1-26.
7. Norgaard M. Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians in Journal of Research in Music Education, 2008, pp. 109-127.
8. Pressing J. Cognitive Processes in Improvisation. Cognitive Processes in the Perception of Art. Amsterdam: Elsevier Science, 1984, pp. 345-363.

Мошак Е.Г. «Словарный запас» джазового гитариста как фактор формирования индивидуального исполнительского стиля. В статье обсуждается исполнительский стиль джазового гитариста в аспекте его системно-структурных компонентов, которые в комплексном взаимодействии образуют неповторимую индивидуальную исполнительскую манеру. Среди прочих таких компонентов в качестве предмета исследования рассматривается

комплекс інтонаційно-ритмічних і артикуляційних формул, складаних «словарний запас» джазового музиканта, який визначає стилеву специфіку його імпровізаційного майстерства і логіку музичного мислення. Визначаються різні функції цих формул в системі виконавського стилю, їх вплив на психологічний і комунікативний контекст, а також на індивідуально-виконавську специфіку джазової імпровізації.

Методологія даного дослідження ґрунтується на системному методі, оскільки явище «словарного запасу» джазового гітариста розглядається як системний рівень, який впливає на специфічні особливості виконавської манери музиканта і пов'язаний з іншими компонентами його виконавського стилю; також використовується структурно-функціональний метод для визначення основних функцій «словарного запасу» в системі індивідуально-виконавського стилю.

Наукова новизна даного дослідження полягає в системному підході до музичного мислення, виконавської практики джазового гітариста і теоретичній розробці проблем його виконавського стилю. В основі структури «словарного запасу» джазового гітариста – мелодичні, ритмічні, тембральні, а також рушійні формули на базі яких вибудовується власна музична лексика виконавця за допомогою «обробки» запозиченої лексики (ліків). Серед основних функцій «словарного запасу» в системі виконавського стилю джазового гітариста спеціально виділимо наступні: базову, стилістичну, ідентифікуючу і комунікативну.

Ключові слова: джазовий гітарист, виконавський стиль, виконавська манера, імпровізація, «словарний запас», музична пам'ять, референція.

Мошак Є.Г. «Словниковий запас» джазового гітариста як фактор формування індивідуального виконавського стилю. У статті обговорюється виконавський стиль джазового гітариста в аспекті його системно-структурних компонентів, які в комплексній взаємодії утворюють неповторну індивідуальну виконавську манеру. Серед інших таких компонентів у якості предмету дослідження розглядається комплекс інтонаційно-ритмічних і артикуляційних формул, що становлять «словниковий запас» джазового музиканта, який визначає стилеву специфіку його імпровізаційної майстерності і логіку музичного мислення. Визначаються різні функції цих формул в системі виконавського стилю, їх вплив на психологічний та комунікативний контекст і індивідуально-виконавську специфіку джазової імпровізації.

Методологія даного дослідження спирається на системний метод, оскільки явище «словникового запасу» джазового гітариста розглядається в якості системного рівня, який обумовлює специфічні особливості виконавської манери музиканта та взаємопов'язаний з іншими компонентами його виконавського стилю; також використовується структурно-функціональний метод для визначення основних функцій «словникового запасу» в системі індивідуально-виконавського стилю.

Наукова новизна даного дослідження полягає в системному підході до музичного мислення, виконавської практики джазового гітариста і теоретичній розробці проблем його виконавського стилю. В основі структури «словникового запасу» джазового гітариста – мелодійні, ритмічні, тембральні, а також рухові формули на базі яких вибудовується власна музична лексика виконавця за допомогою «обробки» запозиченої лексики (ликів). Серед основних функцій «словникового запасу» в системі виконавського стилю джазового гітариста спеціально виділимо наступні: базову, стилістичну, ідентифікаційну і комунікативну.

Ключові слова: джазовий гітарист, виконавський стиль, виконавська манера, імпровізація, «словниковий запас», музична пам'ять, референція.

Moshak E. "Vocabulary" of a jazz guitarist as a factor in the formation of an individual performing style. The article discusses the performing style of a jazz guitarist in terms of its systemic and structural components, which in a complex interaction form a unique individual performing style. Among other such components, the subject of research is a complex of intonation-rhythmic and articulatory formulas that make up the "vocabulary" of a jazz musician, which determines the style specifics of his improvisational skill and the logic of musical thinking. The various functions of these formulas in the system of the performing style, their influence on the psychological and communicative context, as well as on the individual performing specificity of jazz improvisation are determined.

The methodology of this study is based on the systemic method, since the phenomenon of the "vocabulary" of a jazz guitarist is considered as a systemic level, which determines the specific features of the musician's performing style and is interconnected with other components of his performing style; the structural and functional method is also used to determine the main functions of the "vocabulary" in the system of individual performing style.

The scientific novelty of this research lies in the systematic approach to the musical thinking and performing practice of a jazz guitarist and the

theoretical development of the problems of his performing style. The structure of the "vocabulary" of a jazz guitarist is based on melodic, rhythmic, timbre and motor formulas on the basis of which the performer's own musical vocabulary is built by "processing" borrowed vocabulary (faces). Among the main functions of the "vocabulary" in the system of the performing style of a jazz guitarist, we specially highlight the following: basic, stylistic, identifying and communicative.

Key words: jazz guitarist, performing style, performing manner, improvisation, "vocabulary", musical memory, reference.

УДК 787.61:78.087.1

Е.А. Сансалёв

ЗНАЧЕНИЕ ОПУСА А. ДЖИЛАРДИНО «ВИРТУОЗНЫЕ И ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЕ ЭТЮДЫ ДЛЯ ГИТАРЫ» В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Гитара на своём пути к академизации имела периоды взлётов и падений, а её «золотым» временем, без сомнения, можно считать промежуток с конца XVIII века и до 30–40-х годов XIX века. Это обусловлено бурным развитием инструментализма в музыке, появлением профессиональных исполнителей-виртуозов, раскрывших своей деятельностью огромный диапазон возможностей различных инструментов, главным образом, скрипки, виолончели и фортепиано.

Значительное место в этом инструментальном ряду заняла и гитара. Наиболее известными гитарными композиторами и исполнителями того времени были М. Джулиани, Д. Агуадо, Ф. Сор, М. Каркасси, Ф. Карулли, Ф. Таррега, которые заложили основы современной техники исполнения, оставив после себя школы игры на гитаре и большое количество инструктивного материала, активно используемого и по сей день. Немаловажным фактором в развитии гитарного искусства также является создание оригинальных пьес для камерных ансамблей с участием гитары, таких как квинтеты Л. Боккерини, сонаты для гитары и фортепиано А. Диабелли, терцеты для гитары, альты и виолончели, сонаты для гитары и скрипки Н. Паганини и др.

Новый взлёт гитарного искусства приходится на XX век. Важную роль в активизации эволюционного процесса сыграл выдающийся испанский гитарист А. Сеговия, который сделал громадный

шаг на пути к академизации инструмента. Благодаря сотрудничеству музыканта с великими композиторами, репертуар инструмента пополнился огромным количеством высококлассных опусов: это концерты для гитары с оркестром, сонаты, сюиты и просто яркие концертные пьесы таких композиторов, как М. Понсе, М. Кастельнуово-Тедеско, Э. Вилла-Лобос, Х. Родриго, А. Хосе, Х. Турина, Б. Бриттен и множество других.

В XXI веке интерес к гитаре не только не ослабевает, но и стремительно «набирает обороты». Благодаря таким композиторам, как А. Джилардино, Л. Брауэр, М. Колонна, С. Ассад, Н. Кошкин, гитарный репертуар расширяется опусами, написанными в различных жанрах, стилях, с использованием современных композиторских техник. А благодаря профессиональным исполнителям, таким как А. Дезидерио, М. Дылла, Г. Бьянко, Р. Агирре, Г. Кривокапич, Р. Мамедулиев, А. Дервояд, значительно переосмысляются технические возможности инструмента. Появляется спрос на новые виртуозные пьесы, среди которых особое место принадлежит концертным трансцендентным этюдам.

Многие композиторы в XX–XXI веках обращались к данному жанру, однако одним из наиболее ярких и масштабных опусов является цикл «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» А. Джилардино. Прочно вошедший в концертную и инструктивную практику, этот цикл до сих пор не становился объектом исследования в исполнительском ракурсе. Вместе с тем, в настоящий период назрела необходимость научного осмысления и систематизации накопленного опыта работы над «Виртуозными и трансцендентными этюдами для гитары» А. Джилардино, что и определило *актуальность* избранной темы.

Цель статьи заключается в рассмотрении опуса с исполнительской точки зрения и выявлении объективных закономерностей, призванных приблизить исполнителей к авторскому замыслу путём соотнесения технических и художественных задач.

Переходя к рассмотрению опуса «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» А. Джилардино, представляется целесообразным краткое освещение творческой личности композитора.

Анжело Джилардино (*Angelo Gilardino*) – итальянский гитарист, композитор, музыковед и исследователь гитарного искусства. Родился в итальянском городе Верчелли в 1941 году, где и получил образование по классу гитары, виолончели и композиции. Его активная концертная деятельность началась с 1958 года и включала в себя большое количество премьер новых сочинений, посвящённых ему композиторами всего мира.

В 1981 году А. Джилардино принимает решение оставить концертную деятельность, чтобы посвятить всё своё время композиции. В результате, начиная с 1982 года и по наши дни, появляется обширная коллекция сочинений для гитары-соло, камерных ансамблей с гитарой, а также концерты для гитары с оркестром. Стоит заметить, что и в настоящий момент «копилка» сочинений композитора стремительно пополняется.

Несмотря на активную композиторскую деятельность, музыкант также ведёт значительную просветительскую и педагогическую работу. Так, с 1965 по 1981 год он преподавал в Личео Музикале им. Виотти в Верчелли, затем в Консерватории им. А. Вивальди в Алессандрии. В своей творческой жизни А. Джилардино провёл сотни курсов, семинаров и мастер-классов в различных европейских странах по приглашению университетов, академий, консерваторий, музыкальных ассоциаций и фестивалей [7].

Важно отметить, что итальянский мастер внёс значительный вклад в расширение гитарного репертуара и как музыковед, открыв и опубликовав большое количество произведений, которые были либо неизвестны, либо считались утерянными. К ним относятся произведения, написанные для А. Сеговии испанскими, французскими и британскими композиторами в 1920–1930-е годы. С 2002 года А. Джилардино занимался публикацией этих работ, состоящих из 32-х томов, вместе с издательством *Edizioni Musicali Bèrben*. Также стоит упомянуть написанные им биографии А. Сеговии и М. Кастельнуово-Тедеско, книги и пособия, посвящённые принципам гитарной техники, руководство для гитарных композиторов, справочник по истории гитары, а также значительное количество очерков и статей.

Композитор неоднократно был отмечен многочисленными премиями и наградами как в Италии, так и за её пределами. Итальянский гитарный конгресс вручал ему приз «Золотая гитара» три раза (1997, 1998, 2000) за сочинения, педагогические достижения и музыковедческие исследования. В 2009 году А. Джилардино был удостоен «Награды за художественные достижения» крупнейшего и одного из самых престижных международных гитарных форумов «Гитарная Ассоциация Америки» («*Guitar Foundation of America*»), а в 2018 получил награду от консерватории им. Луиджи Керубини во Флоренции и от «Римской выставки гитар» («*Rome Guitars Expo*»).

Творческая деятельность А. Джилардино широка и многогранна, он проявил себя высоко эрудированной личностью не только в области музыки, но и искусства в целом. Можно отметить его интерес к русской культуре, а именно к русской семиструнной гитаре, для которой итальянский музыкант написал пьесу «Иконостас» (Дань почтения Павлу

Флоренскому), сонату «Зимние сказки», «Новгородский» концерт для семиструнной гитары и камерного оркестра. А. Джиралдино не обходит стороной и родные итальянские традиции, написав несколько опусов для гитары-баттенте⁸ («Концерт ди Матера» / «*Concerto di Matera*» и «Одинокое дерево» / «*Albero solitario*»).

Подытоживая, подчеркнём, что композиторское наследие А. Джиралдино весомо и значимо для развития гитарного искусства, а его сочинение «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» существенно расширяет современный концертный репертуар и требует детального рассмотрения.

Прежде чем перейти к анализу опуса, представляется необходимым предпринять экскурс в прошлое для того, чтобы проследить историю возникновения этюда как музыкального жанра.

Как известно, жанр этюда появляется в XVIII веке, а сам термин «этюд» употребляется с 1800 года в творчестве М. Клементи, И. Мошалеся, К. Черни и происходит от французского *etude* – изучение, упражнение. Начиная с эпохи романтизма, этюды выходят на новый уровень и теперь они несут в себе не только технические задачи, но и имеют большую художественную ценность. Стоит отметить направленность эволюционного процесса на постепенный переход от миниатюрных пьес инструктивного характера к полноценным крупномасштабным композициям, несущим в себе большую художественную ценность, совершенствование исполнительской техники и, как следствие, внедрение новых исполнительских приёмов.

Весомым вкладом в развитие жанра гитарного этюда в XX–XXI столетиях можно также считать опусы Э. Вилла-Лобоса «12 Этюдов для гитары соло» (1929), расширивших технические границы инструмента, Л. Брауэра «20 Несложных этюдов» (1960–1961/1983) и «10 Новых несложных этюдов» (2003), которые, хоть и не выделяются высокой степенью технической сложности, но несут в себе яркие краски и художественные образы [4]; «Трансцендентные этюды на имя И. С. Баха» / «*Studi trascendentali sul nome di J. S. Bach*» (1997) и «Поп этюды» (2016) М. Колонны, расширившие технические границы инструмента и привнёсшие современные гармонии и ритмы; «12 Этюдов

⁸ Гитара-баттенте (с итал. *battente* досл. – дверной молоток) – разновидность барочной гитары, родившейся и получившей распространение в Италии в XVII веке. Имеет округлый корпус, металлические двойные струны и врезанные в гриф порошки из металла или кости. Звукоизвлечение с помощью плектра делали инструмент достаточно громким и оригинально звучащим, но, тем не менее, он не предназначался для игры соло, а скорее для отбивания аккордов в ансамбле [5, с. 10].

для гитары» (датируемые 1928/1941, изданные в 2010) А. Вилкокса, написанные, по некоторым источникам, немецким гитаристом Т. Хопстоком под псевдонимом, о чём говорит и современный музыкальный язык этюдов; «Полиритмические и полиметрические этюды» (1990) Д. Богдановича, посвящённые А. Джилардино и отражающие развитие гитарного репертуара, умение гитаристов работать с ладогармоническими и метроритмическими аспектами [3], и много других весомых сочинений.

Рассматривая цикл А. Джилардино «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» следует сказать, что жанр этюда был выбран композитором не случайно: до завершения концертной деятельности он, как выдающийся, прогрессивный гитарист конца XX века, ощущал потребность в новом виртуозном концертном материале, в расширении границ технических возможностей гитары, в использовании новых приёмов игры. Всем этим поставленным задачам как нельзя лучше соответствовал жанр концертного «трансцендентного» этюда. Примечательно, что интерес А. Джилардино к жанру этюда не ослабевал на протяжении всего творчества и как подтверждение этого композитор, кроме рассматриваемого цикла, ещё дважды обращался к жанру этюда: это егоopusы «20 Лёгких этюдов» / «*20 Studi Facili*» (2011) и «Блестящие этюды» / «*Studi brillanti*» (2014) для гитары.

Рассматриваемый цикл «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» является одним из самых масштабных сочинений в данном жанре и включает в себя 60 этюдов, которые объединены в серии по двенадцать номеров. На работу над сочинением композитору понадобилось около семи лет⁹.

В общем обзоре цикла можно отметить, что этюды написаны в различных формах: сложных двух- и трёхчастных, сквозной, куплетной, в форме темы с вариациями, пассакалии. Один из этюдов (Этюд № 24) написан в форме сюиты в четырёх частях (Прелюдия, Форлана, Шансон, Токката), вследствие чего образуется ещё один уровень цикличности внутри большого, главного цикла. Всем этюдам свойственен отход от привычного понимания формы миниатюры¹⁰,

⁹ 1 серия: Этюды № 1-12 (1981); 2 серия: Этюды № 13-24 (1983); 3 серия: Этюды № 25-36 (1984–1985); 4 серия: Этюды № 37-48 (1986–1987); 5 серия: Этюды № 49-60 (1988).

¹⁰ Миниатюра – небольшая инструментальная музыкальная пьеса. Нередко имеет заголовок – жанровый (багатель, интермеццо, новеллетта, ноктюрн, прелюдия, экспромт, этюд) или поэтический (например, «Листок из альбома»). Иногда лаконизм формы сочетается с танцевальным характером музыки (например, в жанрах вальса, мазурки). Хотя миниатюры являются самостоятельными

а именно стремление к масштабности, новаторское понимание технических задач, законченность и выпуклость художественных образов.

Ещё одной общей чертой для всех этюдов является то, что каждый номер имеет посвящение, отдающее дань почтения великим личностям разных эпох. Здесь «классические» гитаристы-композиторы М. Джулиани, А. Барриос, Д. Регонди, М. Льоберт, Ф. Сор, великие русские композиторы А. Скрябин, С. Прокофьев, И. Стравинский, выдающиеся композиторы разных эпох Д. Малипьеро, Ф. Куперен, М. Капельнуово-Тедеско, Э. Вилла-Лобос, Б. Барток, М. Равель, М. де Фалья, И. Альбенис, Х. Турина, М. Понсе, Д. Мийо, А. Берг, значимые художники, поэты и писатели Ф. Гойа, К. Моне, П. Сезанн, Ф. Лорка, Х. Хименес, А. Рэмбо и много других именитых личностей (Приложение № 1).

Некоторые этюды из цикла «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» имеют жанровое определение, например, Элегия, Каприччио, Фантазия, Песня, Ричеркар, Пассакалия. Помимо этого большая часть номеров ещё обладает и чертами программности, будь то эпиграф или название, например, «Луна и смерть», «Одиночество», «Рассвет», «Весенняя песнь», «Колыбельная», «Паломничество на остров Киферу», «Цветок на воде», «Ломбардский пейзаж», «Утренняя серенада» и другие.

Как композитор, отлично владеющий гитарой, А. Джилардино в своих этюдах ставит разнообразные технические задачи, требующие от исполнителя беспрецедентного владения инструментом. Для примера, можно отметить растяжки в левой руке, быстрые репетиции, приём технического легато¹¹ (исполняется путём щипка правой рукой только первого звука под лигой, а остальные исполняются за счёт сдёргивания или удара пальцами левой руки по струне при нисходящем или восходящем движении соответственно), различные виды арпеджио, исполняемые разнообразными аппликатурными «формулами» правой руки, игра терциями, октавами, аккордами, исполнение пассажей

пёсами, они тяготеют к объединению в серии, циклы (24 фортепианные прелюдии Ф. Шопена). Расцвет миниатюры связан с музыкальным романтизмом (у Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, А. Лядова, А. Скрябина). В музыке XX века миниатюризмом часто связан с неклассической трактовкой музыкальной формы (фортепианный цикл «Микрокосмос» Б. Бартока, ансамблевые и оркестровые пьесы А. фон Веберна) [1].

¹¹ А. Джилардино придерживается предложенного Д. Бримом способа обозначать приём «техническое легато» пунктирной лигой для отличия от фразировочных лиг.

трёхпальцевой аппликатурой правой руки (*p-m-i*), игра в высоком регистре, натуральные и искусственные флажолеты и их сочетание с обычными звуками, специфические и характерные гитарные приёмы *расгеадо / rasgueado*, тамбурин / *tambourine*, пиццикато Бартока / *pizzicato Bartok*¹², разнообразные виды мелизматике и другие элементы представляющие техническую сложность.

В своих «Виртуозных и трансцендентных этюдах» автор позиционирует гитару как полифонический инструмент. Например, в Этюдах № 25 «Ричеркар» и № 29 «Пассакалья» А. Джилардино обращается к старинным полифоническим жанрам, совмещая их с современными гармониями, а в Этюде № 31 «Тема с вариациями» (День почтения Ф. Сора) одна из вариаций образуется путём контрапунктического развития двух тем – Ф. Сора и Р. Шумана. Передко многоголосное изложение сопровождается различными нюансами сверху и снизу нотного стана для верхнего и нижнего голоса соответственно.

Значимую роль композитор также придаёт и тембральной окраске своей музыки: в его опусе встречаются указания *sul tasto*, *sul ponticello*, *metallico*, *dolcissimo*, *delicatamente* и др., что особенно актуально для «пейзажных» импрессионистических этюдов. Тем самым автор раскрывает одну из сильных сторон инструмента, зачастую игнорируемую не только композиторами, но и многими исполнителями.

Цикл А. Джилардино «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» написан современным музыкальным языком с использованием техники расширенной тональности (показательно отсутствие ключевых знаков). С исполнительской точки зрения интересно то, что в нотах выставлена авторская аппликатура.

Проанализируем более подробно несколько этюдов. Одним из самых ярких этюдов, строящихся на кантиленном музыкальном материале, является Этюд № 4 «Мартовская Элегия» / «*Elegia di Marzo*». Для элегии как музыкального жанра свойственны лирические, медитативные, печальные настроения, мотивы утраты, скорби и одиночества, что в полной мере раскрыто в рассматриваемом этюде. Поскольку этюд имеет программное название «Мартовская элегия», то возникающие ассоциации с весенним пейзажем достигаются благодаря лёгким «призрачным» звучаниям неустойчивых созвучий на фоне «шагающего баса», а использование флажолетов имитирует капель.

¹² Приём был придуман Б. Бартоком для скрипки, позже был использован и в гитарной музыке, например, в «Ашер-вальсе» Н. Кошкина и др.



Во многом художественный образ дополняет выставленное композитором обозначение *l.v.* (*lasciar vibrare*) – педаль, достигаемую путём удержания звуков левой рукой во время исполнения последующих.



К другим техническим особенностям данного этюда можно отнести арпеджированные аккорды, на фоне которых исполняются репетиции шестнадцатых. Перед исполнителем с технической стороны ставится задача «чисто» исполнить арпеджированный аккорд, при этом выдержать его весь такт, не отпустив его в левой руке и не допустив случайных прикосновений к колеблющимся струнам правой рукой при исполнении репетиций на одной ноте. Репетиции следует исполнять пальцами *p-i*, с агогикой, следуя авторскому указанию *ma senza rigore*, во избежание механического, неживого звучания.



Всё же в данном этюде художественный образ является главенствующим и поэтому основной исполнительской сложностью данного этюда является передача глубокого эмоционального состояния, требующего от исполнителя колоссального количества энергетических затрат на эстраде. Также для качественного исполнения рассматриваемой пьесы, кроме владения всеми рассмотренными техническими средствами, исполнитель должен быть знаком с поэзией Х. Хименеса, в дань

почтения которому и написан данный этюд, чтобы глубже и достоверней передать композиторский замысел.

Рассмотрим для контраста один из наиболее виртуозных номеров – Этюд № 19 «Хондо» / «*Jondo*» (Дань уважения Х. Турине). Этюд начинается со стремительного движения шестнадцатыми в темпе *Un poco mosso e scorrevole*. Ритмические фигуры в первом эпизоде сгруппированы по восемь, первая из которых акцентная, в нижнем голосе на первую и третью долю оstinатно звучит малая секунда, именно так композитор рисует тревожный, угрожающий образ.



С исполнительской точки зрения поставленная техническая задача решается путём минимизации движений левой руки, позиция остаётся неизменной, третий палец всё время находится на ладу, важно соблюдение правильной указанной автором аппликатуры левой руки. Поскольку в данном эпизоде аппликатура правой руки может быть вариантной и не указана автором, то её выбор является главным фактором для успешного преодоления технических трудностей. Ключевым моментом в выборе аппликатуры должна быть её унификация для всего подобного материала, т.е. она должна быть одинакова (секвенционна) для каждой группы из восьми нот. Одним из вариантов правильной аппликатуры может быть такая формула: аккорд *p-i-a*, далее *m-i-p-i-m-i* (важно заметить, что последняя нота в группе играется приёмом технического легато, без участия правой руки).

В следующем разделе (*Andante*) на фоне неторопливых шестнадцатых нот в нижнем голосе появляется мелодия, напоминающая глубокое пение канте хондо¹³. Среди технических сложностей, возникающих в данном материале, прежде всего, нужно выделить большие растяжки в левой руке, как возможную причину грязного интонирования. Во время прижатия ноты на шестой струне она может быть случайно оттянута пальцем левой руки из-за растяжки, вследствие чего струна начинает завывать.

¹³ Канте хондо (*cante jondo* с испанского букв. «глубокое пение», т. е. пение в серьёзном, драматическом стиле) – один из старейших разновидностей музыки и поэзии фламенко.

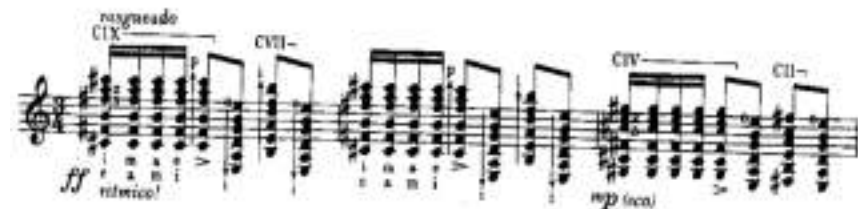


Ещё одним технически сложным элементом в рассматриваемом этюде является исполнение триолей тридцать вторыми длительностями и последующей шестнадцатой ноты одним пальцем правой руки, а именно скольжением пальца *a* по четырём струнам.



Сам по себе приём не представляет сложности, но в контексте произведения при исполнении может проявиться ритмическая неточность: возникшая проблема преодолевается обязательным наличием внутридольной пульсации и сменой аппликатуры, например, на *a-m-i-p* для активизации слухового контроля.

Этюд богат на характерные гитарные приёмы, среди которых и один из самых ярких – расгеадо / *rasqueado*, исполняемый как поочерёдные и ритмичные удары по струнам всеми пальцами правой руки. Приём может исполняться по-разному, как аппликатурно, так и ритмически, поэтому А. Джилардино указывает в нотах и аппликатуру и квартольный ритм.



Кроме того, сам автор предлагает два варианта аппликатуры для правой руки (от указательного к мизинцу *i-m-a-e* и наоборот), также композитор пишет в нотах «ритмично», поскольку главной сложностью

при исполнении расгеадо является именно ритмичная игра. Для исполнителя приём может представлять техническую сложность и требовать длительных репетиций.

Подводя итоги, нельзя не отметить важный вклад А. Джилардино, внесённый в развитие гитарного искусства. Многогранность его таланта увековечена в музыковедческой деятельности, в исследовательских трудах и, конечно же, композиторской работе, отражённой в огромном наследии.

Среди сочинений А. Джилардино, включающих в себя концерты для гитары с оркестром, камерные ансамбли с участием гитары, дуэты, трио и квартеты гитар, сонаты и сюиты для гитары соло, особое место занимает цикл «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары». Этот опус примечателен свежим взглядом на технические возможности гитары, глубокими художественными образами и является одним из самых масштабных сочинений в данном жанре не только для гитары, но и для других инструментов.

Несмотря на относительно «юный» возраст «Виртуозных и трансцендентных этюдов для гитары», они прочно вошли в концертный репертуар многих выдающихся гитаристов современности.

Список использованных источников

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2020 – 13 октября-. – Режим доступа : <https://bigenc.ru>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Вайсборд, М. А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества / М. А. Вайсборд. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.
3. Иванников, Т. П. Феномен этнокультурных взаимодействий в гитарной музыке Душана Богдановича: «Шесть балканских миниатюр» / Т. П. Иванников // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – № 4. – С. 154–159.
4. Иванников, Т. П. Эволюция творчества Лео Брауэра в контексте динамики обновления гитарного искусства XX века / Т. П. Иванников // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2011. – Вып. 31. – С. 11–26.
5. Каминик, В. А. Искусство игры на гитаре. Ренессанс и Барокко / В. А. Каминик. – Санкт-Петербург, 2008. – 118 с.
6. Энциклопедический музыкальный словарь / под ред. Г. В. Келдыш. – М. : Государственное научное издательство. Большая советская энциклопедия, 1959, – 328 с.
7. Angelo Giralardino. Guitarist-composer [Электронный ресурс]. – 2020. – 07 октября-. – Режим доступа : <http://angelogilardino.com>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya [Big Russian Encyclopedia]. URL : [https://bigenc.ru,svobodnyiy\(03.10.2020\)-.htm](https://bigenc.ru,svobodnyiy(03.10.2020)-.htm), free.
2. Vaysbord M. A. Andreas Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka: ocherk zhizni i tvorchestva [Andreas Segovia and the guitar art of the 20th century: an outline of life and creative work]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1989. – 206 p.
3. Ivannikov T. P. Fenomen etnokulturnyih vzaimodeystviy v gitarnoy muzyke Dushana Bogdanovicha: «Shest balkanskih miniatyur» [The phenomenon of ethnocultural interactions in the guitar music of Dushan Bogdanovich: "Six Balkan miniatures"] / Visnik Natsionalnoyi akademiyi kerivnih kadrov kulturi i mistetstv [the Herald of the National Academy of Culture and Art], 2017, no 4, pp. 154–159.
4. Ivannikov T. P. Evolyutsiya tvorchestva Leo Brauera v kontekste dinamiki obnovleniya gitarnogo iskusstva XX veka [Evolution of Leo Brouwer's creativity in the context of the dynamics of the 20th century guitar art renewal] / Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti [Problems of interrelationship of art, pedagogy and theory and practice of education], 2011, Issue 31, pp. 11–26.
5. Kaminik V. A. Iskusstvo igryi na gitare. Renessans i Barokko [The art of playing the guitar. Renaissance and Baroque]. Sankt-Peterburg, 2008, 118 p.
6. Entsiklopedicheskiy muzikalnyi slovar / pod red. G. V. Keldyish [Encyclopedic Musical Dictionary / ed. G. V. Keldysh]. Moscow : Gosudarstvennoe nauchnoe izdatelstvo. Bolshaya sovetkaya entsiklopediya [State Scientific Publishing House. Great Soviet Encyclopedia], 1959, 328 p.
7. Angelo Girardino. Guitarist-composer. URL : <http://angelogirardino.com> (07.10.2020)-.htm, free.

Сапсалёв Е.А. Значение опуса А. Джилардино «виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» в развитии современного исполнительского искусства. В наши дни гитара как академический инструмент пользуется популярностью как среди исполнителей, так и среди композиторов, в результате чего гитарный репертуар постоянно пополняется новыми опусами, написанными в различных жанрах, стилях, с использованием современных композиторских техник. Одним из таких сочинений является цикл А. Джилардино «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары», интерес к которому вызван спросом на новый виртуозный концертный репертуар с расширением технических границ и возможностей инструмента. *Актуальность* выбранной темы заключена в необходимости научного осмысления и систематизации накопленного опыта работы над циклом. *Целью* работы является выявление объективных закономерностей, призванных

приблизить исполнителя к авторскому замыслу путём соотнесения технических и художественных задач.

В статье применены методы анализа, обобщения и синтеза, а также теоретический и эмпирический методы, направленные на исполнительский анализ опуса для гитары А. Джилардино.

Цикл «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» до сих пор не становился объектом исследования, что и обусловило потребность изучения данного с исполнительских позиций и составило научную новизну статьи. В работе выполнен общий анализ всего сочинения и детально освещены два разнохарактерных номера. В своих размышлениях автор также предлагает некоторые методические и практические рекомендации по исполнению этюдов сквозь призму собственного опыта работы над рассматриваемым циклом.

Ключевые слова: «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» А. Джилардино, исполнительские приёмы, технические сложности, эволюция гитарного искусства.

Сапсальов Є.А. Значення опусу А. Джилардино «Віртуозні і трансцендентні етюди для гітари» у розвитку сучасного виконавського мистецтва. У наші дні гітара, як академічний інструмент, користується популярністю як серед виконавців, так і серед композиторів, в результаті чого гітарний репертуар постійно поповнюється новими опусами, написаними в різних жанрах, стилях, з використанням сучасних композиторських технік. Одним з таких творів є цикл А. Джилардіно «Віртуозні і трансцендентні етюди для гітари», інтерес до якого викликаний попитом на новий віртуозний концертний репертуар з розширенням технічних меж і можливостей інструменту. *Актуальність* обраної теми полягає в необхідності наукового осмислення і систематизації накопиченого досвіду роботи над циклом. *Метою* роботи є виявлення об'єктивних закономірностей, покликаних наблизити виконавця до авторського задуму шляхом співвіднесення технічних і художніх задач.

У статті застосовані методи аналізу, узагальнення і синтезу, а також теоретичний і емпіричний методи, спрямовані на виконавський аналіз опусу для гітари А. Джилардіно.

Цикл «Віртуозні і трансцендентні етюди для гітари» досі не ставав об'єктом дослідження, що і зумовило потребу вивчення даного з виконавських позицій і склало наукову новизну статті. У роботі виконаний загальний аналіз всього твору та детально освітленні два різнохарактерних номера. Також у своїх роздумах автор пропонує деякі методичні та практичні рекомендації щодо виконання етюдів крізь призму власного досвіду роботи над розглянутим циклом.

Ключові слова: «Віртуозні і трансцендентні етюди для гітари» А. Джилардіно, виконавські прийоми, технічні складності, еволюція гітарного мистецтва.

Sapsalev E. The value of A. Gilardino's opus "virtuoso and transcendental etudes for guitar" in the development of contemporary performing arts. Nowadays, the guitar, as an academic instrument, is popular among both performers and composers, as a result of which the guitar repertoire is constantly replenished with new opuses written in various genres, styles, using modern composing techniques. One of such works is A. Gilardino's cycle "Virtuoso and Transcendental Etudes for Guitar", the interest in which is caused by the demand for a new virtuoso concert repertoire with the expansion of the technical boundaries and capabilities of the instrument. *The relevance* of the chosen topic lies in the need for scientific understanding and systematization of the accumulated experience of working on the cycle. *The aim* of the work is to identify objective patterns designed to bring the performer closer to the author's intention by correlating technical and artistic tasks.

The article uses methods of analysis, generalization and synthesis, as well as theoretical and empirical methods aimed at performing analysis of the opus for guitar by A. Gilardino.

The cycle "Virtuoso and Transcendental Etudes for Guitar" has not yet become an object of research, which necessitated the study of this from a performing position and constituted the scientific novelty of the article. In the work, a general analysis of the entire work is carried out and two different numbers are highlighted in detail. Also, in his reflections, the author offers some methodological and practical recommendations for performing etudes through the prism of his own experience of working on the cycle in question.

Key words: "Virtuoso and Transcendental Etudes for Guitar" by A. Gilardino, performing techniques, technical difficulties, evolution of guitar art.

Приложение № 1

Содержание цикла А. Джилардино «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары»:

Первая серия (1981):

- Этюд № 1 «Каприччио больших расстояний» / «Capriccio sopra la lontananza» (Дань уважения М. Кастельнуово-Тедеско);
- Этюд № 2 «Луна и смерть» / «La luna y la muerte» (Дань уважения Ф. Г. Лорке);
- Этюд № 3 «Уже и дождь с нами» / «Già la pioggia e con noi» (Дань уважения С. Квазимодо);
- Этюд № 4 «Мартовская Элегия» / «Elegia di marzo» (Дань уважения Х. Р. Хименесу);
- Этюд № 5 (Дань почтения Б. Бартоку);
- Этюд № 6 «Одиночество» / «Soledad» (Дань уважения Ф. Гойя);
- Этюд № 7 «Рассвет» / «Alborada» (Дань уважения М. Равелю);
- Этюд № 8 (Дань уважения А. Бергу);
- Этюд № 9 «Фантазия» (Дань уважения Р. Герхарду);
- Этюд № 10 «Офелия» / «Orphélie» (Дань уважения А. Рэмбо);
- Этюд № 11 (Дань уважения Э. Вилла-Лобосу);
- Этюд № 12 (Дань уважения С. Прокофьеву).

Вторая серия (1983):

- Этюд № 13 «Печальная песня» / «Cancion triste» (Дань уважения П. Неруде);
- Этюд № 14 «Средиземноморье» / «Mediterranea» (Дань уважения сэру У. Уолтону);
- Этюд № 15 «Весенняя песнь» / «Canto di primavera» (Дань уважения И. Стравинскому);
- Этюд № 16 «Жертвование» / «Sacrificio» (Дань уважения А. Барриосу);
- Этюд № 17 «Аллилуйя» / «Alleluia» (Дань уважения Д. Розетта);
- Этюд № 18 «Эль-Росарио» / «El Rosario» (Дань уважения М. де Фалья);
- Этюд № 19 «Хондо» / «Jondo» (Дань уважения Х. Турине);
- Этюд № 20 «Колыбельная» / «Berceuse» (Дань уважения Г. Форе);
- Этюд № 21 «Легенда» / «Leyenda» (Дань уважения И. Альбенису);
- Этюд № 22 (Дань уважения А. Скрябину);
- Этюд № 23 «Тёмная ночь» / «Noche oscura» (Дань уважения Х. де ла Крузу);
- Этюд № 24 Сюита «Эпитафия Морису Равелю» в 4-х частях: Прелюдия, Форлан, Шансон, Токката.

Третья серия (1984-1985):

- Этюд № 25 «Ричеркар (по мозаикам Равенны)» / «Ricerca (sui mosaic di Ravenna)» (День уважения Д. Ф. Малипьеро);
- Этюд № 26 «Погребальное пение» / «Trenodia» (День уважения И. Пиццетти);
- Этюд № 27 «Хвала Альбатро» / «Elogio di up Albatro» (День уважения Д. Ф. Гедини);
- Этюд № 28 «Маски» / «Maschere» (День уважения А. Казелла);
- Этюд № 29 «Пассакалия» (День уважения О. Респиги);
- Этюд № 30 «Благородные и сентиментальные вариации» / «Variations nobles et sentimentales» (Эпитафия Д. Регонди);
- Этюд № 31 «Тема с вариациями» / «Tema con variazioni» (День уважения Ф. Сору);
- Этюд № 32 «Паломничество на остров Киферу» / «Embarquement pour Cithere» (День уважения А. Ватто);
- Этюд № 33 «Песнь забвения» / «Cancion del olvido» (День уважения А. Хинастере);
- Этюд № 34 «Воспоминания» / «Saudade» (День уважения Д. Мийо);
- Этюд № 35 (День уважения М. Понсе);
- Этюд № 36 «Итальянка» / «Italiana» (День уважения Г. Сантороле).

Четвёртая серия (1986-1987):

- Этюд № 37 «Цветок на воде» / «La fleur sur l'eau» (День уважения К. Моне);
- Этюд № 38 «Меридиана» / «Meridiana» (День уважения Р. Ронкароло);
- Этюд № 39 «Туман» / «Niebla» (День уважения Д. Аймону);
- Этюд № 40 «Знаю» / «Sabia» (День уважения Ж. Гимарайнс Роза);
- Этюд № 41 «Световые костюмы» / «Trajes de luces» (по картине Д. Аймона);
- Этюд № 42 «Ломбардский пейзаж» / «Paesaggio Lombardo» (День уважения Э. Морлотти);
- Этюд № 43 «Дождливое настроение» / «Regen stimmung» (День уважения Л. Коринту);
- Этюд № 44 «Таинственные сады» / «Les jardins misterieux» (День уважения Ф. Куперену);
- Этюд № 45 «Очаровательные сады» / «Les jardins enchantes» (День уважения П. Боннару);
- Этюд № 46 «Сказочные сады» / «Les jardins feeriques» (День уважения А. Матиссу);
- Этюд № 47 «Розы на снегу» / «Le roses ul laneve» (Памяти Э. Пелуцци);
- Этюд № 48 «Солнечное утро» / «Mattino di sole» (по картине К. Моне).

Пятая серия (1988):

- Этюд № 49 «Лигурийский пейзаж» / «Paessaggio Ligure» (Дань уважения Р. Морелло);
- Этюд № 50 «Парус» / «Vele» (Дань уважения Э. Паулуччи);
- Этюд № 51 «Дома на воде» / «Le casesul l'acqua» (Дань уважения П. Сезанну);
- Этюд № 52 «Песня мечты для короля цветов» / «Chanson revee pour le roides fleurs» (Дань уважения Э. Фико);
- Этюд № 53 «Красные деревья» / «Le sarbres rouges» (Дань уважения М. де Вламинку);
- Этюд № 54 «Плану» (Дань уважения М. Льоберту);
- Этюд № 55 «Луканский пейзаж» / «Paessaggio Lucano» (Дань уважения М. Мази);
- Этюд № 56 «Осенний вечер» / «Sera d'autunno» (Памяти К. Терцоло);
- Этюд № 57 «Ноябрьское солнце» / «Sole di novembre» (Дань уважения Д. Мандзони);
- Этюд № 58 «Песня» / «Lied» (Памяти М. Джулиани);
- Этюд № 59 «Ломбардский серый» / «Grigio lombardo» (Дань уважения Д. Каззанига);
- Этюд № 60 «Утренняя серенада» / «Aubade» (Дань уважения Ф. Мистралю).

УДК 78.071.2

Л.К. Попова

СПЕЦИФИКА И ПАРАДОКСЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ

С тех пор, как дирижёр повернулся лицом к оркестру (Р. Вагнер), дирижёрское искусство непрерывно развивалось и достигло небывалых высот в XX веке. Сформировав свой язык жестов, дирижирование приобрело необычайную популярность не только как самостоятельная область деятельности, но и как важное средство овладения профессиональным мастерством среди многих музыкантов-инструменталистов разных специальностей.

Еще Р. Шуман в своих «Жизненных правилах и советах молодым музыкантам» рекомендовал как можно раньше познакомиться с дирижированием. По свидетельству А. Зилоти, к своеобразному дирижированию на уроках с учениками прибегали Ф. Лист и Ф. Blumenfeld. Г. Нейгауз в своей книге «Искусство фортепианной игры» отмечает: «... понятие “пианист” включает для меня понятие “дирижёр”. Дирижёр этот, правда, скрытый, но, тем не менее, он –

двигатель всего. Я настоятельно рекомендую ученикам при изучении произведения и для овладения важнейшей его стороной, ритмической структурой, то есть организацией временного процесса, поступать совершенно так же, как поступает дирижёр с партитурой: поставить ноты на попитр и продирижировать вещь от начала до конца – так, как будто играет кто-то другой, воображаемый пианист, а дирижирующий внушает ему свою волю – свои темпы, прежде всего, плюс, конечно, все детали исполнения» [5, с. 37].

На первый взгляд, такое признание может казаться необычным и даже весьма **парадоксальным**: музыканты-инструменталисты зачем-то вызывают к дирижированию, как будто не имеют своих средств воздействия и стимуляции исполнительских процессов.

О чём же пишут Г. Нейгауз и Р. Шуман, что побуждает музыкантов-инструменталистов прибегать к дирижёрской жестикуляции. В чём особенность и специфика дирижирования, ведь так, как Нейгауз, поступают многие преподаватели музыки.

В свете сказанного выше, попробуем и мы взглянуть на искусство дирижирования с позиции его *особых возможностей информативности* жестового языка, на его значимость и краткость, образную содержательность, ясность, конкретность, мануальную выразительность и специфичность высказывания. Освещение этих вопросов и составляет *цель* данной статьи.

При том, что дирижёрское искусство достаточно исследовано в специальной литературе (Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Г. Ержемский, О. Еремиаш, А. Иванов-Радкевич, Н. Малько, И. Мусин, Ш. Мюнш, К. Ольхов, М. Пазовский, К. Птица и др.), автор предлагаемой публикации подходит к рассмотрению поставленных вопросов с позиции дирижёра-практика, обладающего большим педагогическим опытом.

Одна из причин привлекательности дирижирования заключена в природной, общечеловеческой выразительности жеста. «Язык жестов общепонятен», – замечает Ч. Дарвин, – а выразительные движения, – обнаруживают мысли и намерения других вернее, чем слова» [3, с. 10].

Основные приёмы дирижирования достаточно просты и в своей элементарной, простейшей форме, доступны каждому. Являясь исполнительским средством выявления образно-эмоционального содержания произведения, дирижирование не связано непосредственно, как это имеет место в инструментальной и вокальной специальностях, с процессом звукообразования. Это упрощает начальный период освоения технических навыков и позволяет инструменталистам становиться за пульт, применяя всего лишь элементарные приёмы тактирования.

К. Станиславский как-то спросил у С. Михоэlsa: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?». Михоэлс, подумав, ответил: «...птица сначала расправляет крылья». «Ничего подобного, – заметил Станиславский, – птице для полёта, прежде всего, необходимо свободное дыхание. Птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать» [4, с. 23].

Музыка дышит подобно птице и подобно тому, как дышит всё живое в этом мире. Жизнь музыки невозможна без дыхания.

В техническом арсенале дирижёра для показа дыхания есть специальный жестовый приём, называемый ауфтактом. Ауфтактовый жест определяет всё: кто из исполнителей должен вступить и когда, в какое время, на какую долю или её часть и, наконец, как следует исполнить ту или иную деталь музыкального произведения. Однако одной из его важнейших функций есть показ дыхания. Б. Асафьев в своей книге «Интонация» убеждает исполнителей: «Нет музыки, как содержания, вне дыхания» [1, с. 299].

Правильное дыхание для инструменталиста также важно, как и для вокалиста. От характера этого дыхания зависит всё последующее звучание. Дыхание – это тот критерий, который может точно обозначить все элементы музыки: темп, ритм, динамику, характер атаки, звуковедение и образный строй будущего звучания. Дыхание органично связывает слуховые представления, внутренний музыкальный образ с мышечным пластическим движением дирижёра. «Как ауфтактнется – так и откликнется», – шутливо говорят дирижёры. Дирижёрский ауфтакт применяют в своем исполнительстве и хорошие музыканты-инструменталисты. Однако часто приходится наблюдать и иную картину. Примером, на который внимательный слушатель, возможно, также обращал своё внимание, может служить то, как ещё не совсем зрелый пианист перед началом игры поднимает и опускает руки на клавиатуру инструмента. Как порой формально, невыразительно это происходит, вне понимания важности и действенности этого начального момента. Когда звука ещё и нет, а исполнительский процесс уже пошёл, уже начался и его начало – в дыхании, которого мы не ощутили, не почувствовали в движениях исполнителя. Как правило, в движениях рук такого инструменталиста нет не только дыхания, но и характера того, что должно звучать. Ритмическая энергия подъёма и опускания его рук на клавиатуру совсем не связана и не соответствует последующему звучанию музыки.

Другое дело – игра выдающихся музыкантов. ««Слушая Листа, его надо и видеть», – замечает Р. Шуман. – Он ни в коем случае не

должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна» [7, с. 235].

Автору статьи посчастливилось присутствовать на одном из последних мастер-классов М. Ростроповича в зале Московской консерватории. «Каждый исполнитель-инструменталист, – повторял Мстислав Леопольдович, – свою игру должен начинать по-дирижёрски, с ауфтакта, в котором есть дыхание и характер музыки». Так ярко и зримо для всех исполнителей и слушателей дыхание проявляется только в руке хорошего дирижёра.

Несомненно, дирижирование радикально отличается от всех других исполнительских специальностей. Мануальная техника дирижёра – это особый, весьма своеобразный вид деятельности, когда дирижёр с помощью определённых движений общается с исполнителями, оказывая на них воздействие. Движения дирижёра, подкреплённые выразительным взглядом, – это волевые приказы-действия.

Особое место в выразительных, образных приёмах дирижёрской техники занимают *интонационные жесты*. К важной специфике дирижирования относится и то, что в движениях дирижёра сразу, зримо и ясно проявляется художественный образ музыкального произведения. Используя разнообразные позы, подчас скульптурной выразительности (положения головы, корпуса, ног, рук), и всю совокупность средств выразительной техники, дирижёр передаёт эмоционально-образную направленность и смысловую выразительность музыкального звучания. Б. Асафьев, предостерегая исполнителей от формальностей, пишет: «...процесс интонирования, минуя слово (в инструментализме), но испытывая воздействие “немой интонации” пластики и движения человека, *включая язык руки*, становится “музыкальной речью, музыкальной интонацией”» [1, с. 211-212].

Действительно, собирая, сжимая, раскрывая пальцы и кисть с необходимой мерой напряжения, направляя движение руки снизу-вверх или сверху-вниз за шагом интервала, за его интонацией, дирижёр с помощью жестов может передавать интонационную выразительность образа – тем самым *интонируя музыкальную мысль*. Такие выразительные приемы дирижёра входят в понятие **образных интонационных жестов**. Музыкальный образ и звук диктуют дирижёру выразительные движения, которые воздействуют на наше восприятие и наш слух, расширяют наши чувства и ощущения. Надо иметь в виду, что каждый звук несёт в себе эмоциональный тонус, эмоциональный образ наших движений. Исполнителю очень важно понимать смысловое, образное содержание того, что исполняешь, и уметь передать его.

В дирижировании отображение темпа связано со скоростью движения руки, определяющей движения долей такта. Основное положение тактирования заключается в ритмическом или временном совпадении счётной метрической доли – композиторской и дирижёрской. К примеру, если при ключе композитор выставил размер 4/4, то и дирижёр тактирует «на 4». Скорость движения руки дирижёра в таком согласованном варианте совпадает со скоростью движения четвертных длительностей – счётных долей такта. В таком тактировании основной темп и визуально согласуется со скоростью движения руки: чем быстрее движение, тем быстрее темп исполнения. Педагоги-инструменталисты как раз и используют этот приём, подсказывая ученикам необходимый темп.

Однако в исполнительской практике дирижёра есть и парадоксальные явления. То обстоятельство, что дирижёр ведёт свой счёт не ритмическими длительностями, а метрическими долями, приводит к тому, что счётная доля тактирования может и не совпадать с указанной композитором длительностью при ключе. Так, выставленный при ключе метрический четырёхдольный размер дирижёр может тактировать и «на 8» и на «4», и на «2» и даже «на раз» (например – «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского). Всё зависит от темпа, характера произведения и музыкального мышления дирижёра, его видения музыкальных образов и драматургии. Иногда одно и то же произведение разные дирижёры дирижируют в разных метроритмических схемах, выбирая разные по времени счётные доли тактирования. К примеру, можно наблюдать дирижирование первой части симфонии № 41 *C-dur* «Юпитер» В.А. Моцарта «на 4» и «на 2». При дирижировании «на 4» у дирижёра в такте четыре счётных доли и, следовательно, четыре двухфазных жеста, а в тактировании «на 2» – в такте только две доли, а значит, жестов два. Понятно, что при тактировании «на 4» в указанном темпе *Allegro vivace* скорость движения рук слишком быстрая. И это не простая механика. В данном примере такая скорость влияет на интенсивность движения, что вызывает значительную напряжённость, экспрессивность, если угодно, даже драматизм звучания.

Какую счётную долю применять, решает дирижёр: это его музыкальное видение, его образные представления. Что касается указанной симфонии Моцарта, то моё предпочтение и убеждение определёнno связано с тактированием на «2». Объясню почему. В тактировании «на 2» движение рук становится более лёгким, удобным, энергичным и свободным, что радикально меняет характер музыки. Звучание приобретает полётность, устремлённость, радостный

искромётный характер. Тактируя на «2», дирижёр может предложить исполнителям настоящий темп и характер звучания *Allegro vivace*, указанный композитором. И, что ещё особенно важно, у дирижёра появляется возможность избегать мелких слоговых акцентов и объединять мелодическую линию в единое целое.

Очень образно и выразительно «звучат» руки дирижёра, умеющего в своих движениях сочетать темп, ритм, скорость, энергию пульсирующего ритма, когда эмоциональный тон музыки становится живым и зримым, что позволяет дирижёру «через внешнюю скорость проникать во внутреннюю сущность музыки» [6, с. 205].

Надо особо подчеркнуть, что весь процесс управления звучанием оркестра происходит только при опережающей информации дирижёрских действий. В любом темповом движении дирижёр, действуя в настоящем времени, обязан слегка «уходить вперёд», опережать звучание и вести за собой исполнителей для того, чтобы *управлять* оркестром. Опережая звучание, дирижёр одновременно находится и в настоящем времени и на шаг впереди исполнителей. В этом дирижёру помогает хорошее чувство темпоритма, техническая оснащённость, а также чувство свободы, неудержимости движения вперёд и вперёд, хотя фактически темп остаётся неизменным. *В этом заключается и специфика, и парадоксальность, и основополагающий приём всех управляющих действий, а также является показателем зрелости и профессионализма дирижёра.* Инструменталисты применяют такой способ управления в своих педагогических приёмах для выработки у студента чувства музыкального времени и перспективы движения музыкальной мысли.

В дирижировании ритм проявляется и ощущается в мышечной энергии движения, в его активности. Только через внутреннее ощущение движения можно научиться понимать и чувствовать ритм. Дирижировать ритмично и содержательно – значит уметь правильно организовывать длительности звуков в «смысловые цельности», значит добиваться точного выдерживания ритмических длительностей *не формально*. Это значит, что недостаточно в данном случае знать, что каждая более крупная ритмическая длительность содержит в себе определённое количество более мелких длительностей. Играть ритмично – в каждой длительности звука слышать, чувствовать и выражать энергию и живой пульс биения его более мелких и мельчайших длительностей. «Жизнь звука – в его пульсации», – утверждает М. Пазовский [6, с. 219]. Мы знаем, что одна и та же тема, фраза, в зависимости от выбранной пульсации, может звучать эмоционально по-разному: чем взволнованнее и драматичнее характер музыкального высказывания, тем большую

скоростью пульсации, большую интенсивность движения применяет дирижёр. Исполнять ритмично – значит входить в ритмическую пульсацию музыки, чувствовать организующее и дисциплинирующее её начало, наполнять музыку эмоциональной силой ритма. Из этого следует, что если исполнитель захочет придать звучанию иной характер, иное эмоциональное звучание, то музыка может потребовать и иной ритмической пульсации. Исполнителю важно передавать напряжение ритмического пульса и эмоциональный тон его звучания – только тогда формальное значение ритмических длительностей перестанет существовать, а ноты станут переосмысленными и в полном смысле слова будут содержательны, то есть *проинтонированы*. «Не интонируемого ритма нет и быть не может», – утверждает Б. Асафьев [1, с. 311].

У дирижёра, понимающего процесс интонирования и умеющего интонировать, выразительные движения рук и корпуса говорят «интонационным языком», способным передавать все элементы звучания музыки вплоть до элементарной интонации. Жесты дирижёра, проявляя ритмическую энергию, *пульсируют* и внешне, и внутренне, одновременно и вызывая энергию и подчиняясь этой энергии, ритму и силе её токов. В таких жестах дирижёра содержится информация о будущем звучании: его характере, идее, а также тот смысловой *подтекст*, без которого музыкальная содержательность, при всей формальной точности движений дирижёра, лишена интонационной ясности языка.

Такого зримо выраженного действия метро-ритма, как в движениях дирижёра, невозможно достичь в других музыкальных профессиях. И это ещё одна причина привлекательности дирижирования.

Слово «дирижировать» на всех языках означает управлять. Даже достигшие признания, известные музыканты не всегда получают должного выявления своих творческих устремлений вне оркестра и потому стремятся к дирижированию. Самый великий и совершенный инструмент, созданный человеком, – оркестр. Его возможности в музыке безграничны, ведь оркестр – это целый организм, он един, но многогранен и многофункционален и до конца не изучен.

Дирижирование как искусство и способ управления способствует развитию психологической устойчивости, уверенности, смелости исполнителя, развитию и воспитанию его творческой воли, творческого начала – качеств, без которых музыкант никогда не сможет быть исполнителем, способным заинтересовать большую аудиторию слушателей.

Искусству дирижирования с позиции его особых возможностей информативности жестового языка, его значимости и кратности, образной содержательности, ясности, конкретности, мануальной выразительности и специфичности высказывания следует обучать как можно большее число студентов. По крайней мере, хотя бы знакомить с основными приёмами управления исполнительскими процессами. По утверждению Г. Ержемского: «Возможности языка жестов дирижёра как средства отражения музыкального смысла, инструмента воздействия на исполнителей – практически безграничны. Он больше, чем какое-либо другое коммуникативное средство насыщен эмоциональными элементами, проявлениями субъективности и самовыражения личности» [2, с. 67].

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. первая и вторая / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
3. Казачков, С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. А. Казачков. – М. : Музыка, 1967. – 111 с.
4. Михоэлс, С. М. Статьи, беседы, речи / С. М. Михоэлс. – М. : Искусство, 1960, – 299 с.
5. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988 – 240 с.
6. Пазовский, А. М. Записки дирижёра / А. М. Пазовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 558 с.
7. Шуман, Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – М. : Музгиз, 1956. – 400 с.

References

1. Asafiev B. V. Muzykalnaya forma kak process. Kn. pervaya i vtoraya [Musical form as a process. Book the first and the second]. Leningrad : Muzyka [Music], 1971, 376 p.
2. Yerzhemsky G. L. Psihologiya dirizhirovaniya. Nekotorye voprosy ispolnitelstva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhyora s muzykalnym kollektivom [Psychology of conducting. Some questions of performance and creative interaction of the conductor with the musical group]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 80 p.
3. Kazachkov S. A. Dirizhyorskij apparat i ego postanovka [The conductor's apparatus and its setting]. Moscow : Muzyka [Music], 1967, 111 p.
4. Mikhoels S. M. Stati, besedy, rechi [Articles, conversations, speeches]. Moscow : Iskusstvo [Art], 1960, 299 p.

5. Neuhaus G. G. Ob iskusstve fortepiannoj igry [On the art of piano playing]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 240 p.
6. Pazovsky A. M. Zapiski dirizhyora [Notes of the conductor]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1968, 558 p.
7. Schumann R. Izbrannye stati o muzyke [Selected articles about music]. Moscow : Muzgiz, 1956, 400 p.

Попова Л.К. Специфика и парадоксы дирижирования.

Данная статья посвящена исследованию специфики дирижёрской деятельности как способа управления оркестром – сложным и совершенным «инструментом». Высокий уровень современного музыкального искусства предъявляет высокие требования и к творчеству дирижёра. Целью исследования также стало осмысление возможностей и особенностей дирижёрского жеста к отображению художественно-выразительного содержания музыки. Автор рассматривает дирижирование с позиции его особых возможностей информативности жестового языка, обращая внимание на его значимость и краткость, образную содержательность, ясность, конкретность, мануальную выразительность и специфичность высказывания.

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

Актуальность данной статьи определяется недостаточным уровнем изученности возможностей искусства дирижирования в осуществлении функции художественно-психологического воздействия на музыкантов и слушателей. Автор убедительно показывает важность и значимость дирижёрской деятельности для развития и обучения музыкантов всех специальностей.

Ключевые слова: дирижирование, оркестр, дирижёр, ауфтакт, профессиональное музыкальное образование.

Попова Л.К. Специфіка і парадокси диригування. Дана стаття присвячена дослідженню специфіки диригентської діяльності як способу управління оркестром – складним і досконалим «інструментом». Високий рівень сучасного музичного мистецтва пред'являє високі вимоги і до творчості диригента. Також ціллю дослідження стало переосмислення художньо-виразного змісту музики. Автор розглядає диригування з позиції його особливих можливостей інформування жестової мови, звертаючи увагу на його значимість та кратність, образну змістовність, ясність, конкретність, мануальну виразність і специфічність вислову.

Серед використаних у роботі методів наукового дослідження виділимо історичний, аналітичний, порівняльний, емпіричний та теоретичний методи.

Актуальність даної статті виділяється недостатнім рівнем вивченості можливостей мистецтва диригування у здійсненні функції художньо-психологічного впливу на музикантів і слухачів. Автор переконливо показує важливість і значимість диригентської діяльності для розвитку та навчання музикантів усіх спеціальностей.

Ключові слова: диригування, оркестр, диригент, аутфакт, професійна музична освіта.

Popova L. Specificity and paradoxes of conducting. This article is devoted to the study of the specifics of conducting as a way of managing an orchestra – a complex and perfect "instrument". The high level of contemporary musical art places high demands on the conductor's creative work. The aim of the study was also to comprehend the possibilities and features of the conductor's gesture to display the artistic and expressive content of music. The author examines conducting from the standpoint of its special possibilities of informativeness of sign language, paying attention to its significance and brevity, figurative content, clarity, concreteness, manual expressiveness and specificity of the statement.

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

The relevance of this article is determined by the insufficient level of study of the possibilities of the art of conducting in the implementation of the function of artistic and psychological influence on musicians and listeners. The author convincingly shows the importance and significance of conducting for the developing and training musicians of all specialties.

Key words: conducting, an orchestra, a conductor, upbeat, professional musical education.

УДК 780.8:78.09

П.В. Иванников

«НОКТИЮРНАЛ» БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА: АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Для развития современного гитарного искусства чрезвычайно важны произведения крупных композиторов, которые являются общепризнанными в мировой музыкальной культуре. Одним из таких авторов является английский композитор Бенджамин Бриттен – автор опер, «Военного реквиема», симфоний, инструментальных концертов, множества камерных произведений. Благодаря дружбе с известным гитаристом, соотечественником Джулианом Бримом, в ряду его опусов

можно отметить произведения для гитары и голоса (цикл «Китайских песен»), квинтет с гитарой и другие. Однако самым значительным вкладом композитора в гитарный концертный репертуар, оказался посвящённый Д. Бриму «Ноктюрнал» для гитары соло.

Анализ ряда исследований показал, что гитарному творчеству Бенджамина Бриттена посвящено немного работ. Среди них: статья Т.П. Иванникова «Феноменологический подход к анализу гитарной музыки XX века: “Ноктюрнал” Б. Бриттена» [1], исследование Х. Абрамова [5], а также научная работа Д. Фракенпола [6]. При этом остаются не изученными различные исполнительские аспекты и художественные задачи, облегчающие понимание того, «как играть» грандиозный опус знаменитого английского композитора XX века. Это обстоятельство и определило *актуальность* избранной темы.

Цель статьи – выявить комплексные исполнительские средства цикла «Ноктюрнал» Б. Бриттена, раскрывающие специфику гитарных технических и выразительных приёмов, которые обогащают интерпретацию художественного образа композиции.

Что же представляет собой данное произведение?

Рассматривая избранное сочинение, отметим, что наряду с национальным фольклором на Б. Бриттена оказывала влияние и профессиональная музыка Англии разных эпох. Он обращался к наследию Г. Пёрселла и других авторов, а в «Ноктюрнале» – к творчеству выдающегося лютниста и композитора XVI-XVII веков Джона Доуланда, в частности, использовал тему его арии «*Come Heavy Sleep*» из первого сборника песен, которая стала отправной точкой композиции. Всевозможные эффекты, приёмы игры позволяют осмыслить философское содержание вариационного цикла. Каждая её часть раскрывает особое эмоциональное состояние: медитацию, волнение, тревогу, мечтательность, нежность, беспокойство. Естественно, что эти номера построены по принципу контраста: темпового, тембрового и пр. Кульминация цикла – VIII часть, названная композитором «Пассакалей» с вариациями на бас-остинато. Но Б. Бриттен берёт на вооружение только принцип вариаций и использует в качестве повторяющегося момента не тему, а импульс-мысль, импульс-состояние, т. е. очень короткую музыкальную фразу. Она повторяется неотвязно, настойчиво, даже назойливо, динамически нарастая, поднимаясь всё выше и выше, достигая кульминации. И вот, словно освобождение от этого наваждения, звучит финальный раздел – «Ария» Доуланда.

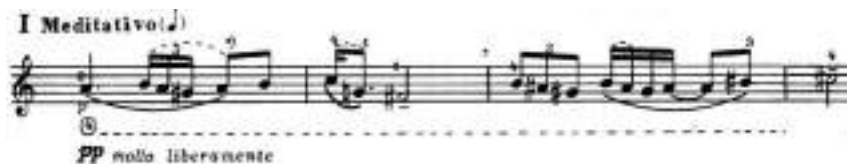
Сложность творческого замысла рождает и новые формы воплощения. Всё это ставит перед исполнителем труднейшие

технические и художественные задачи, требует освоения новых приёмов звукоизвлечения, неординарных аппликатурных решений. Предложенная Джулианом Бримом редакция помогает в какой-то мере разрешению этих вопросов. Вместе с тем, оригинальность музыкального материала требует более глубокого анализа всех проблем, предложенных Бриттеном.

Исполнительские задачи в подходе к этой сюите тесно связаны с содержанием произведения. Поэтому необходимо увязать предлагаемые рекомендации с музыкальным анализом каждой части.

I часть – «Медитация». В этом названии заключается весь характер части. Музыкальный размер не обозначен. Ритмический подзаголовок – «очень свободно». Первые две фразы (по двутактам) определяются запятой, т. е. каждая фраза отделяется от другой фразы паузой. Тема «Арии» Доуланда даётся одногласно, украшается мелизмами. Первый двутакт соответствует начальной фразе темы «Арии»; второй (пример 1) – следующей фразе (пример 2). Все темы подвергаются ритмическому изменению. 3, 4, 5, 6-я фразы «Арии» даны Доулэндом в полифоническом и секвентном изложении. Бриттен соблюдает только принцип секвенции и общие интонации (примеры 1, 2).

Пример 1. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 1 ч.



Пример 2. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, заключительный раздел



Аналогично Бриттен изменяет последнюю фразу темы (примеры 3, 4).

Пример 3. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 1 ч.



Пример 4. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, заключительный раздел



Своеобразный припев повторяет квартовую интонацию, ритмическое сходство (пример 5, тт. 16-17). Им же заканчиваются I и VIII части.

Пример 5. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 1 ч.



Приведённый анализ произведения поможет уяснить мелодические и, в какой-то мере, ритмические связи I части с «Арией», и в соответствии с этим выбрать необходимые исполнительские средства – аппликатуру, приёмы звукоизвлечения, тембр, штрихи, динамику и т. д.

Первый четырёхтакт (две фразы) необходимо сыграть сочным, глубоким, единым по тембру звуком. Для этого отрывок исполняется на четвёртой струне – таким приёмом достигается нужный эффект; 3-й пятитакт следует играть весь на третьей струне. Он как бы суммирует две первые фразы. Выявлению этого способствует более светлый тембр

с начальными тактами, а также развить первоначальную музыкальную мысль (пример 7, тт. 25-26).

Пример 7. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 1 ч.



Заканчивается часть рефреном (трёхтакт). Темп, диапазон, тембр, методические рекомендации полностью соответствуют первому проведению рефрена. Утверждается квартовая интонация, для выделения которой нужно играть «апояндю».

II часть сюиты называется «Очень взволнованно». В ней передано сильное душевное волнение. Динамика – «*sf*»; характер – «тяжело»; музыкальный размер не обозначен. В основе мелодического движения этой части лежат интонации «Арии»: м. 3 вверх, ч. 4 вниз, б. 2 вниз (пример 8).

Пример 8. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 2 ч.



Быстрый темп обусловлен однообразным триольным движением и резкими остановками на аккордах sforцандо (*sf*). При этом «тяжесть» темы создаёт не только её низкий регистр, но и эффект единого тембра. Это достигается исполнением первых двух фраз на шестой струне (в отличие от редакции Брима, который 1-ю фразу даёт на разных струнах, достигая эффекта полупедали, что мешает простому мелодическому интонированию). Все аккорды «*sf*» желательнее играть не обычным приёмом (р-і-м-а), а ударом (і), что создаёт эффект внезапной динамической остановки. Этот приём соответствует тяжёлому и, в то же время, быстрому движению триолей в низком регистре. 3, 4 и 5-я фразы исполняются на низких струнах, не выходя за рамки регистра. Приём звукоизвлечения любой, но исполнять нужно возле подставки, чтобы обертоны не накладывались. Штрих нон-легато. Следующие три такта

представляют собой арпеджированный рефрен I части, который секвентно развивается (пример 9, тт. 13-14).

Пример 9. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 2 ч.



Разумеется, многие звуки педализируются. Педаль создаёт несколько иную звуковую картину. Динамика здесь «*mf*». Такой же динамический контраст и в I части.

I рефрен
II рефрен
pp *ppp* *f* *mf*

Возвращение тематического материала (2-й эпизод) происходит в высоком регистре. Динамика – *f*, приём звукоизвлечения – любой (тирандо, апояндо) (пример 10, тт. 17-18).

Пример 10. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 2 ч.



Последние три такта – рефрен, представленный в виде арпеджио. Приём звукоизвлечения – тирандо. Динамика от «*mf*» до «*ppp*». Композитор ритмически выписывает замедление (пример 11, тт. 21-23).

Пример 11. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 2 ч.



Последние три ноты «до» подготавливают III часть. Она называется «беспокойство». Размер 3/4 даётся в скобках; темп – *rubato*. Часть построена на опосредованном изложении интонаций «Арии» и полиритмическом соединении статичного аккомпанемента и мелодических фраз. Соединение трёхдольного движения четвертями в аккомпанементе с мелодией, представленной часто в четырёхдольном ритме, создаёт очень сложную техническую задачу для исполнителя (пример 12, тт. 21-25).

Пример 12. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 3 ч.

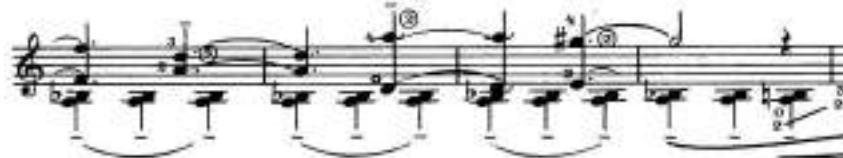


Теперь рассмотрим соотношения аккомпанемента и мелодии. На фоне статичного в динамике и тембре аккомпанемента (он должен исполняться *«tenuto»*, штрих нон-легато, динамика от *«pp»* до *«mp»*, тембр безликий на протяжении всей части) интонационно выразительно должны звучать мелодические попевки. Характер их обусловлен регистром звучания, тембром, динамикой, штрихами. Рассмотрим некоторые основные моменты III части.

До 21-го такта происходит чередование мелодических попевок в низком и высоком регистре. С 21-го по 29-й такт чередование попевок сменяется непрерывной мелодической линией большого дыхания в верхнем регистре. Здесь образуется кульминация всей части. Это необходимо подчеркнуть длительным крещендо до 26-го такта, в котором наступает предел кульминации. С 30-го такта снова появляется чередование попевок в низком и высоком регистре, а значит – возвращение характера начальных тактов и насыщенного тембра. Исполнение низких нот пальцем «р» создаёт чистоту и много низких обертонов. Мелодия в верхнем голосе пальцами «а, m» приёмом тирандо

значительно осветляет регистр. Усиливается контраст тембров между низким и высоким регистрами благодаря приёмам звукоизвлечения. Возле темы стоит авторская пометка «*marcato*» (подчёркнуто). Для достижения этого эффекта необходимо сыграть квартовые попевки почти стаккато. С 41-го такта мелодию необходимо сыграть как можно более связно. Очень большое смысловое значение имеют такты 50-53 (*ppp*), переход аккомпанемента в низкий регистр (звучание малой секунды), в мелодии – широкие интервалы; педаль в мелодии и аккомпанементе создают вторую смысловую кульминацию части, выраженную в динамическом спаде. Эти три такта нужно играть на «тирандо» ногтём возле подставки, тембрально осветляя звучание (пример 13).

Пример 13. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 3 ч.



С 61-го такта возвращается характер второго эпизода (квартовые интонации, данные в ритмическом варьировании, чередование попевок в низком и высоком регистрах). Здесь требуется подчёркнутое исполнение мелодии, приём – тирандо, штрих близкий к стаккато, динамика «*p*».

IV часть называется «Беспокойство, тревога». Без музыкального размера. Из начальной интонации «Арии» вырастают реплики. Большое смысловое значение в этой части приобретают паузы, занимающие большое место и подчёркивающие тревожное состояние (пример 14, тт. 1-2).

Пример 14. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 4 ч.



Атмосферу беспокойства создают рвущиеся мотивы, разделённые паузами. Они требуют хорошей техники и синхронной работы обеих рук. Это решается продуманной аппликатурой.

Тремолирование во втором такте одной ноты (после аккорда *sf*) как бы подтверждает сказанное. То же самое (вопрос-ответ) происходит и в третьем, и в четвёртом тактах. Всё это исполняется приёмом тирандо, штрих – стаккато, тембр задают низкие струны. Следующий, очень длинный такт является большим мелодическим отрезком гаммообразного типа, по смыслу не связанного ни с предыдущим, ни с последующим текстом части. Исполнителю необходимо начать пассаж в медленном темпе, связно (в контрасте с предыдущими репликами), постепенно усиливая звучание и ускоряя темп. Пассаж приводит к аккорду *sf* и последующему тремолированию ноты. Второй раздел части построен на нисходящих интонациях подголоска «Арии». (пример 15, тт. 9).

Пример. 15. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 4 ч.



В последних трёх тактах тремолирование одной ноты служит утверждением музыкальной мысли. Ритмическая фигура последнего такта не только замедляет темп части, но и даёт ритмическую фигуру рефрена «Арии» и маршеобразную фигуру V части.

V часть – «Марш». Квартовая интонация рефрена «Арии» собрана в интервал и звучит в аккомпанементе до конца. Здесь же и ритмические связи. Размер части не определён. В нахождении темпа исходим из жанровой основы – «Moderato». Глубокое внутреннее родство существует между 5-й и 3-й частями (статичный аккомпанемент и т. д.). Всё это предполагает применение тех же исполнительских приёмов, что и в III части. Яркая, выразительная мелодия звучит на фоне статичного сопровождения. Необходимо отдельно рассмотреть исполнение элементов мелодии и аккомпанемента, который должен звучать «остро и тяжело» динамически на «*pp*» на протяжении почти всей части (за исключением 19 и 20-го тактов). Тембр обусловлен низким регистром звучания. Для правильного выражения характера музыки очень важное значение имеет точное соблюдение чёткого ритма с обязательными паузами (пример 16, тт. 1-3).



С 20-го такта аккомпанемент становится более мелодичным – верхний голос аккорда становится интонационно подвижным, усложняются функциональные связи. С 1-го до 20-го такта происходит постепенное изменение аккомпанемента – он с каждым тактом поднимается вверх, нарастая динамически. Новое качество аккорда в 20-м такте подчёркивает главную кульминацию всей части.

Мелодическая линия дана в интервал две октавы, что создаёт интересный пространственный эффект. Таким приёмом мелодия излагается на протяжении всей части. Её характер, тембр, динамика должны резко отличаться от сухого, острого сопровождения. Певучесть мелодической линии (в соответствии с авторской пометкой) достигается путём активного вибрата. Выполнение глиссандо, портаменто в левой руке выделяет и украшает мелодию. При исполнении этой пьесы возможно кое-где изложение мелодии и аккомпанемента в разной внутренней пульсации. Исполнителю необходимо найти точную градацию ритмических изменений, а к 20-му такту нужно прийти в единой пульсации и, таким образом, ещё одним исполнительским приёмом подчеркнуть кульминацию.

Последние пять тактов являются заключением всей части. Квартовая мелодическая интонация лежит в основе этого эпизода. Заканчивается часть ритмической фигурацией аккорда.

Следующая, VI часть начинается с предыдущего аккорда. Без определённого размера и темпа эта часть изложена очень свободно в соответствии с указанным характером в названии – «Мечтания». Каждое предложение состоит из двух тактов (вопрос-ответ), где ответ представлен флажолетами. Этот исполнительский приём здесь подчёркивает ирреальный характер музыки. Согласно авторской ремарке флажолеты исполняются свободно (имеется в виду, вероятно, темп и некоторые ритмические отклонения), динамика – «*pp*». Характер исполнения флажолетов представляется довольно монотонным, однообразным, без интонирования. Полной противоположностью являются так называемые «вопросы». Их нужно играть богатым звуком с ярким вибрато, выделяя при этом средний голос, излагаемый более

короткими длительностями. Этот голос представляет собой средний голос «Арии» Доуланда, интонации которого композитор активно развивает. Исполнительской задачей будет выявление этого голоса различными приёмами: арпеджио; штрих, близкий к легато; смысловое объединение интонаций и т. д. Но не нужно упускать из виду верхний акцентированный голос. По своей природе он будет естественно выделяться из фактуры. Таким образом, одновременно зазвучат три линии.

Вся динамическая шкала этой части не выходит за пределы «*mp*». Основные приёмы звукоизвлечения – тирандо и сложные флажолеты. Завершается часть флажолетами, последняя триоль которых даёт начальную интонацию следующей части (пример 17, тт. 10-11).

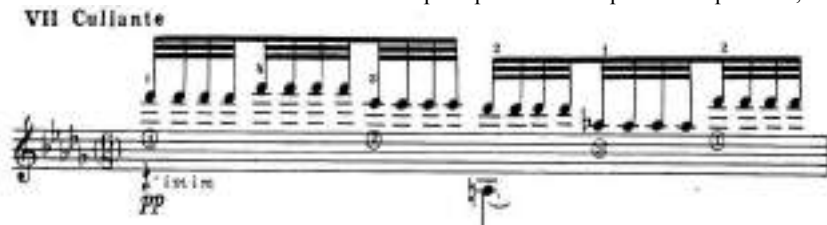
Пример 17. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 6 ч.



Подзаголовок VII части – «Нежно покачиваясь». Она написана на двух строчках политонально – басовый голос излагается в ля-миноре, мелодия – в си-бемоль-миноре. Ей соответствует авторская ремарка «шёпотом».

Квартовые интонации в басу напоминают кварттовую попевку рефрена «Арии», в мелодии – первые интонации «Арии». С 15-го такта функции меняются. Методически не совсем точной представляется расшифровка верхнего голоса. Приём «тремоло» не создаёт достаточно убедительного эффекта шёпота. В идеале приём «деташе» домры соответствовал бы замыслу автора. Найденный аналогичного характера приём выполняется одним из пальцев (*i, m, a*) (пример 18, т. 1).

Пример 18. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 7 ч.



Такой приём может быть назван «гитарным деташе», а с 15-го такта «деташе» исполняется пальцем «*p*». Вся динамика части не выходит за рамки «*pp* – *mp*». Исполнительской задачей является противопоставление двух линий. Это достигается противопоставлением различных приёмов игры «деташе» и одновременно тирандо. Заканчивается часть флажолетами (пример 19).

Пример 19. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 7 ч.



Из этого же интервала вырастает самая грандиозная по масштабам и своему значению часть, заканчивающаяся «Арией» Доуланда. Композиционно VIII часть фактически состоит из трёх самостоятельных, ярко выраженных разделов. Вся часть называется «Пассакалья». Эту старинную форму вариаций на выдержанный бас Бриттен мастерски использует в кульминационной зоне композиции. Оборот басового голоса (тема «Пассакалья») ритмически почти не изменён и проходит во всём первом разделе части. Автор требует играть «подчёркнуто». Это достигается извлечением пальцем «*p*» на тирандо. Верхний голос последовательно трансформируется, растёт, варьируется. Аппликатуру нужно подбирать с учётом единого тембра, где это возможно (пример 20, тт. 1-5).

Пример 20. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 8 ч.



Первая кульминация приходится на тт. 12–13. Басовый оборот темы, начиная с «*pp*», вырастает до «*ff*» в 16-м такте; он входит

в противоречие с мелодией, где кульминация приходится на 12–13-е такты. Это несовпадение – залог дальнейшего развития части. Тема верхнего голоса возникает на вершине арпеджио.

Происходит уплотнение фактуры. Исполнителю необходимо повысить общий уровень динамики. В т. 22 наступает кульминация первого раздела части. Этому способствует фактура, а также расширение границ такта. Динамику (*f*) необходимо держать ещё четыре такта, так как в т. 26 впервые происходит ритмическое изменение в басовом обороте темы.

Первый раздел части заканчивается трёхтактом «пиццикато». Исполняется этот раздел «взволнованно», он технически сложен. Басовый оборот темы ритмически варьируется (пример 21, тт. 11-13).

Пример 21. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 8 ч.



Для исполнения приёма «пиццикато» необходимо правую руку ребром ладони положить на струны у самой подставки. Звуки извлекаются большим пальцем. Авторская ремарка требует от исполнителя виртуозной техники, т.е. исполнение на всех струнах в темпе очень сложно. Второй раздел начинается «как бы сначала» (по ремарке автора). Исполнителю необходимо правильно выстроить постепенное нарастание динамики (от «*pp*» до «*ff*»). Ритмический рисунок очень острый (пример 22, т. 3-4).

Пример 22. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, 8 ч.



По мере нарастания динамики происходит и постепенное уплотнение, и расширение аккордной фактуры. Изменяется и изложение басового оборота темы. Он излагается сначала в октаву, а в т. 35 – в две октавы.

Здесь исполнителю нужно дать хорошую аккордовую вертикаль; очень компактно и в то же время интонационно выразительно заключительные семь тактов представляют собой гаммообразные секвенции, требующие от исполнителя хорошей пассажной техники. Звук должен быть плотным, динамически очень ярким (это кульминация второго раздела). Секвенции всё время прерываются «ми-мажорным» аккордом, взятым широким арпеджио. Этот аккорд останавливает движение трижды и постепенно утверждает тональный тип мышления. Композитор естественно выписывает замедление (ритмически): 16-тые сменяются триолями, затем дуоли, затем триоли, потом четвертные, наконец, половинные. Этот раздел можно исполнять приёмом апояндо. Звук должен извлекаться с атаккой, штрих – нон-легато, близкий к стаккато. Каждая нота будет отделена от последующей очень малой паузой, звук будет очень чётким.

Третий – заключительный раздел части и всего произведения – «Ария» Доуланда транспонирована Бриттеном в тональность «ми-мажор»¹⁴ и размещена сразу на двух нотеносцах (пример 23, тт. 1-3). Наступление этой тональности воспринимается как очищение, свет. Характер музыки очень спокойный. «Ария» насыщена элементами неимитационной полифонии. И хотя размер не выписан, музыка Доуланда воспринимается (в переменных размерах) ритмически определённой.

Пример 23. «Ноктюрнал» Б. Бриттена, заключительный раздел.

¹⁴ В оригинале песня “Come, heavy sleep” Д. Доуланда написана в соль мажоре.

Чтобы подчеркнуть значение «Арии», представляющей как бы зародыш всего цикла, необходимо избрать приёмы звукоизвлечения, динамику, тембр, которые помогут исполнителю выполнить эту задачу. В предыдущих частях мы использовали насыщенный, густой и светлый тембры, разнообразную динамику, интенсивное вибрато, помогающие выразительности исполнения, различные приёмы и штрихи. Динамический план («*pp*», «*ppp*») определён композитором. Для выявления стилистических особенностей лютневой музыки XVI века необходимо сымитировать звучание лютни. Для этого рука сдвигается к подставке (приём игры тирандо) и тембр становится богатым верхними обертонами (бестелесный). Это, по-видимому, и будет играть самую большую роль в создании необходимого образа. Вибрато применяется очень скромно и рефрены желательно выделять из контекста переходом на замедленный темп, а также сменой тембра на густой. Это достигается извлечением звуков на грифе. В целом исполнительский план «Арии» соответствует I части «Медитации». Завершается «Ария» темой рефрена. Звучание ослабевает, как бы тает.

Подытоживая проделанный анализ, отметим следующие позиции. «Ноктюрнал» был написан Бриттеном в форме обращённого вариационного цикла не случайно. Каждая вариация представляет собой самостоятельное построение, контрастирующее по характеру и темпу, в основе которого лежит помещённая в заключительный раздел старинная песня английского композитора эпохи Ренессанса.

Единство идейно-художественного замысла цикла основано на использовании мелодических интонаций и ритмических особенностей «Арии» Доуленда. Композитор использует мелодические фразы, ритм, полифонические приёмы очень опосредовано, создавая на этой основе оригинальное, непохожее на первоисточник произведение.

Весь цикл написан на основе применения расширенно-тональной техники. Это влечёт за собой добавление множества недиадонических звуков и созвучий, а также нефункциональных последовательностей, обогащение гармонического и фактурного каркаса аккордики.

Одним из важнейших элементов, который Бриттен применяет в «Ноктюрнале», является расширение метроритмического мышления. Этим обусловлено фактическое отсутствие музыкального размера в частях. Исполнителю предоставляется определённая ритмическая свобода, которая должна быть обусловлена единой исполнительской концепцией.

Особое внимание следует уделить артикуляции – произношению. Без этого невозможно в полной мере воплотить художественные задачи концертного опуса. Сложный мелодический и гармонический язык

предполагает глубокий анализ всех средств музыкальной выразительности. Формированию убедительной исполнительской интерпретации помогает овладение широким арсеналом технических приёмов.

Почти все виды гитарной техники находят применение в этом произведении. Это и гаммообразная техника, и арпеджио, и тремоло, и приёмы легато, пиццикато, расгеадо, сложные флажолеты, а также более редкие, выразительные приёмы глиссандо и др. Применяются и разнообразные штрихи: нон-легато, стаккато, дэташе. Из основных приёмов звукоизвлечения – апояндо и тирандо. Широко применяется вибрато.

Грандиозность и масштабность «Ноктюрнала», его художественная ценность ставят вариационный цикл Б. Бриттена в ряд выдающихся произведений для гитары XX столетия.

Список использованных источников

1. Иванников, Т. П. Феноменологический подход к анализу гитарной музыки XX века: «Ноктюрнал» Б. Бриттена / Т. П. Иванников // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова]. – Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2017. – Вып. 46. – С. 97–116.
2. Максименко, В. А. Графическое оформление нотного текста для гитары / общая ред. П. Вещицкого // В. А. Максименко. –М. : Сов. композитор, 1984. – 128 с.
3. Іванніков, Т. П. Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості : монографія / Т. П. Іванніков. – Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д. Г., 2018. – 392 с.
4. Britten, B. Nocturnal after John Dowland, op.70. – London : Faber music, 1963. – 15 p.
5. Abramovay, J. Nocturnal after John Dowland de Benjamin Britten: O sono e os sonhos como metafora [Electronic Resource] // XXII Congresso da Associacao Nacional de Pesquisa e Pys-Graduacao em Musica. Joao Pessoa, 2012. Mode of access : URL : https://www.academia.edu/6646546/Nocturnal_after_John_Dowland_de_Benjamin_Britten_O_sono_e_os_sonhos_como_meta_fora, свободный. – Загл. С экрана.
6. Frackenpohl, D. Analisis of Nocturnal op. 70 by Benjamin Britten: a thesis presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of music. – Denton : North Texas State University, 1986. – 160 p.

References

1. Ivannikov T. P. Fenomenologicheskij podhod k analizu gitarnoj muzyki XX veka: «Noktjurnal» B. Brittena [Phenomenological approach to the analysis of guitar music of the 20th century: "Nocturnal" by B. Britten]

- Problemi vzaimodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: / zb. nauk. st. / red.-uporjad. L. V. Shapovalova [Problems of interrelationship of art, pedagogy and theory and practice of education: / the collection of scientific articles / ed. by L. V. Shapovalova]. Kharkiv : Vidavnicтво TOV «S.A.M» [Publishing house TOV "S.A.M"], 2017, Issue 46, pp. 97–116.
2. Maksimenko V. A. Graficheskoe oformlenie notnogo teksta dlja gitary / obshhaja red. P. Veshhickogo [Graphic design of musical text for guitar / general ed. P. Veshchitsky]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1984, 128 p.
 3. Ivannikov T. P. Hitarne mystetstvo XX stolittia yak fenomen tvorchosti : monohrafiia [Guitar art of the XX century as the phenomenon of creativity: monograph]. Kam'yanets-Podilsky: PP Zvoleiko D.G., 2018, 392 p.
 4. Britten B. Nocturnal after John Dowland, op.70. London : Faber music, 1963, 15 p.
 5. Abramovay J. Nocturnal after John Dowland de Benjamin Britten: O sono e os sonhos como metafora // XXII Congresso da Associacao Nacional de Pesquisa e Pys-Graduacao em Musica. Joao Pessoa, 2012. Mode of access: URL : https://www.academia.edu/6646546/Nocturnal_after_John_Dowland_de_Benjamin_Britten_O_sono_e_os_sonhos_como_meta_fora_-htm, free.
 6. Frackenhohl D. Analisis of Nocturnal op. 70 by Benjamin Britten : a thesis presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of music . – Denton : North Texas State University, 1986, 160 p.

Иванников П.В. «Ноктюрнал» Бенджамин Бриттена: аспекты исполнительской интерпретации. В статье представлен комплексный исполнительский анализ наиболее значимого для академического гитарного репертуара вариационного цикла «Ноктюрнал» известного английского композитора XX века Бенджамин Бриттена. Определены особенности фактурной, метrorитмической организации произведения. Предложены оригинальные аппликатурные, технические, фразировочные решения, эффективные для достижения слитности прочтения цикла при сохранении высокой степени контрастности отдельных вариаций. Отмечена заложенная в концертном опусе определённая ритмическая свобода изложения, которая должна быть обусловлена единой исполнительской концепцией, обеспечивающей применение широкого спектра технических и художественных приёмов.

В качестве методологической базы автором использованы комплексный, функциональный, аналитический, исполнительский, интерпретационный подходы, позволяющие достичь поставленной цели, а именно выявить исполнительские средства сочинения Б. Бриттена, раскрывающие специфику гитарных технических и выразительных

приёмов, которые обогащают интерпретацию художественного образа композиции.

Проделанный анализ дал возможность доказать единство идейно-художественного замысла цикла, выявить применение таких выразительных средств как расширенная тональная организация, свобода метроритмического мышления (отсутствие музыкального размера в частях), продемонстрировать разнообразные виды современной гитарной техники.

Ключевые слова: английская гитарная музыка, «Ноктюрнал» Б. Бриттена, исполнительская интерпретация, гитарные технические приёмы.

Іванніков П.В. «Ноктюрнал» Бенджаміна Бріттена: аспекти виконавської інтерпретації. У статті представлений комплексний виконавський аналіз найбільш значущого для академічного гітарного репертуару варіаційного циклу «Ноктюрнал» відомого англійського композитора ХХ століття Бенджаміна Бріттена. Визначено особливості фактурної, метроритмічної організації твору. Запропоновано оригінальні аплікатурні, технічні, фразувальні рішення, ефективні для досягнення цілісності прочитання твору при збереженні високого ступеня контрастності окремих варіацій. Відзначена закладена в концертному опусі певна ритмічна свобода викладу, яка повинна бути обумовлена єдиною виконавською концепцією, що забезпечує застосування широкого спектру технічних і художніх прийомів.

В якості методологічної бази автором використані комплексний, функціональний, аналітичний, виконавський, інтерпретаційний підходи, що дозволяє досягти поставленої мети, а саме виявити виконавські засоби твору Б. Бріттена, що розкривають специфіку гітарних технічних і виразових прийомів, які збагачують інтерпретацію художнього образу композиції.

Виконаний аналіз дав можливість довести єдність ідейно-художнього задуму циклу, виявити застосування таких виразних засобів як розширена тональна організація, свобода метроритмічного мислення (відсутність музичного розміру в частинах), продемонструвати різноманітні види сучасної гитарної техніки.

Ключові слова: англійська гітарна музыка, «Ноктюрнал» Б. Бріттена, виконавська інтерпретація, гітарні технічні прийоми.

Ivannikov P. Benjamin Britten's "Nocturnal": Aspects of Performing Interpretation. The article presents a comprehensive performing analysis of the "Nocturnal" variation cycle, the most significant for the academic guitar repertoire, by the famous English composer of the 20th century Benjamin Britten. The features of the textured, metro-rhythmic

organization of the work are determined. The original fingering, technical, phrasing solutions are proposed, which are effective for achieving the fusion of reading the cycle while maintaining a high degree of contrast of individual variations. A certain rhythmic freedom of presentation inherent in the concert opus is noted, which should be conditioned by a single performing concept that ensures the use of a wide range of technical and artistic techniques.

As a methodological base, the author used complex, functional, analytical, performing, interpretive approaches that allow to achieve the set goal, namely, to identify the performing tools of B. Britten's composition, revealing the specifics of guitar technical and expressive techniques that enrich the interpretation of the artistic image of the composition.

The analysis made it possible to prove the unity of the ideological and artistic conception of the cycle, to reveal the use of such expressive means as an expanded tonal organization, freedom of metro-rhythmic thinking (lack of time signature in parts), to demonstrate various types of modern guitar technique.

Key words: English guitar music, B. Britten's "Nocturnal", performing interpretation, guitar techniques.

УДК 787.1.071.5

И.М. Вознюк

О ФОРМИРОВАНИИ РАЦИОНАЛЬНЫХ ИГРОВЫХ НАВЫКОВ ПРАВОЙ РУКИ У СКРИПАЧА-ЛЕВШИ

В продолжении темы своего исследования о специфике и особенностях обучения леворуких скрипачей, считаю необходимым ещё раз упомянуть о важности и актуальности изучаемого явления [1, 2]. Современная практика работы с левшами в скрипичных классах невероятно трудна не только по причине её малоизученности. Этот процесс тормозится всё ещё бытующим устаревшим представлением о том, что в большинстве случаев левши по причине особой специфики работы их головных полушарий не способны преодолеть сложнейшие координационно-технические задачи, стоящие перед профессиональным исполнителем-скрипачом. Вероятно, именно поэтому для многих преподавателей скрипки левши не представляют профессионального интереса (детям, попросту, предлагают освоить какой-либо другой инструмент, освоение которого не требует такой высокой степени координационного участия).

Вместе с тем, как показывает собственный опыт и внешняя статистика, количество леворуких музыкантов повсеместно растёт. Более того, опыт последних десятилетий однозначно указывает на то, что в рейтинге успешности овладения профессиональным исполнительским мастерством леворукие скрипачи даже опережают своих праворуких коллег. По этой причине тщательное изучение и углублённое исследование игрового процесса у обучающихся скрипачей-левшей нам представляется весьма перспективным с позиции сегодняшнего дня. На наш взгляд, наиболее важными и первоочередными для изучения являются вопросы координации моторно-двигательной и психофункциональной деятельности леворуких скрипачей.

В данной статье автор предпринимает попытку проанализировать педагогические наработки в своём скрипичном классе и, с учётом собственного опыта работы с левшами различных возрастных групп, предлагает рассмотреть некоторые педагогические методы, способствующие совершенствованию формирования у них рациональных игровых навыков правой руки.

Из методических трудов, накопленных четырёхсотлетней историей школы скрипичной игры, общеизвестно, что именно правая рука скрипача – это тот «художник», который заставляет скрипку плакать и смеяться, именно эта рука, озвучивая игровые действия левой, наполняет их художественным смыслом. Здесь «требуется комплексное мастерство в управлении весом смычка, его скоростью, ощущение прикосновения к струне, пружины. Исполнитель должен найти такое физическое ощущение в руке, чтобы овладеть ею как художник кистью» [4].

Совершенно очевидно, что творчество не поддаётся регламентации, особенно, если оно находится «в руках» левши. Нет необходимости вновь указывать на специфику и оригинальность творческого подхода известных исполнителей-левшей [1, 2]. Стоит лишь напомнить, что обучение игре на любом инструменте предполагает исключительно индивидуальный подход, даже если он не отягощён сложностью процесса латерализации, вызванного особенностями функциональной межполушарной асимметрии мозга (как это происходит у левши). В связи с этим, на наш взгляд, целесообразно выделить основные особенности игрового движения правой руки скрипача, которые на практике обнаруживают проблемы координационно-двигательного порядка у левши.

Представим правую руку скрипача как единый организм – своего рода сложную подвижную систему, свободно подвешенную в плечевом суставе [3]. Прежде всего, обозначим ряд наиболее важных сенсорно-

моторных факторов, способствующих рациональному управлению этой системой.

1. Базовые ощущения веса правой руки, её мышечной эластичности и мобильности, основанных на свободе основных суставов.

2. Удобство держания смычка (в большинстве – индивидуальная манера держания и управления ведением смычка).

3. Независимость движений правой руки (несмотря на скоординированность с действиями левой руки, её движения не должны непроизвольно быть с ними связанными).

4. Автоматизированность исполнительских навыков.

Наряду с этими существует ряд других не менее важных (психо- и слухо-моторных) факторов, существенно влияющих на качество управления подвижной системой правой руки. К ним относятся умелое использование и распределение так называемых пассивных сил (инерционных, весовых и пружинных возможностей смычка, упругих свойств струн и волоса смычка и пр.), в том числе, особенности звукотворческих ощущений исполнителя.

Разумеется, при формировании рациональных игровых навыков правой руки, педагог обязан мыслить стратегически, то есть воспитывать у ученика представление о роли смычка, как об инструменте, который должен эффективно воздействовать на все стороны процесса исполнения. В узких рамках данной статьи мы рассмотрим сенсорно-моторную сферу объективных условий организации действий правой руки левши как часть многопланового игрового комплекса с учётом субъективных психофизиологических свойств исполнителей с выраженной функциональной межполушарной асимметрией головного мозга.

Для начала, приведём утверждение А. Семеновича о том, что «привлечение произвольных, осознанных средств в ходе протекания многих видов психической деятельности – специфическое свойство левшей как популяции и не зависит от их возраста» [5]. Практика работы с левшами подтверждает это наблюдение. Действительно, в любом возрасте у левши результативность работы напрямую зависит от степени его волевого *сознательного* включения в поставленную игровую задачу (в отличие от множества праворуких учащихся, которые нередко приходят к решению координационно-двигательных задач интуитивно или с помощью слухового фактора – повторяя игровое движение за преподавателем «на слух»). В предыдущих работах [1, 2] мы обращали внимание на то, что решающую роль в процессе обучения левшей игре на скрипке играет их генетическая предрасположенность к колоссальному произвольному контролю над протеканием своей психической деятельности. Именно поэтому любая новая исполнительская задача (как

технологическая, так и художественная) должна сопровождаться максимально подробным и конкретизированным объяснением преподавателя.

Рассмотрим методы работы над освоением первых двух пунктов, способствующих управлению подвижной системой правой руки, а именно – над базовыми ощущениями движений правой руки скрипача и поиску индивидуальной формы держания самого смычка. Разумеется, в зависимости от возраста учащегося, будет выстраиваться логика преподавательских объяснений. Для скрипача, находящегося на начальном этапе развития, это будет преимущественно форма образных сопоставлений и механических упражнений. Например, для понимания свободной «подвески» правой руки продуктивно использовать подъём и опускание предметов различного веса на уровень игровой плоскости инструмента (струну или деку). Такими предметами могут быть бумага, карандаш, пенал, шарф и, наконец, сама рука играющего (точнее её предплечье, «погружённое» в струны на участке между локтем и кистью). Упражнение должно сопровождаться подробными сравнительными комментариями педагога, анализирующими различие ощущений весового порядка и характера сцепления предмета со струной (или декой). Даже маленькие левши проявляют неподдельную заинтересованность к любой детали разъяснения и запоминают на аналитическом уровне каждое новое ощущение.

Новые упражнения будут состоять из анализа ощущений подвески руки, но уже на плоскости смычка, поддерживаемого преподавателем на струне (причём, в различных его зонах), и вновь сопровождаться подробным объяснением разницы в ощущениях критериев веса и сцепления. Безусловно, такой кропотливый подход требует большей затраты времени, в отличие от упомянутого интуитивного. Однако полученные таким образом навыки прочно и надолго закрепляются в сознании обучаемого, и в дальнейшем к ним реже приходится возвращаться на следующих этапах развития.

Стоит сказать, что описанные навыки, приобретаемые путём подобного логико-аналитического осмысления, значительно легче усваиваются левшой в отличие от тех навыков, которые параллельно с активным осознанием двигательного процесса подразумевают обязательное присутствие слухового контроля. Но об этом несколько позже.

Воспитание свободного ощущения суставов, эластичности и упругости мышц также не представляет особой сложности, если не считать временной фактор, когда скрупулёзность и тщательность метода аналитического объяснения преподавателя с целью упрочнения

осмысленности этого процесса левшой требует определённой затраты педагогического времени. В большинстве случаев у левшей мышцы довольно эластичны и мягки, весьма подвижны суставы рук и пальцев, что иногда даже мешает выработке упругих движений в кисти и пальцах. Вместе с тем, у левшей пальцы (особенно левой руки) обладают чрезвычайной активностью, силой и мобильностью, что в процессе работы легко переносить на двигательные ощущения правой руки, особенно, когда речь идёт об элементах их постановки на трости или о некоторых штриховых и артикуляционных приёмах (в ситуациях, когда не требуется участие острого слухового контроля).

Несомненно, качество управления движениями смычка, зависит от удобства его держания, уверенности приспособления пальцев к трости и самого смычка к игровой зоне струн, и этим оправдывает индивидуальную манеру держания смычка исполнителем. В случае с исполнителем-левшой нет надобности повторять тезис о том, что на всех этапах своей исполнительской деятельности (исключения бывают среди амбидекстров) в работе своей правой руки левша постоянно чувствует неудобство и дискомфорт. По этой причине критерии к постановочным формам правой руки левши должны быть особенно осторожны со стороны преподавателя. Достаточно сказать о том, что такие, на первый взгляд, «банальные» виды движений, как *пронация и супинация*, требуют особого технологического подхода и, на наш взгляд, могут продуктивно вырабатываться только после тщательно сформированных тактильно-сенсорных ощущений основной «хватки» смычка в различных игровых состояниях правой руки (на струне, над струной, в разных частях смычка, в различной степени наклона и погружения трости), то есть тех ощущений, которые предшествуют включению слухового контроля.

Таким образом, базовые рефлексy, сформированные посредством тактильно-сенсорных ощущений работы правой руки левши, могут уже на этом этапе постепенно выходить за рамки абсолютной осознанности каждого движения, приобретая определённую степень автоматизации. Данный принцип выработки автоматизма высвобождает тем самым новые волевые резервы для освоения более сложных уровней в иерархии игровых движений правой руки, которые потребуют привлечения активного слухового участия, как основного элемента исполнительского процесса, способного скоординировать сложные действия двух рук.

Итак, мы подошли к довольно сложному моменту в методической цепочке формирования рациональных игровых навыков правой руки скрипача-левши. Как было сказано выше, в абсолютном

управлении подвижной системой правой руки неоспоримым достоинством является её двигательная *независимость от произвольных движений*, связанных с левой рукой. Если до этого обстоятельства методика подробного объяснения имела положительный результат, то в отношении воспитания *независимых* игровых движений метод работает несколько иначе. Кроме аналитического объяснения педагога и сознательного тактильно-сенсорного контроля ученика в этом случае потребуется факт активного слухового вмешательства исполнителя.

В качестве примера рассмотрим применение вращательного движения предплечьем правой руки (пронация и супинация) при проведении смычком вниз и вверх. Практика показывает, что при освоении этого движения у левши сразу происходит обобщение (параллельность) движений в крупных (силовых) или в мелких (игровых) мышечных группах обеих рук. Как правило – в группе игровых мышц запястных суставов. Ведущая левая рука левши (как наиболее мобильная и приспособленная к вариативности разнонаправленных действий) при движении смычка вниз запускает механизмы в правой руке, способствующие не требуемому технологией процесса вращения (пронация) предплечья, а «провал» запястья вниз (что зеркально соответствует рациональному движению запястья левой руки).

Выработке рационального базового приёма ведения смычка вниз и вверх препятствует также существующая разница в рельефной амплитуде обобщающих элементов движений отдельных частей ведущей и не ведущей руки. Для наглядности достаточно провести простой опыт: преподавателю (правше) нужно взять смычок в левую руку и произвести движения по струне вниз и вверх. При этом будет очевидно, что левая (не ведущая) рука опытного инструменталиста автоматически распределит двигательные элементы на конкретные зоны (кисть, предплечье, плечо). В данном случае, кисть прогнётся (при движении руки вниз) или выведется наружу (при движении вверх). Цельность движения руки примет угловатые формы.

То же можно наблюдать и на более простом примере – синхронном дирижировании двумя руками (в данном примере мы говорим не о профессиональном дирижировании). Ведущая рука (правши) при плавном ритмичном рисунке произвольно выполняет более цельные, обобщающие рельефные линии, в её «рисунке» практически незаметны изолированные действия отдельных её частей (плеча, кисти, пальцев), чего нельзя сказать о левой (не ведущей).

Наблюдения за учениками-левшами в течение многих лет позволили сделать заключение о том, что факт предрасположенности

к более высокой степени изолированности в движениях неведущей руки присутствует практически у всех начинающих скрипачей-левшей, и, к сожалению, в редких случаях он поддается серьёзному усовершенствованию. Изолированность движений правой руки у левшей проявляется в угловатости форм, чрезмерности сгибания и разгибания суставов кисти и пальцев, что приводит к разболтанности движений периферийной игровой зоны.

Вероятно, эти обстоятельства объясняют отсутствие природного цельного, обобщающего движения руки в ощущении вращения предплечья неведущей (правой) рукой у большинства левшей, сложно усваиваемое пружинное кистевое движение – и, как результат, некачественный, сипло-тусклый или, наоборот, скрипучий и жёсткий звук, возникающий по причине неумелого использования весовых и пружинных свойств руки и смычка.

В таких случаях для формирования независимости движений правой руки и сбалансированности звука целесообразен следующий алгоритм действий. Во-первых, детально и конструктивно объяснить принцип работы мышечных групп правой руки при её раскрытии и одновременном вращении предплечья внутрь. Во-вторых, в качестве упражнения, использовать открытые струны (чтобы исключить провокативные движения, исходящие со стороны ведущей левой руки).

В-третьих, первичные двигательные навыки преподаватель должен производить совместно с рукой обучаемого, наложив на правую руку ученика свою и медленно проводя смычком по открытой струне. В-четвёртых, одновременно с проведением смычка по струне преподаватель поддерживает пальцами своей левой руки вращающую предплечье группу мышц учащегося (плечелучевую мышцу, круглый пронатор, локтевой сгибатель запястья, длинную ладонную мышцу), при этом обстоятельно комментируя работу правой руки ученика в каждой точке её движения.

Стоит сказать несколько слов о функции мизинца как одного из регуляторов сбалансированности весовых ощущений на смычке. Как показывает опыт, именно левшами мизинец используется особенно настойчиво, если не сказать – чрезмерно. Вероятно, с помощью опоры мизинца на трость левши комфортнее ощущают устойчивость смычка и цепкость пальцев. Таким образом, указанная выше проблема прогибающейся кисти в конце смычка может ещё более обостриться, если скрипач будет активно удерживать на трости мизинец.

По этому поводу есть несколько методических советов. Во-первых, необходимо исключить нахождение мизинца на трости в верхней части смычка (при полном раскрытии руки) – в этом случае роль

веса может взять на себя безымянный палец. Во-вторых, фиксированный на трости мизинец может провоцироваться слишком глубоким захватом трости указательного пальца – это можно определить по «проваливанию» косточек оснований пальцев и крючковатому огибу трости основанием указательного пальца. В таком случае ощущение равновесия цепкости и лёгкости в держании смычка следует восстановить с помощью пересмотра поддерживающей функции «кольца» большого и среднего пальцев, что потребует значительного времени у педагога и обучаемого.

После усвоения вышеописанных упражнений и определённой автоматизации действий учащегося, можно подключать работу пальцев левой руки. Описанная методическая схема работает и при изучении обратной движения смычком вверх (приём супинации).

Кроме мышечно-двигательных ощущений, которые левша должен осознать, запомнить и освоить, не менее важно наличие звукового эталона (ровности и чистоты скрипичного тона), с которым по мере овладения навыком ученик будет соотносить правильность исполняемого движения. На этой стадии весьма уместен и наглядный показ преподавателя, хотя бы для выработки и формирования у учащегося звукового эталона.

Выработка независимых игровых движений рук скрипача-левши требует полной его психофизиологической вовлечённости в этот процесс, воспитания тонких звукотворческих ощущений, которые в будущем помогут обеспечить свободное владение всей содержательно-звуковой палитрой инструмента. Специфика работы с левшой в скрипичном классе ещё более усложняется, когда в процесс включаются понятия художественно-интерпретационной сферы. На этом этапе распределение психических функций между правым и левым полушариями мозга становится ещё более заметно. Ведь правое полушарие у левши сопряжено с чувственной сферой, преимущественно осуществляет психическую деятельность, связанную с восприятием и воспроизведением музыки. И именно оно управляет левой рукой, а не «рукой-художником». К сожалению, это тоже одна из причин, по которым левшам часто предлагают отказаться от обучения игре на скрипке в пользу другого инструмента.

На наш взгляд, не стоит торопиться с прогнозами инструментальной переориентацией левши. Специализация полушарий у левшей менее четкая, и в раннем возрасте они в равной степени активности используют оба, тем самым «тренируя» как логическое, так и интуитивное мышление. Это служит веским основанием начинать обучать левшу как можно раньше, когда на ранних стадиях развития

полушария мозга имеют высокую пластичность, и пока не завершён процесс латерализации.

Подводя итог, выделим основные положения, способствующие формированию рациональных игровых навыков правой руки у скрипача-левши.

Воспитание у левши базовых ощущений правой руки (её веса, точки опоры на игровую зону струн, свободы суставов и эластичности мышц, воспитания ощущения силовых и игровых центров) поначалу весьма эффективно вырабатывать без привлечения строгого участия слухового контроля. Освоение любого, даже самого мелкого, движения должно сопровождаться подробным объяснением преподавателем моторно-сенсорных ощущений. Несмотря на кропотливость и замедленность данного процесса, освоение происходит на высоком качественном уровне и стабильно закрепляется в сознании обучаемого благодаря генетической предрасположенности левшей к колоссальному произвольному контролю над протеканием своей психической деятельности.

При подключении координационно-слухового фактора, а также при формировании независимых игровых движений рук скрипача-левши, возникают закономерные трудности координационно-двигательного порядка, которые вполне могут быть преодолены с помощью конструктивного и комплексного методического подхода (в виде упражнений), а также возможности привлечения к обучению игре на скрипке левшей с самого раннего возраста.

В заключение приведу наблюдение из собственной педагогической практики в классе скрипки: левши чрезвычайно трудоспособны, выносливы и целеустремлённы, у них прекрасно развита память, в раннем возрасте они умеют подолгу концентрировать своё внимание на процессе игры и терпеливо преодолевать все сложности процесса овладения искусством скрипичной игры. Эти качества, вне всякого сомнения, ставят их в один ряд со способными и талантливыми правшами, к сожалению, не всегда сосредоточенными, трудолюбивыми и готовыми преодолевать любые трудности, чтобы добиться желаемой цели.

Список использованных источников

1. Вознюк, И. М. Специфика обучения левшей игре на скрипке в условиях непрерывной системы профессионального образования / И. М. Вознюк // Музыкальное искусство. – Донецк, 2018. – Вып. 19. – С. 110–118.
2. Вознюк, И. М. Формирование рациональных координационных движений у скрипача-левши: к вопросу согласованности

- разнонаправленных действий рук / И. М. Вознюк // Музыкальное искусство. – Донецк, 2019. – Вып. 21. – С. 148–159.
3. Гвоздев, А. В. Некоторые проблемы организации правой руки скрипача в свете задач художественного исполнения. / А.В. Гвоздев // Мир науки, культуры, образования. – Алтайский государственный педагогический университет. – 2014. – № 2 (45). – С. 307–310.
 4. Сафонова, Е. Л. Беседы о педагогике и исполнительстве: к обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории / Е. Л. Сафонова. – М., 1999. – Вып. 4. – С. 68–69.
 5. 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. Voznyuk I. M. Spetsifika obucheniya levshyey igre na skripke v usloviyakh nepreryvnoy sistemy professional'nogo obrazovaniya [Specificity of teaching left-handers to play the violin in a continuous system of professional education] Muzykalnoe iskusstvo [Musical art]. Donetsk, 2018, Issue 19, pp. 110–118.
2. Voznyuk I. M. Formirovaniye ratsional'nykh koordinatsionnykh dvizheniy u skripacha-levshi: k voprosu soglasovannosti raznonapravlennykh deystviy ruk [Formation of rational coordination movements in a left-handed violinist: on the issue of coordination of multidirectional hand actions]. Muzykalnoe iskusstvo [Musical art]. Donetsk, 2019, Issue 21, pp. 148–159.
3. Gvozdev A. V. Nekotoryye problemy organizatsii pravoy ruki skripacha v svete zadach khudozhestvennogo ispolneniya [Some problems of organizing the violinist's right hand in the light of artistic performance tasks]. Mir nauki, kultury, obrazovaniya [World of Science, Culture, Education] / Altajskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet [Altai State Pedagogical University]. 2014, Issue 2 (45), pp. 307–310.
4. Safonova E. L. Besedy o pedagogike i ispolnitel'stve: k obobshcheniyu tvorcheskogo opyta professorov Moskovskoy konservatorii [Conversations on pedagogy and performance: to the generalization of the creative experience of the professors of the Moscow Conservatory]. Moscow, 1999, Issue 4, pp. 68–69.
5. Semenovich A. V. Eti neveroyatnyye levshi: prakticheskoye posobiye dlya psikhologov i roditeley [These incredible left-handers: a practical guide for psychologists and parents]. Moscow: Genезis [Genesis], 4th ed., 2009, 250 p.

Вознюк И.М. О формировании рациональных игровых навыков правой руки у скрипача-левши. В статье рассмотрены специфические особенности работы с левшами в классе скрипки, которые способствуют формированию и развитию игровых навыков правой руки с точки зрения рациональных двигательных приёмов. Основой предмета исследования является анализ координационно-

двигательных приёмов организации базовых игровых ощущений правой руки скрипача с точки зрения специфичности природы мозговой деятельности обучающегося левши. Помимо методических советов, в статье излагаются некоторые формы и методы работы с левшами, приводится ряд упражнений, направленных на рационализацию игровых движений их правой руки.

В основе исследования лежит метод психо-физиологического анализа в совокупности с методологическими принципами игровой деятельности скрипача и практическими наработками, накопленными в результате многолетней педагогической деятельности автора.

Практическое отсутствие фундаментальных исследований в области профессионально-исполнительского обучения леворуких скрипачей в современной школе скрипичной игры ставит перед преподавателями скрипичных классов задачу, состоящую в более углублённом изучении феномена левшества. Предложенные методы и идеи, изложенные в статье, актуализируют избранную в ней тему и определяют её научную новизну.

Ключевые слова: левшество, игра на скрипке, игровой навык, движения правой руки, рациональное движение.

Вознюк І.М. Про формування раціональних ігрових навичок правої руки у скрипача-лівші. У статті розглянуто специфічні особливості роботи з лівшами в класі скрипки, які сприяють формуванню та розвитку ігрових навичок правої руки з точки зору раціональних рухових прийомів. Основою предмета дослідження є аналіз координаційно-рухових прийомів організації базових ігрових відчуттів правої руки скрипача з точки зору специфіки природи мозкової діяльності учня-лівші. Крім методичних рад, в статті викладаються деякі форми і методи роботи з лівшами, наводиться ряд вправ, спрямованих на раціоналізацію ігрових рухів їх правої руки.

В основі дослідження лежить метод психо-фізіологічного аналізу в сукупності з методологічними принципами ігрової діяльності скрипача і практичними напрацюваннями, накопиченими в результаті багаторічної педагогічної діяльності автора.

Практична відсутність фундаментальних досліджень в галузі професійно-виконавського навчання ліворуких скрипачів в сучасній школі скрипкової гри ставить перед викладачами класів скрипки завдання, що складаються в більш поглибленому вивченні феномена ліврукості. Запропоновані методи та ідеї, викладені в статті, актуалізують обрану в ній тему і визначають її наукову новизну.

Ключові слова: ліврукість, гра на скрипці, ігровий навик, рухи правої руки, раціональний рух.

Voznyuk I. On the formation of rational playing skills of the right hand in a left-handed violinist. The article discusses the specific features of working with left-handers in the violin class, which contribute to the formation and development of playing skills of the right hand from the point of view of rational motor techniques. The basis of the subject of the research is the analysis of coordination-motor techniques of organizing the basic playing sensations of the violinist's right hand from the point of view of the specific nature of the brain activity of a left-handed student. In addition to methodological advice, the article outlines some forms and methods of working with left-handers, provides a number of exercises aimed at rationalizing the playing movements of their right hand.

The research is based on the method of psycho-physiological analysis in conjunction with the methodological principles of the violinist's playing activity and practical experience accumulated as a result of many years of pedagogical activity of the author.

The virtual absence of fundamental research in the field of vocational training of left-handed violinists in the modern school of violin playing poses a task for violin class teachers to study the phenomenon of left-handedness in more depth. The proposed methods and ideas outlined in the article actualize the topic selected in it and determine its scientific novelty.

Key words: left-handedness, playing the violin, playing skill, right hand movements, rational movement.

УДК 784.75

А.М. Давла

К ВОПРОСУ ТРАНСКРИПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА В КЛАССЕ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА

В течение последних десятилетий эстрадно-джазовый вокал представляет большой интерес для подрастающего поколения молодых музыкантов. Эта тенденция обусловлена процессами развития современного медиа культурного пространства. В связи с этим профессия эстрадно-джазового вокалиста обрела новые характеристики, исполнительские особенности и, как следствие, количество обучающих методик резко возросло. Но, тем не менее, ещё актуальнее становится вопрос обращения к истокам данного рода музыкального исполнительства, с целью найти верные методики подхода к обучению. Следует отметить, что многообразие художественно-выразительных средств, которыми изобилует исполнение современного эстрадного

вокалиста, берут своё начало в джазовом вокале. Их появление было обусловлено эмоциональностью и свободой самовыражения. В процессе развития исполнительские приёмы усложнялись: увеличивался диапазон, применялась разнообразная мелизматика, на первый план выходила ритмическая составляющая, и, как результат, современный вокал подразумевает ярко выраженную индивидуальность, проявляющуюся в уникальной интерпретации музыкального материала, исполняемого артистом. Отсюда следует, что суть джазового исполнительства заключается в сиюминутном спонтанном создании музыкальной мысли, соответствующей внутренним ощущениям музыканта, и выраженной с помощью присущих ему музыкально-выразительных средств. *Актуальность темы* продиктована необходимостью изучения многообразия специфических художественно-выразительных средств в джазовом вокале. *Объектом изучения* стал метод транскрипции, с точки зрения его результативности в педагогической практике. *Предметом изучения* является транскрипция исполнительской интерпретации джазового стандарта “Misty” Ella Fitzgerald. *Цель* – поиск методов работы в классе эстрадно-джазового вокала, развивающих импровизационные способности учащихся. Все теоретические основы, приведённые в данной работе на примере разбора транскрипции музыкального материала, должны быть изучены и отработаны на практике. Соответствующим образом должна быть построена работа в классе эстрадно-джазового вокала.

Обучение мастерству джазового исполнительства должно включать в себя как изучение стилей, школ, направлений (обобщённый подход) так и творчество его отдельных наиболее талантливых представителей. В данном случае невозможно не отметить факт заимствования, имитации и подражания музыкальным инструментам. Всемирно известные, ставшие классикой, вокалисты в своей исполнительской манере отмечают имитацию игры на трубе, саксофоне и других инструментах. Также подражание выдающимся мастерам джазового вокала может помочь в поисках собственного пути самовыражения. Современные вокалисты, в свою очередь, определяют манеру исполнения Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan и других, как основу для собственного становления и развития. Таким образом, можно сделать вывод, что для овладения джазовой манерой исполнительства и поисков собственных средств самовыражения в начале творческого пути каждому музыканту необходимо досконально изучить существующие примеры для подражания, нередко научиться в точности повторять отдельные фразы. Для достижения данной цели в классе эстрадно-джазового вокала рекомендуется применять метод транскрипции музыкального материала.

В своей книге *“The Jazz Theory Book”* известный пианист, композитор и педагог, *M. Levine*, отмечает: «Ответы на все ваши вопросы находятся в вашей комнате – ваша коллекция записей великих джазовых музыкантов вмещает историю, теорию и практику джаза. Транскрипция – это то, что составляет суть обучения каждого великого джазового музыканта» [5].

Своеобразную сложность в постижении языка джаза представляет собой отсутствие точной нотации исполняемого произведения. Интерпретации великих музыкантов, записанные нотным текстом, очень редкий материал. Известно, что нотной записью в джазе фиксируется лишь мелодико-тематическая «канва», являющаяся основой для интерпретаций и импровизаций. Джазовые стандарты, опубликованные в многочисленных сборниках *The Fake Book*, *The Real Book* и др. – это, в большинстве своём, собрание одноголосных мелодий с буквенными обозначениями аккордов, причём, мелодия чаще изображена схематически, а гармонические обозначения представляют собой рекомендуемый вариант гармонизации. Во время исполнения стандартов оба компонента подвергаются изменениям – мелодия чаще всего видоизменяется – интерпретируется солистом по-своему (основные изменения касаются метроритмической составляющей мелодии), гармония усложняется альтерациями, надстройками, гармоническими заменами и всевозможными проходящими вспомогательными аккордами. Неизменными остаются форма, функциональная последовательность аккордов, что и является основой для импровизации солиста. Как указывает в своей книге «Джазовый вокал» российский педагог А. Карягина, «Одно из главных “правил игры” в джазе – создание новизны и неожиданности в звучании джазового стандарта. Индивидуальный подход к построению фразы отличает версию одного исполнителя от версии другого» [2]. Как начинающему исполнителю овладеть способами формирования музыкальной мысли во время создания спонтанной импровизации или интерпретации? В данном вопросе есть два составляющих успешного решения:

- 1) занятия по обучающим пособиям (*J. Aebersold*, *J. Mitchel*, *D. Liebman*, И. Бриль, Ю. Чугунов, и др.);
- 2) транскрипция и анализ исполнений джазовых музыкантов.

Для примера приведём ноты джазового стандарта *“Misty”* (автор музыки *Erroll Garner*, автор текста *Johnny Burke*). Рассмотрим вариант нотной записи, предложенной в *“Real Book Of Blues”* [6] (Приложение 1), опубликованной издательством *“Wise Publications”* в 1999 году. Данный стандарт имеет множество интерпретаций. Среди самых популярных – исполнение автором (пианистом и композитором *Erroll Garner*,

саксофонистом *Stan Getz*, трубачом *Clark Terry*, и особенно большое количество вокальных интерпретаций в исполнении *Johnny Mathis*, *Frank Sinatra*, *Andy Williams*, *Sarah Vaughan*, *Ella Fitzgerald*, *Carmen McRae*, *Aretha Franklin*, а'capella вокального ансамбля *The Real Group* и др.). В каждом варианте исполнения тема варьируется в большей или меньшей степени. Особенно характерна для каждого специфическая манера джазовой фразировки. Стоит упомянуть характеристику данного феномена, указанную И. Горватом и И. Вассербергером в книге «Основы джазовой интерпретации»: «Джазовый музыкант отличается от классического в первую очередь характерностью фразировки. Необходимо помнить, что в джазе фразировку невозможно записать целиком точно, словесно можно объяснить лишь отдельные её элементы, в целом же её нужно прежде всего чувствовать. Именно по этой причине музыканты должны использовать каждую возможность изучения, прослушивания и записи исполнения ведущих профессиональных коллективов» [1].

С целью проследить специфику фразировки и вариативность изложения музыкальной мысли в джазовом исполнительстве, предлагается проводить работу по транскрипции исполнения великими мастерами джаза в классе эстрадно-джазового вокала. Пример такой работы представлен в Приложении 2 – это транскрипция исполнения стандарта “*Misty*” *Ella Fitzgerald* в 1964 году. В сравнительном анализе с нотной записью в “*Real Book Of Blues*”, проследим изменения, сделанные великой «Леди Джаз» в её интерпретации. Для удобства нотный материал изложен в тональности оригинала – *Eb*. Форма произведения *AA1BA*. Каждая часть представляет собой 8 тактовый период. Вариативность мелодии проявляется уже в двух последних тактах части *A* – исполнительница делает широкий скачок на октаву, соединяя терцию, квинту и септиму аккордов *Bb7*, *G7(b5)*, *C9*, вместо поступенного восходящего хода, предложенного автором композиции в оригинальной версии. Далее следует ритмическое отступление в виде расширения затактовой части первой фразы *A1* с задержанием на доминанте. Интересный вариант интерпретации мелодии мы можем наблюдать во втором такте части *A1* – певица вводит короткое опевание на неустойчивых II-IV ступенях дорийского лада *Bbm7* на вторую восьмую слабой доли такта. Стоит заметить, что данным правилом руководствуются джазовые музыканты в создании собственных интерпретаций и импровизаций – «неаккордовые звуки не должны ослаблять функции центральных звуков – не желательно их использовать на сильную долю такта или на акцентируемую ноту» [1]. Далее, в части *A1*, следуют варианты опевания темы по аккордовым звукам гармонии.

В части *B* мы можем наблюдать вариативность текста, что часто встречается в вокальном исполнении инструментальных композиций. Текст данной темы был добавлен позже сочинения музыки автором *Erroll Garner*. Подобные изменения текста также не редкость в «живых» выступлениях джазовых вокалистов, т.к. общение с залом, обращение к зрителю даже во время исполнения композиций, неотъемлемая часть джазового концерта. В части *B* также присутствуют опевания мелодии в рамках аккордовых звуков гармонии, с использованием широких скачков, что добавляет особенный шарм исполнительскому стилю *Ella Fitzgerald*. Нисходящий хроматический ход через пониженную «блюзовую» третью ступень лада от терции к тонике доминантового септаккорда *Bb7* в предпоследнем такте части *B* – излюбленный приём *Ella Fitzgerald*. При помощи этого приёма исполнительница добивается обострения чувства тяготения доминантовой функции, делает подготовку смены гармонии, добавляет блюзовую окраску исполняемой фразе. Особый интерес представляет расширение затактовой части первой фразы последней части *A*. Приём скрытого двухголосия применяет исполнительница, контрапунктом проводя второстепенную хроматическую восходящую мелодию от тоники к терции аккорда доминанты, через повтор тоники доминанты *Bb* в верхнем голосе. Данный приём требует развитой техники и точности интонации исполнителя, может быть использован в классе эстрадно-джазового вокала как упражнение для развития исполнительских способностей учащихся. Начало второй фразы исполнительница переносит на октаву вверх и добавляет уже встречавшуюся ранее IV ступень дорийского лада аккорда гармонии *Bbm7*. Кода в данной исполнительской интерпретации представляет собой вариант расширенной – через отклонение в VI ступень, опевание аккордов II и IV ступени, возвращение в тональность тоники через задержание на тонике доминантового лада.

Композиция “*Misty*” относится к стилю джазовой баллады. Проанализировав мелодическую составляющую интерпретации, необходимо провести работу по систематизации характерных стилистических особенностей, вести постоянную работу по их усвоению. Также стоит обратить внимание учащихся на своеобразную метроритмическую особенность исполнения в жанре баллады: «В отличие от образцов в быстром темпе, в балладных композициях необходимое звучание достигается исполнением независимо от бита»¹⁵

¹⁵ Бит – (англ. *beat* – удар, пульс) – в общепринятом смысле метроритмическая пульсация в музыке. В джазе бит характеризуется трактовкой метрической

(с ощущением запоздания). Тут очень важно расслабленное исполнение, но это не означает, что темп произведения можно замедлять» [1].

На примере транскрипции и анализа композиции “*Misty*” представляется возможным разработать собственный подход к работе в классе эстрадно-джазового вокала. Но не стоит забывать, что использование метода транскрипции должно спровоцировать появление собственной исполнительской манеры у учащихся. Неосознанное копирование исполнительских интерпретаций и импровизаций может дать результат не более, чем пропевание этюдов или вокализов. На ранних этапах развития певческих способностей эта работа может дать свои плоды на пути развития исполнительских качеств вокалиста, но для проявления исполнительской индивидуальности непременно следует делать анализ транскрипций, отдельно выделяя и прорабатывая ключевые стилистические особенности, музыкально-выразительные средства, специфические черты манеры исполнения. Так, например, *M. Levine* указывает: «Почти все великие джазовые музыканты имеют в своём арсенале основную часть мелодических кусков и теоретических знаний благодаря прослушиванию, транскрипциям и анализу тем и импровизаций» [5]. С этой целью рекомендуется проработать полученные транскрипции музыкального материала, руководствуясь следующими пунктами:

1. Какие отличительные черты характеризуют данную интерпретацию?

2. В каких частях темы и на каких аккордах гармонии присутствуют ключевые отступления от «оригинального» нотного материала?

3. Какие лады применяет исполнитель для создания тех или иных вариаций мелодии?

4. Какие фрагменты можно применить в собственном исполнении? Проработать их во всех тональностях.

5. Есть ли в исполнении характерные вокальные приёмы, которые можно было бы позаимствовать? Проработать их во всех тональностях.

В действительности, осознанное заимствование является результатом данного метода работы в классе эстрадно-джазового вокала. Такие занятия способствуют развитию импровизационных способностей учащихся, разнообразию их музыкально-выразительных средств. Его рекомендуют выдающиеся отечественные педагоги, такие как А. Карягина в книге «Джазовый вокал»: «Когда вы только учитесь азам

структуры такта, соотношением долевых и ритмических акцентов, степенью их совпадения или несовпадения [3].

джазового пения и снимаете (делаете транскрипции) варианты исполнения стандартов другими музыкантами – вы исполняете их версии. Если вам знакомы закономерности интерпретации джазового стандарта, то копирование – хороший способ, чтоб научиться, как делают это они. Но наступит момент, когда вам уже захочется подготовить свою версию понравившейся темы» [2]. Так, руководствуясь данной рекомендацией, необходимо помогать учащимся создавать собственные музыкальные идеи и фразы, нередко на личном примере педагога. Например, в методике обучения джазовой импровизации *J. Mitchel*, описанной в книге О. Степурко, указано, что «её пособие – это запись, основанная на том, что сначала фразу поёт педагог, а затем её повторяет ученик». Этот метод имеет результаты в обучении эстрадно-джазовых вокалистов потому, что «в отличие от инструменталистов, которые могут сыграть соло по нотам, вокалист должен учиться «с голоса», повторяя за педагогом» [4].

Обобщая вышеизложенное, можно сделать вывод, что методика преподавания в классе эстрадно-джазового вокала сугубо индивидуальна и не может быть в точности продиктована тем или иным алгоритмом действий. Руководствуясь достижением определённых поставленных целей, необходимо варьировать пути их достижения. Практиковать стоит различные способы, но только опытным путём, педагог найдёт комбинацию средств и приёмов, которые помогут решить конкретные задачи. Не одна методика не может быть использована без осмысленного аналитического подхода, в том числе и такой вид работы, как транскрипция музыкального материала. Осознанное заимствование следует применять исключительно с целью развития индивидуальных исполнительских способностей и творческого мышления ученика. В завершении хотелось бы привести слова *M. Levine*: «Начните делать транскрипции прямо сейчас. Вначале это покажется трудным, но чем больше вы будете практиковаться, тем легче у вас будет получаться» [5].

Список использованных источников

1. Горват, И. Е., Вассенбергер И. В. Основы джазовой интерпретации / И. Е. Горват, И. В. Вассенбергер. – Киев. : Музична Україна, 1980 – 119 с.
2. Карягина, А. В. Джазовый вокал / А. В. Карягина. – СПб. : Планета музыки, 2008 – 48 с
3. Колесников, В. В. Толковый словарь джаза / В. В. Колесников. – Донецк : Цифровая типография, 2011 – 282 с.
4. Степурко, О. М. Скэт импровизация / О. М. Степурко. – М. : Камертон, 2006 – 76 с.
5. Levine, M. J. The Jazz Theory Book. – N.Y. : Sher Music, 1995 – 522 p.

6. The Real Book Of Blues – B. : Wise Publications, 1999 – 303 p.

References

1. Gorvat I. E, Osnovy dzhazovoj interpretacii [Wassenberger I. V. The basics of jazz interpretation]. Kiev : Muzichna Ukraina [Musical Ukraine], 1980, 119 p.
2. Kargina A. V. Dzhazovyy vokal [Jazz vocals]. St. Petersburg : Planeta muzyki [Planet of Music], 2008, 48 p.
3. Kolesnikov V. V. Tolkovyj slovar' dzhaza [Explanatory dictionary of jazz]. Donetsk .: Cifrovaya tipografiya [Digital Printing House], 2011, 282 p.
4. Stepurko O. M. Cket improvizaciya [Skat improvisation]. Moscow : Kamerton [Kamerton], 2006, 76 p.
5. Levine M. J. The Jazz Theory Book. N.Y. : Sher Music, 1995, 522 p.
6. The Real Book of Blues. B. : Wise Publications, 1999, 303 p.

Давла А.М. К вопросу транскрипции музыкального материала в классе эстрадно-джазового вокала. В современном музыкальном образовании важным вопросом остаётся подготовка высокопрофессиональных исполнителей. Обучение эстрадно-джазового вокалиста должно происходить с использованием современных методик и с учётом постоянного развития данного музыкального стиля. С этой целью рекомендуется применять метод транскрипции в сочетании с обучающими методиками. Однако следует не забывать о важности осмысленного заимствования и анализа изучаемого материала.

Обучение джазовому исполнительству является особым процессом. Особенность педагогического подхода представляет собой отсутствие точной нотной фиксации музыкального материала. А результатом учебного процесса должно стать исполнение собственной интерпретации и импровизации – неотъемлемой части выступления джазового музыканта. В статье проведён анализ исполнительской интерпретации джазового стандарта “Misty” E. Fitzgerald. Представленный анализ может служить примером работы с транскрипцией музыкального материала. Данный метод ранее был рекомендован в различных обучающих методиках. Автором предложен чёткий алгоритм действий по усвоению материала.

Ключевые слова: джазовый вокал, эстрадный вокал, транскрипция, расшифровка, соло, интерпретация, импровизация.

Давла А.М. До питання транскрипції музичного матеріалу у класі естрадно-джазового вокалу. У сучасній музичній освіті важливим питанням залишається підготовка високопрофесійних виконавців. Навчання естрадно-джазового вокаліста має відбуватись з використанням сучасних методик та з урахуванням постійного розвитку

даного музичного стилю. З цією метою рекомендується застосовувати метод транскрипції у поєднанні з навчальними методиками. Проте слід не забувати про важливість осмисленого запозичення і аналізу досліджуваного матеріалу.

Навчання джазовому виконавству є особливим процесом. Особливість педагогічного підходу представляє собою відсутність точної нотної фіксації музичного матеріалу. А результатом навчального процесу має стати виконавство власної інтерпретації і імпровізації – невід’ємної частини виступу джазового музиканта. У статті проведено аналіз виконавської інтерпретації джазового стандарту “*Misty*” *E. Fitzgerald*. Представлений аналіз може служити прикладом роботи з транскрипцією музичного матеріалу. Даний метод раніше був рекомендований у різноманітних навчальних методиках. Автором запропонований чіткий алгоритм дій по засвоєнню матеріалу.

Ключові слова: джазовий вокал, естрадний вокал, транскрипція, розшифровка, соло, інтерпретація, імпровізація.

Davla A. On the question of transcription of musical material in the class of pop-jazz vocal. In modern music education, training of highly professional performers remains an important issue. The training of a pop-jazz vocalist should take place using modern methods and taking into account the constant development of this musical style. For this purpose, it is recommended to use the transcription method in combination with teaching methods. However, one should not forget about the importance of meaningful borrowing and analysis of the material being studied.

Teaching jazz performance is a special process. The peculiarity of the pedagogical approach is the lack of accurate musical recording of musical material. And the result of the educational process should be the performance of one's own interpretation and improvisation - an integral part of a jazz musician's performance. The article analyzes the performing interpretation of the jazz standard “*Misty*” by E. Fitzgerald. The presented analysis can serve as an example of working with transcription of musical material. This method has previously been recommended in various teaching methods. The author has proposed a clear algorithm of actions to assimilate the material.

Key words: jazz vocals, pop vocals, transcription, solo, interpretation, improvisation.

Приложение № 2

Исполнительская интерпретация Е. Fitzgerald

MISTY

E. Garner & J. Burke

Voice

5 Look at me, I'm as help less as a kit ten up a tree and I feel like I'm

Voice

9 cli ning to a cloud I can't un der stand. I get mis ty just hol ding your hand

Voice

13 walk my way and a thou sand vi o lins be gin to play or it might be the

Voice

17 sound of your hel lo that mu sic I hear. I get mis ty the mo ment you're near

Voice

21 can't you see that you're lea ding me on and it's just what I want you to do

Voice

24 don't you no tice, how hope less I'm lost that's why I'm fo

Voice

27 lo wing you O on my own when I

Voice

30 wan der trough this won der land a lone ne ver kno wing my right foot from my left my

Voice

34 Coda hat from my glove, I'm too mis ty and too much in love

Voice

too mis ty and too much in love

**ТРАНСКРИПЦИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
МИХАИЛА ПЛЕТНЁВА НА ПРИМЕРЕ ANDANTE MAESTOSO ИЗ
БАЛЕТА П. ЧАЙКОВСКОГО «ЩЕЛКУНЧИК»:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ**

Определение фортепианной транскрипции как отдельного жанра появилось в эпоху романтизма и связывалось преимущественно с творчеством Ф. Листа. Буквальный перевод этого понятия с латыни – *transcriptio* – «переписывание» трактуется Музыкальной энциклопедией как «переложение, переработка музыкального произведения, имеющая самостоятельное художественное значение» [10]. Бурный рост количества транскрипций в XIX в. продолжился в XX, в результате чего назрела потребность установить жанровые закономерности и классификацию произведений подобного направления, сводящегося, в целом, к фортепианным переложениям как разнообразной и распространённой форме исполнительской деятельности. В музыкальной науке в последние годы предпринимаются попытки внести ясность в терминологическую панораму понятий: аранжировка, транскрипция, обработка, фантазия, парафраза, переложение. Закономерно, что в этих попытках заинтересованы не в последнюю очередь сами исполнители-пианисты. Помимо хрестоматийных изданий по этой теме, таких как «Школа фортепианной транскрипции», составленная Г. Коганом, появляются новые научные изыскания: диссертации Н. Иванчей «Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века», Б. Бородин «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования», статьи В. Климовой «О феномене транскрипции: терминологический аспект», Г. Жуковой «Фортепианная транскрипция балетной музыки в концертной жизни XX-XXI веков» и другие.

Обращаясь к истокам жанра, заметим, что *переложения* для разных инструментов широко практиковались в эпоху позднего Возрождения и Барокко (в XVI-XVII вв.) в обиходных, прикладных целях. Это было связано с бурным расцветом бытового светского музицирования в эпоху Возрождения, распространением первых нотных сборников танцевальных и песенных образцов для любителей музыки и с тенденциями «моды» и хорошего тона уметь играть на виоле, лютне, флейте, клавикордах, скрипке. Эти любительские переложения,

возможно, и являются истоком жанра транскрипции. Осуществлённые в 1-й половине XVIII века переложения И.С. Баха скрипичных концертов Вивальди для органа и клавира (как дань восхищения и уважения итальянскому маэстро) принято среди исследователей считать датой рождения собственно транскрипции.

В XIX в. Лист, виртуоз и представитель романтического направления в его высшем выражении, в определённом смысле следует по пути барочных музыкантов, стремясь «переиграть всё», даже то, что создано для других инструментов и подчиняется иной специфике мышления, подчинить музыкальную идею и музыкальную ткань пианистической сфере, в которой он пользуется неограниченной свободой. Его опыт и гений интуитивно подсказывают ему формы и методы работы с исходным материалом, в результате чего происходит не только автономизация, но и, смею сказать, канонизация жанра транскрипции.

В основу первых транскрипций Ф. Листа, определяемых как самостоятельный жанр, легли темы Бетховена, Шуберта, Вебера, Шумана – всего 14-ти композиторов – предшественников и современников от И.С. Баха до Гуно и Верди. Кроме того, преимущественно в более ранний период (в 30-е гг. XIX ст.), Листом были созданы «Большие этюды по Паганини» (в 2-х редакциях), фактически примыкающие к типу транскрипции. Не ставя перед собой задачи дифференцировать вышеназванные понятия, их смысловую и «технологическую» сущность, можно всё же высказать мысль о генетических корнях всевозможных обработок виртуозного типа. Эти корни можно усмотреть в вариациях, которые как форма и как жанр направлены на выявление потенциальных возможностей исходного материала, темы-образа как комплекса музыкально-выразительных средств, самой идеи, композиторского замысла, проникновение в него с целью расширения художественных граней, усиления эмоционального воздействия, сотворчества с автором, в большинстве случаев выведение в зону виртуозного концертного музицирования. Разносторонняя разработка темы, в том числе виртуозно-техническая, – главный признак вариационного цикла. Разница с собственно транскрипциями, переложениями, обработками и т.п. состоит в композиционно-структурной организации: в транскрипциях и примыкающих к ней типах она более свободна, не членится на отдельные, дифференцированные этапы разработки темы, а инициирована импровизационным импульсом с сохранением первоначальной формы и логики драматургии первоисточника, т.е. приближена к фантазии.

При всём глобальном вкладе Листа как основоположника в области транскрипции, следует отметить, что сам Паганини раньше осуществлял подобные идеи, но определял их как вариации для скрипки на темы из опер Россини («Золушка», «Танкред», «Моисей в Египте»). Этот вид романтических, более свободных вариаций, вероятно, можно считать отправной точкой или наиболее близким жанром для нового явления, порождённого эпохой романтизма.

Шопен также создал вариации свободного типа на тему из оперы «Дон Жуан» Моцарта (это одно из его ранних сочинений), Брамс – вариации на тему Шумана и Паганини, а также этюды по пьесам Баха, Шуберта, Вебера, Шопена, каденции к концертам И.С. Баха, Моцарта, Бетховена.

Итак, в качестве полного «классического» определения рассматриваемого жанра возьмём цитату Г. Когана: «Транскрипция... означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном... его форму и другие характерные особенности, стремится... стать... свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе» [8].

Как видно, многие композиторы обращались к такому виду, как переложение и обработка различных типов, но в истории музыкального искусства выделялись мастера, для которых этот вид стал особо значимым и во многом определяющим. Помимо Листа и Брамса к ним можно отнести в XX в. Бузони – прямого наследника Листа в этой области. Совершенно естественно, что к этому виду творчества тяготели композиторы, изначально прошедшие путь концертирующих пианистов-виртуозов. Достаточно вспомнить и Рахманинова, создавшего блестящую версию на тему Паганини. Рахманинов во многом очень близок Бузони: он является автором целого ряда транскрипций сочинений Баха, Мендельсона, Бизе, Крейсера, Шуберта, Римского-Корсакова, Смита. Есть основания полагать, что в своих транскрипциях М. Плетнёв – один из самых выдающихся пианистов современности – является прямым и последовательным продолжателем линии Лист – Брамс – Бузони – Рахманинов. Об этом пишет в своих комментариях и Д. Мацуев: «Он действительно сегодня музыкальная фигура планетарного масштаба, продолжающая рахманиновскую линию» [14], имея также в виду и то, что выдающийся пианист стал выдающимся дирижёром.

Чайковский и его творчество имеют для Михаила Плетнёва особое значение: при отсутствии системной работы в жанре транскрипции и переложений (подобно Листу) создание инвариантов

произведений Чайковского происходит совершенно избирательно и сосредотачивается на фрагментах из балетной музыки.

Михаил Васильевич Плетнёв относится к среднему поколению воспитанников советской пианистической школы (род. 14.04.1957), период его профессионального и личностного формирования – 60-70-е гг., когда отечественное исполнительское и композиторское творчество находилось в зените, а советская академическая исполнительская школа являлась мировой Меккой, центром притяжения для молодых музыкантов, центром фестивалей и конкурсов, самым популярным из которых был конкурс им. П.И. Чайковского, с победы на котором и началось блестящее восхождение феноменального таланта Плетнёва. Московская и Петербургская консерватории (не умаляя значений других консерваторий крупнейших городов Советского Союза) и, в частности, их фортепианные факультеты традиционно являлись эталонами фортепианного исполнительства. Из их стен вышли крупнейшие мастера – личности, наследовавшие как русские, так и западноевропейские школы XIX-XX веков. М. Плетнёв – воспитанник музыкальной школы при Казанской консерватории, ЦМШ при Московской консерватории, выпускник Московской консерватории (класс Л. Власенко и Я. Флиера).

Для Михаила Васильевича обращение к музыке Чайковского стало не только данью русскому гению «золотого века» отечественной культуры: с Чайковским его связывают какие-то особые, глубинные нити, о чём он сам неоднократно высказывался. «Мой Чайковский» – очень значимое и показательное название документального фильма, посвящённого парадигме «Чайковский – Плетнёв». В своём интервью Святославу Бэлзе маэстро даёт весьма ценные сведения, касающиеся роли Чайковского в его мировоззрении и подходов к трактовке его сочинений. Так, отмечается, что, как правило, пианисты высшего уровня не относятся к Чайковскому серьёзно как к фортепианному композитору и не всегда понимают особое отношение к нему самого Плетнёва. В своём репертуаре этот музыкант отводит музыке Петра Ильича одно из центральных мест, подчёркивает своеобразие и многогранность его личности и его творений.

Характерно, что в своей дирижёрской деятельности (ещё одно серьёзное увлечение с юных лет) он также уделяет много внимания работе над сочинениями Петра Ильича. Опыт *Плетнёва-пианиста*, автора фортепианных транскрипций оркестровых партитур словно обретает инверсию в виде *Плетнёва-дирижёра*, постигшего досконально оркестровые партитуры (ещё в студенческие годы партитуры изучались и запоминались им наизусть). Эти две ипостаси дополняют друг друга,

составляя универсальную личность музыканта высшего порядка. Михаил Васильевич – организатор и руководитель «Российского национального оркестра», с которым ещё в 90-е годы был связан взлёт его дирижёрской карьеры.

Казалось бы, о Чайковском известно всё, его творчество давно исследовано до мелочей, но взгляд М.В. Плетнёва на этот вопрос заставляет современников задуматься. Пётр Ильич повторял: «Я – русский!», но в то же время более глубокий взгляд способен определить в его ментальности многое от французской культуры. Известно, что генетические связи композитора восходят к Франции: его прадедушка по материнской линии был французом.

Символично, что Франция – родина балетного жанра, и именно русский композитор с долей французской идентичности поднял русский балет на недостижимую классическую высоту, получив статус мирового реформатора балета.

Балетная музыка нечасто становилась объектом транскрипций, чаще её перекладывали в клавирном варианте в чисто обиходных репетиционных целях. Плетнёвым осуществлены транскрипции к «Щелкунчику» и «Спящей красавице» (сделана также концертная обработка для фортепиано фрагментов балета Р. Шедрина «Анна Каренина»). К «Щелкунчику» обращение было ещё в студенческие годы («...в один присест накропал транскрипции»), главная задача для автора была при главенстве виртуозного начала не испортить партитуру. На вопрос С. Бэлзы, «не кажется ли Вам, что что-то теряется из оркестровой палитры или что-то «вытягивается» из этой музыки при переложении?», Михаил Васильевич даёт ответ: «Это зависит от того, как сделана эта транскрипция и для чего она сделана» [13]. Также он подчёркивает, что его целью никогда не было создание клавирного переложения, но он стремился к сочинению «оригинальной сюиты из фортепианных пьес, каждая из которых имела бы чисто фортепианный характер». В этом высказывании ключ к пониманию творческого метода Плетнёва-пианиста и Плетнёва-композитора. Его транскрипции, действительно, совершенно «пианистичны». Характерна также его фраза о том, что «исполнитель обязан быть композитором, хотя он может не писать музыку» [там же]. Творчество и воззрения Плетнёва поднимают ещё одну проблему: достаточно ли осознана вся глубина музыки Чайковского, не кроется ли за невероятной популярностью и кажущейся доступностью его музыки (Чайковский – один из самых известных композиторов всех времён и народов) ещё «второй план», не ограничен ли диапазон исполняемых произведений Чайковского? «Может, время Чайковского ещё не

пришло», «полностью понимание Чайковского ещё грядет» [13], – предполагает Михаил Плетнёв.

М. Плетнёв, насколько можно сделать вывод из его слов, вряд ли на первый план ставил опору на опыт предшественников в области жанра транскрипции как такового, а, скорее, действовал под влиянием импульса, исходя, во-первых, из своей личной приверженности музыке Чайковского и во-вторых, – из своего пианистического призвания и желания адаптировать симфонические партитуры к пианистической природе. Автор фортепианных транскрипций балетной музыки, в частности, музыки Чайковского, должен «сводить в фокусе» такие миры как фортепианная музыка – симфонизм – театральность, что приближается к жанровой «космогоничности», а в случае с Чайковским-Плетнёвым – и к культурной, и наднациональной.

О личности, стиле фортепианного исполнительства и творческом методе М. Плетнёва много высказано и написано в периодических и монографических изданиях; среди них книги Л. Кокоревой «Михаил Плетнёв», Л. Токаревой «Музыкальные открытия Михаила Плетнёва», Т. Грум-Гржимайло, интервью с А. Бруни – первой скрипкой Российского национального оркестра, В. Гергиевым, Л. Власенко. Из высказываний музыкантов, лично знающих Михаила Васильевича, складывается образ, в котором на первый план выступают такие качества как глубина, интеллект, многогранность и «универсальность». А. Шалашов, генеральный директор Московской филармонии, отмечает: «Михаил Плетнёв – продолжатель великих фортепианных традиций, музыкант-философ, музыкант-мыслитель. [...] У него «отточенная» ясность смысла, поражающая простотой изложения» [11]. Это очень ёмкая характеристика исполнительского стиля и шире – склада мышления. «Отточенная ясность смысла» сразу «бросается в глаза» в самом произношении тематизма, в агогике – необычайно членораздельной, «распетой», ясной и осмысленной, с каким-то тёплым, личностным оттенком. Л. Кокорева в своей книге пишет: «Он выявляет новое в заигранных, «штампованных» произведениях, умеет в малом выразить многое. Тончайшие детали в интонировании...» [8]. И далее: «Именно разветвлённое ассоциативное мышление позволяет услышать в каждом произведении, которое он играет, глубинный подтекст» [8]. Лев Власенко утверждает, что «Плетнёв – музыкант концепционного склада» [9, с. 30]. Алексей Бруни в интервью говорит об исполнительских приоритетах своего близкого друга со студенческих лет: это Бетховен, Чайковский, Шостакович.

Пытаясь определить истоки исполнительской и композиторской индивидуальности этого мастера, преемственность традиций, приходим

к такой «генетической» цепочке: Бетховен – Карл Черни – Лист – Зилоти – Игумнов – Тимакин – Плетнёв. Огромное значение имеет также личность Николая Голованова, столь же разностороннего и уникального музыкального деятеля – главного дирижёра Большого театра, хормейстера, пианиста, педагога, композитора, которого можно назвать «иконкой» для Михаила Плетнёва.

Становится ещё более логичным и понятным то место, занимаемое балетными партитурами Чайковского в исполнительской и композиторской деятельности Плетнёва, если учесть, что первое знакомство Михаила с балетом состоялось в пятилетнем возрасте – это был балет Чайковского «Лебединое озеро» (!).

Концепция «Щелкунчика» Чайковского одновременно и проста и сложна: с одной стороны, – это детская сказка, образец сказочной тематики в балетном искусстве, с другой, – это повесть-сказка Э.Т.А. Гофмана (образец немецкого романтизма начала XIX в., драматургически двухплановое произведение, пересказанное французом А. Дюма - старшим и положенное в основу либретто М. Петипа). Высший этический смысл сказки в балетном переосмыслении русского композитора приближается к ведущей космогонической идее победы Добра над Злом, Любви как основы Мира, чистоты вечной детской Мечты как главной ипостаси Истины, торжества высшего Духа. Всё развитие сюжета движется к этой высшей точке – Апофеозу. Однако роль подлинного апофеоза – лирической и этической кульминации в этом балете выполняет не последняя (7-я) сцена «Апофеоз», а № 14 из 3-й сцены – знаменитое *Andante maestoso* из Па-де-де Феи Драже и принца Оршада (Коклюша).

В сюите из балета, составленной М. Плетнёвым, оно значится под № 7 и завершает цикл. (Предыдущие номера: 1. Марш. 2. Фея Драже. 3. Тарантелла. 4. Интермеццо. 5. Русская. 6. Чай.) Это, пожалуй, наиболее знаковый, важный с тематической и драматургической точек зрения номер партитуры балета, на котором сфокусирована романтическая сфера. Это и послужило мотивом для его рассмотрения в данной статье как примера метода транскрипции в творчестве М. Плетнёва. Характерно, что И. Скворцова в своём аналитическом труде также подчёркивает его огромную драматургическую роль наряду со сценой «роста ёлки» в начале 2-й картины, и относит эти две сцены к отдельной области музыкального языка в балете – к «романтической лексике» [10, с. 54].

Номер построен на развитии двух тем и имеет простую 3-хчастную структуру (ABA) с очень органичной связью между разделами: реприза является гребнем кульминации развития 2-й темы, совпадающей

с точкой «золотого сечения». Интонационная природа основной темы поражает своей лапидарностью, простотой и смысловой ёмкостью: нисходящая ритмизованная гамма Соль мажор как символ чистоты, простоты и естественности. Колоссальная смысловая концентрация достигается преимущественно метроритмическими факторами – акцентуацией и продлением начального верхнего звука, являющегося кульминационным, мягкая синкопа с «говорящей» интонацией и изящная ритмоформула заключения с 16-ми. В этой теме заключено одновременно песенно-кантиленное, речевое и инструментальное начало, она охватывает октаву, словно замыкая круг, как символ Вечности. Но у неё есть ещё дополнительная завершающая нисходящая фраза, утверждающая тонику, как опору не только в ладо-функциональном, но и в смысловом плане. С точки зрения риторических фигур, эта тема воплощает *catabasis*, но в содержательном контексте всё неоднозначно: Тема нисходит с вершин Духа как откровение, обещание Рая, символ Божественного. В этом её сакральный смысл. Чайковский окутывает её ореолом фигураций арф и помещает в средний регистр, отдавая певучим виолончелям с «человеческим голосом». М. Плетнёв в своём варианте удваивает арпеджированные фигурации арф в сексту, оставляя монодию в среднем регистре внутри фактурного пласта, (подобный приём нередко применяли западноевропейские романтики, например, Лист в «Грёзах любви»). Таким образом, тема постоянно переходит из одной руки в другую, что при необходимости её ровного «парящего» ведения представляет пианистическую сложность. Добываясь воздушности звучания в верхнем регистре, автор транскрипции выстраивает басовый пласт согласно обертоновому ряду, располагая на сильных долях аккорды в широком расположении, а на слабых – в тесном, добываясь объёмности посылки звука. Арпеджиато в басу – это сжатый вариант более распетого арпеджио в верхнем пласте. Такая арфообразная однородность изложения сопровождения, основанная на гармонических фигурациях, требует от пианиста выбора правильного туше. Регистр самой мелодии не меняется: Плетнёв оставляет её в среднем виолончельном регистре, теплота которого наиболее соответствует её сущности. Примечательно, что изложение темы-мелодии начинается на фоне *SIII65*, – минорного по своей окраске (септаккорд II ступени – вообще одна из самых используемых знаковых гармоний Чайковского). Семантика этого аккорда вносит ощущение трагического преддверия; в целом же функционально-гармоническая логика развития достаточно банальна: *I-VI-II-D-I*.

Следующее построение фактически повторяет начальный тезис, но в параллельном миноре (ми минор) – как антитезис: «свет и тьма».

В этом сопоставлении видится также природа русской песенности с её ладовой переменностью; заметим также, что песнопения русской православной церкви сплошь построены на параллельно-переменном ладовом принципе, на сопоставлении параллельных построений. Тема повторяется трижды (принцип триединства здесь, вероятно, не случаен и несёт сакральный смысл), создавая эффект приближения, динамического роста и фактурного накопления. Так, во втором периоде она излагается в октаву, захватывая звонкий верхний регистр, и только в правой руке. Левой же «поручен» басовый аккордовый пласт и срединный с арпеджированными фигурациями, что создаёт объективные трудности, тем более, что добавляются трепетные подголоски-связки из 32-х, прерывающие размеренное широкое «дыхание», заданное изначально секстолями 16-х.

В данном случае для исполнителя важно рассчитать и выдержать изначально метрическую пульсацию, не отклоняясь от темпа и ритма, в то же время, следуя принципу импровизационности, свободы потока. Здесь необходима масштабность мышления, расчёт на дальний план, непрерывность «дыхания» в широком смысле, внутренний пульс, состояние парения при общем настрое на очень высокую духовную ступень. Значительной трудностью технического порядка являются двойные сексты в правой, требующие певучего безакцентного *legato* при сложной аппликатуре. Совершенно ясно, что автор транскрипции создавал её «под себя», обладая, как известно, уникальными пианистическими возможностями. Поэтому работа над этой сложностью для многих будет достаточно кропотливой.

2-е проведение темы в партитуре осуществляется флейтами и кларнетами, а затем подхватывается гобоями и фаготами (т. е., деревянными духовыми), 3-е проведение – со смешением тембров – флейты, английский рожок, кларнеты и скрипки. В фортепианном изложении его автор ограничен тембрально, поэтому он прибегает к приёму фактурного накопления и уплотнения, к регистровым контрастам, расширению диапазона между басом и верхним пластом до 4,5-5 октав.

При 3-м проведении темы гармонические фигуры в верхнем пласте (в правой руке) уплотняются, преобразуясь в аккорды. Они должны звучать так же воздушно, а поскольку тема теперь уже в октавном изложении продолжает развёртываться в среднем, внутреннем пласте, то нагрузка на левую руку ещё более увеличивается – широко разложенные аккорды в басу соединены в ней с мелодической линией, которая должна звучать так же непрерывно, плавно и на одном дыхании. Безусловно, многое может быть достигнуто с помощью педали,

но далеко не всё. Быстрота и гибкость перехода темы из руки в руку здесь продолжают оставаться актуальными при общей внутренней пульсации и единстве тембра. Выстраивая динамически первый раздел, пианист должен иметь в виду, что кульминация пьесы совпадает с началом репризы, и динамический подход к ней – это длительный процесс, требующий точного расчёта. Важен также момент «стыковки» 1-го и 2-го разделов, представляющий собой вторгающуюся каденцию – завершение темы в минорном варианте (в параллельном ми миноре) сливается с появлением 2-й темы: здесь важно дослушать «взлетающие» истаивающие секстоли-арпеджио при вступлении нового – триольного пульсирующего ритма, возникающего из басовых глубин. Интересен следующий момент: с самого начала Плетнёв заменяет триольные фигурации 16-х у арфы, прописанные в партитуре Чайковского, секстолями, что, в целом, никак не отражается на звучании фортепианного варианта. Но в момент стыковки 2-х разделов, он точно следует ритму первоисточника, излагая трепетные «воздушные» триольные фигурации в верхнем регистре на фоне только что утвердившейся триольной пульсации восьмыми. В этот момент линия затухания (диминуэндо) достигает *pp*.

Прообраз трагического (минорного) начала, заложенный в основной теме, более полно раскрывается в среднем разделе с возникновением новой темы в параллельном ми миноре. Таким образом, композитор выдержал единую ладотональную основу, не выходя за рамки Соль мажора – ми минора, что для 3-частных репризных форм мало характерно. Тема среднего раздела более личностна, наполнена речевыми интонациями и особенно близка русской народной песенности. В ней больше женственности, теплоты, субъективности. Квинтовые скачки с заполнениями, трепетные морденты, неприготовленные задержания придают непосредственность и неповторимую искренность, а мало-секундовые обороты – оттенок плача, причитания. В ней нет гимнического размаха основной темы, но нисходящая направленность, хотя и опосредованная, роднит эти две мелодии, а отдельные обороты заставляют вспомнить Тему лебедей из «Лебединого озера». В партитуре Чайковского несколько ускорен темп ремаркой *poco più mosso*, чего не делает Плетнёв. Очень показательно биение триольного пульса: это не просто фон для развёртывания мелодии – в нём и тревога и тоска; после распетых, широко разложенных арпеджио, эти тесно расположенные трезвучия и их обращения уплотняют фактуру, сужают диапазон, концентрируя музыкальную ткань. Изложение становится классически гомофонно-гармоническим и фактурно упрощённым. Ситуация в партитуре и в клавире примерно

одинаковая. Но примечательно, что Чайковский отдаёт эти репетиции триолей валторнам, – а семантика их тембров в творчестве Петра Ильича хорошо известна: это носители особой глубины и проникновенности (достаточно вспомнить тему медленной части 5-й симфонии). Кроме того, ансамбль валторн способен создать уникальный неповторимый фон. Сама же мелодия как символ одиночества, отдана гобоем с его богатым разветвлённой смысловой трактовкой тембром. Далее тема поочерёдно подхватывается бас-кларнетом, струнными и разрастается до генеральной кульминации. Плетнёв в своей трактовке проводит тему, меняя регистры и руки, сохраняя при этом тембровое единство, то есть, действует по принципу партитуры. Безусловно, пианист должен учитывать тембровую драматургию оркестровых сочинений, тонко используя регистры рояля, обе педали и варианты распределения звука «по вертикали».

При подходе к генеральной кульминации, Чайковский применяет приём прогрессирующего дробления в сочетании с секвенцированием, что является для него весьма характерным. Напряжённые фразы уступами стремятся к высшей точке – к апофеозу торжества Любви и Высшего Духа. Арфоподобные пассажи из секстолей превращаются в «разливы» из десяти 32-х. Фактура снова многослойна, она «опирается» на глубокий фундаментальный бас, фиксирующий функционально-гармоническую основу. Сама кульминационная зона, где нисходящую гаммообразную тему исполняют в унисон трубы и тромбоны, отмечена замедлением темпа. В транскрипции очевидно дистанцирование, регистровое обособление ведущей темы от синкопированных триолей в глубоких басах, которые упорно, подобно колоколу, в октавный унисон с неотвратимостью отмеряют свои удары. В первоисточнике решение иное – у контрабасов остинатные секстоли на органном басу, которые не создают этого эффекта колокольности, так как более рассредоточены, «размыты».

Гребень кульминации совпадает с началом репризы, где тема вначале проведена в трансформированном трагическом виде, – с торможениями, в минорном ладу, на фоне неустойчивой гармонии с доминантовой основой в басу (подобие ложной репризы), и только позже в полной мере разворачивается кульминация-апофеоз. По сути, почти вся реприза и есть кульминация, – и в этом ощутим размах симфонического мышления Чайковского. Плетнёв проводит основную Тему в двух-октавном унисоне, что соответствует проведению темы трубами (труба – символ победы, призыва, блеска). Арпеджированные взлёты достигают апогея свободы и сложности: деление на двенадцать, тринадцать, четырнадцать 32-х, а далее на семнадцать, девятнадцать 64-х

включает также гаммообразные восходящие пассажи, имитирующие флейту-пикколо и приближающиеся к глиссандо. Исполнителю следует, слегка отталкиваясь от первого, относительно сильного звука и не нарушая внутреннюю пульсацию, легко, «скользя» распределять эти бисерные «россыпи» по точкам совпадения с темой, не заглушая её во внутреннем среднем пласте.

За столь мощной и продолжительной кульминацией следует довольно продолжительный постепенный спад, основанный на дополнительных «успокаивающе-утвердительных» фразах основной темы. Симметричный обратный процесс фактурного и динамического *diminuendo* сопровождается ритмическим успокоением с эффектом замедления: триоли 16-х сменяются триолями 8-х пока не уступают место мягким синкопированным заключительным фразам. Этот процесс усиливается фактически *ritenuto*. Примечательно, что торможение движения сочетается с принципом дробления построений, подобным тому, какое встречалось при подходе к кульминации, но здесь оно играет противоположную роль – не нагнетания, а завершения, регресса периодичностей для эффекта постепенного удаления, растворения.

В целом, следуя за текстом оркестровой партитуры, автор транскрипции делает в конце купюру – вместо заключительного «всплеска» в каденции выписывает лишь восходящий гаммообразный ход, истаявающий на пути к тоническому трезвучию Соль мажора. Предположительно, М. Плетнёв счёл более уместным здесь не нарушать драматургическую логику удаления, растворения, завершая развитие более строго и аскетично в отличие от Чайковского, пролонгирующего звучание тоники ещё на несколько тактов и наполняя, декорируя её фигурациями арфы.

Пианисту при работе над этой финальной частью сюиты необходимо: во-первых, осознавать её драматургическое значение в цикле как венца, эмоциональной и этической кульминации, цели развития сюжета всего балета, некоей сверхидеи; во-вторых, понимать, какие сложности технического и художественного аспектов перед ним стоят. Интерпретация *Andante maestoso* самим Михаилом Плетнёвым может быть объектом отдельного рассмотрения, но при анализе самой фортепианной партитуры можно отметить, что она, при всей своей пианистичности (чего и добивался автор), имеет черты оркестральности, например, разброс регистров, «воздух» между фактурными пластами, огромный диапазон между крайними точками изложения. В музыкальную ткань вплетается множество различных рисунков, хотя её вряд ли можно назвать полифонической, скорее, «декорированной» в рамках гомофонно-гармонического типа. Виртуозность, не

предусмотренная Чайковским в Па-де-де, является очень важным мотивом при фортепианной переработке материала, но ни в коем случае не самоцелью. Насыщенная виртуозными пассажами и фигурациями фактура требуют соответствующего уровня владения аккордовой и мелкой техникой. Кроме того, требуется внутреннее ощущение метроритмического стержня – единого движения при кажущейся свободе. Важно также мыслить крупномасштабно, рассчитывая динамическую «стратегию», предполагающую накопление энергии для подведения к высшей точке развития, а затем её ослабление в процессе симметричного спуска с этой точки.

Чайковский, создавая балетную музыку, воплощал в ней черты поэжности, используя принципы симфонического развития, Плетнёв же в своём фортепианном прочтении этой музыки приближается, скорее, к фантазийности, импровизационности.

Для того чтобы прочувствовать музыку Петра Ильича, донести всю её глубинную суть, нужно быть носителем русской культуры, известно, что иностранные исполнители, при всём их мастерстве, играют Чайковского «не так». Его личность и его музыка – это целый мир, часть всеобъемлющей русской культуры, представленной литературой, живописью, архитектурой, театром и т.д., вобравшей иные культуры и этносы (достаточно вспомнить хотя бы феномены Пушкина с его эфиопскими корнями и Лермонтова – с шотландскими). И ещё важно ощущение современности музыки Чайковского, о каком бы жанре ни шла речь – от симфоний и опер до детских песен и пьес из «Детского альбома». Созвучны этой мысли слова из интервью Плетнёва: «Музыка Чайковского обладает свойством постоянной свежести, современности! Источник, который всегда прохладен и чист! Познавая Чайковского, познаёшь целую эпоху, целую культуру, потому что она вобрала в себя настолько много, сейчас уже упущенного» [14].

Список использованных источников

1. Борисенко, М. Ю. Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М. Ю. Борисенко. – Харьков, 2005. – 18 с.
2. Бородин, Б. Б. История фортепианной транскрипции: Монография / Б. Б. Бородин. – М.: Дека-ВС, 2011. – 506 с.
3. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Б. Б. Бородин. – М., 2006. – 42 с.
4. Данилин, Ю. И мысль, и чувство [Электронный ресурс] / Ю. И. Данилин // Литературная газета. – 2018. – № 30 (6653)-. – Режим доступа : lgz.ru/article/30-6553-25-07-2018, свободный. – Загл. с экрана.

5. Жукова, Г. К. Фортепианная транскрипция балетной музыки в концертной жизни XX-XXI веков / Г. К. Жукова // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой: сб. научных трудов. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 156–162.
6. Иванчей, Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. П. Иванчей. – Ростов-на-Дону, 2009. – 32 с.
7. Климова, В. В. О соотношении оригинального сочинения и его транскрипции на материале транскрипции В. В. Борисовского / В. В. Климова // Вестник башкирского университета: сб. научных трудов. – Новосибирск, 2013. – С. 1119–1121.
8. Коган, Г. К. О транскрипции. Избр. статьи / Г. К. Коган. – М., 1972. – Вып. 2. – 64 с.
9. Кокорева, Л. М. Михаил Плетнёв. Пианист, дирижёр, композитор / Л. М. Плетнёв. – М. : Издательский Дом «Композитор», 2005. – 168 с.
10. Муравьёва, И. Н. «Трудно быть Плетнёвым» / И. Н. Муравьёва // Российская газета: рубрика Культура, – 2017. – Вып. №80 (7246).
11. Скворцова, И. А. Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики: Учебное пособие / И. А. Скворцова. – М. : науч. изд. центр: «Московская консерватория», 2011. – 68 с.
12. Школа фортепианной транскрипции. / сост. Г. К. Коган. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 3–6.
13. «Мой Чайковский» [Электронный ресурс]-. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=5tjIzSIRf8&list=LLUFQ5yec9Owc4v6vXwwGizg&index=2&t=0s>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Borisenko M. Y. Zhanr transkripcii v sisteme individual'nogo kompozitorskogo stilya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Genre of transcription in the system of individual composer style: the abstract of thesis for the degree of Candidate of Art]. Kharkov, 2005, 8 p.
2. Borodin B. V. Istoriya fortepiannoj transkripcii: Monografiya [History of piano transcription: Monograph]. Moscow : Deko-VS, 2011, 506 p.
3. Borodin B. V. Fenomen fortepiannoj transkripcii: opyt kompleksnogo issledovaniya: avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya [Phenomenon of piano transcription: the experience of a comprehensive study: Author's abstract. dis. ... doctors of art history]. Moscow, 2006, 42 p.
4. Danilin Y. I mys', i chuvstvo [Both thought and feeling] Literaturnaya gazeta [Literary newspaper]. no. 30 (6653)-. – URL : [lgz.access.mode.ru / article / 30-6553-25-07-2018.\(2018\)-.htm](http://lgz.access.mode.ru/article/30-6553-25-07-2018.(2018)-.htm), free.
5. Zhukova G. K. Fortepiannaya transkripciya baletnoj muzyki v koncertnoj zhizni XX-XXI vekov [Piano transcription of ballet music in concert life of the XX-XXI centuries] Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj: sb. nauchnyh trudov [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova: collection of scientific works]. St. Petersburg, 2015, pp. 156–162.

6. Ivancey N. P. Fortepiannaya transkripciya v russkoj muzykal'noj kul'ture XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Piano transcription in the Russian musical culture of the 19-th century: the abstract of thesis for the degree of Candidate of Art]. Rostov-on-Don, 2009, 32 p.
7. Klimova V. V. O sootnoshenii original'nogo sochineniya i ego transkripcii na materiale transkripcii V. V. Borisovskogo [About the ratio of the original composition and its transcription on the material of V. V. Borisovsky's transcription] Vestnik bashkirskogo universiteta: sb. nauchnyh trudov [Bulletin of the Bashkir University: collection of scientific works]. Novosibirsk, 2013, pp. 1119–1121.
8. Kogan G. K. O transkripcii. Izbr.stat'i [About transcription. Selected articles]. Moscow, 1972, Issue 2, 64 p.
9. Kokoreva L. M. Mihail Pletnyov. Pianist, dirizhyor, kompozitor [Mikhail Pletnev. Pianist, conductor, composer]. Moscow : Izdatel'skij Dom «Kompozitor» [Publishing House "Composer"], 2005, 168 p.
10. Muravyova I. N. «Trudno byt' Pletnyovym» ["It is difficult to be Pletnev"] Rossijskaya gazeta: rubrika Kul'tura [Russian newspaper: heading Culture], 2017, Issue 80 (7246).
11. Skvortsova I. A. Balet P. I. CHajkovskogo «SHCHElkunchik»: opyt karakteristik: Uchebnoe posobie [P. Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker": the experience of the characteristics: a training manual]. Moscow : nauch. izd. centr: «Moskovskaya konservatoriya» [scientific publishing center. Moscow Conservatory], 2011, 68 p.
12. SHkola fortepiannoj transkripcii [The school of piano transcription] / Compiler G. K. Kogan. Moscow : Muzyka [Music], 1976, Issue 2, pp. 3–6.
13. "My Tchaikovsky". – URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5tjIzSI-Rf8&list=LLUFQ5yec9Owc4v6vXwwGizg&index=2&t=0s>. - .htm, free.

Дурнева И.А. Транскрипция в исполнительском творчестве Михаила Плетнёва на примере *Andante Maestoso* из балета П. Чайковского «Щелкунчик»: исполнительские комментарии. Статья затрагивает актуальную тему современного исполнительского искусства – жанр фортепианной транскрипции, его классификацию, основные принципы и приемы переложений для фортепиано симфонической музыки.

Предметом исследования послужило знаменитое *Andante maestoso* из балета П. Чайковского «Щелкунчик» в транскрипции М. Плетнёва. Автор уделяет пристальное внимание уникальной личности пианиста, сочетающего также талант импровизатора, композитора и дирижёра, обозначая знаковую парадигму «Чайковский – Плетнёв».

Цель статьи автор видит в выявлении не только типологических для всех фортепианных транскрипций исполнительских трудностей и художественно-семантических особенностей, но и исполнительских задач, характерных для данного сочинения. В качестве методологической

базы привлекались комбинации последовательно-описательного, целостного и компаративистского методов анализа нотного текста. Последний весьма актуален ввиду сопоставления оркестровой и фортепианной партитур.

В работе изложены аргументы для постановки проблемы исполнения транскрипций, продемонстрированы базовые основы анализа транскрипторского творчества композиторов различных эпох, структурирован фактологический материал. Кроме того, автор, опираясь на собственный исполнительский и педагогический опыт в работе над данным произведением, выработала свою индивидуальную позицию во взгляде на переложение М.В. Плетнёва и, сопоставляя оркестровый и фортепианный варианты, создала свою систему решения исполнительских задач – технических и художественных.

Ключевые слова: П. Чайковский, М. Плетнёв, «Щелкунчик», транскрипция, фактура.

Дурнева І.А. Транскрипція у виконавській творчості Михайло Плетньова на прикладі *Andante Maestoso* з балету П. Чайковського «Лускунчик»: виконавські коментарії. Стаття присвячена актуальній темі сучасного виконавського мистецтва – жанру фортепіанної транскрипції, його класифікації, основним принципам і прийомам перекладень для фортепіано симфонічної музики.

Предметом дослідження з'явилося знамените *Andante maestoso* з балету П. Чайковського «Лускунчик» в транскрипції М. Плетньова. Автор приділяє пильну увагу унікальності особистості піаніста, який поєднує також талант імпровізатора, композитора і диригента, визначає знакову парадигму «Чайковський – Плетньов».

Ціль статті автор баче у виявленні не тільки типологічних для усіх фортепіанних транскрипцій виконавських труднощів та художньо-семантичних особливостей, але й виконавських задач, характерних для даного твору. В якості методологічної бази залучалися комбінації послідовно-описового, цілісного та компаративістського методів аналізу нотного тексту. Останній саме на часі через зіставлення оркестрової і фортепіанної партитур.

В роботі викладені аргументи для постановки проблеми виконання транскрипцій, продемонстровані базові основи аналізу транскрипторської творчості композиторів різних епох, який структурується на фактологічному матеріалі. Крім того, автор, спираючись на власний виконавський і педагогічний досвід в роботі над даним твором, виробила свою індивідуальну позицію в погляді на перекладання М.В. Плетньова, і, зіставляючи оркестровий і фортепіанний

варіанти, створила свою систему вирішення виконавських завдань – технічних і художніх.

Ключові слова: П. Чайковський, М. Плетньов, «Лускунчик», транскрипція, фактура.

Durneva I. Transcription in the performing work of Mikhail Pletnev on the example of Andante Maestoso from P. Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker": performing comments. The article touches upon a topical theme of the contemporary performing art - the genre of piano transcription, its classification, basic principles and techniques of symphonic music transcriptions for piano.

The subject of the study was the famous Andante maestoso from P. Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker" in M. Pletnev's transcription. The author pays close attention to the unique personality of the pianist, who also combines the talent of an improviser, composer and conductor, denoting the symbolic paradigm "Tchaikovsky-Pletnev".

The author sees the purpose of the article in identifying not only typological for all piano transcriptions performing difficulties and artistic and semantic features, but also performing tasks which are characteristic for this work. As a methodological base, a combination of sequential-descriptive, holistic and comparative methods of analyzing the musical text were used. The latter is very relevant in view of the comparison of the orchestral and piano scores.

The paper presents the arguments for posing the problem of the performance of transcriptions, demonstrates the basic foundations of the analysis of the transcriptional creativity of composers of different eras, structured factual material. In addition, the author, relying on her own performing and pedagogical experience in working on this composition, has developed her own individual position in the view of the arrangement by M.V. Pletnev, and comparing the orchestral and piano versions, has created her own system for solving performing tasks - technical and artistic ones.

Key words: P. Tchaikovsky, M. Pletnev, "The Nutcracker", transcription, texture.

III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 37.036:398.8

А.П. Сеницкая

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОР В СИСТЕМЕ ДЕТСКОГО ВОСПИТАНИЯ

В XXI столетии общественность соприкоснулась с такими реалиями, когда основы морального и духовного воспитания человека оказались вытесненными иными «идеями»: накопительством материальных благ, компьютерными развлечениями, различными информационными технологиями. Наблюдается упрощение, оскудение русского языка, не в почёте его красота и образность. Словарный запас родителей и большинства детей достаточно беден. Дети не интересуются литературой, народной и классической музыкой, им не интересны истоки своей культуры. Поэтому перед педагогикой стоят серьёзные задачи переосмысления воспитательных теорий. В таком случае большой смысл приобретает возвращение к народному наследию, приобщение ребёнка к началам культурного развития своего народа. По словам Ушинского К.Д., воспитательная и нравственная сила фольклора, формирующего внутренний мир ребёнка, настолько большая, что едва ли найдётся кто-нибудь, кто будет «в состоянии состязаться в этом случае с педагогическим гением народа» [12, с. 253].

Детский фольклор представляет собой целиком самостоятельный пласт фольклора, который является упрощённым отображением взрослого. Музыкальный фольклор является частью культуры народа, концентрирует и духовный, и практический народный опыт. Воспроизводимая в фольклоре картина мироздания благодаря музыке, слову, движению передаёт непреходящие нравственные и моральные устои, даёт ребенку надёжную платформу для того, чтобы правильно ориентироваться в окружающем мире. Народная музыка обладает большими интеллектуальными, творческими и воспитательными возможностями. Она, по словам В.Г. Белинского, «может лучше самой истории свидетельствовать о внутреннем быте народа, служить проверкой его лучших качеств, «зеркалом его духа» [3, с. 315]. Естественные ритмы, мелодические интонации, пришедшие к нам из недр веков, появляясь в музыкальном быту современного ребёнка, лучше

всего позволяют осуществить «искания высокой радости детской народной массы» (Г.С. Виноградов) [6, с. 112].

За много столетий до возникновения педагогической науки уже была сформирована народная педагогика – система формирования внутреннего мира человека. Г.С. Виноградов так определяет народную педагогику: «У народа были и есть известные представления, взгляды на жизнь, на воспитание и обучение появляющихся новых поколений, известные цели и задачи воспитания и обучения их, известные средства и пути воздействия на юные поколения и т. д. Совокупность и взаимозависимость их и дают то, что следует называть народной педагогикой» [5, с. 28].

«Народная педагогика ещё в глубокой древности выработала приёмы воспитания ребенка в колыбельный период, строго дозировала познавательный материал, вводимый в этом возрасте, определила роль радостных эмоций для воспитания жизнерадостного человека, значение основ нравственности, закладываемых в раннем возрасте...» – пишет М.Н. Мельников в своей книге «Русский детский фольклор» [11, с. 54].

Исследование коллективного разума народа, накопленного жизненного опыта старшего поколения, чутко отражённого в народном творчестве, необходимость приобщения молодого поколения к своим истокам обусловило актуальность данной статьи.

Цель данной статьи – изучение различных видов фольклора для детей, влияющих на формирование личности ребёнка, являющихся воспитательным потенциалом народной педагогики и средством развития музыкально-эстетических вкусов ребёнка.

В качестве аналитического материала представлены произведения материнской поэзии, дидактический фольклор, творчество детей, детские игры.

Теоретическую основу составили работы ведущих педагогов-музыкантов и психологов по изучению вопросов формирования личности ребёнка средствами музыкального фольклора для детей, а именно: теоретические работы по вопросам развития творческой личности Абдуллина Э.Б., Асафьева Б.В., Бахвалова В.А., Белинского В.Г.; теоретические работы по вопросам психологии детства, музыкального развития детей Бочкарева Л.Л., Волкова Г.Н., Громыко М.М., Князевой О.Л. и Маханёвой М.Д., Кулагиной П.Ю., Мельникова М.Н. и др.

Методологической базой статьи послужили логико-синтетический – исторический, функциональный, системный, психологический – и теоретико-обобщающий методы анализа, позволяющие раскрыть значительность проблемы.

Пути формирования личности ребёнка при помощи народной педагогики, детского фольклора мало исследованы в современном музыковедении. В определении значения воспитательного потенциала детского музыкального фольклора состоит новизна данной статьи.

В наше время наука начинает уделять внимание проблемам народного опыта воспитания детей. Отдельное направление педагогической науки – этнопедагогика – занимается этими исследованиями.

В вопросах воспитания нашей смены фольклор располагает большим потенциалом. Поэтическое слово, музыкальная интонация, народные танцы содействуют пониманию красоты, бережному отношению к культурным традициям, как своего, так и других народов. Изучение фольклора развивает эмоциональную сферу, образное и ассоциативное мышление, фантазию, творческие возможности детей. Несложные, естественные народные попевки помогают быстро добиться координации голоса и слуха, развить голосовые возможности, сформировать певческую культуру. Хороводы, театрализованные танцы вырабатывают координацию движений, пластику и образность движений и жестов. Ребенок, как губка, впитывает поэзию родного языка, сначала слушая, а позднее и самостоятельно ритмизованно проговаривая народные тексты. Так постепенно детский фольклор органично входит в повседневную жизнь малыша.

Фольклор имеет ясно выраженную дидактическую направленность. Многие в нём создавались специально для детей, и было продиктовано великой народной заботой о молодёжи – своём будущем.

Необходимо ещё раз подчеркнуть, что детский фольклор – это произведения, сопровождающие каждодневную жизнь ребёнка. Он не только выполняет утилитарные функции, но имеет воспитательное значение, так как призван развеселить ребёнка, украсить его быт, успокоить, познакомить с окружающим миром, он помогает получить нужные в будущей трудовой жизни навыки и так далее. Практически во всех произведениях выявляется выраженная воспитательная направленность.

В старину, когда родители отправлялись на работу, с детьми, в основном, оставались старейшие в роду, которые, как правило, знали массу пересказов, сказок, песенок. В них умные, трудолюбивые герои противопоставляются злым, ленивым, а добро всегда побеждает зло. Такая направленность создавала благоприятную ситуацию для воспитания хорошей смены. Очень важно сейчас возродить нравственные устои, патриотические настроения, которые живы в людях старшего возраста.

«Материнская поэзия» среди жанров детского фольклора занимает особое место. Она связана с воспитанием самых маленьких детей, с заботой и уходом за ними. Это колыбельные песни, пестушки, потешки, прибаутки. Г. Виноградов, один из первых исследователей детского фольклора, объединил эти произведения общим названием «поэзия пестования» [5, с. 70].

Первыми музыкальными произведениями, которые слышит ребёнок из уст матери или бабушки, являются колыбельные песни. Вбирающая в себя лучшие традиции, народная педагогика и начинается с колыбельной песни. Ребенок должен ощущать любовь, защищённость. Ласковые колыбельные помогают малышу почувствовать это, испытать заботу взрослых, что рождает ответное чувство привязанности и благодарности родным. На колыбельную песню возлагается немало функций: успокоить ребёнка, отогнать от него злые силы, приманить счастье-долю, познакомиться с окружающим миром. У ребенка формируется потребность в душевном слове и музыке благодаря колыбельной. Начальные представления о жизни, об окружающем мире малыш получает, слушая колыбельную. Впечатления детства закладывают и основы нравственного воспитания человека, поэтому колыбельная является составной частью практической народной педагогики.

Колыбельные песни поют мамы всех народов. Поэтому закономерно, что в колыбельной была необходимость и возникла она не случайно. «Колыбельная песня – своего рода прелюдия к музыкальной симфонии детства. Пением песен приучают ухо младенца различать тональность слов, интонационный строй родной речи, а подрастающий ребёнок, уже научившийся понимать смысл некоторых слов, овладевает и некоторыми элементами содержания этих песен» – так высоко оценивал роль колыбельных в воспитании знаток фольклора, в частности детского, В.П. Аникин [1, с. 321].

*Киса, кисанька, коток,
Киса – серенький хвосток,
Приди, киса, ночевать.
Приди Васеньку качать.*

Для развития и воспитания ребенка трудно переоценить значение поэзии пестования и ухода за малышом. Они не только учат, но и развивают умственные способности детей, воспитывают их. В процессе исполнения, в момент общения с ребёнком они приносят ни с чем несравнимое эстетическое удовольствие и малышу, и матери.

Пестушки и потешки – это коротенькие приговорки-песенки, которые исполняются одновременно с определёнными упражнениями. Их поют детям в зависимости от возраста и физических особенностей: потягивание после сна, умывание, одевание и так далее. Такие упражнения с припевками всегда удовлетворяли потребность даже маленьких детей в движениях. Кроме того, они помогают поддерживать хорошее настроение, развивают речь и одновременно физически закаляют малыша. Если ребёнка надо развлечь или отвлечь от того, что ему не нравится (умывание или еда), то этому могут помочь потешки и пестушки. Они в игровой форме учат ребенка соблюдать режим и гигиену. Потешки и пестушки помогают формированию речевых центров ребёнка, мелкой моторики, например, всем известные «Ладушки». Также они содействуют и развитию эмоциональности малыша, заставляя повторять движения, сопровождающие потешки и пестушки. Очень важно, что пестушки с потешками помогают наладить между взрослыми и детьми контакт, установить с самого рождения прочную внутреннюю связь между ними.

Когда взрослый человек выполняет движения руками и ножками младенца, поворачивает его тельце, ведь маленький ребёнок ещё не может выполнять их самостоятельно, исполняются пестушки.

*Три-та-тушки, три-та-та,
Вышла кошка за кота,
За кота-котовича,
За Иван Петровича.*

Когда ребёнок уже становится более активным, выполняет самостоятельно игровые движения, сопоставляя их с содержанием песенки, исполняются потешки. Например, потешка, сопутствующая игре пальцами и руками ребёнка, «Сорока-ворона» или украинская потешка (забавлянка), которую напевают, когда учат ребёнка ходить:

*Дибки, дибки!
Ходить котик по лавочці,
Водить кицю за лапочки:
Диб, диб, диб.*

Песенки об окружающем детей мире, в которых отражается широкий круг знакомых им образов, принадлежат к детским песням. В большинстве случаев главными героями этих произведений являются животные, которых награждают человеческими чертами. На эти песни

проектируются известные ребёнку человеческие отношения, характеры и поведение. Животные в них работающие или ленивые, хвастливые или скромные. Как и во всём детском фольклоре, базовой темой является труд. Например, «Долгоногий журавель», «Уж как я мою коровушку люблю».

В развитии детей большое значение имеют игры. Они развивают их физически, учат общаться и дружить. В них ребёнок воспроизводит различные жизненные ситуации, фантазирует. Он учится соблюдать определённый порядок, знакомится с народными обычаями, традициями. В забавах происходит своеобразная подготовка ребёнка к труду, жизни, поскольку в них малыши пытаются подражать всему тому, что делают взрослые. Самодетельный характер игры раскрывает творческие возможности ребёнка.

В большинстве игр интонируются народные тексты удобные для распевного произношения по ходу игры. По содержанию игры дети двигаются в нужном ритме и темпе. Например, хороводы-игры «Просо», «Мак» и другие.

Спортивные народные игры особенно популярны среди детей. Ведь здесь можно показать свою ловкость, силу, выносливость («Кот и воробы», «Лиска-лиса», «Солнышко» и другие). Детские спортивные игры наследовали соревнования взрослых, в результате которых определяли самого сильного воина, самого ловкого охотника.

Детские народные игры имеют огромное, разностороннее влияние на развитие ребёнка, его физическое и эстетическое воспитание.

Жанры детского фольклора, возникающие в быту ребёнка в определённом порядке, решают появляющиеся воспитательные задачи, характерные для каждого возраста, включают образцы народного отношения к действительности и к окружающим людям и оказывают сообразное моменту педагогическое воздействие. Поэтому детский фольклор можно считать дидактической системой по воспитанию детей.

Следует помнить, что характерной особенностью различных примеров фольклора для детей, является соединение художественного содержания с дидактической функцией. Однако детский фольклор с полным правом можно назвать полифункциональным, так как он обладает и воспитательными, и познавательными, и эстетическими, и этическими функциями. Дидактический фольклор – это скороговорки, загадки, пословицы и поговорки.

Ребёнок подрастает, начинает разговаривать. Однако ему ещё не удаётся выговаривать все звуки. В таком случае неоценима помощь скороговорок. Маленькая стихотворная фраза, построенная специально так, чтобы слова было трудно произносить, называется скороговоркой.

Создатель «Голкового словаря живого великорусского языка» В.И. Даль отмечал, что «скороговорка, чистоговорка слагается для упражнения в скором и чистом произношении, поэтому в ней сталкиваются звуки, затрудняющие быстрое произношение слов». Но и эти «упражнения» в детском фольклоре – образцы словесного искусства, постановки чёткой дикции.

*От топота копыт пыль по полю летит.
На дворе трава, на траве дрова.*

Скороговорки весьма архаичны и представляют собой словесную игру. Они отвечают стремлению ребёнка справиться с трудностями, соответствуют его эстетическим потребностям, и поэтому закрепились в детском фольклоре.

Загадка представляет собой жанр фольклора, в каком указаны отличительные черты и свойства, свойственные только предмету, который загадан. Она развивает сообразительность, умение сопоставлять. Как правило, загадка – это вопрос, ответ на который нужно отгадать.

*Не рубашка, а шита. Не человек, а разговаривает (книга).
Сидит в комнате по углам по кошке, напротив каждой кошки –
кошка. Сколько всего кошек? (четыре).*

Пословица – меткое народное изречение, содержащее вывод из наблюдений над окружающим миром. Пословицы состоят, как правило, из двух частей, где вторая объясняет первую часть.

*Любишь кататься – люби и саночки возить.
Кто трудится – тот и сыт.*

Точное изречение без назидательного значения называется поговоркой.

*Дело мастера боится.
Цыплят по осени считают.*

Подводя итог, можно сказать, что фольклор играет важнейшую роль в воспитании младшего поколения. Он не только помогает умственно и физически развивать ребёнка, но обучает его нормам нравственным и моральным. Следует подчеркнуть, что детский фольклор – это своеобразный мир ребёнка, благодаря которому он

приобретает жизненный багаж: трудовой, воспитательный, эстетический – необходимый для дальнейшей взрослой жизни. Приобщение молодого поколения к культуре народа, к непреходящим общечеловеческим ценностям является так же средством формирования у них патриотических чувств и развития духовности. Поэтому воспитательный потенциал детского фольклора трудно переоценить.

Список использованных источников

1. Аникин, В. П. Русское устное народное творчество. Учебник для вузов. Издание 2-е, исправленное и дополненное / В. П. Аникин. – М. : Высшая школа, 2004. – 735 с.
2. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном образовании и просвещении / Б. В. Асафьев. – Л., 1987. – 247 с.
3. Белинский, В. Г. Полн. собр. соч.: в 9 т. / В. Г. Белинский. – М. : Художественная литература, 1978. – Т. 3. – 614 с.
4. Божович, Л. И. Личность и её формирование в детском возрасте. – М., 1988. – 248 с.
5. Виноградов, Г. С. Народная педагогика / Г. С. Виноградов // Сибирская живая старина. – Иркутск, 1996. – 231 с.
6. Виноградов, Г. С. Детский фольклор / Г. С. Виноградов // Из истории русской фольклористики. – Л., 1978. – 205 с.
7. Волков, Г. Н. Этнопедагогика / Г. Н. Волков. – М. : «Академия», 2000. – 176 с.
8. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л., 1967. – 192 с.
9. Капица, Ф. С., Колядич, Т. М. Русский детский фольклор / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич. – М. : Флинта-Наука, 2002. – 320 с.
10. Мельников, М. Н. Детский фольклор и проблемы народной педагогики / М. Н. Мельников. – Новосибирск, 1985. – 243 с.
11. Мельников, М. Н. Русский детский фольклор / М. Н. Мельников – М. : Просвещение, 1987. – 239 с.
12. Ушинский, К. Д. О народности в общественном воспитании / К. Д. Ушинский // Педагогические сочинения: В 6 т. / Сост. С. Ф. Егоров. – М. : Педагогика, 1990. – Т. 1. – 416 с.

References

1. Anikin V. P. Russkoe ustnoe narodnoe tvorchestvo. Uchebnik dlya vuzov. Izdanie 2-e, ispravlennoe i dopolnennoe [Russian oral folk art. Textbook for the universities. 2nd edition, revised and enlarged]. Moscow : Vysshaya shkola [Higher school], 2004, 735 p.
2. Asaf'ev B. V. Izbrannye stat'i o muzykal'nom obrazovanii i prosveshchenii [Selected articles on music education and enlightenment]. Leningrad, 1987, 247 p.
3. Belinskij V. G. Poln. sobr. soch.: v 9 t. [Complete set of works in 9 volumes]. Moscow : Hudozhestvennaya literature [Khudozhestvennaya literature], 1978, Vol. 3, 614 p.

4. Bozhovich L. I. Lichnost' i ee formirovanie v detskom vozraste [Personality and its formation in childhood]. Moscow, 1988, 248 p.
5. Vinogradov G. S. Narodnaya pedagogika [Folk pedagogy] V kn.: Sibirskaya zhivaya starina [In the book: Siberian living antiquity], Irkutsk, 1996, 231 p.
6. Vinogradov G. S. Detskij fol'klor [Children's folklore] Iz istorii russkoj fol'kloristiki [From the history of Russian folklore]. Leningrad, 1978, 205 p.
7. Volkov G. N. Etnopedagogika [Ethnopedagogy]. Moscow : «Akademiya» ["Academy"], 2000, 176 p.
8. Gusev V. E. Estetika fol'klora [Aesthetics of folklore]. Leningrad, 1967, 192 p.
9. Kapitsa F. S., Kolyadich T. M. Russkij detskij fol'klor [Russian children's folklore]. Moscow : Flinta-Nauka [Flinta-Science], 2002, 320 p.
10. Mel'nikov M. N. Detskij fol'klor i problemy narodnoj pedagogiki [Children's folklore and problems of folk pedagogy]. Novosibirsk, 1985, 243 p.
11. Mel'nikov M. N. Russkij detskij fol'klor [Russian children's folklore]. Moscow : Prosveshchenie [Prosveshcheniye], 1987, 239 p.
12. Ushinsky K. D. O narodnosti v obshchestvennom vospitanii [About nationality in public education] Pedagogicheskie sochineniya: V 6 t. / Sost. S. F. Egorov [Pedagogical essays: In 6 volumes. / Compiler S. F. Egorov]. Moscow : Pedagogika [Pedagogy], 1990, Vol. 1, 416 p.

Синицкая А.П. Роль музыкального фольклора в системе детского воспитания. В предлагаемой статье рассматриваются проблемы воспитания молодого поколения и процесс влияния народной музыки для детей на формирование личности и музыкально-эстетическое развитие ребёнка. Предметом исследования стали различные жанры музыкального фольклора для детей и их воспитательный потенциал. В качестве аналитического материала были представлены произведения материнской поэзии, дидактический фольклор, творчество детей, детские игры. Музыкальный фольклор является частью культуры народа, концентрирует и духовный, и практический народный опыт. Воспроизводимая в фольклоре картина мироздания благодаря музыке, слову, движению передаёт непреходящие нравственные и моральные устои, даёт ребёнку надёжную платформу для того, чтобы правильно ориентироваться в окружающем мире.

Методологической базой статьи послужили логико-синтетический – исторический, функциональный, системный, психологический – и теоретико-обобщающий методы анализа, позволяющие раскрыть значимость проблемы.

Пути формирования личности ребёнка при помощи народной педагогики, детского фольклора мало исследованы в современном музыкознании. В определении значения воспитательного потенциала детского музыкального фольклора состоит новизна данной статьи.

В фольклоре каждой страны проявляется своя народная педагогика. В общей системе воспитания у каждого народа история самого общества, его интерес и отношение к культуре своего народа связаны с опытом обращения к детскому фольклору. Для передачи знаний, накопленных за много столетий, детский фольклор является уникальным средством.

Ключевые слова: формирование личности, детский музыкальный фольклор, воспитательный потенциал, народная педагогика.

Синицька А.П. Роль музичного фольклору у системі дитячого виховання. У пропонованій статті розглядаються проблеми виховання молодого покоління і процес впливу народної музики для дітей на формування особистості і музично-естетичний розвиток дитини. Предметом дослідження стали різні жанри музичного фольклору для дітей та їх виховний потенціал. Для аналітичного матеріалу були представлені твори материнської поезії, дидактичний фольклор, творчість дітей, дитячі ігри. Музичний фольклор є частиною культури народу, концентрує і духовний, і практичний народний досвід. Відтворена в фольклорі картина всесвіту завдяки музиці, слову, руху передає вічні моральні і етичні підвалини, дає дитині надійну платформу для того, щоб правильно орієнтуватися в навколишньому світі.

Методологічною базою статті послужили логіко-синтетичний – історичний, функціональний, системний, психологічний – і теоретико-узагальнюючий методи аналізу, що дозволяють розкрити вагомість проблеми.

Шляхи формування особистості дитини за допомогою народної педагогіки, дитячого фольклору мало досліджені в сучасному музикознавстві. У визначенні значення виховного потенціалу дитячого музичного фольклору полягає новизна даної статті. У фольклорі кожної країни виявляється своя народна педагогіка. У загальній системі виховання у кожного народу історія самого суспільства, його інтерес і ставлення до культури свого народу пов'язані з досвідом звернення до дитячого фольклору. Для передачі знань, накопичених за багато століть, дитячий фольклор є унікальним засобом.

Ключові слова: формування особистості, дитячий музичний фольклор, виховний потенціал, народна педагогіка.

Sinitskaya A. The role of musical folklore in the system of children's education. This article discusses the problems of educating the younger generation and the process of the influence of folk music for children on the formation of the personality and musical and aesthetic development of the child. The subject of the research is various genres of musical folklore for children and their educational potential. The works of mother's poetry, didactic

folklore, creativity of children, children's games were presented as an analytical material. Musical folklore is a part of the culture of the people, it concentrates both spiritual and practical folk experience. The picture of the universe reproduced in folklore, thanks to music, words, movement, conveys enduring moral and moral foundations, gives the child a reliable platform in order to correctly navigate the world around him.

The methodological basis of the article was the logical-synthetic – historical, functional, systemic, psychological – and theoretical and generalizing methods of analysis, which make it possible to reveal the significance of the problem.

The ways of forming a child's personality with the help of folk pedagogy, children's folklore have been little studied in modern musicology. The novelty of this article lies in determining the significance of the educational potential of children's musical folklore. In the folklore of each country, its own folk pedagogy is manifested. In the folklore of each country, its own folk pedagogy is manifested. In the general education system of every nation, the history of the society itself, its interest and attitude to the culture of its people are associated with the experience of turning to children's folklore. For the transfer of knowledge accumulated over many centuries, children's folklore is a unique tool.

Key words: personality formation, children's musical folklore, educational potential, folk pedagogy.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабенко Екатерина Сергеевна – старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

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

Пефтиева Анна Ивановна – музыковед, выпускница ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Мурзаева Алимэ Назымовна – проректор по научно-педагогической и творческой работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования, доцент ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк);

Гамова Ирина Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Стецкая Любовь Антоновна – заведующая кафедрой фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Савари Станислав Витальевич – профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева», народный артист Украины, Отличник народного образования Узбекистана, заслуженный деятель культуры Польши, лауреат премии 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).

Писаренко Елена Викторовна – старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

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

Балджи Алексей Иванович – старший преподаватель кафедры фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Мошак Евгений Григорьевич – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Сапсалёв Евгений Андреевич – преподаватель кафедры народных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Попова Людмила Константиновна – доцент кафедры народных инструментов ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева», дирижёр симфонического оркестра ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Иванников Павел Владимирович – доцент кафедры народных 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).

Давла Азиза Мохамедовна – старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Дурнева Инна Анатольевна – старший преподаватель кафедры специального фортепиано ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Синицкая Алла Петровна – старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабенко Катерина Сергіївна – старший викладач кафедри історії, теорії музики і композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

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

Пефтієва Ганна Іванівна – музикознавець, випускниця ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мурзасва Аліме Назимівна – проректор з науково-педагогічної та творчої роботи, доцент, завідувача кафедрою хорового диригування ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк);

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

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

Саварі Станіслав Віталійович – професор кафедри камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва», народний артист України, Відмінник народної освіти Узбекистану, заслужений діяч культури Польщі, лауреат премії 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).

Писаренко Олена Вікторівна – старший викладач кафедри музикального мистецтва естради ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

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

Балджи Олексій Іванович – старший викладач кафедри фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мошак Євген Григорович – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедрою музикального мистецтва естради ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Сапсальов Євген Андрійович – викладач кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Попова Людмила Костянтинівна – доцент кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва», диригент симфонічного оркестру ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Іванников Павло Володимирович – доцент кафедри народних інструментів ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

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

Давла Азіза Мохамедівна – старший викладач кафедри музикального мистецтва естради ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Дурнєва Інна Анатоліївна – старший викладач кафедри спеціального фортепіано ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Синицька Алла Петрівна – старший викладач кафедри історії, теорії музики і композиції ДОО ВПО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (Донецьк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Babenko Ekaterina – assistant professor of the Department of "History, Theory of Music and Composition" of the «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Tukova Tatyana – Candidate of Art Criticism, associate professor of "History, Theory of Music and Composition" Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk);

Peftieva Anna – musicologist, graduate of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Murzaeva Alime – Vice-Rector in scientific-pedagogical and creative work, Chief the "Choral conducting" Department, Associate Professor of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk);

Gamova Irina – Candidate of Art History, associate professor at the Department of "History, Theory of Music and Composition" of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Stetskaya Lyubov – Chief of the "Piano" Department of «Donetsk State musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Savari Stanislav – Professor of the Department of "Chamber Ensemble and Accompaniment Training" of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev», People's Artist of Ukraine, Excellence in Public Education of Uzbekistan, Honored Worker of Culture of Poland, winner of the award of S.S. Prokofiev (Donetsk).

Litvinets Tamila – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Chief of "Folk Instruments" Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Pisarenko Elena – assistant Professor at the "Pop and Jazz Music" Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

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

Baldzhi Aleksey – assistant professor at the "Piano" Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Moshak Evgeniy – Associate Professor, Candidate of Art Criticism, Head of the Department of "Pop and Jazz Music" of «Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Sapsalyov Evgeniy – lecturer of the Department of the "Folk Instruments" Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Popova Lyudmila – associate Professor of the Department of "Folk Instruments" of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Ivannikov Pavel – associate Professor at the "Folk instruments" Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Voznyuk Inna – assistant professor of the "String Instruments Department" of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Davla Aziza – assistant Professor at the "Pop and Jazz Music" Department of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Durneva Inna – assistant Professor at the Department of "Special Piano" of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

Sinitskaya Alla – assistant professor at the Department of "History, Theory of Music and Composition" of «Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev» (Donetsk).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Статья оформляется в редакторе Word (шрифт Times New Roman, кегль 14 с 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
Бабенко Е.С. Мир в прямой и обратной перспективе сквозь призму музыкальной аллонимии.....	7
Тукова Т.В., Пептгиева А.И. Две вариации на историко-трагедийную тему.....	21
Мурзаева А.Н., Гамова И.В. Особенности гармонизации напева и композиторской трактовки канонического текста «Величит душа моя Господа».....	33
Стецкая Л.А. Фортепианная транскрипция как особое явление в музыкальном искусстве	49
II. Музыкальное исполнительство	60
Савари С.В. Концертмейстерский класс: ноу-хау российско-советского музыкального образования	60
Литвинец Т.А. «Эскиз» В. Ивко: к вопросу расширения современного домрового репертуара	67
Писаренко Е.В. Специфика «инструментального вокала» в джазовой музыке	78
Мельникова Л.В. Соната для двух фортепиано Франсиса Пуленка: исполнительские рекомендации	92
Балджи А.И. Особенности приёмов переложения музыки И.С. Баха в транскрипциях Ф. Бузони	104
Мошак Е.Г. «Словарный запас» джазового гитариста как фактор формирования индивидуального исполнительского стиля.....	119
Сапсалёв Е.А. Значение опуса А. Джилардино «Виртуозные и трансцендентные этюды для гитары» в развитии современного исполнительского искусства	130
Попова Л.К. Специфика и парадоксы дирижирования	146
Иванников П.В. «Ноктюрнал» Бенджамина Бриттена: аспекты исполнительской интерпретации	155
Вознюк И.М. О формировании рациональных игровых навыков правой руки у скрипача-левши	174

Давла А.М. К вопросу транскрипции музыкального материала в классе эстрадно-джазового вокала.....	185
Дурнева И.А. Транскрипция в исполнительском творчестве Михаила Плетнёва на примере <i>Andante maestoso</i> из балета П. Чайковского «Щелкунчик»: исполнительские комментарии	196
III. Педагогика и методика музыкального воспитания	213
Синицкая А.П. Роль музыкального фольклора в системе детского воспитания	213
Сведения об авторах	224

ЗМІСТ

I. Теорія та історія музичного мистецтва	7
Бабенко К.С. Світ у прямій та зворотній перспективі крізь призму музичної алонімії	7
Тукова Т.В., Пефтієва А.І. Дві варіації на історико-трагедійну тему	21
Мурзаєва А.Н., Гамова І.В. Особливості гармонізації наспіву і композиторської трактовки канонічного тексту «Величить душа моя Господа».....	33
Стецька Л.А. Фортепіанна транскрипція як особливе явище у музичній творчості	49
II. Музичне виконавство	60
Саварі С.В. Концертмейстерський клас: ноу-хау російсько-радянської музичної освіти	60
Литвинець Т.А. «Ескіз» В. Івка: до питання розширення сучасного домрового репертуару.....	67
Писаренко О.В. Вокальний компонент як виняткова та самодостатня частина джазового мистецтва	78
Мельникова Л.В. Соната для двох фортепіано Франсіса Пуленка: виконавські рекомендації	92
Балджи О.І. Особливості прийомів перекладення музики Й.С. Баха у транскрипціях Ф. Бузоні	104
Мошак Є.Г. «Словниковий запас» джазового гітариста як фактор формування індивідуального виконавського стилю	119
Сапсальов Є.А. Значення опусу А. Джилардіно «Віртуозні і трансцендентні етюди для гітари» у розвитку сучасного виконавського мистецтва.....	130
Попова Л.К. Специфіка і парадокси диригування	146
Іванніков П.В. «Ноктюрнал» Бенджаміна Бріттена: аспекти виконавської інтерпретації	155
Вознюк І.М. Про формування раціональних ігрових навичок правої руки у скрипаля-лівші	174

Давла А.М. До питання транскрипції музичного матеріалу у класі естрадно-джазового вокалу	185
Дурнєва І.А. Транскрипція у виконавській творчості Михайло Плетньова на прикладі <i>Andante Maestoso</i> з балету П. Чайковського «Лускунчик»: виконавські коментарії	196
III. Педагогіка і методика музичного виховання	213
Синицька А.П. Роль музичного фольклору у системі дитячого виховання	213
Відомості про авторів	224

TABLE OF CONTENTS

I. Theory and history of musical art	7
Babenko K. The world in direct and reverse perspective through the prism of musical allonymy	7
Tukova T., Peftieva A. Two variations on a historical and tragic theme	21
Murzaeva A., Gamova I. Features of harmonization of the melody and composer's interpretation of the canonical text "My soul will magnify the Lord."	33
Stetskaya L. The piano transcription as a special phenomenon in the art of music	49
II. Musical performance	60
Savari S. Concertmaster class: know-how of Russian-Soviet music education	60
Litvinets T. "Sketch" V. Ivko: On the issue of expanding the modern domra repertoire	67
Pisarenko E. The vocal component as an exclusive and self-sufficient part of jazz art.....	78
Melnikova L. Sonata for two pianos by Francis Poulenc: performance recommendations	92
Baldzhi A. The peculiarities of the arrangement of J.S. Bach music in the transcriptions by F. Busoni.....	104
Moshak E. "Vocabulary" of a jazz guitarist as a factor in the formation of an individual performing style.....	119
Sapsalev E. The value of A. Gilardino's opus "virtuoso and transcendental etudes for guitar" in the development of contemporary performing arts..	130
Popova L. Specificity and paradoxes of conducting.....	146
Ivannikov P. Benjamin Britten's "Nocturnal": Aspects of Performing Interpretation	155
Voznyuk I. On the formation of rational playing skills of the right hand in a left-handed violinist.....	174
Davla A. On the question of transcription of musical material in the class of pop-jazz vocal	185

Durneva I. Transcription in the performing work of Mikhail Pletnev on the example of Andante Maestoso from P. Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker": performing comments	196
III. Pedagogics and methodics of musical education	213
Sinitskaya A. The role of musical folklore in the system of children's education	213
Information about authors	228

М89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2020. –
Вып. 23. – 236 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

БКК 85.34