

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 25

Донецк
2021

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакционная коллегия:

Стасюк С.А. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (главный редактор);

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

Романец М.С. – кандидат искусствоведения ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (ответственный секретарь);

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

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

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

Гребеньков Г.В. – академик Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург), доктор философских наук, профессор ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Ляшенко В.Г. – член-корреспондент Петровской академии наук и искусств (г. Санкт-Петербург), кандидат исторических наук, доцент ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Гамова И.В. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Биджакова Н.Л. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Бабенко Е.С. – кандидат искусствоведения ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Мошак Е.Г. – доцент, кандидат искусствоведения ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева»;

Литвинец Т.А. – кандидат искусствоведения ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева».

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева
от 29 декабря 2021 года (протокол № 6).*

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).*

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Збірник наукових статей

Випуск 25

Донецьк
2021

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34

М89

Редакційна колегія:

Тукова Т.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (редактор-упорядник);

Стасюк С.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (головний редактор);

Романець М.С. – кандидат мистецтвознавства ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва» (відповідальний секретар);

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 ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва»;

Ляшенко В.Г. – член-кореспондент Петровської академії наук та мистецтв (м. Санкт-Петербург), кандидат історичних наук, доцент ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва»;

Гамова І.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва»;

Бідажкова Н.Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва»;

Бабенко К.С. – кандидат мистецтвознавства ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва»;

Мошак Є.Г. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва»;

Литвинець Т.А. – кандидат мистецтвознавства ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва».

*Рекомендовано до друку Вченою радою
ДБЗ ВО ДДМА імені С.С. Прокоф'єва
від 29 грудня 2021 року (протокол № 6).*

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).*

SBI HE S. PROKOFIEV DONETSK STATE ACADEMY OF MUSIC

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 25

Donetsk
2021

Editorial board:

Tukova T. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev» (systematizing editor);

Stasyuk S. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev» (editor-in-chief);

Romanets M. – Candidate of art criticism (PhD) of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev» (executive secretary);

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 “Contentant”;

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 of the State Budgetary Institution of Higher Education @Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev»;

Lyashenko V. – corresponding member of Peter's Academy of Arts and Sciences (Saint-Petersburg), candidate of history, associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev»;

Gamova I. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev»;

Bidzhakova N. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev»;

Babenko E. – Candidate of art criticism (PhD) of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev»;

Moshak E. - Associate professor, candidate of art criticism (PhD) of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev»;

Litvinets T. - Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education «Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev».

*Recommended for publication by the Scientific Council
of SBI HE S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music
on 29 December 2021 (Protocol 6).*

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).*

РЕДАКЦИЯ КАК ФОРМА «ПЕРЕПРОЧТЕНИЯ» АВТОРОМ СОБСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Редакцией называется вариант художественного текста, появившийся в результате его переработки. Изменения в уже готовый материал может вносить как редактор, так и сам автор. История музыки знает множество примеров пролонгации работы над произведением после представления его публике. Длительная и бесконечная «ретушь» собственной партитуры ведёт к появлению огромного количества её вариантов, осложняя тем самым исследовательский поиск учёных, апеллирующих к композиторским манускриптам. Известно, что великий австрийский симфонист А. Брукнер партитуры своих девяти симфоний продолжал «шлифовать» вплоть до самой смерти. На долгие годы затянулась и работа над оперой «Война и мир» С. Прокофьева, первую редакцию которой автор завершил в 1942 году, а премьеры последнего варианта сочинения состоялась уже после смерти его автора в 1955 году. Особенностью такого способа «перепрочтения» собственного сочинения является то, что многочисленные «вариации» нотного текста выступают своеобразными свидетельствами композиторского поиска наиболее убедительной формы воплощения возникшей ранее художественной идеи.

Однако в художественной практике имеют место и такие случаи, когда при появлении новой версии сочинения первоначальный вариант не утрачивает своей значимости и две редакции одного и того же произведения функционируют в исполнительской среде в качестве равноценных, вполне «самодостаточных» образцов. Именно эти случаи находятся в фокусе нашего исследовательского внимания и требуют глубокого проникновения как в творческую лабораторию самих авторов. Так и социальные условия, играющие важную, подчас судьбоносную роль в бытовании данных образцов, их вхождении в фоносферу определённого временного периода.

Изучение этого явления в статье предпринято на материале опер «Игрок» С. Прокофьева и «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, Первого фортепианного концерта С. Рахманинова и Концерта для скрипки с оркестром Я. Сибелиуса, а также Симфонии № 3 Б. Лятовшинского.

Цель статьи – вскрыть причины «перепрочтения» собственных текстов, изучить механизмы этого процесса и выявить его художественную результативность.

Каковы же причины возникновения авторских редакций? Они могут лежать в различных плоскостях и быть вызваны многообразными обстоятельствами. Нередко рождение новой версии носит практический характер, например, восстановление утраченной рукописи или адаптация сочинения для постановки в иной слушательской среде. Так, «погибшую» во время пожара в революционном Петрограде партитуру Второго фортепианного концерта (1913) С. Прокофьев реконструировал по клавиру в 1923 году; а Л. Ревуцкому пришлось восстанавливать уничтоженные бомбёжкой в годы Великой Отечественной войны партитуры своей Первой симфонии (1920/1957), Второго фортепианного концерта (1934/1963), Сонаты для фортепиано (1912/1949).

Распространена в композиторской среде и традиция создания «локальных» вариантов собственных творений, в ориентации на целевую аудиторию, речь в данном случае идёт о переводе либретто оперных сочинений на другой язык и о существовании т. н. «национальных» редакций - французских, итальянских, немецких. К примеру, невозможность постановки оперы «Игрок» (1916) С. Прокофьева на Родине вынудила автора адаптировать её для зарубежной публики – в 1927 году П. Спаак перевёл текст Ф. М. Достоевского на французский, и произведение наконец-то увидело свет рампы на сцене брюссельского театра «Ла Монне» спустя 12 лет после его создания. По словам самого композитора, «вмешательству» подверглась не только литературная составляющая, но и музыкальная. Готовя партитуру к мировой премьере, Прокофьев заодно решил убрать все «изъяны», сгладить «шероховатости», допущенные ранее: «Сейчас работаю над “Игроком”, которого чищу с крайней основательностью и из которого выйдет, кажется, совсем приличная и аккуратная опера. <...> старая редакция была накатана очень шероховато, рядом с приличными кусками попадались прескверные» [4, с. 265], – поясняет композитор, а по завершении работы резюмирует: «Переделка его («Игрока». – М. Р.) оказалась в сущности полным пересочинением, хотя главный материал и план остались» [Там же, с. 267].

Поводом авторского пересмотра произведения может также служить его неприятие публикой при первом исполнении. Известный факт, что провал премьеры Скрипичного концерта (1904) Я. Сибелиуса спровоцировал композитора переработать произведение, убрать трудноисполнимые виртуозные фрагменты. По настоянию самого автора долгие годы «упрощённый» вариант концертного опуса существовал в качестве единственно возможного (композитор даже не стал публиковать первую редакцию и наложил вето на её исполнение). В двух различных авторских версиях Концерт впервые прозвучал лишь в конце XX века в интерпретации греческого скрипача Леонидаса Кавакоса, который «отвоевал» у наследников музыканта право обнародовать первую редакцию и в 1991 году записал диск.

Неодобрительная оценка повлекла за собой и переделку Симфонии № 3 Б. Лятошинского, названную сегодня образцом советского симфонизма 50-х годов. Премьера произведения в 1951 году вызвала бурную полемику на заседании Союза композиторов Украины, результатом которой стал запрет на её исполнение по причине противоречия содержания замыслу.

Антимилитаристическая программа симфонического цикла была заявлена в эпиграфе, предпосланном сочинению: «Мир победит войну», однако трагическая развязка произведения стала поводом разгромной критики. Лятошинского обвинили в формализме, вменили в вину «абстрактное понимание идеи борьбы за мир», искажение «подлинной советской действительности», приверженность к «реакционной идеологии художников англо-американского империализма» [3, с. 62-65]. Опасаясь, что его новая симфония повторит судьбу своей предшественницы, которой в период первой волны борьбы с формализмом в 1936 году навесили клеймо «антинародной» и, как Симфонию № 4 Д. Шостаковича, запретили исполнять, автор переработал сочинение – переписал скерцо и заменил финал на «оптимистический», дав своему «детищу» шанс на дальнейшую жизнь. В советской Украине Третья симфония Лятошинского существовала в единственной второй редакции, однако в 1994 году дирижёр Владимир Сиренко «реанимировал» аутентичный вариант партитуры, дав возможность функционировать в коммуникативном пространстве двум различным вариантам одного произведения.

Не менее распространённой причиной авторской апелляции к собственным сочинениям является творческое «взросление» композитора.

Подтверждением тому служат многочисленные примеры корректуры своих опусов в более поздний период. Например: опер «Макбет» (1847/1865), «Симон Бокканегра» (1857/1880), «Дон Карлос» (1867/1883) Дж. Верди; симфонической сюиты «Антар» (1868/1891) и Первой симфонии (1865/1884) Н. А. Римским-Корсаковым; Камерной симфонии № 2 (1906/1939) А. Шенбергом; Сонаты для кларнета и фагота (1923/1945) Ф. Пуленком; Четвёртой симфонии (1930/1947) С. Прокофьевым; «Серенады» из фортепианного цикла «Пьесы-фантазии» ор. 3 (1892/1940), «Юморески» из сборника «Салонные пьесы для фортепиано» ор. 10 (1894/1940), «Музыкального момента» № 2 ор. 16 (1896/1940), Сонаты для фортепиано № 2 ор. 35 (1913/1931), Концерта для фортепиано с оркестром № 1 (1891/1917) и № 4 (1926/1941) С. Рахманиновым; опер «Кардильяк» (1926/1952) и «Новости дня» (1929/1953) П. Хиндемитом и мн. др.

Показателен с этой точки зрения Первый фортепианный концерт С. В. Рахманинова (1891), открывающий каталог сочинений автора¹. По окончании изнурительной работы в письме своему другу Михаилу Слонову композитор одобрительно оценивает созданное им произведение: «Шестого июля я кончил совсем писать и инструментовать свой фортепианный концерт. <...> Написал и инструментовал последние две части в два с половиной дня. Можете себе представить, какая была работа! Писал с пяти часов утра до восьми часов вечера, так что после окончания работы устал страшно. <...> Концертом я доволен» [5, с. 178]. Премьера концерта (была сыграна только первая часть) в авторском исполнении прошла 17 марта 1892 года в сборном концерте «в компании» с подобными сочинениями П. Чайковского, Ф. Листа, К. Сен-Санса и другими произведениями.

Несмотря на удовлетворённость своим «детисцем», спустя более четверти века, в 1917 году, Рахманинов вновь возвращается к нему и делает его вторую редакцию. Причины повторного обращения достоверно назвать сложно, поскольку сам композитор не оставил никаких заметок по этому поводу. Можно предположить, что апелляция к юношескому сочинению – это ностальгия по прошлой жизни, по счастливым годам, проведённым в имении Ивановка, которого музыкант лишился с приходом новой власти (1917). Политические потрясения действовали на Рахманинова удручающе, вызвали эмоциональный и творческий кризис: «всё окружающее на меня так действует, что я работать не могу и боюсь заикнуться совершенно» [5, с. 101-102], – сообщает он в письме А. Зилоти. Желая уйти от обрушившихся со всех сторон тревог, композитор апеллирует к дорогим сердцу страницам биографии и всё своё время проводит за правкой своего концерта.

Процесс корректуры Н. Брянцева описывает так: «На свободных строчках старой партитуры он (Рахманинов. – М. Р.) намечал <...> новое изложение фортепианной и особенно оркестровой партии концерта в тех местах, где оставлял без изменений тематико-драматургическую основу музыки. Те же разделы, в которых фактурные изменения были наиболее обильны, и все те, которые переделывались полностью, Рахманинов набросал в специальной тетради» [2, с. 132]. Результатом скрупулёзной и увлечённой работы над текстом стала новая версия Концерта.

Сравнив две редакции, мы обнаружили несколько направлений преобразования первоисточника. Первое из них связано с изменением музыкальной ткани фортепианной и оркестровой партий. В новой редакции качественно преобразуется партия солиста. С одной стороны,

¹ Концерту предшествовал ряд других сочинений: Песня без слов для фортепиано *d-moll* 1889; хор *a cappella* «Пантелей-целитель» 1899, которым композитор не счёл нужным присваивать порядковые номера, как, впрочем, и созданной уже после концерта опере «Алеко».

она становится более блистательной и виртуозной, с другой – отличается удивительным изяществом и пластичностью линий. Например, мелодические фигурации в партии левой руки в среднем разделе второй части концерта (с 5 т. ц. 33) создают иллюзию мягкого баркарольного покачивания, на фоне которого основная мелодия завоёвывает всё новые горизонты. Кроме того, «облегчение» фортепианной фактуры, «изъятие» дополнительных деталей позволяет композитору более рельефно реализовать выразительные и интонационные потенции, которые в первой редакции произведения были лишь эскизно намечены. Так, во второй редакции связующая партия первой части (5 т. ц. 3-ц. 4 включительно) представляет собой образец гомофонно-гармонической фактуры – мелодия на фоне аккордового сопровождения. Упряднение гармонической фигурации позволяет более чётко дифференцировать музыкальную ткань, разделив её на рельеф и фон.

Второе направление преобразования первоисточника связано с гармоническим «перекрашиванием» исходного тематического материала, что усиливает действие центростремительной тенденции. Так, замена *h-moll* на *cis-moll* (тональность доминанты) в проведении побочной партии первой части в разработке (ц. 14-15) обеспечивает более плавный возврат к основной тональности в репризе. Изменилось и высотное положение темы среднего раздела финала (т. 5 ц. 47-т. 12 ц. 49). В первой редакции близость этой темы к основной теме второй части Концерта, Рахманинов подчёркивал тональным единством. Однако в новом варианте композитор отказывается от тонального повтора, заменяя *D-dur Es-dur* и расцветивая мелодический голос триольными фигурациями, «опоясывающими» основные тоны мелодии. Всё это приводит к трансформации характера звучания темы, с мягкой элегичности на экспрессивно взволнованный (авторская ремарка *cantabile* заменена *espressivo*).

И, наконец, самый радикальный метод работы с партитурой юношеского концерта связан с изменением крупных фрагментов нотного текста – их купированием или заменой на новый материал. Так, Рахманинов заново сочинил: заключительный раздел экспозиции I части и следующее за ним соло оркестра (6 т. ц. 7 – ц. 13), оркестровую связку перед каденцией солиста и её начальный раздел (5 тт. до ц. 26 и тт. 1-33 ц. 26), вступление и конец финала. Кроме этого из первой части был изъят фрагмент (*Animato*), а в финале купирована торжественная кода (*Maestoso*). Такая «перелицовка» собственного материала дала возможность Рахманинову ликвидировать имеющиеся «шероховатости» и сделать переходы от раздела к разделу более плавными, освободиться от «излишеств» музыкальной ткани, сделав её более содержательной и событийной.

В редких случаях желанию критического пересмотра собственного сочинения на новом этапе творческого пути сопутствует изменение

социокультурного контекста, оживляющее у композитора надежду на возможность исполнения некогда «забракованного» опуса. Примером этого может служить «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, представляющая собой новый вариант театрального шедевра 30-х годов – оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (1932). С первых же постановок² она заинтересовала публику и прессу, и единогласно была признана выдающимся явлением отечественного музыкального театра XX века. С триумфом прошёл показ оперы и за рубежом: Кливленд, Филадельфия, Цюрих, Буэнос-Айрес, Нью-Йорк, Лондон, Париж, Стокгольм.

Публикация в газете «Правда» редакционной статьи «Сумбур вместо музыки» 28 января 1936 года грубо прервала стремительно начавшуюся счастливую сценическую судьбу произведения, оно подверглось жестокой критике, а его автор несправедливо обвинён в грубых идеологических просчетах и музыкальном формализме: «Это музыка, умышленно сделанная “шиворот-навыворот”, – так чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. <...> Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки» [7, с. 12]. Известно, что выход статьи был спровоцирован неодобрительной оценкой оперы И. Сталиным, посетившим двумя днями ранее её постановку на сцене Большого театра. Статья привела к запрету произведения на отечественной сцене, хотя за рубежом оно продолжало с успехом исполняться.

В рамках кампании «на оправдание Шостаковича», развернувшейся в период «хрущёвской оттепели», появилась надежда на «реабилитацию» затравленного произведения. В 1955 году от Б. Загурского, директора МАЛЕГОТа, композитору поступило предложение о возобновлении «Леди Макбет» в России. К этому времени работа по редактированию сочинения уже велась. Премьера новой версии оперы под названием «Катерина Измайлова» прошла 8 января 1963 года в театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко.

Концептуально-драматургический план сочинения не претерпел кардинальных изменений в результате повторного прочтения Шостаковичем своего материала. Тем не менее, имеется ряд различий между двумя редакциями сочинения, как в вербальном, так и музыкальном уровнях.

Большая часть вербального текста оперы осталась в первоизданном виде, однако некоторые фрагменты всё же были изменены. В первую очередь это касается партии Катерины. Шостакович «возвышает» свою героиню, отказываясь в её речи от «снижающих»

² Премьера оперы прошла почти одновременно в двух столицах – 22 января 1934 года оперу поставили в Ленинграде в МАЛЕГОТе, а 24 января состоялась московская премьера в театре В. И. Немировича-Данченко.

деталей, позиционируя её как жертву эмоциональной фрустрации³. Так, первые слова открывающей оперу моносцены Катерины: «*Ах, не спится больше, попробую! Нет, не спится*» заменены в новом варианте либретто на: «*Ах, тоска какая! Хоть вешайся. Всё постыло*». Незначительное, на первый взгляд, изменение приводит к иному пониманию мотивации поступков и поведения Катерины. Изначально она сетовала на однообразную и рутинную жизнь: «*Понятно... Ночь спала... Встала... чаю с мужем напилась... опять легла. Ведь делать больше нечего. Ах, боже мой, какая скука!..*», во второй же редакции со слов героини мы понимаем, что тягучее однообразие постылого существования разрушает её, и монотонность «душит» настолько, что в пору лезть в петлю.

В некоторых сценах поэтическая составляющая партии главной героини изменена полностью. Например, в её ариозо из третьей картины I действия.

Первая редакция

*Жеребёнок к кобылке торопится,
котик просится к кошечке,
а голубь к голубке стремится,
и только ко мне одной никто не спешит.
Березку ветер ласкает,
и теплом своим греет солнышко.
Всем что-нибудь улыбается,
только ко мне никто не придёт,
никто стан мой рукой не обнимет,
ничьи губы к моим не прильнут,
никто мою белую грудь не погладит,
никто страстной лаской меня не истомит...
Проходят дни мои безрадостные,
промелькнёт моя жизнь без улыбки...
Никто, никто ко мне не придёт...
Никто, никто не придёт...*

Вторая редакция

*Я однажды в окошко увидела:
есть под крышею гнёздышко.
В нём голубь с голубкой воркуют
и в небе просторном вместе кружат.
Теперь я часто гляжу на них.
Глядя, плачу, плачу от зависти,
счастью голубки завидую.
Век с нелюбимым, век взаперти.
Ах, нет, нету свободы, воли!
Ах, я не могу так жить!
И нету гнезда у меня, как у птички,
и милого, милого нет у меня.
Проходят мои дни уныло, скучно.
Промелькнёт моя жизнь безотрадная.
За что, за что такая судьба!
За что такая судьба!*

Здесь Шостакович вновь опускает «снижающие» детали поэтического текста и выводит на первый план лирическую составляющую сущности Катерины. Для героини любовь – смысл бытия

³ Данным термином называется тщетное или несбывшееся ожидание, которое порождает чувство глубокого разочарования и пробуждает агрессию.

и этого чувства она искренне жаждет и ждёт. Отсутствие этой основы в её жизни – огромная трагедия, ведь, по мнению женщины, нет любви – нет жизни. Ариозо из третьей картины оперы выполняет функцию лирической кульминации, замыкая цепь сольных номеров Катерины лирической направленности.

Желая «облагородить» образ малограмотной молодой купчихи – Катерины Измайловой – Шостакович по-новому решает её сцены со свёкром и Сергеем. На упреки Бориса Тимофеевича по поводу отсутствия у него наследника: *«Пятый год замужем, а ребёночка не родила!»* в первой редакции героиня отвечает: *«Не моя вина. Не может Зиновий Борисович положить в нутро моё ребёночка»*, во второй – *«Я сама грущу, я сама грущу. Самой веселее было бы, если бы родился ребёночек»*. Из слов Катерины становится ясным, что судьба несостоявшейся матери для неё чрезвычайно тяжела, она понимает, что ребёнок наполнил бы смыслом её несчастное существование. Произведённая ретушь переводит страдания героини в личностную плоскость, выражая её личную драму.

В сцене с Сергеем Катерина рассказывает ещё об одной своей трагедии – малограмотности. Реплику: *«Хоть бы ребёночек родился»* Шостакович заменяет на: *«Если бы могла я читать...»*. Недоступные книги являются в данном случае символом духовных стремлений героини, того «прекрасного», к которому она так отчаянно пытается приблизиться. Видоизменён и ответ её собеседника: *«Книги иногда дают нам бездну пицци для ума и сердца. Но разве может чтение дать то счастье, что даёт любовь»*. Шостакович намеренно при помощи quasi-цитирования соотносит своего героя с Евгением Онегиным: *«...даёт нам чтение бездну пицци для ума и сердца»*. Заявленная высокообразованность, утончённость и чуткость нового работника семьи Измайловых служит дополнительным нюансом в мотивировке пылкого увлечения Катерины. В глазах малограмотной женщины Сергей предстаёт человеком из другого, невообразимо далёкого, но столь манящего её мира, и сам становится более притягательным и желанным для истосковавшей купчихи.

По-новому решена и моносцена Бориса Тимофеевича в четвёртой картине II действия.

Первая редакция

*Жарко было б ей от меня;
– жарко, жарко, ей богу, жарко.
Она сама довольна будет.
Такая здоровая, а мужика,
а мужика нет и нет,
а мужика, а мужика,
а мужика, а мужика нет и нет.
Нет мужика, нет мужика,*

Вторая редакция

*Жалко бабу, скучно ведь ей!
Жалко, жалко...Ей богу, жалко.
Истосковалась Катерина!
За ней, за красавицей, только гляди,
только гляди день и ночь.
Так хороша, так хороша!
Только гляди,
только гляди день и ночь.*

*нет и нет.
Без мужика скучно бабе.
Пойду к ней.*

*Только гляди,
только гляди день и ночь.
Так хороша, просто чудо!
Пойду в дом.*

Как видно из приведённых фрагментов, в новой версии изменился тон речи сварливого свёкра, как и обращённые в адрес невестки эпитеты: «красавица» вместо «здоровой бабы», которая «хороша, просто чудо» и которую «жалко». В таком варианте сольный номер Бориса Тимофеевича трансформируется из монолога самолюбования и подчёркивания своего мужского превосходства перед сыном в панегирик Катерине.

Ряд изменений словесного текста оперы направлен на повышение его стилистического тона в целом. Шостакович избавляется от грубых ругательств, таких как, например, «шлюха» и «потаскуха», которые Борис Тимофеевич адресует Катерине в сцене отравления. Композитор полностью видоизменяет вербальную составляющую сцены издевательств над Аксиньей, которая служит олицетворением грубой и похотливой дворни семьи Измайловых и частью купеческого быта главной героини. В репликах героев уже нет характерных вульгаризмов, свойственных мужицкой речи, что способствует цельности произведения в целом.

Первая редакция

*- Ого! Жиру то, жиру...
- А ну пощупай, а ну потрогай...
- Ай бесстыжий! Ой, отвязись!..
- Прижми так, так! Ловчее пошарь, шарь!..
- Ишь ты! Куда полез!..
- Вот так вымя, ну и вымя <...> ай, гладкое...
- Жми! Жми! Жми!..
- Из такой ножки делают котлеты!..
- Вот так ножки, вот так ручки!..
- Ай! Больно, больно...
- Хороша, хороша, точно кровь с молоком...
- Ах, ты сволочь, вся грудь в синяках!..
Какой бесстыдник, всю грудь ищипал...
А рожка в прыщах...*

Вторая редакция

*- Ого! Ксюшка! Попалась!..
- Ай да Аксинья! Ай да Аксинья!
- Ай бесстыжий, ой, не щипли...
- Ещѐ! Так! Так!..
- Ловчее качай! Эх!..
- Дьявол! Иди к чертям!..
- Вот так ручка, ну и ручка! <...>
- Ай, гладкая! Ай! Ай! Ай!..
- Вот так ручка! Вот так ручка!..
- Ай! Ай! Ай!..
- Хороша! Хороша! До чего хороша!..
- Ай, бесстыжий! Не стыдно тебе?
Какой бесстыдник всю меня ищипал...
- Не баба, огонь!..
- А ты побей его, Аксюшка!*

- *А ты штаны носи, Аксюшка!*

Редактуре подверглась и девятая картина оперы, выполняющая функцию трагической кульминации и развязки. Катерина тяжело переживает измену и предательство Сергея, её мечты о счастье разрушены, она искренне раскаивается в совершённых ею злодеяниях. Героиня испытывает муки совести, достигающие апогея в её предсмертном ариозо, финальные слова которого: *«А осенью в озере всегда волны, чёрная вода и большие волны. Чёрные большие волны»* во второй редакции заменены на: *«И там, в чёрном озере, мне чудится, будто муж и свёкор мне шлют проклятья, страшные свои проклятья!»*. Благодаря такой замене композитору удаётся более явственно прочертить идею нравственного возмездия, подчеркнув то, что суд собственной совести более беспощаден, чем любой другой.

Новым для «Катерины Измайловой» является и персонаж – Старый каторжник, рассуждения которого отличаются философской глубиной и подчёркнутым трагизмом: *«Ай, от чего это жизнь наша такая тёмная, страшная? Разве для такой жизни рождён человек?»*. Данное дополнение расширяет семантическое поле музыкально-театрального произведения, придавая «трагической сатире» Шостаковича социально-исторический подтекст.

Изменению подверглась и музыкальная составляющая оперы. Шостакович полностью переработал антракты между картинами – первой и второй, седьмой и восьмой. Симфонический эпизод, предшествующий второй картине, в первой редакции предвосхищал тематический материал пассакалии между четвёртой и пятой картинами, которая служила воплощением трагедийно-философского начала. Во второй редакции тематическим ядром послужила сцена издевательства над Аксиньей, материал которой вошёл в антракт монолитными блоками текста: начальные вопли Аксиньи и мотивы хора работников со словами *«Ну и голосок!»*; три такта реплики Задрипаного мужичка *«Ай да Аксинья!»* и следующий за ней ответ Аксиньи *«Чумазый, прочь! Оставь меня»* (ц. 62); фраза Сергея *«Хороша! Хороша!»* и следующий за ней вскрик Задрипанного мужичка. В таком виде симфоническая связка между картинами выглядит более органично и убедительно, являясь своеобразным сжатым музыкальным конспектом человеческих типажей и характеров, которые с открытием занавеса примут человеческое обличье в качестве постояльцев двора Измайловых.

Изменена и большая часть антракта между седьмой и восьмой картинами оперы. Сохранились лишь только первые шестнадцать тактов, за которыми в новой редакции следуют две темы из восьмой картины – полицейских и хора гостей, приглашённых на свадьбу Катерины и Сергея. Изначальную обособленность этих тем композитор подчёркивает и на тембровом уровне – первая звучит в исполнении медных, тогда как

вторая поручена деревянно-духовой группе оркестра. Однако в процессе развития разнородный в тематическом и жанровом отношении материал сближается, и тема хора гостей принимает на себя качества темы полицейских – звучит в исполнении медных инструментов как напористый и развязный марш.

По-разному в двух редакциях оформлена и кульминация сцены Катерины и Сергея в третьей картине. В первом варианте это было откровенным воплощением грубого насилия, выраженное в агрессивном, жёстком звучании меди. Во второй редакции характер музыки смягчается за счёт разряжения оркестровых средств. Иначе решён и посткульминационный оркестровый эпизод, который, во-первых, увеличен в масштабах, а во-вторых, тематически не связан с предыдущим развитием и вводится как кульминация-срыв. В довершении всего, трансформирован жанровый облик темы насилия, являющейся основой данного симфонического фрагмента в обеих редакциях, – стремительная скачка перерождается в зловещий марш.

Авторские правки имели место и в вокальной составляющей партитуры. Следует отметить, что во второй редакции музыкальный язык оперы, в целом, становится более демократичным, ослабевает драматическая напряжённость, резкость, нарочитая экспрессия сменяется более сдержанной интонацией, что позволяет более чётко обозначить главные концептуальные аспекты театрального сочинения, сделав его более целостным.

Откровенные «вульгаризмы» в поэтическом тексте и прямолинейная экспрессия в музыкальном были своеобразной юношеской бравадой молодого Шостаковича, от которой в зрелые годы он отказывается. «Облагораживание» лексического ряда оперы, в целом, «идеализация» образа Катерины, подчёркивание психологического подтекста действия, более рельефная обрисовка мотивов, движущих поступками героини, и, наконец, «облегчение» музыкального языка – вот, пожалуй, главные черты, отличающие «Катерину Измайлову» от «Леди Макбет Мценского уезда».

Следует отметить, что факт «переработки» Шостаковичем своей оперы оценивается сегодня по-разному. Одна группа исследователей, в их числе и Л. Акоюн, расценивают это как «игру в поддавки», а сам итог – искажением первоисточника [10]. Другие музыковеды видят в «Катерине Измайловой» результат эволюции и усовершенствования композиторского почерка автора [9]. Воздерживаясь от каких-либо оценок, заметим лишь то, что во всех корректурах, внесённых Шостаковичем во вторую версию своей оперы явно заметна умелая рука зрелого мастера, который смог реализовать скрытые потенции своего раннего сочинения, придав ему ещё большую смысловую ёмкость.

Итак, практика редактирования, повсеместно встречающаяся в композиторском творчестве, не только делает возможным улучшение

собственного произведения, но и позволяет взглянуть на него под другим углом зрения, скрыв или, наоборот, обнажив смысловые нюансы первоисточника. Жизнеспособность обеих текстовых версий сочинения доказывает высокую художественную результативность процесса редактирования и его значимость в музыкальном искусстве.

Список использованных источников

1. Акопян, Л.О. Феномен Дмитрия Шостаковича / Л.О. Акопян. – СПб. : Издательство РХГА, 2018. – 756 с.
2. Брянцева, В.Н. С. В. Рахманинов / В.Н. Брянцева. – М. : Сов. композитор, 1976. – 645 с.
3. Копица, М.Д. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия : Исследование / М.Д. Копица. – Киев : Муз. Украина, 1990. – 134 с.
4. Прокофьев, С.С. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост. ред., вступительная статья С. Шлифштейна / С.С. Прокофьев. – М. : Музгиз, 1961. – 708 с.
5. Рахманинов, С.В. Литературное наследие. Воспоминания Статьи. Интервью. Письма / Сост.-ред. З. Апетян. Т. 1. / С.В. Рахманинов. – М. : Сов. композитор, 1978. – 648 с.
6. Романец, М.С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века : дисс. на соиск. уч. степени канд. искусств. / М.С. Романец. – Ростов-на-Дону, 2020. – 191 с.
7. Советская опера : Сборник критических статей / Ред.-сост. М. Гринберг и Н. Полякова. – М. : Музгиз, 1953. – С. 11-13.
8. Соллертинский, И.И. Леди Макбет Мценского уезда / И.И. Соллертинский // Д. Шостакович. Статьи и материалы / Сост., ред. Г. М. Шнеерсон – М. : Советский композитор, 1976. – С. 160-164.
9. Черкашина-Губаренко, М.Р. «Леди Макбет Мценского уезда» или «Катерина Измайлова»? (по следам старых и новых дискуссий) / М.Р. Черкашина-Губаренко // Науковий вісник НМАК ім. П. І. Чайковського : Шостакович та ХХ сторіччя : До 100-річчя від дня народження / [упорядник В. Г. Москаленко]. – Київ, 2007. – Вип. 66. – С. 154–165.
10. Іваницька, Я.А. «Леді Макбет» – «Катерина Измайлова» Дмитра Шостаковича: про призначувальність вербальних оцінок / Я.А. Іваницька // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2007. – Вип. 66. – С. 166–178.

References

1. Akopyan L. Fenomen Dmitriya SHostakovicha [The phenomenon of Dmitry Shostakovich]. St. Petersburg. : Publishing house RHGA, 2018, 756 p.
2. Bryantseva V. S. V. Rachmaninov, Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1976, 645 p.
3. Kopitsa M. Simfonii B. Lyatoshinskogo: epoha, kollizii, dramaturgiya : Issledovanie [Symphonies by B. Lyatoshinsky: era, collisions, drama: Research]. Kiev : Muz. Ukraina [Musical Ukraine], 1990, 134 p.

4. Prokofiev S. Materialy. Dokumenty. Vospominaniya / Sost. red., vstupil'naya stat'ya S. SHlifshtejna [Materials. The documents. Memories / Compiler editor, introductory article by S. Shlifshtein]. Moscow : Muzgiz, 1961, 708 p.
5. Rachmaninov S. Literaturnoe nasledie. Vospominaniya Stat'i. Interv'yu. Pis'ma / Sost-red. Z. Apetyan. T. 1. [Literary heritage. Memories Articles. Interview. Letters / Compiler-editor. Z. Apetyan. V. 1.]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1978, 648 p.
6. Romanets M. Fenomen samozaimstvovaniya v tvorchestve kompozitorov XX veka : diss. na soisk. uch. stepeni kand. iskusstv. [The phenomenon of self-borrowing in the works of composers of the twentieth century: thesis for the degree of candidate of arts]. Rostov-on-Don, 2020, 191 p.
7. Sovetskaya opera : Sbornik kriticheskikh statej / Red.-sost. M. Grinberg i N. Polyakova [Soviet opera: Collection of critical articles / Editor-compiler. M. Grinberg and N. Polyakova]. Moscow : Muzgiz, 1953, pp. 11–13.
8. Sollertinsky I. Ledi Makbet Mcenskogo uezda / I.I. Sollertinskij // D. SHostakovich. Stat'i i materialy / Sost., red. G. M. SHneerson [Lady Macbeth of the Mtsensk district // D. Shostakovich. Articles and materials / Compiler, Editor G. M. Schneerson]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1976, pp. 160–164.
9. Cherkashina-Gubarenko M. «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» ili «Katerina Izmajlova»? (po sledam staryh i novyh diskussij) ["Lady Macbeth of the Mtsensk District" or "Katerina Izmailova"? (following in the footsteps of old and new discussions)] // Naukovij visnik NMAK im. P. I. CHajkovskogo : SHostakovich ta XX storichya : Do 100-richchya vid dnya narodzhennya / [uporyadnik V. G. Moskalenko] [Scientific bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: Shostakovich and XX part: Up to 100 years from the day of the people / [organizer V.G. Moskalenko]]. Kiev, 2007, Issue 66, pp. 154–165.
10. Ivanitska Ya. «Ledi Makbet» – «Katerina Izmajlova» Dmitra SHostakovicha: pro prizachuval'nist' verbal'nih ocinok ["Lady Macbeth" – "Katerina Izmailova" by Dmitry Shostakovich: about the sentimentality of verbal assessments] // Naukovij visnik NMAU im. P. I. CHajkovskogo [Science Newsletter of the National Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky]. Kiev, 2007, Issue 66, pp. 166–178.

Романец М. С. Редакция как форма «перепрочтения» автором собственного произведения. Предметом исследования настоящей статьи выступает авторская редакция, представляющая собой одну из форм композиторской работы с собственным ранее написанным произведением. Диапазон вносимых в текст изменений колеблется в широких пределах – от «косметической ретуши» с целью исправления «помарок» и текстовых неточностей перед исполнением или изданием опуса до кардинальной его переделки под влиянием изменившихся художественных вкусов.

Панорамный взгляд на корректорскую деятельность создателей музыкальных произведений позволил выявить мотивы апелляции к

собственным творениям, которые имеют объективную (практическую) и субъективную (личностную) природу. Механизмы работы с собственным текстом рассмотрены в статье на примере второй редакции оперы «Игрок» С. Прокофьева, Первого фортепианного концерта С. Рахманинова, Концерта для скрипки с оркестром Я. Сибелиуса, Третьей симфонии Б. Лятовинского и оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, которые являют собой различные типы авторских редакций как с точки зрения причин их возникновения, так и характера вносимых в текст изменений.

Научный результат достигается при помощи комплекса взаимодополняющих методов исследования, который включает сравнительный, системный, функциональный, исторический, герменевтический, культурологический – все они направлены на решение поставленных задач, что в полной мере отражено в содержании настоящей статьи.

Ключевые слова: редактирование, авторская редакция, корректура текста, работа с собственным текстом, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича.

Романець М. С. Редакція як форма «перечитання» автором власного твору. Предметом дослідження цієї статті виступає авторська редакція, яка представляє собою одну з форм композиторської роботи з власним раніше написаним твором. Діапазон змін, що вносяться до тексту, коливається в широких межах – від «косметичної ретуші» з метою виправлення «помарок» і текстових «помилко» перед виконанням або виданням опусу до кардинальної його переробки під впливом змінених художніх смаків.

Панорамний погляд на коректорську діяльність творців музичних творів дозволив виявити мотиви апеляції до власних творінь, які мають об'єктивну (практичну) і суб'єктивну (особистісну) природу. Механізми роботи з власним текстом розглянуті в статті на прикладі другої редакції опери «Гравець» С. Прокоф'єва, Першого фортепіанного концерту С. Рахманінова, Концерту для скрипки з оркестром Я. Сібеліуса, Третьої симфонії Б. Лятовинського та опери «Леді Макбет Мценського повіту» Д. Шостаковича, які являють собою різні типи авторських редакцій як з точки зору причин їх виникнення, так і характеру змін, що вносяться до тексту.

Науковий результат досягається за допомогою комплексу взаємодоповнюючих методів дослідження, який включає порівняльний, системний, функціональний, історичний, герменевтичний, культурологічний – всі вони спрямовані на вирішення поставлених завдань, що в повній мірі відображено в змісті цієї статті.

Ключові слова: редагування, авторська редакція, коректура тексту, робота з власним текстом, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича.

Romanets M. Editing as a form of "rereading" by the author of his own work. The subject of this article is the author's edition, which is one of the forms of composer's work with his own previously written work. The range of changes made to the text varies widely from "cosmetic touch-up" in order to correct "blots" and textual inaccuracies before the performance or publication of the opus to its cardinal alteration under the influence of changed artistic tastes.

A panoramic look at the proofreading activity of the creators of musical works made it possible to reveal the motives for appealing to their own creations, which have an objective (practical) and subjective (personal) nature. The mechanisms of working with your own text are considered in the article on the example of the second edition of the opera "The Gambler" by S. Prokofiev, the First Piano Concerto by S. Rachmaninov, Concerto for Violin and Orchestra by J. Sibelius, Third Symphony by B. Lyatoshinsky and the opera "Lady Macbeth of the Mtsensk District" Shostakovich, which are different types of copyright editions both from the point of view of the reasons for their occurrence and the nature of the changes made to the text.

The scientific result is achieved using a complex of complementary research methods, which includes comparative, systemic, functional, historical, hermeneutic, cultural studies – all of them are aimed at solving the assigned tasks, which is fully reflected in the content of this article.

Key words: Editing, author's edition, proofreading of the text, work with own text, "Katerina Izmailova" by D. Shostakovich.

УДК 78. 071.4

В. А. Туков

К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ А. М. ШЕПЕЛЕВСКОГО – ОДНОГО ИЗ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДОНБАССЕ

Как известно, наиболее важным показателем уровня развития художественной и музыкальной жизни региона, области, страны являются их культурно-исторические традиции, состояние профессионального образования, а также процесс формирования и развития творческих и научно-педагогических школ. Донбасс как крупнейший промышленный регион – в силу общественно-исторических условий и особенностей, географического местоположения и природных ресурсов – за сравнительно небольшой временной период своего существования смог развить свой интеллектуальный и творческий потенциал и добиться значительных успехов в области не только науки, искусства, но и образования. Сегодня невозможно представить музыкальную жизнь Донецкого края без театров, концертного зала

филармонии, музеев, библиотек, учебных заведений культуры и искусства, конкурсов, фестивалей, без имён С. Прокофьева, А. Соловьяненко, Е. Мартынова, И. Кобзона и других наших земляков.

Закономерно, что такой уникальный культурно-исторический опыт нашего региона всегда был и остаётся предметом изучения музыковедения. Так, например, многие вопросы развития музыкального образования Донetchины, музыкально-педагогической, исполнительской и композиторской школ находили в разные годы достойное отражение в музыкально-теоретических статьях исследователей, например: А. М. Бабия, Т. С. Гердовой, Л. В. Кнышевой, др. [1], [4], [5]. Но, несмотря на большой интерес к духовной сокровищнице нашего края, малоизученным остаётся наследие отдельных творческих личностей, посвятивших десятилетия своей жизни созданию профессиональной базы для обучения талантливой молодёжи в сфере музыкального искусства. Также недостаточно освещена значительная роль первопроходцев-подвижников в организации системы музыкального образования Донбасса (особенно – на начальном этапе его становления).

К их числу относится, прежде всего, Авраамий (Абрам) Михайлович Шепелевский ⁴ (1874-1960) – неутомимый деятель культуры и искусства, педагог по классу фортепиано и камерного ансамбля, среди воспитанников которого специалисты самой высокой квалификации, концертмейстер, музыкальный критик и публицист, автор камерно-вокальных произведений [2, с. 21-22]. И для нас, жителей Донбасса, пожалуй, самым важным является тот факт, что такой профессионал с большой буквы (а Шепелевский был первым профессором музыки в нашем регионе) по сути заложил базу многоступенчатой системы обучения искусству музыки, а именно, открыл в Сталино музыкальный техникум (как в 30-е гг. XX в. называлось Донецкое музыкальное училище, ныне переименованное в музыкальный колледж), став его первым руководителем и по совместительству заведующим фортепианным отделом; а также организовал при этом техникуме музыкальную школу⁵.

Целью настоящей работы является анализ творческой личности А. М. Шепелевского в свете становления профессионального музыкального образования в Донбассе (в основном, в 30-е годы XX века).

⁴ Об имени А. М. Шепелевского – Авраамий (под этим именем издана его повесть «В музыкальной бурсе» / 2004, также называют его редакторы этой книги: А. А. Шепелевский, В. В. Демидов) и музыковед; В. А. Метлицкая (в своих статьях), Абрам (как автор нескольких изданных романсов 1904-1905 гг., а также в статьях донецкой периодики и буклетах о музыкальном училище и МШ №1 г. Донецка).

⁵ Ныне Донецкий музыкальный колледж имени С. С. Прокофьева (ул. Р. Люксембург, 23) и Донецкая детская музыкальная школа №1 им. Н. Леонтовича (ул. Артёма, 66).

Рассматривая эту проблематику, стоит сразу заметить, что успехи Шепелевского на музыкальном поприще и его профессиональный авторитет, несомненно, основывались на врождённом музыкальном даровании, многогранности его творческой натуры и серьёзном консерваторском музыкальном образовании. Важнейшую роль сыграли традиции окружавшей его культурно-музыкальной среды и огромный личный педагогический и исполнительский опыт, а также музыкально-просветительская деятельность.

Безусловно, значительно усиливает внимание к личности Авраамия Михайловича и факт его знакомства и непосредственного общения с выдающимися представителями русской и мировой культуры, такими как А. Скрябин, П. Чайковский, С. Рахманинов, С. Танеев, А. Рубинштейн, А. Аренский, Р. Глиэр, Ф. Бузони, В. Сафонов, Е. Гнесина, А. Гольденвейзер, И. Левин, и многие другие, а также, в целом, влияние художественной атмосферы Москвы рубежа XIX-XX вв.

Впечатляет и сам охват нескольких исторических эпох, в которых прошёл жизненный путь Авраамия Михайловича: дореволюционный период – два последних десятилетия XIX века, период двух революций, империалистической и гражданской войн – первые десятилетия XX века, 30-40-е гг. – предвоенный, военный периоды и послевоенные 50-е гг. XX века. Не менее интересна и разнообразна и география творческого пути Шепелевского: Екатеринослав/Днепропетровск, где он провёл свои детские годы (70-80 гг. XIX в.); затем – Москва – годы учёбы в столичной консерватории (1890-1895) и где, по сути, был дан старт его педагогической, исполнительской и публицистической деятельности. В первые десятилетия XX в. снова Екатеринослав, где Авраамий Михайлович – преподаватель и концертмейстер Екатеринославского музыкального училища (с 1919 по 1923 гг. реорганизованная в Екатеринославскую консерваторию), 20-е годы прошлого столетия – профессор Киевской консерватории и Киевского музыкально-драматического института им. Н. Лысенко. С начала 30-х годов XX в. – Сталино/Донецк, ставший его вторым домом, куда он приехал в возрасте почти 60 лет зрелым сложившимся музыкантом с большим жизненным и профессиональным опытом [2, с. 21-22]. Ведь именно в Донецке профессор Шепелевский смог осуществить свою многолетнюю мечту о создании системы музыкального образования: начиная буквально со школьной скамьи, продолжая его на средней ступени, намечая этим реальный вектор движения к открытию музыкального высшего учебного заведения и учитывая связи неразрывной «цепочки»: школа-училище-вуз.

Каким же был этот человек «нескольких исторических эпох» с 70-х годов XIX века и до 50-х гг. XX века? Несомненно, Шепелевский был большим профессионалом и яркой личностью. И всё, к чему бы ни прикасалась его творческая натура, получало реальное воплощение в

исполнительской, публицистической, педагогической деятельности. Так, например, интерес к искусству Р. Вагнера реализовался у Авраамия Михайловича в переводе и редакции одного из основополагающих музыкально-литературных работ выдающегося немецкого композитора («Опера и драма», 1906) [3]. Посещаемые Шепелевским концертные выступления исполнителей часто запечатлевались им (начиная с 1890-х гг.) в подборке публицистических статей в периодической печати (широко известных екатеринославских, московских, петербургских газетах и журналах рубежа XIX-XX вв.) [10]. А период обучения в стенах Московской консерватории отразился в автобиографической повести «В музыкальной бурсе». Творческое переживание от прочитываемых поэтических строк отразилось на опыте создания романсов [2, с. 22], а врождённое педагогическое чутьё и приобретённый им колоссальный творческий опыт позволил ему воспитать многих даровитых пианистов (Н. Вальтер, Е. Брюхачёва, Б. Шухман⁶) и проявился в стремлении создать последовательную многоступенчатую систему профессионального музыкального образования именно «в глубинке», где ежедневная жизнь далека от налаженного распорядка столичных центров и более обременена многочисленными проблемами быта.

В. А. Метлицкая полагает, что творческой деятельности А. М. Шепелевского присуща «разновекторность и целостность», которая «включает концертно-исполнительское, музыкально-педагогическое, музыкально-критическое, публицистическое, композиторское направления». По её мнению, «всё это составляет феномен А. М. Шепелевского» [10, с. 112].

Ещё с последней трети XX в. известны отдельные публикации о А. М. Шепелевском. Например, краткие сведения о нём в

⁶ Н. Г. Вальтер (1902-1980) – пианист, в 1921 г. закончил Екатеринославскую консерваторию по классу А. М. Шепелевского, стажировался у проф. Московской консерватории Ф. Blumenфельда и Г. Нейгауза, 1928 по 1961 гг. был солистом Всесоюзного радио, заслуженный артист РСФСР с 1956 г. (концертные выступления и записи на грампластинки с Л. Коганом, С. Лемешевым, П. Фурнье, А. Наваррой и др.;

Е. Б. Брюхачёва (1898-1969) – пианистка, закончила Екатеринославскую консерваторию по классу А. М. Шепелевского, после 1921 г. получила направление на учёбу в Московскую консерваторию, где училась у проф. Ф. Blumenфельда, заведующая концертной практикой Московской консерватории, доцент;

Б. Л. Шухман (1923-1958) – пианистка, закончила Сталинское музыкальное училище по классу А. М. Шепелевского, затем Московскую консерваторию (1946–1951, класс проф. Л. Ройзмана). Вернувшись в Сталино, в течение ряда лет была заведующей фортепианным отделом в музыкальном училище).

библиографическом справочнике «Кто писал о музыке» [2], заметки в периодической печати его донецких коллег, учащихся; вступительные разделы буклетов к юбилейным датам, основанных им в шахтёрской столице Донбасса музыкальных учебных заведений – училища и школы. Но творческое осмысление «феномена» Шепелевского началось сравнительно недавно. Так, например, только в XXI в. появились научные исследования (Т. А. Медведниковой, В. А. Метлицкой и др.) о педагогической, исполнительской и публицистической деятельности Авраамия Михайловича в годы его работы в Екатеринославе [9], [10]. Существуют и статьи (Г. В. Курковского, Н. Ф. Семеновко и Е. В. Шевчук и др.) о периоде работы Шепелевского в Киевском музыкально-драматическом институте им. Н. Лысенко [12, с. 493], [8, с. 23-24].

Здесь также стоит заметить, что много спорных мнений вызывали и написанные самим Шепелевским воспоминания о периоде его обучения в Московской консерватории (частично опубликованные под псевдонимом А. Левитин⁷ в журнале «Советская музыка» в середине 30-х гг. XX в. и полностью – под настоящим именем «А. Шепелевский» издательством «Типография «Новгород» в 2004 г.). Но споры вокруг его повести «В музыкальной бурсе» не мешали ссылаться на неё в серьёзных музыковедческих работах: Г. М. Когана, Л. Л. Сабанеева, др. [6, с. 24-25], [11, с. 181].

В этом контексте важно подчеркнуть, что при таком пристальном внимании к личности Шепелевского в некоторых музыковедческих работах о нём встречаются неточности, касающиеся в одних случаях дат его биографии, в других – даже искажения его фамилии. При этом в своей работе, естественно, мы будем опираться только на наиболее достоверные опубликованные источники: краткую статью о Шепелевском в библиографическом справочнике «Кто писал о музыке» [2, с. 21-22], первое издание перевода Р. Вагнера «Опера и драма» (сделанное Шепелевским) [3], первое полное издание «В музыкальной бурсе». Итак, приведём некоторые найденные нами ошибки в биографических сведениях о нём.

1. Неточности, касающиеся дат биографии А. М. Шепелевского:

1.1. Дата его рождения – 1874 г. [2, с. 21] – Т. А. Медведникова ошибочно указывает – 1876 г. [10].

1.2. Дата первого издания перевода «Опера и драма» Р. Вагнера – 1906 г. [2, с. 22], [3] – В. А. Метлицкая ошибочно указывает – 1909 г. [10, с. 111].

⁷ Левитин А. Из повести «В музыкальной бурсе» // Советская музыка. 1935. №7–8, с. 91–96;

Левитин А. Три отрывка из повести «В музыкальной бурсе» // Советская музыка, 1936, №2, с.46–51.

1.3. Дата первого полного издания «В музыкальной бурсе» – 2004 – Т. А. Медведникова ошибочно указывает – 2007 [9].

2. Искажения фамилии, имени или инициалов

А. М. Шепелевского:

2.1. В статье Семененко Н. Ф., Шевчук Е. В. «Музыкальное образование» ошибочно указана фамилия «А. Шапеловский» [12, с. 493, 613].

2.2. В книге В. В. Крутова ошибочно указана фамилия «А. М. Шестовский» [7, с. 289]

2.3. В газете «Социалистический Донбасс» (от 1938 г., 26 октября, с. 4, («У композиторов»)) в инициалах Шепелевского ошибочно указана буква «М.» (Шепелевский), а не буква «А.» (Шепелевский).

Но всё-таки, несмотря на встречающиеся в некоторых публикациях ошибки биографических фактов А. М. Шепелевского, можно с уверенностью сказать, что его многогранная творческая личность всегда вызывала закономерный исследовательский интерес.

Что же касается периода пребывания Авраамия Михайловича в Донбассе, то он практически мало изучен и фиксирует, в основном, только факт основания Шепелевским музучилища и школы, а также в целом – его роль в формировании пианистической школы Донбасса (Т. С. Гердова, Л. В. Кнышева) [4, с. 10,17], [5, с. 289-290]. В нашей статье также хотелось бы уделить этому «донбасскому» периоду должное внимание.

Как уже было сказано ранее, для донбассовцев имя Шепелевского (а именно, нашему краю он отдал четверть своей жизни), прежде всего, связано началом формирования и развития профессионального музыкального образования и с музыкальным просветительством в нашем регионе. Ведь, как рассказывает сама история, ещё вначале тридцатых годов во всех советских республиках началась масштабная деятельность по созданию профессиональной образовательной базы, в том числе в области культуры и искусства. Но, несмотря на общую установку, всё-таки возникали определённые трудности с её реализацией на местах, в том числе и в Сталино. Сразу заметим, что это в настоящее время в нашем городе Донецке существует множество учебных заведений музыкального образования: музыкальные школы и школы искусств, специализированная музыкальная школа-интернат для одарённых детей, музыкальный колледж и музыкальная академия. Но в начале 30-х гг. XX в., когда Шепелевский приехал в Сталино, по свидетельству очевидцев, возможности желающих профессионально обучаться музыке в Сталино были, однако весьма ограничены. Так, А. М. Бабий в своей работе «Музыкально-культурное строительство Донбасса (Сталино) пишет: «В первые годы после Октября – формы профессионального музыкального образования в Сталино – это частные уроки пения и игры на инструментах» [1, с. 37]. И только в начале 30-х годов в Донбассе (в том числе и в Сталино) были

организованы музыкальные рабфаки, это были предпосылки формирования профессионального музыкального образования в Донецком регионе.

Забегая немного вперёд, скажем, что только благодаря совместным административным усилиям и при поддержке своих соратников (верной спутницы жизни Шепелевского одарённой пианистки и педагога Е. П. Шепелевской, талантливого скрипача и педагога Г. М. Эдельштейна и др.) Авраамии Михайловичу удалось достичь реальных результатов и дать старт профессиональному музыкальному образованию в Сталино/Донецке. Подтверждение этому находим, например, в материалах архивов Донецкой области и газетных статьях.

Так, сведения о решении открыть в Сталино музыкальный техникум содержатся в газете «Социалистический Донбасс» от 27 января 1935 г., где Постановлением 2-го Донецкого областного съезда советов по отчёту Донецкого исполкома в разделе «По народному просвещению и строительству национальных культур» предписывалось «организовать в Сталино музыкальный техникум для взрослых и детей»⁸. И вот уже в феврале 1935 г. объявляется приём учащихся в музыкальный техникум и организованную при нём музыкальную школу⁹. Из этой же газеты выясняется, что прослушивания для поступающих проходили в Сталино по адресу 9-я линия, 49 (сейчас это ул. Челюскинцев, бывшее здание Братской школы)¹⁰. И только в августе 1935 г. техникум получает здание по адресу ул. Артема, 5 (бывшее здание аптеки Лаче)¹¹. Но стоит сказать, что в годы Великой Отечественной войны это здание очень пострадало и стало практически непригодным для занятий. Кроме того, увеличивавшийся контингент обучающихся требовал гораздо большего помещения. Что же касается музыкальной школы, открытой при техникуме, то в газете «Социалистический Донбасс» от 9 июля 1936 г. находим следующую информацию: «Абрам Михайлович был человеком настойчивым и после неоднократных поездок с ходатайствами в город Киев весной 1935 года открылась первая музыкальная школа, ставшая впоследствии очагом культуры в городе и области»¹².

Мы знаем, что Шепелевский не только открывал в 1935 г. техникум и школу, но и после Великой Отечественной войны он принимал самое активное участие в восстановлении учебного процесса и уже в послевоенное время в 1944-1945 гг. снова возглавил этот техникум,

⁸ Газета «Социалистический Донбасс» от 27.01.1935, с. 4.

⁹ Газета «Социалистический Донбасс» от 10.02.1935, №34 (763), с. 4.

¹⁰ Газета «Социалистический Донбасс» от 26.06.1935, №146 (875), с. 4.

¹¹ Газета «Социалистический Донбасс» от 24.08.1935, №196 (925), с. 4.

¹² Летопись Донецка, 9 июля 1936 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://donbasslife.ru/letopis-donecka-9-ijulja-1936-g/>.

получивший в то время статус училища. В своей статье «Сталинское музыкальное училище» профессор А. Шепелевский говорит о непростых условиях возобновления деятельности этого учебного заведения: разрушенном здании, уничтоженных фондах библиотеки, повреждённых музыкальных инструментах. Здесь же Авраамий Михайлович приводит краткий экскурс в историю Сталинского музыкального техникума, созданного на базе музыкального рабфака. По словам самого Шепелевского, он был приглашён «в этот рабфак в 1933 г. для поднятия его фортепианного отделения». Автором (Шепелевским) также высказывается надежда на скорейшее преодоление училищем трудностей восстановительного послевоенного периода, кроме этого анонсируются ближайшие проводимые учащимися и педагогами училища лекции – концерты, намечаются дальнейшие перспективные планы: «И, может быть, мысль, зародившаяся некогда в областных организациях о будущей Донецкой консерватории, начнёт понемногу принимать реальные очертания».

Однако пророческим словам Авраамия Михайловича, высказанным ещё в 1945 г., суждено было сбыться только в 1968 г. Именно тогда в Донецке открылся филиал Харьковского института искусств, ставший впоследствии Донецким музыкально-педагогическим институтом, затем переименованный в консерваторию. Ныне это Музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, отпраздновавшая в 2018 г. свой 50-летний юбилей. Отметим, что в Донецке всё-таки образовалась и получила право на существование третья ступень профессионального музыкального образования (вуз), возникновение которой было закономерно подготовлено многолетней последовательной совместной деятельностью преподавательских коллективов, в том числе школы и училища, основанных в 1935 г. при самом активном участии А. М. Шепелевского. А ставшие альма-матер для многих поколений музыкантов и Донецкое музыкальное училище (колледж), и МШ № 1 совсем недавно (2020 г.) отметили своё 85-летие, что, безусловно, стало также одним из важнейших культурных событий для всей музыкальной общности Донбасса.

Итак, суммируя вышеизложенное, можно сделать следующие выводы. Становление музыкального образования в Донбассе закономерно опирается на опыт нескольких поколений музыкантов-профессионалов и отдельных творческих первопроходцев-подвижников, одним из которых и был Авраамий Михайлович Шепелевский – первый профессор музыки в нашем регионе, педагог по классу фортепиано и камерного ансамбля, концертмейстер, основатель и первый директор музыкального училища и первой музыкальной школы в Донецке. Это стало перспективной базой для создания полноценной трёхступенчатой системы профессионального музыкального образования: школа-училище-вуз. Также исследование феномена А. М. Шепелевского

позволяет выявить и устранить ошибки в освещении некоторых фактов его творческого пути, что крайне важно для сохранения культурного наследия Донбасса.

Список использованных источников:

1. Бабий, А. Музыкально – культурное строительство Донбасса (Сталино) / А. Бабий // Советская музыка. – М. : 1934 (13). – №7. – С. 30–42.
2. Бернандт, Г.Б., Кто писал о музыке: Словарь в 4-х т. / Г.Б. Бернандт, И.М. Ямпольский, Т.Е. Киселёва. – М. : Сов. Композитор, 1989. – Т.4. – 122 с.
3. Вагнер, Р. Опера и драма / С предисл. А. Шепелевского; Пер. (со 2-го нем. изд.) А. Шепелевского и А. Винтера. / Р. Вагнер. – М. : П. Юргенсон, 1906. – 262 с.
4. Гердова, Т.С. Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва Донбасу з кінця XIX ст. по 2012 рік: автореф. дис. ... на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства / Т.С. Гердова. – Харків, 2016. – 21 с.
5. Книшева, Л.В. Становлення музичних училищ Донеччини як регіональних соціо-культурних осередків (друга половина XX ст.) / Л.В. Книшева // Музичне мистецтво. – Донецьк, 2013. – Вип.13. – С.287–295.
6. Коган, Г.М. Феруччо Бузони: 2-е изд. доп. / Г.М. Коган. – М. : Сов. композитор, 1971. – 232 с.
7. Крутов, В.В. Мир Рахманинова / В.В. Крутов, Л.В. Швецова. – Тамбов, 2006. – 496 с.
8. Курковський, Г.В. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913-1933). Матеріали з історії консерваторії // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія / [авт. проекту Т.О. Рощина]. / Г.В. Курковський. – Київ: НМАУ ім.П.Чайковського, 2013.– 630 с.
9. Медведникова, Т.О. Витоки формування традицій Катеринославської (Дніпропетровської) піаністичної школи початку XX ст.(1898-1919 рр.) / Т.О. Медведникова // Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. праць. – Дніпропетровськ, 2011. – Вип. 6. – 216 с.
10. Мітлицька, В.А. Музично-критична діяльність А.М. Шепелевського у Катеринославі (перше 20-річчя XX в.) / В.А. Мітлицька. – Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. – Київ, 2013. – Вип. 29. – С. 107–113.
11. Сабанєєв, Л.Л. Воспоминания о Танеєєв / Л.Л. Сабанєєв. – М., 2003. – 196 с.
12. Семененко, Н.Ф. Музична освіта. Історія української музики в 6 т. / Н.Ф. Семененко, Е.В. Шевчук. – Київ : Наук. думка, 1992. – Т.4. – С. 484–502.

References

1. Babiy A. Muzykal'no – kul'turnoe stroitel'stvo Donbassa (Stalino) [Musical and cultural construction of Donbass (Stalino)]. Sovetskaya muzyka [Soviet music]. Moscow, 1934 (13), no. 7, pp. 30–42.
2. Bernandt G. Kto pisal o muzyke: Slovar' v 4-h t. [Who wrote about music: Dictionary. In 4 volumes]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1989, Vol. 4, 122 p.

3. Wagner R. Opera i drama / S predisl. A. SHepelevskogo; Per. (so 2-go nem. izd.) A. SHepelevskogo i A. Vintera [Opera and Drama / With preface of A. Shepelevsky; Per. (from the 2nd German edition) of A. Shepelevsky and A. Winter]. Moscow : P. Yurgenson, 1906, 262 p.
4. Gerdova T. Genezis ta rozvitok fortepiannogo mistectva Donbasu z kincya XIX st. po 2012 rik: avtoref. dis. ... na zdobuttya nauk. st. kand. mistectvoznavstva [The genesis and the development of piano music of Donbas from the end of the 19th century to 2012, Manuscript. Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art History]. Kharkiv, 2016, 21 p.
5. Knisheva L. Stanovlennya muzichnih uchilishch Donechchini yak regional'nih socio-kul'turnih oseredkiv (druga polovina XX st.) [Formation of music schools in Donetsk region as regional socio-cultural centers (second half of the twentieth century.)] / Muzykal'noe iskusstvo [Musical Art]. Donetsk, 2013, Issue 13, pp. 287–295.
6. Kogan G. Feruchcho Buzoni: 2-e izd. Dop [Feruccio Busoni, 2nd ed., Supplementary], Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1971, 232 p.
7. Krutov V. Mir Rahmaninova [The world of Rachmaninoff]. Tambov, 2006, 496 p.
8. Kurkovsky G. Pedagogi-pianisti Kievskoï konservatorii (1913-1933). Materiali z istorii konservatorii // Kiïvs'ka fortepianna shkola. Imena ta chasi. Kolektivna monografiya / [avt. proektu T.O. Roshchina] [Teachers - pianists of the Kiev Conservatory (1913-1933). Materials on the history of the conservatory // Kyiv Piano School. Names and times. Collective monograph / [author project of T.O. Roshchina]. Kyiv : NMAU named after P. Tchaikovsky, 2013, 630 p.
9. Medvednikova T. Vitoki formuvannya tradicij Katerinoslavs'koï (Dnipropetrovs'koï) pianistichnoï shkoli pochatku XX st.(1898-1919 rr.) / Muzikoznavcha dumka Dnipropetrovshchini: Zb. nauk. prac' [Origins of formation of traditions of Katerynoslav (Dnipropetrovsk) pianist school of the beginning of the XX century (1898-1919) / Musicological thought of Dnipropetrovsk region: Collection of scientific works]. Dnepropetrovsk, 2011, Issue. 6, 216 p.
10. Mitytska V. Muzichno-kritichna diyal'nist' A.M. SHepelevs'kogo u Katerinoslavi (pershe 20-richchya XX v.) [Music-critical activity of A.M. Shepelevsky in Ekaterinoslav (the first 20th anniversary of the twentieth century)] / Visnik KNUKiM: Zb. nauk. prac' [Bulletin of KNUKiM: Collection of scientific. Works]. Kiev, 2013, Issue 29, pp. 107–113.
11. Sabaneev L. Vospominaniya o Tanevee [Memories of Taneyev] Moscow, 2003, 196 p.
12. Semenenko N. Muzichna osvita. Istoriya ukraïns'koï muziki v 6 t. [Musical coverage / History of Ukrainian music: in 6 volumes]. Kiev : Nauk. dumka, 1992, Vol. 4, pp. 484–502.

Туков В. А. К вопросу о творческой личности А. М. Шепелевского – одного из основоположников музыкального образования в Донбассе. В статье рассматривается личность А. М. Шепелевского – первого профессора музыки в Донбассе,

основателя и первого директора Донецкого музыкального училища и первой в Донецке музыкальной школы, педагога по классу фортепиано и камерного ансамбля, концертмейстера, музыкального критика и публициста, автора камерно-вокальных произведений. Соответственно, автором статьи поднимается вопрос о потенциальном значении Шепелевского в становлении и развитии профессионального музыкального образования в Донецком крае, о его (Шепелевского) роли в создании трёхступенчатой системы: школа-училище-вуз.

Среди использованных в данной работе методов: научный, сравнительный, исторический, эмпирический и теоретический.

Научная новизна статьи заключается в более тщательной попытке систематизации фактов творческой деятельности А. М. Шепелевского и выявлении его основополагающей роли в становлении профессионального музыкального образования в Донбассе; а также – в выявлении фактологических ошибок в биографических сведениях (о Шепелевском) на конкретных примерах некоторых публикаций. Результаты исследования могут быть использованы в качестве лекционного материала, например, в курсе дисциплины «Методика преподавания игры на специальном инструменте».

Ключевые слова: А. М. Шепелевский, музыкальное образование в Донбассе, трёхступенчатая система: школа-училище-вуз.

Туков В. А. До питання про творчу особистість А. М. Шепелевського – одного з засновників музичної освіти на Донбасі. У статті розглядається особистість А. М. Шепелевського – першого професора музики на Донбасі, засновника та першого директора Донецького музичного училища та першої у Донецьку музичної школи, педагога по класу фортепіано та камерного ансамблю, концертмейстера, музичного критика та публіциста, автора камерно-вокальних творів. Відповідно автором статті піднімається питання про потенційне значення Шепелевського у становленні та розвитку професійної музичної освіти на Донеччині, а саме – його (Шепелевського) ролі у створенні триступеневої системи: школа-училище-внз.

Серед методів, що використано у цій статті: науковий, порівняльний, історичний, емпіричний і теоретичний.

Наукова новизна полягає у більш ретельній спробі систематизації фактів творчої діяльності Шепелевського та виявленні його основоположної ролі у становленні професійної музичної освіти на Донбасі; а також – у виявленні фактологічних помилок у біографічних відомостях (про Шепелевського) на конкретних прикладах деяких публикацій. Результати дослідження можуть бути використаними у якості лекційного матеріалу, наприклад, у курсі дисципліни «Методика викладання гри на спеціальному інструменті».

Ключові слова: А. М. Шепелевський, музична освіта на Донбасі, триступенева система: школа-училище-внз.

Tukov V. To the question about the creative personality of A.M. Shepelevsky – one of the founders of music education in Donbass. The article examines the personality of A.M. Shepelevsky - the first professor of music in Donbass, the founder and first director of the Donetsk music college and the first music school in Donetsk, a piano and chamber ensemble teacher, accompanist, music critic and publicist, author of chamber vocal works. Accordingly, the author of the article raises the question of the potential significance of Shepelevsky in the formation and development of professional music education in the Donetsk region, about his (Shepelevsky) role in creating a three-stage system: school - college - university.

Among the methods used in this work: scientific, comparative, historical, empirical and theoretical.

The scientific novelty of the article lies in a more thorough attempt to systematize the facts of A.M. Shepelevsky and identifying his fundamental role in the formation of professional music education in Donbass; and also – in identifying factual errors in biographical information (about Shepelevsky) on specific examples of some publications. Research results may be used as lecture material, for example, in the course of the discipline "Methods of teaching playing a special instrument."

Key words: A.M. Shepelevsky, musical education in Donbass, a three-stage system: school - college - university.

УДК 786/789

В. В. Аверин

**РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА
НА БАЯНЕ-АККОРДЕОНЕ
В ДОНБАССЕ 20-40 гг. XX СТОЛЕТИЯ**

Исследование проблем возникновения, становления и развития исполнительства на баяне-аккордеоне – одна из важнейших задач, стоящая перед специалистами, работающими в области изучения вопросов истории и теории исполнительства на народных инструментах.

Донецкий регион всегда был богат народными талантами, имеет давние и славные традиции в истории становления жанра народно-инструментальной музыки вообще и исполнительства на баяне-аккордеоне в частности. В изучении феномена формирования музыкально-исполнительских традиций Донбасса прослеживается два направления:

- общие процессы, происходящие в музыкально-общественной жизни страны (характерные явления развития исполнительства на баяне-аккордеоне, создание композиторских, исполнительских, педагогических школ);

- индивидуальные, «характерные» явления «персонификации» особенностей традиций исполнительства в контексте инфраструктуры социально-культурной жизни донецкого края.

Творческое взаимодействие этих двух направлений, их гармоничный синтез, представлен в своей сущности деятельностью наиболее известных мастеров баянно-аккордеонного искусства, интенсивной работой энтузиастов, любителей и знатоков народно-инструментальной музыки донецкого региона. Анализ исторического периода (с 20-х годов XX столетия по настоящее время) даёт возможность констатировать факт существования сложившейся донецкой школы исполнительства на баяне-аккордеоне, а также наметить общие черты исторической атмосферы отдельных моментов формирования исполнительства, функционирование жанровых направлений.

Периоды становления исполнительского искусства на баяне-аккордеоне условно можно разделить на три этапа:

- подвижническая деятельность «первопроходцев», стоявших у основ исполнительства, наиболее ярких музыкантов: А. Ф. Сычова, И. Г. Миргородского, К. И. Писаренко, В. И. Воеводина, И. Г. Бута и многих других в 20-40 годах;

- период (1945 – 1965 гг.) «большого скачка», становление «академических начал» донбасской школы исполнительства, создание организованной системы музыкального образования, базирующейся на утверждении академических классических педагогических принципах школы М. М. Гелиса, воспитавшего целую плеяду профессиональных музыкантов Донбасса. Их имена: Р. А. Романков С. А. Романков, Н. С. Михальченко, С. С. Крапива, В. В. Сидоренко и другие. Их высокопрофессиональный уровень исполнительства (сольного, ансамблевого, оркестрового), создание концертного, педагогического репертуара, инструментовок, переложений, редакций, обработок народных песен и танцев, поиски новых путей и подходов в методике преподавания, заслуживает особого внимания и уважения. В послевоенный период началась творческая деятельность первого профессионального композитора-баяниста К. А. Мяскова, судьба которого тесно связана с исполнительским искусством Донбасса. Выходец из донецкого края, харьковский композитор-педагог В. Я. Подгорный, воспитал целую плеяду талантливых музыкантов, работавших на культурной ниве региона. Один из его ярких воспитанников – В. Н. Протопопов, посвятивший свою творческую жизнь утверждению и развитию исполнительского искусства Донецка.

- период с конца 60 годов минувшего столетия и по настоящее время – наиболее яркий этап дальнейшего утверждения исполнительства на баяне-аккордеоне. Процессы, происходящие в исполнительстве в это время, не однозначны: с одной стороны, происходит синтез жанровых

направлений, с другой – академическое направление достигает новых рубежей, укрепляя свои позиции. Подтверждение этому – ряд обстоятельств объективно-субъективного характера. Более подробно эти явления будут рассмотрены ниже.

В данной статье мы остановимся на рассмотрении наиболее важных, на наш взгляд, моментах начального этапа становления исполнительства на баяне-аккордеоне в Донбассе – периода 20-40 гг. прошлого столетия.

Как отмечалось выше, процессы формирования исполнительства на баяне-аккордеоне в те годы были тесно связаны с эволюционными преобразованиями, происходящими в народно-инструментальном искусстве. Они непосредственно связаны с социальными изменениями в общественной жизни людей после октябрьской революции 1917 года и гражданской войны. Гармоника, предшественница баяна, – самый демократичный инструмент того времени, получает широкое распространение как исполнительский инструмент. Любимица публики, она неизменный участник массовых общественных мероприятий (митинги, собрания, конференции, концерты к праздничным датам и т.д.). Разруха, голод, послевоенное лихолетье и жизненное неустройство заставило сотни тысяч людей покинуть свои насиженные места в поисках лучшей жизни. В индустриальный Донбасс хлынули потоки жителей деревень, сёл, менее устроенных городов молодого государства. Ассимиляция городского и сельского народного искусства способствовала расширению репертуара гармонистов, с одной стороны, и созданию нового, с другой. Наряду с бытующими появляются новые жанры песенно-танцевального характера: частушки, революционные песни, песни участников гражданской войны и т. д.

Интонационная сфера произведений основывается на жанрах городского романса, песни, народных наигрышей, а также вальса, мазурки, польки. Появляются попытки создания оригинального репертуара для гармоники и баяна, который набирал всё большую популярность в среде музыкантов-исполнителей. Процесс этот был закономерным. Баян по своим конструктивным особенностям имел большие художественные технические возможности, которые позволяли исполнителям расширять свой репертуар, включать в программы, так называемую в те времена, музыку «серьёзных» композиторов (классиков, романтиков). Постепенно из среды любителей гармонистов выделяются самородки-гармонисты, баянисты, которые становятся профессиональными исполнителями.

Одним из «пионеров» становления исполнительства на гармонике-баяне был И. Г. Миргородский (1900-1963 г). В своей авторской книге «Играй, мой баян» известный исследователь баянного исполнительства в Донбассе профессор Н. С. Михальченко отмечал, что музыкальные увлечения И. Миргородского начались в далёком детстве, и

его любимым инструментом стала гармонь – наиболее популярный инструмент в среде шахтёров. С юных лет самоучка учился играть по слуху песни, танцы, «талант как бы сам по себе пробивал дорогу» [3, с. 29]. Упорные занятия принесли результаты. В 1927 году в Харькове проводился Всеукраинский конкурс исполнителей гармонистов и баянистов. И. Миргородский стал победителем этого конкурса и решением жюри получил золотой жетон и рекомендацию на обучение в Московский музыкальный техникум. Самобытный исполнительский стиль музыканта в годы учёбы расцвёл ещё ярче. Пресса того времени отмечала: «Миргородский Иван – это талант» [4]. Немногие гармонисты, баянисты в те годы имели возможность выступить на сцене Большого театра оперы и балета. И. Миргородскому представилась такая возможность. Богатым и разнообразным был репертуар исполнителя, в его программах звучали как классические, романтические произведения (переложения фортепианной музыки В. Моцарта, И. Брамс «Венгерский танец №5», Ф. Шопен «Вальс №7»), так и собственные обработки народных, шахтёрских песен.

После окончания обучения исполнитель возвращается в родные края (такими были условия рекомендации на обучение). Начинается его многогранная деятельность как исполнителя в городах и сёлах Донбасса, Урала, Кузбасса. Композитор М. Ипполитов-Иванов, услышав на одном из концертов в исполнении И. Миргородского «Шахтёрские страдания», сказал: «Эту вещь надо записать в историю» [4]. В дальнейшем это произведение было записано на грампластинке под названием «Песни шахтёров». По воспоминаниям очевидцев, исполнителю И. Миргородскому (как и его натуре) была присуща высокая интеллигентность, великодушие, чистота интонации, высокопрофессиональное техническое владение инструментом.

В качестве педагога он воспитал целую плеяду талантливых музыкантов-баянистов, которые своим творчеством прославили исполнительское искусство баянистов донецкого края. У него начинали обучаться будущие донецкие «звёзды» баяна С. Крапива, С. Варламов, Г. Козлов и многие другие. Долгие годы И. Миргородский работал концертмейстером в разных концертных организациях, был руководителем ансамбля баянистов.

Одним из первых музыкантов баянистов, исполнительство которого достигло уровня академического, стал А. Ф. Сычов (1913-1981 г.). Как и И. Г. Миргородский, это музыкант-самородок. Он родился в Юзовке, с ранних лет освоил игру на гармонике, которая стала его «отдушиной» в нерадостном детстве (он страдал заболеванием глаз). Невзирая на юный возраст, он быстро освоил игру на гармонике и стал популярным исполнителем, играл на свадьбах, именинах, в молодёжных компаниях, на вечеринках. Исполнительское мастерство А. Сычова в ближайшем будущем переросло возможности гармонике, и он, услышав

игру на баяне, «влюбился» в него. Не имея профессионального образования, играл он грамотно. Обладание великолепной музыкальной интуицией, увлечение классической музыкой позволило его игре на баяне стать уникальным явлением. После победы на престижном конкурсе баянистов (1 место) его пригласили на работу в областной радиокомитет. О нём как об исполнителе заговорили не только в Донбассе, но и за его пределами.

Его игру высоко оценивали такие известные в то время музыканты, как дирижёр Натан Рахлин, композитор И. Дунаевский, и А. Данилов, Я. Попков, А. Кузнецов – известное в стране московское трио баянистов. В дальнейшем, работая в областной филармонии, А. Сычов объездил с концертами всю страну: районы центральной России, Урал, Сибирь и т.д. Творческая деятельность музыканта не ограничивалась только сольным исполнительством. Он много играл как в ансамблях баянистов, так и в смешанных. Его современники вспоминают блестящие концертные филармонические выступления с известным балалаечником Н. Худобиным.

А. Сычов активно занимался педагогической работой. Отмечалось его скрупулёзное отношение к нотному тексту, детальное проникновение во все тончайшие нюансы содержания музыки. Анализируя творческое наследие этого донецкого музыканта, можно с уверенностью сказать, что это был шаг в становление профессионального академического исполнительства на баяне.

Не менее известно исполнительское наследие династии Воеводиных. В рамках данной статьи мы остановимся на деятельности родоначальника поколения музыкантов Воеводиных, Василия Ивановича (1915-2003г.) Начало его творческого пути формировалось в 20-30 годы.

Как и другие «первопроходцы»-баянисты, В. И. Воеводин – музыкант-самоучка, получивший профессиональное образование в зрелом возрасте. Это характерное явление для поколений той эпохи, которое осваивало игру на народных инструментах, не имея методической литературы, учебников, школ обучения и, самое главное, опыта предшественников. В беседах В. И. Воеводин вспоминал, что начало его музыкальной деятельности проходило во вполне благоприятной обстановке. Его мать была первой песенницей на селе и владела игрой на рояльной гармонике. В семье царил культ музыки, ею увлекались все от мала до велика. Слушая игру старшего брата, Василий Иванович увлёкся гармошкой и, когда выпадал случай, с удовольствием подбирал на слух бытующий репертуар гармонистов. Спустя некоторое время его стал интересовать набиравший исполнительскую популярность баян. Инструмента в семье не было, и тогда старший брат на куске фанеры нарисовал правую и левую клавиатуры баяна. Таким было начало обучения исполнительской практики. В дальнейшем, когда появился настоящий инструмент, он начал играть на нём без всякой подготовки.

Поиск совершенствования своего профессионального мастерства привёл молодого музыканта в коллектив ансамбля баянистов дворца культуры г. Дебальцево. Руководил коллективом профессиональный музыкант С. М. Тимченко. Под его руководством В. И. Воеводин оттачивал своё исполнительское мастерство, что в последствии принесло результат – 2 место на первом конкурсе баянистов Донбасса. Главным достижением занятий с этим педагогом явилось то, что он сумел привить своему ученику любовь к коллективному музицированию, сыгравшую большую роль в дальнейшей судьбе талантливого музыканта.

Работу педагога В. И. Воеводин начал в конце 30-х годов в одном из немногих в то время учебных заведений – детской музыкальной школе г. Енакиево Донецкой области. Наибольшая заслуга В. И. Воеводиной – педагога, воспитавшего сотни баянистов – это создание первого в Украине детского ансамбля баянистов. Его тонкое педагогическое чутьё подсказывало, что игра в коллективе – это не только эстетическое наслаждение, но и воспитание высокой дисциплины, раскрытие реальных способностей, развитие коллективного сознания. Это он и прививал как своим воспитанникам, так и последователям династии Воеводиных.

Из воспоминаний современников того периода до нас дошли имена талантливых баянистов, таких как Г. И. Бут (1919 г.), один из основателей баянного исполнительства г. Мариуполя. Благодаря его деятельности, баянное искусство получило широкое распространение по всему югу Донецкого региона. Огромный вклад в развитие ансамблевой игры на баяне внёс известный баянист-самоучка из г. Макеевки В. Г. Якшин (1917 г.) Не имея музыкального образования, он блестяще расписывал партии для ансамблей баянов, оркестров, хора. Любители и знатоки баянного исполнительства высоко оценивали уровень профессионального мастерства интерпретатора. В сфере ансамблевого и оркестрового музицирования отмечается деятельность С. М. Тимченко – создателя первого в Донбассе оркестра баянистов. Многие известные музыканты начинали свою творческую жизнь в этом коллективе.

Рассмотрим ещё некоторые аспекты формирования исполнительства на гармонике-баяне в период 20-40 гг. Расширение исполнительского репертуара и появление профессиональных музыкантов, потребовало необходимости совершенствования инструментов (гармоники и в дальнейшем баяна). Первоначально изготовлением и ремонтом гармоник-баянов занимались индивидуальные мастера-самородки.

Один из наиболее ярких представителей этого вида ремесла – И. И. Лупин. Он появился в Донецке в начале 30-х годов и сразу стал известным в кругу гармонистов-баянистов. Выходец из семьи орловских мастеров Лупиных, имевших свою мастерскую, он занимался не только ремонтом, но и изготовлением гармоник, баянов. Обладая прекрасным

слухом, как настройщик он пользовался большим авторитетом и уважением среди профессионалов. Можно назвать имена и других мастеров по ремонту и изготовлению инструментов: это К. И. Писаренко (1913г.), потомственный мастер по ремонту, А. Д. Андросов, умевший очень качественно ремонтировать, настраивать и изготавливать левую клавиатуру инструмента. Большой популярностью в среде музыкантов пользовался мастер по ремонту и настройке макеевчанин В. И. Непомнящий.

На Луганщине ремонтом гармоник занимались известные в тех краях мастера-самородки братья Мозжухины – Николай и Пётр. Благодаря их стараниям в 1929 году в г. Кременное при артели инвалидов была создана мастерская по ремонту гармоник. В дальнейшем, в 1934 году, на базе мастерской открылась первая в Донбассе фабрика по производству гармоник и баянов. Инструменты с торговой маркой «Кременное» пользовались большой популярностью по всей стране. В первые годы было выпущено около 300 инструментов. Это можно обозначить как своеобразный социальный заказ на изготовление инструмента. Баян получал всё большую популярность, исполнительство на нём достигло новых рубежей.

К 30-40 годам баян начинает завоёвывать сцены профессиональной эстрады. В стране стали проводиться смотры, конкурсы, фестивали, олимпиады гармонистов, баянистов. Исполнители из Донбасса были неоднократными участниками этих соревнований и завоёвывали призовые места. С концертными программами выступали не только солисты-виртуозы, но и большое количество ансамблей (дуэты, трио, квартеты и т. д.). Появились оркестры гармонистов, баянистов. Значительно расширился репертуар исполнителей, параллельно с народной музыкой зазвучали переложения классической музыки, популярные пьесы современных авторов. Создание новых профессиональных, самодеятельных коллективов, в которых гармоника и баян становятся неотъемлемыми участниками, выдвинуло задачу подготовки профессиональных кадров.

В конце 30-х годов в стране открываются первые учебные музыкальные заведения (вузы, техникумы, школы). В учебных заведениях создаются классы обучения игре на народных инструментах. Так, первая музыкальная школа открылась в г. Енакиево. Педагогической работой занимались талантливые самоучки, которые вместе со своими учениками постигали азы музыкального образования. В музыкальном техникуме г. Бахмут (Артёмовск в советское время) в 1928 году был открыт отдел обучения игре на народных инструментах. Преподавателями отдела стали выпускники Харьковского музыкально-драматического института. В дальнейшем лучшие выпускники техникума становились педагогами этого учебного заведения.

Подводя итоги довоенного периода формирования и становления исполнительства на баяне, следует отметить, что очень многое было сделано на этом этапе. Деятельность целого поколения музыкантов в этот период заложила основы существующей в настоящее время баянной Донецкой школы исполнительства. Искренняя любовь к искусству, жизнелюбие, воля и сила духа лежали в основе музыкальной культуры исполнителей баянистов того периода. Анализируя их деятельность, можно предположить, что уже в тот период были намечены некоторые моменты становления трёх основополагающих направлений в баянном исполнительском искусстве. Жанровое многообразие репертуара баянистов можно охарактеризовать нижеследующим:

- интенсивно развивалась манера и образный строй фольклорного народного исполнительства (обработки народных песен и танцев, фантазии на народные темы, вариации, в основе которых лежал бытующий народный мелос и т.д.);

- обращение профессиональных исполнителей к музыке классических композиторов, в репертуаре значительное место отводилось переложениям для баяна литературы, написанной для других инструментов (фортепианной, скрипичной, духовой, вокальной музыки);

- включение в репертуар исполнителей произведений эстрадной (лёгкой) музыки. Большой популярностью у баянистов пользовались пьесы из оперетт, вальсы, мазурки, попури на бытующие в то время танго, фокстрот и т. д.

В пределах одного исследования невозможно в полном объёме отследить всё творческое наследие музыкантов-баянистов того периода. Многие из них продолжили свой путь в становлении исполнительства на баяне в последующие 40-65 годы прошлого столетия. Наша задача предполагала наметить, в общих чертах, тенденции начала формирования баянного исполнительства в Донбассе в 20-40 гг., воссоздать историческую творческую атмосферу на пути развития баянного искусства к дальнейшему, более современному уровню.

Список использованных источников

1. Басурманов, А.П. Справочник баяниста / А.П. Басурманов. – М. : Советский композитор, 1987. – 467 с.
2. Бычков, В.В. Николай Чайкин / В.В. Бычков. – М. : Советский композитор, 1986. – 96 с.
3. Михальченко, Н.С. Играй, мой баян / Н.С. Михальченко. – Донецк : «Люкс», 1985. – 88 с.
4. Аверін, В.В. Особливості становлення музично-виконавських традицій на баяні-акордеоні в Донбасі. Матеріали Міжнародної практичної конференції «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть» / В.В. Аверін. – К. : 2003. – С. 72–75.

5. Семешко, А.А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX-XXI століть: Довідник / А.А. Семешко. – Тернопіль : «Богдан», 2009. – 244 с.
6. Сташевський, А.Я. Славний шлях кремінських майстрів. Дослідження виробництва музичних інструментів на Кремінщині : науковий нарис / А.Я. Сташевський, О.С. Резнік. – Луганськ – Кремінна, 2011. – 231 с.

References

1. Basurmanov A. Spravochnik bayanista [Handbook of the accordion player]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1987, 467 p.
2. Bychkov V. Nikolay Chaikin. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, 96 p.
3. Mikhalchenko N. Igraj, moj bayan [Play, my button accordion]. Donetsk : "Lux", 1985, 88 p.
4. Averin V. Osoblivosti stanovlennya muzichno-vikonavs'kih tradicij na bayani-akordeoni v Donbasi. Materiali Mizhnarodnoї praktichnoї konferencії «Akademichne narodno-instrumental'ne mistectvo Ukraїni XX-XXI stolit'» [Features of the formation of musical and performing traditions on accordion in Donbass. Proceedings of the International Practical Conference "Academic Folk and Instrumental Art of Ukraine of the XX-XXI Centuries"]. Kiev, 2003, pp. 72–75.
5. Semeshko A. Bayanno-akordeonne mistectvo Ukraїni na zlami XX-XXI stolit': Dovidnik [Bayan-accordion art of Ukraine at the turn of the XX-XXI centuries. Handbook]. Ternopil : "Bogdan", 2009, 244 p.
6. Stashevsky A. Slavnij shlyah kremins'kih majstriv. Doslidzhennya virobnictva muzichnih instrumentiv na Kremins'hcini : naukovij naris [The glorious path of Kreminna masters. Research of production of musical instruments in Kreminna region: scientific essay]. Luhansk-Kreminna, 2011, 231 p.

Аверин В. В. Развитие исполнительского мастерства на баяне-акордеоне в Донбассе 20-40 гг. XX столетия. Статья является первым разделом исследования зарождения и развития баянно-акордеонного исполнительства в донецком регионе. Данная тема практически мало изучена в контексте функционирования жанра народно-исполнительского искусства Донбасса. По мнению автора, эволюция становления этого вида исполнительства проходила в неразрывной связи с процессами, происходящими в музыкально-общественной жизни страны. В основе музыкальной культуры исполнителей баянистов того периода лежала искренняя любовь к искусству, жизнелюбие, воля и сила духа.

Путём анализа подвижнической творческой деятельности наиболее ярких представителей исполнительства на баяне в 20-40 годы, автором определены основные тенденции преобразования жанрового репертуара, намечены основополагающие направления в исполнительстве на баяне: фольклорно-народное, академическое, лёгкое (эстрадное).

В статье намечается попытка комплексного рассмотрения проблемы понятия исполнительства на баяне: создание и формирование композиторской, исполнительской, педагогической школ. Начало предложенного исследования поможет молодым музыкантам глубже постигать и изучать богатое наследие истории исполнительства на баяне, проследить взаимосвязь между заложенными традициями основоположников баянного исполнительства и современным видением в решении проблем дальнейшего развития этого вида искусства.

Ключевые слова: народно-исполнительское искусство, исполнительство на баяне, известные исполнители, основополагающие направления, подвижничество, наследие.

Аверін В. В. Розвиток виконавської майстерності на баяні-акордеоні у Донбасі 20-40 рр. XX століття. Стаття є першим розділом дослідження зародження та розвитку баянно-акордеонного виконавства в донецькому регіоні. Дана тема практично мало вивчена в контексті функціонування жанру народно-виконавського мистецтва Донбасу. На думку автора, еволюція становлення цього виду виконавства тісно пов'язана з процесами, що відбувались в музично-суспільному житті країни. В основі музичної культури виконавців-баяністів того періоду лежала щира любов до мистецтва, життєлюбність, воля та сила духу.

Шляхом аналізу подвижницької творчої діяльності найбільш яскравих представників виконавства на баяні в 20-40 роках автором визначені основні тенденції перетворення жанрового репертуару, визначені основоположні напрямки у виконавстві на баяні: фольклорно-народний, академічний, легкий (естрадний).

В статті проглядається спроба комплексного розгляду проблеми поняття виконавства на баяні: створення та формування композиторської, виконавської, педагогічної шкіл. Початок запропонованого дослідження допоможе молодим музыкантам глибше осягнути багату спадщину історії виконавства на баяні, прослідкувати взаємозв'язок між закладеними традиціями основоположників баянного виконавства та сучасним баченням в вирішенні проблем подальшого розвитку цього виду мистецтва.

Ключові слова: народно-виконавське мистецтво, виконавство на баяні, видатні виконавці, основоположні напрямки, подвижництво, спадщина.

Averin V. Development of performing skills on the button accordion in the Donbass 20-40 years XX century. The article is the first section of the study of the origin and development of bayan and accordion performance in the Donetsk region. This topic has been practically little studied in the context of the functioning of the genre of folk performing arts of Donbass. According to the author, the evolution of the formation of this type of performance took place in an inextricable connection with the processes taking place in the musical and social life of the country. The musical culture

of accordion performers of that period was based on a sincere love for art, love of life, will and strength of mind.

By analyzing the selfless creative activity of the most prominent representatives of the button accordion playing in the 20-40s, the author identified the main trends in the transformation of the genre repertoire, outlined the fundamental directions in the performance of the button accordion: folklore, academic, light (pop).

The article outlines an attempt to comprehensively consider the problem of the concept of performing on the button accordion: the creation and formation of composing, performing, pedagogical schools. The beginning of the proposed research will help young musicians to better comprehend and study the rich heritage of the history of button accordion performance, to trace the relationship between the established traditions of the founders of the button accordion performance and the modern vision in solving the problems of the further development of this art form.

Key words: folk performing arts, button accordion performance, famous performers, fundamental directions, selfless devotion, heritage.

УДК 78.071.1 ; 378.6

Н. Н. Бурзаница

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КАФЕДРЫ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО ДГМА ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Искусство во всём многообразии его проявлений – своеобразный барометр общекультурного развития любого государства. Изучение генезиса различных отраслей национальной культуры, этапов их эволюции, своеобразия территориальных культурных центров, преемственности традиций и других социокультурных вопросов сегодня находится в числе приоритетных направлений музыкознания. Такая ситуация не только демонстрирует чрезвычайную актуальность этой проблемной зоны, но и отражает общее положительное изменение общества в отношении к родной культуре и её истории.

В рамках обозначенного научного поля находится и данное исследование, посвящённое рассмотрению вопросов генезиса кафедры специального фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева – феномена, отмеченного выдающимися достижениями, но, к сожалению, малоизученного. Более чем за пятьдесят лет своего существования кафедра достигла значительных результатов, заявив о себе смело и ярко не только на просторах Донецкой земли, но и в мировом культурном пространстве. Свыше 1500 студентов кафедры работают в учебных заведениях, концертных и театральных организациях России, Украины, странах

ближнего и дальнего зарубежья. На сегодняшний день студенты и ассистенты-стажёры кафедры завоевали свыше 200 наград на престижных Международных конкурсах. Несмотря на это, история становления данной кафедры до сих пор не нашла отражение в музыковедческой литературе, как, впрочем, и её деятельность, специфика, проблемы и достижения. Результаты работы кафедры, освещённые в методических трудах, рецензиях на концерты, журналистских статьях, архивных документах (отчётах на заседаниях кафедры, благодарственных письмах, приказах о присвоении учёных и почётных званий и т. д.) лишь отчасти отражают масштаб и плодотворность деятельности коллектива. В свете вышесказанного представляется *актуальным* осветить процесс формирования и развития кафедры специального фортепиано ДГМА им. С. С. Прокофьева, систематизировав различные сведения и работая с архивными материалами, что демонстрирует научную новизну исследования.

Цель статьи – раскрыть историю создания кафедры, на основе документальных свидетельств воссоздать её «облик» в период с 1965 до конца 90-х годов, проследить пути её развития и оценить значение в музыкальной культуре постсоветского и мирового пространства.

Открытие в Донецке филиала Харьковского института искусств (1965) – одна из значимых страниц в сфере музыкального образования и исполнительства нашего края. С 1968 года филиал обрёл самостоятельность, статус которого периодически менялся – музыкально-педагогический институт – консерватория (1991) – музыкальная академия (2002). Одной из ведущих кафедр созданного учебного заведения стала кафедра специального фортепиано и сегодня сохраняющая позиции главной профессиональной кузницы фортепианных кадров Донбасса.

Изначально комплектация состава кафедры происходила за счёт опытных преподавателей, выпускников столичных консерваторий – Московской, Ленинградской и Киевской (Л. Н. Адаменко, В. С. Хананаев, В. А. Самохвалов, В. М. Сагайдачный (1966-1968)¹³). Позже коллектив пополнился молодыми специалистами, выпускниками ассистентуры-стажировки Московской (В. Г. Семькин¹⁴, А. М. Косенко) Киевской (А. И. Витовский, Р. А. Тер-Петросян, М. И. Легоцкий, В. Ф. Гончаренко, В. Г. Бойков, В. Я. Бакис) и Новосибирской (Н. Ю. Чеснокова и А. Б. Максимов) консерваторий, а также Российской

¹³ В скобках указан период работы на кафедре специального фортепиано ДГМА имени С. С. Прокофьева.

¹⁴ Профессор В. Г. Семькин окончил Ленинградскую консерваторию (класс профессора Н. Е. Перельмана), после чего продолжил обучение в ассистентуре-стажировке Московской консерватории (класс профессора Т. Д. Гутмана).

академии музыки имени Гнесиных (Т. В. Горевая¹⁵, А. С. Георгианц и Л. И. Слуцкий).

Окончательно трудовой коллектив был укомплектован к концу 70-х годов, в его состав вошли высокопрофессиональные музыканты и талантливые педагоги. В их числе профессор В. А. Самохвалов (1966-2010)¹⁶, доцент В. С. Хананаев (1966-1978), профессор Л. Н. Адаменко (1967-2013), профессор А. И. Витовский (1967-2004), Заслуженный артист Украины, член Международной академии наук, образования и искусств Калифорнии, профессор М. И. Легоцкий (1967-2000), старший преподаватель Р. А. Тер-Петросян (1968-1979), доцент В. Ф. Гончаренко (1970-1999), профессор Т. В. Горевая (1971-1993), старший преподаватель Г. И. Мирошник (1971-1982), заслуженный деятель искусств Украины, кавалер ордена Дружбы Российской Федерации, профессор В. Г. Бойков (1974-2012), доценты кафедры специального фортепиано А. С. Георгианц (1975-2020) и И. Д. Залевская (1975-2010), доцент В. Я. Бакис (1976-1994), кандидат искусствоведения, профессор В. Г. Семькин (1977 – по настоящий момент), доцент В. В. Коростелёв (1977-1996), старший преподаватель А. М. Косенко (1979-1991), профессор Н. Ю. Чеснокова (1980 – по настоящий момент), доцент А. Б. Максимов (1981-2014), старший преподаватель Л. И. Слуцкий (1983-1987).

Первым исполняющим обязанности заведующего кафедры специального фортепиано был назначен профессор В. А. Самохвалов (1967-1972) – ученик Народного артиста СССР, профессора П. А. Серебрякова и профессора В. Х. Разумовской. В дальнейшем этот пост занимали доцент В. С. Хананаев (1972-1975), вновь В. А. Самохвалов (1977-1991), профессор В. Г. Бойков (1991-2012), с 2012 года и по настоящий момент кафедру возглавляет профессор В. Г. Семькин.

Разнообразные пианистические традиции, «ввезённые» на донецкую землю из разных уголков Советского союза, переплавились и синтезировались в особую, поражающую своим масштабом и сложностью, форму притяжения художественных индивидуальностей, которая получила название «донецкая фортепианная школа».

Что скрывается за понятием «фортепианная школа» и донецкая школа, в частности? Какова сущность этого явления? Дабы ответить на эти вопросы, обратимся к научной литературе по данной проблеме –

¹⁵ Профессор Т. В. Горевая выпускница Ленинградской консерватории (класс профессора И. А. Браудо) и исполнительской аспирантуры ГМПИ им. Гнесиных (класс профессора К. Х. Аджемова).

¹⁶ Даты в скобках указывают на годы работы на кафедре специального фортепиано ДГМА им. С. С. Прокофьева.

работам А. Бородина [2], М. Ярошевского, Ж. Дедусенко [3], Е. Романовской и Ю. Рожковой [4].

В науке термин «школа» трактуется достаточно широко и используется для обозначения некоторой совокупности научных взглядов; научного сообщества, озадаченного решением конкретной проблемы; группы последователей крупного учёного, перенявшего от своего учителя опыт, знания и умения.

Приняв во внимание специфику музыкального искусства и спроецировав классификацию научных школ М. Ярошевского на фортепианное исполнительство, А. Бородин обозначил пять типов пианистических школ:

1) школа как образовательная структура во главе с Учителем, передающим свои навыки и опыт ученикам;

2) школа как направление (в таком качестве школа реализует себя лишь тогда, когда «её влияние на музыкальный мир и её вклад в исполнительское искусство выходят за границы прямой активности <...> в пространственном и временном аспектах» [2, с. 188]);

3) школа как комплекс методических установок педагога, задекларированный в виде учебно-методических пособий, сборников упражнений для развития техники и др.;

4) школа как образовательное учреждение, осуществляющее обучение по специальным программам;

5) школа как наличие определённых умений и навыков, необходимых в профессиональной деятельности (что называется «хорошей выучкой»). Данный тип школы стоит особняком от других, поскольку имеет не объектную, а субъектную природу, т. е. «применим только к конкретной личности» [2, с. 200].

О масштабе деятельности донецкой фортепианной школы как учреждения высшего профессионального образования, в первую очередь, свидетельствует тот факт, что за время своего существования она подготовила около 2000 тысяч высокопрофессиональных пианистов, получивших квалификацию концертных исполнителей, преподавателей, артистов камерного ансамбля и концертмейстеров. Благодаря эффективной деятельности кафедры на этом поприще в Донбассе удалось решить проблему музыкальных кадров.

В 70-е годы с приездом в Донецк молодых сил обозначилось ещё одно стратегически важное направление деятельности школы – пропаганда классической фортепианной музыки. Поражает география гастрольных поездок исполнителей. Музыканты активно выступали в различных городах Донецкого региона, СССР, а также в ближнем и дальнем зарубежье: Польше, Болгарии, Словакии, Германии, Норвегии, Франции.

Вызывает уважение интенсивность и продолжительность исполнительской деятельности педагогов кафедры, репертуарная палитра

которых отличалась широтой и разнообразием. С завидной частотой на кафедре проводились совместные концерты, например, «Вечер фортепианной музыки С. С. Прокофьева» (12. 02. 1974, Г. Мирошник, В. Гончаренко), «Вечер фортепианной музыки из произведений Ф. Шопена» (21. 02. 1975, В. Гончаренко, Р. Тер-Петросян, В. Бойков, В. Хананаев, Т. Горевая, Г. Мирошник, Л. Адаменко), «Франц Шуберт (памяти выдающегося композитора)» (27. 12. 1978, В. Гончаренко, Г. Мирошник, Р. Тер-Петросян), «Концерт к 200-летию со дня рождения Н. Паганини» (25. 10. 1982, В. Бойков, В. Гончаренко, Т. Горевая); так и сольные концерты-монографии: «Сольный концерт из произведений Р. Шумана» (25. 04. 1972) и «Фортепианная музыка С. С. Прокофьева» (30.11. 1979, В. Гончаренко), «К 170-летию со дня рождения Ф. Шопена» (6. 05. 1983, А. Косенко), «Й. Брамс» (1987, В. Бойков), «Фортепианная музыка К. Дебюсси» (А. Витовский); «С. В. Рахманинов: к 125-летию со дня рождения» (октябрь, 1988, М. Легоцкий).

За 50 лет концертной деятельности профессор Л. Н. Адаменко сыграла в качестве солистки и ансамблистки 4 баллады и 24 прелюдии Ф. Шопена, 10 скрипичных и 5 виолончельных сонат Л. ван Бетховена. С 1965 года по 2010 профессор М. И. Легоцкий дал свыше 2500 концертов, программа которых включала сочинения В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Ф. Листа, Р. Шумана, Ф. Шопена, С. Рахманинова, П. Чайковского, И. Стравинского, С. Прокофьева. Особую симпатию профессор А. И. Витовский испытывал к произведениям импрессионистов (М. Равелю и К. Дебюсси) и А. Скрябина. А за профессором В. Г. Бойковым закрепилось звание «главного специалиста» по музыке Й. Брамса. Результатом горячей увлечённости и глубокого освоения фортепианной литературы этого автора стала редакция избранных фортепианных сочинений немецкого романтика, опубликованная в 1983 году издательством «Музыкальная Украина». Не менее блестящим пианистом с ярко выраженной индивидуальностью является профессор В. Г. Семькин, репертуар которого включал сложнейшие произведения фортепианной литературы, среди них «Исламей» М. Балакирева; «Мефисто-вальс № 1», Соната *h-moll* и рапсодии Ф. Листа; «Венский карнавал» Р. Шумана; Соната *v-moll* и вальсы Ф. Шопена; «Игра воды» и «Ночной Гаспар» М. Равеля; Концерт для фортепиано с оркестром № 1 П. Чайковского; «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова. Исполнительская универсальность, проявляющаяся в полноценном владении тремя клавишными инструментами (роялем, органом и клавесином), отличает профессора Н. Ю. Чеснокову. Репертуар исполнительницы включает как концертные сочинения (17 фортепианных концертов), так и сольные произведения («Вариации на тему Корелли» и Соната №2 С. В. Рахманинова; Соната № 2 Ф. Шопена; Сонаты №2 №7 С. С. Прокофьева и многое другое). Н. Ю. Чеснокова активно выступает и в качестве органистки, программы

её концертов отличаются широтой и стилевым разнообразием – от Д. Букстехуде до О. Мессиана и современных авторов – и обладает большим опытом камерного музицирования.

Особого внимания заслуживает исполнительская деятельность фортепианного дуэта в составе доцента В. Ф. Гончаренко и профессора Т. В. Горевой. Этот коллектив выступал на различных концертных площадках Донецкой области (в музыкальных школах, музыкальных училищах, на сцене филармонии и Музыкальной академии), а также в зале Киевской консерватории и на областном и республиканском телевидении. Фортепианным дуэтом были подготовлены концертные программы к юбилеям Й. Брамса, Н. Паганини и С. Рахманинова.

Каждый из блестящих исполнителей имел свои сильные стороны. Игра А. И. Витовского отличалась удивительным изяществом и пластикой мелодического интонирования¹⁷. Пылким, бурным темпераментом, репертуарным размахом и природным артистизмом обладал М. И. Легоцкий. Экспансивность, стилевая достоверность, отточенность артикуляционной техники определяет исполнительское лицо Н. Ю. Чесноковой. Заострённость образов, тонкость звуковых градаций в передаче полярных состояний была свойственна В. Г. Бойкову¹⁸. В. Г. Семькин запомнился слушателям великолепным владением штриховой техникой, выверенной нюансировкой, всегда определённым, ясным звучанием рояля, а также чувством меры, тонким вкусом, помноженным на рационализм. Профессиональная «выучка», ясность интерпретационных решений, основанных на детальном анализе нотного текста характеризует исполнительский почерк Т. В. Горевой. Игре В. Ф. Гончаренко была присуща незаурядная техника, высокая культура звука, рациональное использование всех средств выразительности. Исполнительская манера В. В. Коростелёва отличалась бережным отношением к стилистической стороне произведения, техничностью, разнообразным использованием художественных возможностей инструмента (орган). Интересные решения педализации и триединство прикосновения-звука-акустики определяет составляющую

¹⁷ М. Легоцкий: «В XX веке фортепианная школа умножила большое количество хороших пианистов-профессионалов, даже мастеров. Но мало кто имеет свое оригинальное “лицо”, свою пианистическую индивидуальность. Витовский отличается своей необыкновенной манерой исполнения. Он не “всеядный” пианист, но ту музыку, которую он исполняет, никто так и не играет в характеристике образов, в манере звукоизвлечения, в разнообразии оттенков...» [1].

¹⁸ Из рецензии Д. Башкирова и Е. Малинина на концерт донецкого пианиста: «Бойков виртуозно и эмоционально одарённый пианист. Его игре свойственно активное волевое начало, тонкость звуковых градаций, умение выстроить развёрнутую драматургию музыкального произведения, заострённость образов, передача полярных состояний» [1].

исполнительского процесса в немногочисленных сольных выступлениях И. Д. Залевской.

При всём различии творческих индивидуальностей, составивших «костяк» донецкой фортепианной школы, их взгляды на исполнительство соотносились с богатейшими мировыми традициями фортепианного искусства. К ним относится исторически ориентированное исполнительство, направленность на глубокое прочтение авторского замысла, наполненное духовной и физической энергией пианиста, которая выражена в красоте и певучести рояльного тона.

Ошеломляет и масштаб осуществлённых педагогами кафедры специального фортепиано проектов. Так, героическим подвигом можно считать реализацию доцентом В. Я. Бакисом проекта «Все фортепианные концерты Моцарта», в рамках которого пианист в течении двух лет (1989-1991) исполнил на сцене Донецкой филармонии 27 концертов гениального классика; проведение профессором Л. Н. Адаменко со студентами своего класса цикла «32 сонаты Бетховена» (февраль, март, апрель, ноябрь 1968 и январь 1969), «Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева» (декабрь 1969, февраль 1970), «Двадцать четыре прелюдии С. В. Рахманинова» (март 1971), «Фортепианные сонаты» А. Скрябина (апрель 1972); запись Н. Ю. Чесноковой двух дисков современной духовной музыки («Духовная музыка Украины» и «Тебе Украина», 2005).

Педагоги кафедры принимали активное участие в различных престижных творческих состязаниях, демонстрируя высокий исполнительский уровень и получая заслуженные награды. Так, В. Г. Бойков – лауреат Всеукраинского конкурса пианистов, посвящённого 50-летию ВЛКСМ (1968), участник отборочного тура Международного конкурса пианистов в Монреале (1976); В. И. Легоцкий – лауреат Республиканского конкурса имени П. И. Чайковского (1965)¹⁹ и Лауреат премии имени С. С. Прокофьева (1991); А. М. Косенко – участник Всесоюзного отбора на Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена (1980); В. Я. Бакис – обладатель Гран-при в составе трио (В. Я. Бакис, В. В. Волков, А. И. Запольский) Первого республиканского конкурса камерных ансамблей и исполнителей, входившего в программу Всесоюзного фестиваля «Золотая осень» (1983); А. Б. Максимов – дипломант Республиканского конкурса имени Н. В. Лысенко; Н. Ю. Чеснокова – лауреат Республиканского (Всеукраинского) конкурса камерных исполнителей (дуэт с Ю. Кириченко – скрипка) (1990) и обладатель *Grand Prix* Киевского благотворительного фестиваля «*Regina-Vladimir Horowitz in Memoriam*» (1994).

¹⁹ Данная информация была любезно предоставлена дочерью музыканта – М. М. Легоцкой.

Осознавая важность и значимость конкурсных соревнований в учебно-творческой деятельности начинающих исполнителей, а также с целью выявления талантливой молодёжи в 1991 году профессором В. Г. Бойковым было инициировано проведение «Конкурса молодых пианистов на Родине Сергея Прокофьева». Этот проект задумывался как своеобразное «приношение» великому земляку по случаю его столетнего юбилея. Масштабы и уровень проведения республиканского конкурса, изначально спланированного как праздничное мероприятие, превзошли все ожидания и донецкий музыкальный форум стал проводиться на регулярной основе (раз в два года) сначала в статусе Всеукраинского конкурса, а после Международного (1999). Проведение всех двенадцати «Конкурсов молодых пианистов на Родине Сергея Прокофьева» (1991-2013) проходило при непосредственном участии всех членов кафедры специального фортепиано ДГМА имени С. С. Прокофьева. В международном жюри работали известные пианисты мира: Народный артист России, профессор Московской и Токийской консерваторий А. Наседкин (трижды председательствовал на конкурсе), Заслуженный деятель искусств Российской Федерации А. Рябов, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Заслуженный деятель культуры Польши М. Александров, ректор Дебреценской консерватории, профессор М. Дуффек (Венгрия), лауреат международных конкурсов Л. Вайсман (США) и др.

Не менее активная деятельность кафедры осуществлялась и в научно-исследовательской сфере. Результатом плодотворной работы в этом направлении являются научные статьи, методические разработки, нотные редакции, учебные программы, озвученные пособия – всё это стало своеобразной декларацией исполнительских и педагогических принципов педагогов кафедры специального фортепиано ДГМА имени С. С. Прокофьева.

В научной сфере представителей донецкой фортепианной школы волнует широкий круг проблем – стиль в музыке (В. С. Хананаев «Стилевые особенности фортепианных произведений И. Стравинского»), законы акустики и тембра (А. И. Витовский «Тембрально-колористические возможности фортепиано»), музыкальная форма (В. Ф. Гончаренко «Композиционные особенности и исполнительские проблемы сонаты № 8 С. Прокофьева для фортепиано»); теория и практика фортепианной педагогики (В. В. Коростелёв «Об одном из педагогических методах И. С. Баха и путях его использования современной фортепианной педагогией»; А. С. Георгияц «Бетховен-педагог», А. Б. Максимов «Барвинский – фортепианный педагог»), вопросы музыкального исполнительства во всей его многоаспектности (А. И. Витовский «Особенности восприятия и переработки акустической информации в фортепианном исполнительстве»; М. И. Легоцкий «О работе над циклом вариаций Л. Бетховена»; В. В. Коростелёв

«Исполнительские средства работы над формой на примере “Симфонических этюдов” Р. Шумана»; Н. Ю. Чеснокова «О двух факторах интонирования в аспекте фортепианной технологии», «Роль интонационных связей в создании целостной драматургии в фантазии и Сонате *c-moll* В. А. Моцарта»; В. Г. Семькин «К вопросу об эстрадном волнении»; В. Г. Бойков «Работа над исполнительским воплощением целостности формы в романтических вариационных циклах») и мн. др.

Важный аспект деятельности исполнительской школы, представленный в виде методического комплекса законов и правил отдельного педагога, которые направлены на всестороннее и целенаправленное воспитание музыканта, на формирование и развитие пианистической техники (в целом или одного из её элементов), в рамках донецкой фортепианной школы реализовался в учебно-методических пособиях: В. Г. Бойков «Работа над целостностью формы в романтических вариационных циклах» (2007); А. Б. Максимов «Работа над воспитанием аппарата ученика-пианиста, наследие традиций и их развитие» (2005), «Воспитание пианистов по методике В. Барвинского» (2007); Н. Ю. Чеснокова «Артикуляция и способы её овладения в классе специального фортепиано» (2007).

Своеобразной школой также можно считать переложения и редакции разножанровых сочинений, созданные педагогами кафедры в разное время. Примерами первых являются: Концертино (I часть) ор. 269 Б. Мартину для двух фортепиано (Л. Н. Адаменко 1986); клавирные сонаты Д. Скарлатти (*cis-moll*, *D-dur*, *h-moll*) для флейты и фортепиано (Н. Ю. Чеснокова, 1988); Ария Петра из «Страстей по Матфею» И. С. Баха для фортепиано соло (1989) и переложение «Адажио» Т. Альбини и Арии Альта из «Страстей по Матфею» И. С. Баха для фортепиано соло (2007, В. Г. Семькин); Вальсы соч. 66 И. Штрауса (отца) для фортепиано в 4 руки (2005) и Вальс «На прекрасном голубом Дунае» соч. 314 И. Штрауса (сына) (2009, В. А. Самохвалов).

Были подготовлены редакции: методическая редакция А. И. Витовским полифонического цикла «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита (1980, 1981); методическая редакция Л. Н. Адаменко двух поэм В. Косенко соч. 12 (1989); концертная редакция Т. В. Горевой и В. Ф. Гончаренко Сюиты № 2 для двух фортепиано ор. 17 С. В. Рахманинова (1986); методическая редакция М. И. Легоцким этюдов № 2, № 3 и № 6 из цикла «Большие этюды по Паганини» Ф. Листа (1991); редакция Н. Ю. Чесноковой мессы «И сказал я в сердце моём» и сюиты «Старинные галантные танцы» М. Шуха (1990); редакция А. Б. Максимовым Прелюдий и фуг (*c-moll* и *a-moll*) В. Задерацкого (1990). Также под редакцией В. Г. Бойкова выпущены сборники избранных фортепианных произведений А. К. Лядова (1985), К. М. Вебер (1986) и Р. Вагнера (1990). Перечисленные творческие работы являются отражением исполнительского мастерства и музыкантского мышления их

авторов, поскольку содержат аппликатурные, динамические и артикуляционные указания, дополнены различными техническими вариантами, а также (это касается методических редакций) снабжены подробным анализом формы и голосоведения.

Панорамный обзор многогранной деятельности кафедры специального фортепиано ДГМА имени С. С. Прокофьева на этапе её становления и развития позволил обнаружить преемственность донецкой фортепианной школы традиций мирового фортепианного искусства, в частности, русского. И эта связь не случайна; поскольку многие из педагогов, работающих на кафедре, являются музыкальными «детьми», «внуками», «правнуками» и «праправнуками» крупнейших фигур русского пианизма – К. Н. Игумнова, А. Б. Гондельвейзера, В. И. Сафонова, Г. Г. Нейгауза, Л. В. Николаева, А. Н. Есиповой, Н. И. Голубовской, И. А. Браудо. Представим несколько генеалогических таблиц, которые доказывают глубину и масштаб этих связей (схемы 1-8):

По приведённым схемам видно, что донецкая фортепианная школа по музыкальным генам представляет сплав различных индивидуальных школ, связанных с именами выдающихся Учителей, за которыми стоит определённая исполнительская и педагогическая традиция. Как и на этапе становления, так и сегодня донецкая школа представляет собой полицентрический тип, который отличается отсутствием явного лидера и наличием нескольких равнозначных полюсов притяжения. Таковыми в наши дни выступают кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедры Семькин В. Г., профессор Чеснокова Н. Ю. – оба педагога являются «золотым запасом» кадрового состава кафедры и наиболее опытными специалистами. А также ученики класса профессора В. Г. Бойкова – доценты Ю. К. Дробот и И. Ю. Ткачёва, и класса доцента А. Б. Максимова – доцент Л. В. Кнышева и старший преподаватель И. А. Дурнева. Молодые педагоги кафедры в своей педагогической и исполнительской деятельности самые активные носители и продолжатели заветов и достижений своих учителей и «живое» свидетельство результативной и эффективной деятельности донецкой фортепианной школы.

Традиции высшего профессионального музыкального образования, заложенные на этапе становления и развития, продолжают и сегодня. За последние 5 лет педагогами кафедры специального фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева защищена кандидатская диссертация – В. Г. Семькин «Одночастная фортепианная соната XIX-первой трети XX столетия: композиционно- драматургические аспекты» (2017), напечатано 10 научных статей и одно учебно-методическое пособие – Н. Ю. Чеснокова «Практикум по артикуляции. Творческое руководство для формирования базовых основ артикуляционной техники пианистов» (2021). Значительным успехом пользуются концерты, проводимые

кафедрой, например, «Концерт фортепианной музыки к 175-летию юбилею П. И. Чайковского» (20. 11. 15) «Концерт кафедры специального фортепиано, посвящённый 130-летию со дня рождения С. С. Прокофьева» (23. 04. 2021). С 2021 года на базе кафедры специального фортепиано проводится Открытый конкурс пианистов «Памяти В. Г. Бойкова» (учредители – доценты Ю. К. Дробот и И. Ю. Ткачёва). Как и прежде, кафедра специального фортепиано ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» находится в центре музыкальной инфраструктуры края. Сплочённый коллектив единомышленников, формирующих кафедру, предан искусству, решает трудные творческие проблемы и вносит достойный вклад в развитие культуры Донбасса.

Список использованных источников

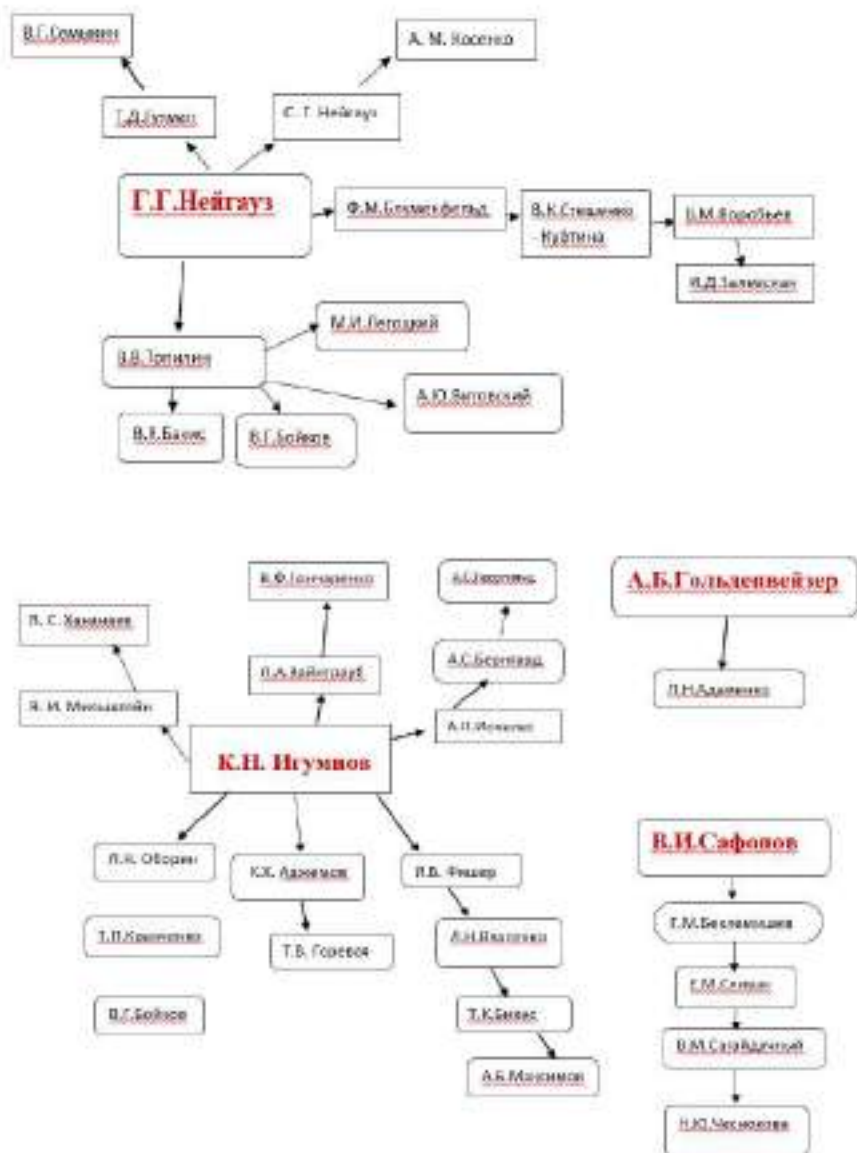
1. Архив ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» Бакис В. Я. // Личные дела сотрудников, уволенных в 1994 году 2. 94 с.; Бойков В. Г // Л. Д. ... 2012 г. – 1. Профессорский состав. 257 с.; Витовский А. И. // Л. Д.... 2004 г. 1. 123 с.; Горевая Т. В. // Л. Д.... 1993 г. 2. 70 с.; Залевская И. Д. // Л. Д.... 2010 г. 3. 217 с.; Косенко А. М. // Л. Д.... 1991 г. 1. – 57 с.; Легоцкий М. И. // Л. Д.... 2000 г. 2. 215 с.; Мирошник Г. И. // Л. Д.... 1982 г. 1. 39 с.; Сагайдачный В. М. // Л. Д.... 1965–1969 гг. С.156–163.; Самохвалов В. А. // Л. Д.... 2010 г. 5. 156 с.; Слуцкий Л. И. // Л. Д.... 1987 г. – 2. 31 с.; Тер-Петросян Р. А. // Л. Д.... 1979–1980 гг. 2. С.78–113.; Хананаев В. С. // Л. Д.... 1978 г. 3. 58 с.; Адаменко Л. Н. // Л. Д.... 2013 г. 1. 201 с.; Георгиянц А. С. // Л. Д.... 2015 г. – 147 с.; Максимов А.Б. // Л. Д. ... 2014 г. 18. 216 с.; Гончаренко В. Ф. // Л. Д. 93 с.; Коростелёв В. В. // Л. Д.... 1996 г. 115 с.
2. Бородин, А.Б. О структуре понятия «фортепианная школа» / А.Б. Бородин // Вестник Башкирского университета, 2007. - № 1. – С. 187-190.
3. Дедусенко, Ж.В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: автореф. дисс. ... канд. иск. / Ж.В. Дедусенко. – Киев, 2002. – 20 с.
4. Романовская, Е.А., Рожкова Ю.А. Некоторые вопросы генезиса фортепианной школы в новосибирской консерватории. [Электронный ресурс] / Е.А. Романовская, Ю.А. Рожкова. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-voprosy-genezisa-fortepiannoy-shkoly-v-novosibirskoy-konservatorii/viewer>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Arhiv GBU VO «Donetskaya gosudarstvennaya muzyikalnaya akademiya imeni S. S. Prokofeva» [Archive of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev"] Bakis V. Ya. // Lichnyie dela sotrudnikov, uvolennyih v 1994 godu 2. 94 s.; Boykov V. G // L. D. ... 2012 g. – 1. Professorskiy sostav. 257 s.; Vitovskiy A. I. // L. D.... 2004 g. 1. 123 s.; Gorevaya T. V. // L. D.... 1993 g.

2. 70 s.; Zalevskaya I. D. // L. D.... 2010 g. 3. 217 s.; Kosenko A. M. // L. D.... 1991 g. 1. – 57 s.; Legotskiy M. I. // L. D.... 2000 g. 2. 215 s.; Miroshnik G. I. // L. D.... 1982 g. 1. 39 s.; Sagaydachniy V. M. // L. D.... 1965 1969 gg. S.156-163.; Samohvalov V. A. // L. D.... 2010 g. 5. 156 s.; Slutskiy L. I. // L. D.... 1987 g. – 2. 31 s.; Ter-Petrosyan R. A. // L. D.... 1979 1980 gg. 2. S.78-113.; Hananaev V. S. // L. D.... 1978 g. 3. 58 s.; Adamenko L. N. // L. D.... 2013 g. 1. 201 s.; Georgiyants A. S. // L. D.... 2015 g. – 147 s.; Maksimov A. B. // L. D. ... 2014 g. 18. 216 s.; Goncharenko V. F. // L. D. 93 s.; Korostel'Yov V. V. // L. D.... 1996 g. 115 s. Bakis Vyacheslav Yakovlevich // Personal files of employees dismissed in 1994 2. 94 p.
2. Borodin A O strukture ponyatiya «fortepiannaya shkola» [On the structure of the concept of "piano school"] / Vestnik Bashkirskogo universiteta [Bulletin of the Bashkir University], 2007, no 1, pp. 187–190.
 3. Dedusenko Zh. Ispolnitel'skaya pianisticheskaya shkola kak rod kul'turnoj tradicii: avtoref. diss. ... kand. Isk [Performing piano school as a kind of cultural tradition author's ref. diss. ... Candidate of Art].Kiev, 2002, 20 p.
 4. Romanovskaya E Nekotorye voprosy genezisa fortepiannoj shkoly v novosibirskoj konservatorii [Some questions of the genesis of the piano school in the Novosibirsk Conservatory]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-voprosy-genezisa-fortepiannoy-shkoly-v-novosibirskoy-konservatorii/viewer-htm>, free.

ПРИЛОЖЕНИЯ





Бурзаница Н. Н. Становление и развитие кафедры специального фортепиано ДГМА имени С. С. Прокофьева. В статье рассматривается история становления и развития кафедры специального фортепиано ДГМА имени С. С. Прокофьева, которая является одним из центров фортепианного исполнительства региона и главной школой обретения профессионального мастерства в Донбассе. Недостаточная изученность донецкой фортепианной школы и предложенный автором ракурс её исследования в контексте проблемы «исполнительской школы» определяет актуальность темы настоящей статьи. На основе предпринятого обобщения основополагающих теоретических позиций, касающихся сущностных черт данного явления (А. Б. Бородин), делается вывод об их реализации в донецкой фортепианной школе.

Методологической основой работы послужили исторический, культурологический, сравнительный, функциональный, системный, комплексный, стилевой методы, позволяющие осветить деятельность донецкой фортепианной школы в свете общих историко-культурологических тенденций развития музыкального искусства нашего края.

Проделанное исследование дало возможность обобщить результаты обширной и разнонаправленной деятельности кафедры специального фортепиано в педагогической, исполнительской и научно-исследовательской сферах. На основе «генетического анализа» музыкальных родословных педагогов кафедры выявить преемственность традиций донецкой школы с русской фортепианной школой и её крупнейшими представителями. Результаты этих изысканий представлены в виде таблиц. В заключении статьи анализируется кадровый состав кафедры на современном этапе, большая часть которого представлена её выпускниками, которые продолжают развивать принципы донецкой фортепианной школы в стенах ДГМА имени

С. С. Прокоф'єва, ещё раз доказывая их результативность и практический успех.

Ключевые слова: фортепианная школа, донецкая фортепианная школа, современное фортепианное исполнительство, профессиональное музыкальное образование, ученики В. В. Топилина.

Бурзаніца Н. М. Становлення та розвиток кафедри спеціального фортепіано ДДМА імені С. С. Прокоф'єва. У статті розглядається історія становлення та розвитку кафедри спеціального фортепіано ДДМА імені С. С. Прокоф'єва, яка є одним з центрів фортепіанного виконавства регіону і головною школою набуття професійної майстерності у Донбасі. Недостатня вивченість донецької фортепіанної школи і запропонований автором ракурс її дослідження у контексті проблеми «виконавської школи» визначає актуальність теми цієї статті. На основі проведеного узагальнення основних теоретичних позицій, що стосуються сутнісних характеристик даного явища (А. Б. Бородін), робиться висновок про їх реалізацію в донецькій фортепіанній школі.

Методологічною основою роботи стали історичний, культурологічний, порівняльний, функціональний, системний, комплексний, стильовий методи, що дозволяють висвітлити діяльність донецької фортепіанної школи в світлі загальних історико-культурологічних тенденцій розвитку музичного мистецтва нашого краю.

Виконане дослідження дало можливість узагальнити результати обширної і різновекторної діяльності кафедри спеціального фортепіано в педагогічній, виконавській та науково-дослідницьких сферах. На основі «генетичного аналізу» музичних родоводів педагогів кафедри виявити спадкоємність традицій донецької школи з російською фортепіанною школою і її найбільшими представниками. Результати цих досліджень представлені у вигляді таблиць. У висновку статті аналізується кадровий склад кафедри на сучасному етапі, велика частина якого представлена її випускниками, які продовжують розвивати принципи донецької фортепіанної школи в стінах ДДМА імені С. С. Прокоф'єва, ще раз доводячи їх результативність і практичний успіх.

Ключові слова: фортепіанна школа, донецька фортепіанна школа, сучасне фортепіанне виконавство, професійна музична освіта, учні В. В. Топіліна.

Burzanitsa N. Formation and development of the department of special piano of Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev. The article examines the history of the formation and development of the Department of Special Piano DGMA named after S. S. Prokofiev, which is one of the centers of piano performance in the region and the main school of professional skills in Donbass. Insufficient study of the Donetsk piano school and the author's proposed perspective of its study in the context of the problem of "performing school" determines the relevance of the

topic of this article. Based on the generalization of the fundamental theoretical positions concerning the essential features of this phenomenon (A. B. Borodin), a conclusion is made about their implementation in the Donetsk piano school.

The methodological basis of the work was the historical, cultural, comparative, functional, systemic, complex, stylistic methods, which make it possible to highlight the activities of the Donetsk piano school in the light of the general historical and cultural trends in the development of the musical art of our region.

The research done made it possible to summarize the results of the extensive and multidirectional activities of the Department of Specialized Piano in the pedagogical, performing and research areas. On the basis of the "genetic analysis" of the musical pedigrees of the teachers of the department, to reveal the continuity of the traditions of the Donetsk school with the Russian piano school and its largest representatives. The results of these studies are presented in the form of tables. In the conclusion of the article, the staff of the department is analyzed at the present stage, most of which are represented by its graduates, who continue to develop the principles of the Donetsk piano school within the walls of the Prokofiev's Donetsk State Musical Academy, once again proving their effectiveness and practical success.

Key words: piano school, Donetsk piano school, modern piano performance, professional music education, students of V. V. Topilin.

УДК 78.071.1

Н. Л. Биджакова

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В творчестве донецких композиторов переплетаются различные культурные традиции. Это обусловлено и полиэтническим составом населения, и историей становления музыкальной культуры края, включающей формирование профессионального музыкального образования. Так, создание в 1968 году Донецкого государственного музыкально-педагогического института²⁰ на базе Харьковского института искусств, привлекло в Донецк профессиональных музыкантов с территории всего Советского Союза, которые передали новообразованному вузу бесценный опыт старейших консерваторий страны. Прибывшие педагоги заложили основу профессионализма

²⁰С 1991 по 2002 гг. – Донецкая государственная консерватория, с 2002 г. – Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева.

композиторской школы,²¹ обеспечили преемственность традиций, например, Ю. В. Николаев²² (ученик М. Ф. Гнесина, Ю. Н. Тюлина, М. О. Штейнберга) – петербургской школы; А. Н. Рудянский²³ (ученик А. Хачатуряна) – московской; Е. Г. Милка²⁴ (ученик А. Я. Штогаренко) – киевской; С. А. Мамонов²⁵ (ученик В. Т. Борисова²⁶) – харьковской композиторской ветви. Нередко они привносили элементы национальных культур других республик, в частности, Ю. В. Николаев – узбекские, каракалпакские, А. Н. Рудянский – казахские.

Сфера творческих интересов представителей донецкой композиторской школы охватывает разные жанры и области инструментального исполнительства. Сочинения для виолончели – интересная страница в развитии отечественной музыкальной культуры второй половины XX начала XXI века. Осмысление творческого наследия старшего поколения донецких композиторов и освещение тенденций в практике современных авторов представляется **актуальным**, так как до настоящего времени сведения о виолончельных произведениях были рассредоточены в отдельных публикациях,

²¹В 1980 г. в ДГМПИ было открыто композиторское отделение, а в 2000 г. открыта кафедра композиции и современных музыкальных технологий.

²²Николаев Юрий Васильевич (1921-2003) – пианист и композитор, родился в Северной Маньчжурии (г. Харбин), ученик М. Ф. Гнесина, Ю. Н. Тюлина, М. О. Штейнберга, преподавал в Ташкентской, Новосибирской, Горьковской консерваториях и Донецком музыкально-педагогическом институте (заведующий кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки (1972–1973). Среди его сочинений произведения для виолончели и фортепиано: «Узбекская сюита» (1951); Соната № 1 a-moll (1963); «Две картинки» (1970-е); Соната № 2 f-moll (1987).

²³Рудянский Александр Николаевич (1935-2021) – композитор, педагог, член Национального Союза композиторов Украины, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, родился пос. Уралец Свердловской обл., ученик Ю. Н. Шишакова (музыкальное училище имени Гнесиных), А. И. Хачатуряна (Московский музыкально-педагогический институт имени Гнесиных). С 1963 по 1977 г. работал в высших учебных заведениях Казахстана, с 1977 по 2021 г. преподавал в Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева.

²⁴Милка Евгений Григорьевич (1950-2011) – контрабасист, композитор, педагог, Национального Союза композиторов Украины, уроженец с. Старобешево Донецкой обл., выпускник Киевской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

²⁵Мамонов Сергей Алексеевич (р. 1949) – композитор, педагог, член союза композиторов СССР и Национального Союза композиторов Украины, заслуженный деятель искусств Украины, уроженец г. Запорожье, выпускник Харьковского института искусств имени И. П. Котляревского, с 1983 по 2014 г. руководил Донецкой организацией НСКУ, с 1975 г. преподавал в Донецкой государственной музыкально академии имени С. С. Прокофьева.

²⁶Борисов В. Т. – ученик С. С. Богатырёва.

рассматривающих вопросы музыковедческого анализа конкретных произведений, или фрагментарно отражены в контексте освещения определённых персоналий.

Цель статьи – обобщить опыт донецких композиторов в работе с инструментом, с точки зрения восприятия и продолжения классических традиций, а также авторской трактовки инструмента. Среди задач:

- ввести в информационное пространство сведения о виолончельном творчестве донецких композиторов;
- осветить обращение к данной инструментальной области в настоящее время молодыми авторами;
- выявить преемственность творческого поиска;
- проанализировать характер интерпретации инструмента.

Виолончель представлена в концертных и камерных жанрах, в малых и крупных формах.

Пьесы для виолончели и фортепиано – «Романс» Е. Г. Милки (1967), «Пьеса» С. А. Мамонова (1970), «Элегия» С. Г. Арутюнянца²⁷ (1976). Названные сочинения создавались в начале творческого пути авторов, что свидетельствует о восприятии композиторами классических традиций, преемственности опыта обращения к инструменту своих педагогов, находящегося в русле процесса «пробуждения инстинктов виолончельного мышления» (формулировка М. С. Вайнберга) [цит. по 5, с. 154] во второй половине XX века. Лирико-драматический характер произведений находится в русле сложившейся в XX веке драматической трактовки инструмента. Начальный опыт оказался удачным, например, «Элегия» С. Г. Арутюнянца получила известность и распространение как в отечественной исполнительской практике (Россия, Украина), так и зарубежной (Польша, Германия и др.).

«Осенний прелюд» (памяти Валерия Волкова) для виолончели и фортепиано А. Н. Рудянского (2007). Премьера²⁸ состоялась на сцене Донецкой государственной академической филармонии в годовщину смерти виолончелиста В. В. Волкова²⁹ (2008), прозвучала как «дань памяти» талантливому музыканту. О моменте создания произведения А. Н. Рудянский рассказал в личной беседе с автором данной статьи: «Волкова не стало в 2007 году, через какое-то

²⁷Арутюнянц Сурен Гургенович (р. 1950) – бессменный дирижёр Донецкого республиканского академического молодёжного театра (театра юного зрителя), член Национального Союза театральных деятелей Украины, аранжировщик репертуара оркестра.

²⁸ Сочинение исполнено педагогами ДГМА имени С. С. Прокофьева: Н. Л. Биджакова (партия виолончели), Н. Н. Бурзаница (партия фортепиано).

²⁹Волков Валерий Владимирович (1949–2007) – виолончелист, педагог, профессор класса виолончели на кафедре струнно-смычковых инструментов ДГМПИ, многие годы творчески сотрудничал с А. Н. Рудянским, Е. Г. Милкой.

время у меня в сознании вдруг зазвучала эта музыка, она была связана с “прощанием” с Валерием Владимировичем» [1, с. 4]. Так взаимосвязь композитора и исполнителя не прерывалась даже после ухода одного из них из жизни.

Камерные сочинения:

Соната для виолончели и фортепиано Л. Н. Адаменко³⁰ (1990). Сочинение одночастное по форме (в виде инструментальной фантазии) написано в классических традициях русской композиторской школы. Произведение «шлифовалось» автором в течение длительного периода, в окончательном варианте сформировалось к 1990 году. Несмотря на то, что сочинение неоднократно исполнялось, существует в виде рукописи и находится в фонде библиотеки ДГМА имени С. С. Прокофьева. Подробный анализ Сонаты сделан исполнителем виолончельной партии А. Б. Зинченко³¹ [3]. Тематизм музыки опирается на русскую национальную основу. Инструмент подан в традиционной для русской музыки трактовке передачи состояния психологического размышления.

Соната для виолончели, фортепиано и ударных Е. Г. Милки³² (1982). Исполнительская редакция виолончельной партии сделана В. В. Волковым, впервые представившим сочинение широкой публике (Донецк, Киев и др.). Произведение отражает тенденции развития камерных жанров во второй половине XX века. Это поиск новых необычных инструментальных сочетаний, сжатие формы (стремление к одночастности), стремление к концертизации жанра, импровизационный характер высказывания, заложенная композитором рубатность (*Con moto un poco rubato*). В одночастном сочинении с развёрнутой виолончельной каденцией автором применяются, казалось бы, традиционные приёмы письма, но творческие поиски ведутся в области звукообразования: в частности у виолончели – приглушённый тон (засурдиненное звучание), различные виды глиссандирования и трелирования, флажолеты, понтичелло, *col legno*, разнообразные штрихи и пр. Необычное преподнесение классического камерного жанра (дуэта виолончели и фортепиано) дополняется группой *percussion* (треугольник, деревянная коробочка, подвесные тарелки, колокольчики). В связи с этим инструменты часто «обмениваются» приёмами звукоизвлечения:

³⁰Адаменко Лидия Николаевна (р. 1928...) – пианистка, педагог, воспитанница А. Б. Гольденвейзера и Д. Д. Шостаковича (Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского), с 1955 г. работала в Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, с 1968 г. преподавала в Донецком государственном музыкальном педагогическом институте.

³¹Зинченко Алексей Борисович – виолончелист, концертмейстер кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ДГМА имени С. С. Прокофьева.

³²Соната опубликована издательством «Музична Україна», Киев (1990).

(виолончель перенимает ударный способ у фортепиано и *percussion*, фортепиано – приёмы струнного инструмента – вибрация педалью, глиссандо по струнам в указанном диапазоне, приглушение струн левой рукой и пр.). Взаимоотношения автора с инструментом носит экспериментальный характер.

Соната для виолончели и фортепиано Е. В. Карабанова³³ (2018). Автор, являясь учеником А. Н. Рудянского, обратился к «виолончельной теме» в начале своего творческого пути – в годы обучения в консерватории. Дебют сочинения состоялся на Конкурсе студентов-композиторов ДГМА имени С. С. Прокофьева³⁴, в рамках Открытого фестиваля современного музыкального искусства «На родине С. С. Прокофьева» в 2018 году, где Соната была высоко оценена независимым жюри³⁵ и удостоена первого места. Одночастное, но развёрнутое по форме произведение, с контрастными разделами и сольной виолончельной каденцией, весьма драматично по содержанию. В музыке автор передаёт переживания и трагическое мироощущение, связанные с испытаниями страшных событий в истории Донбасса (военных действий, разразившихся в 2014 году). В этом он следует своему учителю, А. Н. Рудянскому, который бесконечно любил Донецк, остро воспринимал людское горе, мгновенно отзываясь на трагические события, выражая сочувствие посредством музыкального сопереживания³⁶. В Сонате Е. В. Карабанов противопоставляет гуманистическую идею бесчеловечной агрессии, как следствие – в музыке отображается предельное обострение чувств (отчаяние, смятение...). Автор очень содержательно использует традиционные приёмы письма. В драматургии произведения силе и мужеству главной

³³Карабанов Евгений Валентинович (р. 1962) – композитор, родился в г. Макеевка Донецкой области, выпускник Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева (класс профессора А. Н. Рудянского).

³⁴Конкурсное исполнение Сонаты преподавателями ДГМА имени С. С. Прокофьева (партия виолончели – Н. Л. Биджакова, партия фортепиано – С. И. Кривонос) 14 апреля 2018 г. явилось одновременно и премьерным.

³⁵В состав жюри Конкурса, проходившего в Донецке, вошли представители Союза композиторов России: доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор РГК имени С. В. Рахманинова, председатель Ростовской организации Союза композиторов России А. М. Цукер (г. Ростов-на-Дону), профессор РГК имени С. В. Рахманинова, композитор Г. Ю. Толстенко (г. Ростов-на-Дону), председатель Евразийского союза композиторов А. К. Батурин (г. Москва), кандидат искусствоведения, доцент РГК имени С. В. Рахманинова, композитор М. А. Фуксман (г. Ростов-на-Дону).

³⁶Вспомним симфонический триптих для струнного оркестра. «Памяти детей Беслана» (2004) А. Н. Рудянского, посвящённый памяти погибших от рук террористов осетинских детей; виолончельное «Концертино» А. Н. Рудянского, участвовавшее в акции «Музыка мира против войны» 22 июня 2015 года, проходившей в Ростовской государственной филармонии.

темы, переданной масштабностью интервальных скачков, распевной триольностью, фрондируется вторая тема, в которой сконцентрирована крайняя степень напряжённости (нерв накалённо-ритмизованного сопровождения в партии фортепиано провоцирует броский и стремительный бег шестнадцатых, направленный к широким интервальным скачкам в партии виолончели; мелодическая линия хроматизирована и изломанна). Средняя часть ассоциативно связана с реквиемом. Психологическим центром Сонаты является виолончельная каденция, в которой суровому двухголосию и аскетичной хоральности октавных удвоений противопоставляется светлая главная тема. Трансформируясь, она отражает чувство опустошённости. Полифонический раздел разработки с частой сменой метра передаёт состояние неустойчивости. Фугированное движение неотвратимо устремляется к кульминации, где происходит масштабное преобразование главной темы (она представлена в уплотнённой аккордовой фактуре во временном и пространственном увеличении). В репризе конфронтация противоборствующих сторон не приводит к однозначному итогу, музыка обрывается в кульминационной точке. Автор Сонаты обращается к виолончели, как инструменту широкого диапазона выразительных средств, для передачи самых сильных глубоких переживаний, отображения героико-трагедийного содержания.

«Монолог» для виолончели соло К. Вороновой³⁷ (2018).

Творческая работа ученицы А. Н. Рудянского отмечена дипломом на Конкурсе студентов-композиторов ДГМА имени С. С. Прокофьева³⁸, в рамках Открытого фестиваля современного музыкального искусства «На родине С. С. Прокофьева» в 2018 году. В одночастной композиции виолончель предстаёт как инструмент доверительного общения с аудиторией, способный передать самое сокровенное. Здесь преобладает тенденция интеллектуального взаимодействия в триаде композитор – исполнитель – слушатель. Автор, наметив основные формы движения, оставляет за исполнителем право на формулировку главных тезисов и расстановку смысловых акцентов в хитросплетениях узоров музыкальной ткани.

Обращение учеников А. Н. Рудянского к «виолончельной теме» не случайно. Обучение в классе Александра Николаевича происходило на примере великих классиков: Л. Бетховена, П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича и др. Большое внимание он уделял работе с литературой. Тонкое знание Александром Николаевичем возможностей и

³⁷ Воронова Кристина – композитор, аранжировщик, звукорежиссёр, выпускница А. Н. Рудянского.

³⁸Конкурсное исполнение Сонаты виолончелистом А. Б. Зинченко (концертмейстером кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ДГМА имени С. С. Прокофьева) также явилось премьерным.

выразительных средств виолончели получено в результате его собственного опыта. Знакомство с инструментом у А. Н. Рудянского состоялось ещё в годы учёбы на первом курсе Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных, в классе А. И. Хачатуряна. Тогда он сочинил Сюиту для виолончели и фортепиано (1958) в трёх частях. Позднее началась работа над произведением для виолончели с оркестром, которая сопровождала его на протяжении почти всего творческого пути.

Концертные сочинения для виолончели с оркестром:

«Концертино» для виолончели с оркестром А. Н. Рудянского (2009). В процессе постепенной кристаллизации от первой версии «Кюй-каприччио» (1969) через «Концерт-поэму» (1983) – к окончательной редакции «Концертино» (2009) произведение постоянно проходило «проверку» слушательской аудиторией и неоднократно «шлифовалось» вплоть до опубликования под редакцией виолончелиста В. В. Волкова в 2009 году. Каждый из этапов становления произведения (первоначальная версия и две последующие серьёзные переработки) был связан с определённым солистом³⁹. В произведении, рождённом на казахской земле, применён метод синтеза народного и классического стилей. «Вызрело» и «вышло в свет» в своём окончательном виде «Концертино» в Донбассе в редакциях, связанных с донецкими исполнителями (Сергей Радченко, Валерий Волков). Композитор преподносит классическую виолончель с неожиданной стороны, поручая ей миссию воплотить звучание совершенно далёкого от неё этнического щипкового инструмента (домбра) и передать специфический колорит казахской культуры. Автор раскрывает в виолончели и виртуозный ресурс, и необыкновенную энергетическую силу, способную конкурировать с оркестровой мощью, и свойственную ей пластическую кантиленность в передаче лирической поэтики. В этом сочинении отражена эпико-лирическая трактовка инструмента.

«Адажио» для виолончели и струнного оркестра Е. А. Суюнова⁴⁰ (2021). Выпускник А. Н. Рудянского в процессе знакомства с виолончельным творчеством своего наставника, воспринял от него знания о взаимоотношении с инструментом. Одночастная композиция довольно протяжённа по времени (более 10 минут) и может соответствовать части концертной формы. Премьера⁴¹ состоялась в Донецком Доме работников культуры 25 октября 2021 года в авторском

³⁹Проблема творческого взаимодействия композитора и исполнителей в работе над «Концертино» отражена в отдельной публикации автора данной статьи [2].

⁴⁰Суюнов Евгений Анатольевич (р. 1984) пианист, композитор, выпускник ДГМА имени С. С. Прокофьева, ученик С. А. Мамонова и А. Н. Рудянского (по кл. композиции).

⁴¹Исполнительница партии виолончели – Н. Л. Биджакова.

концерте Е. Суюнова, посвящённом памяти учителя. В этом концертном исполнении солирующая виолончель звучала в сопровождении электронного трека, но это не помешало слушателем оценить выразительность и содержательность произведения лирико-драматического характера. В крайних обрамляющих разделах формы присутствует элегическое начало, свойственное самой природе виолончели. Сквозь континуальность развёртывания мелодии автор высвечивает тонкие оттенки переживаемого чувства (непрерывность пластической линии развития осуществляется посредством регистрового подъёма и спуска, красочной работы с тембром и удивительных тональных модуляций). В срединном разделе формы – виолончель показана с драматической стороны. Здесь в музыке передано состояние сильного энергетического прорыва долго сдерживаемой эмоции (виртуозные волнообразные пассажи виолончели рассекаются оркестровыми аккордами, но затем оркестр дублирует и усиливает своей мощью вихревое движение солирующего инструмента). Этот туттийный поток «несётся» в верхний регистр к кульминационной точке, где достигнув динамического пика на «кричащем» фортиссимо голос виолончели остаётся в полнейшем одиночестве. Опустошённое флажолетное звучание обнуляет предыдущую драматическую коллизию. Из создавшегося вакуума начинает формироваться диалогично-противоречивый монолог виолончели (контрастные вопросно-ответные реплики верхнего и нижнего регистра). Композиционным центром произведения является каденция солирующего инструмента. Для передачи полновесного монументального звучания автор применяет аккордовую фактуру и широкий диапазон. Постепенное темповое сжатие ассоциируется с «закручивающейся пружиной» психологического накала. Процесс восстановления равновесия подводит к репризе, однако вопросительные интонации в коде оставляют повествование открытым. Автор трактует виолончель как инструмент исповедального характера, способный отобразить многомерность чувствования и глубину переживаний.

Подводя итоги, следует отметить плодотворность творческих усилий нескольких поколений донецких композиторов. Накопленный ряд интересных содержательных произведений даёт возможность рассмотреть проблематику интерпретации авторами классического инструмента на протяжении периода формирования и укрепления донецкой композиторской школы. Обзор концептуально разных сочинений позволяет выявить общие тенденции:

- виолончель занимает важное место в композиторской практике (заметно обращение к инструменту в начале творческого пути);
- классическое видение инструмента в традиционных константных жанрах;
- лаконичность формы и драматичность содержания;

- тяготение к монологичности высказывания;
- традиционные приёмы письма при глубокой содержательности;
- приоритет мелодического начала;
- преемственность творческого поиска.

Виолончель, мощно раскрывшая свой потенциал в XX веке, обладая богатейшим ресурсом выразительных возможностей, не перестаёт притягивать к себе внимание новых поколений композиторов. Ими подхвачена тенденция к драматичной трактовке семантики инструмента, раскрытию его природной предрасположенности к исповедальному тону высказывания. Это особенно значимо в настоящее время, когда в свете стремительно меняющегося мира вновь актуализируется выразительно-смысловая сущность инструмента виолончель.

Список использованных источников

1. Беседа с Рудянским А. Н. от 3 декабря 2015 года // Частное собрание Н. Л. Биджаковой. – 4 с.
2. Биджакова, Н. Л. Композитор – исполнитель: к вопросу творческого дуализма в “Концертино” А. Рудянского / Н. Л. Биджакова // Музыкальное искусство: сб. науч. ст. ДГМА имени С. С. Прокофьева. – Донецк : ДГМА имени С. С. Прокофьева, 2016. – Вып. 14. – С. 71–83.
3. Зинченко, А. Б. Соната для виолончели и фортепиано Л. Н. Адаменко / А. Б. Зинченко // Из класса в классику (статьи и материалы о профессоре ДГМА им. С. С. Прокофьева под ред. И. А. Хохловой). – Донецк : ДГМА им. С. С. Прокофьева, 2013. – С. 134–138.
4. Киреева, Т. И. Композиторы Донбасса (очерки жизни и творчества) / Т. И. Киреева, С. В. Савари. – Донецк : Донеччина, 1994. – 160 с.
5. Хентова, С. М. Ростропович / С. М. Хентова. – СПб. : Культ-Информ-Пресс, 1993. – 301 с.

References

1. Beseda s Rudyanskim A. N. (03.12.2015) [Conversation with A.N. Rudyansky dated by December 3, 2015] // CHastnoe sobranie N.L. Bidzhakovoj [Private collection of N. L. Bidzhakova], 4 p.
2. Bidzhakova N. Kompozitor – ispolnitel': k voprosu tvorcheskogo dualizma v “Koncertino” A. Rudyanskogo [Composer – performer: on the issue of creative dualism in A. Rudyansky's "Concertino"] / Muzykal'noe iskusstvo: sb. науч. st. DGMA imeni S.S. Prokof'eva [Musical art: collection of scientific articles. Donetsk State Music Academy named after S.S.Prokofiev]. Donetsk : Donetsk State Music Academy named after S.S.Prokofiev, 2016, Issue. 14, pp. 71–83.
3. Zinchenko A. Sonata dlya violoncheli i fortepiano L. N. Adamenko [Sonata for cello and piano L.N. Adamenko] / Iz klassa v klassiku (stat'i i materialy o professore DGMA im. S. S. Prokof'eva pod red. I. A. Hohlovoj) [From class to classics (articles and materials about the professor of the Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev, ed. by I. A. Khokhlova)].

Donetsk : Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev, 2013, pp. 134–138.

4. Kireeva T. Savari S. Kompozitory Donbassa (oчерki zhizni i tvorchestva) [Composers of Donbass (sketches of life and work)]. Donetsk: Donetchina, 1994, 160 p.
5. Khentova S. Rostropovich. St. Petersburg. : Cult-Inform-Press, 1993, 301 p.

Биджакова Н. Л. Сочинения для виолончели в творчестве донецких композиторов. Статья затрагивает вопросы развития музыкальной культуры Донбасса, освещает тему творческого наследия донецкой композиторской школы и её вклада в отечественную музыку. Предметом исследования является рассмотрение творческих поисков в инструментальной области, в частности, музыки для виолончели. В фокусе внимания находятся как концертные, так и камерные жанры. Анализируется значимость обращения к виолончели в творчестве композиторов, выявляется характер трактовки инструмента. Среди задач публикации – обобщить и ввести в научное информационное пространство сведения о достижениях донецких композиторов в области виолончельного инструментализма.

Исследование носит не только информативный и обзорный характер. Охватывая определённую область композиторского творчества, в статье анализируется опыт работы донецких авторов по раскрытию потенциала инструмента.

До настоящего времени сведения о виолончельных произведениях в творчестве донецких композиторов были рассредоточены в отдельных публикациях, касающихся или музыковедческого анализа конкретных сочинений, или фрагментарных упоминаниях о них в контексте освещения определённых персоналий. Автор статьи, поднимает проблему преемственности творческого поиска, выявляет тенденции в творческих подходах современных авторов.

Ключевые слова: донецкая композиторская школа, инструментальное творчество, виолончельные сочинения, пьесы, сонаты, произведения с оркестром.

Біджакова Н. Л. Віолончельні опуси у творчості донецьких композиторів. Стаття стосується питання розвитку музичної культури Донбасу, висвітлює тему творчої спадщини Донецької композиторської школи та її внеску у вітчизняну музику. Предметом дослідження є розгляд творчих пошуків в інструментальній галузі, зокрема музики для віолончелі. У фокусі уваги знаходяться як концертні так і камерні жанри. Аналізується значимість звернення до віолончелі у творчості композиторів, виявляється характер трактування інструменту. Серед задач публікації – узагальнити і ввести в науковий інформаційний простір відомості про досягнення донецьких композиторів в області віолончельного інструменталізму.

Дослідження носить не тільки інформаційний і оглядовий характер. Охоплюючи певну область композиторської творчості, в статті аналізується досвід роботи донецьких авторів з розкриття потенціалу інструменту.

До теперішнього часу відомості про віолончельні твори у творчості донецьких композиторів були розміщені в окремих публікаціях, що стосуються або музикознавчого аналізу конкретних творів, або фрагментарних згадках про них в контексті висвітлення певних персоналій. Автор статті, піднімає проблему спадкоємності творчого пошуку, виявляє тенденції в творчих підходах сучасних авторів.

Ключові слова: донецька композиторська школа, інструментальна творчість, віолончельні опуси, п'єси, сонати, твори з оркестром.

Bidzhakova N. Compositions for cello in the works of Donetsk composers. The article touches upon the development of the musical culture of Donbass, highlights the theme of the creative heritage of the Donetsk composing school and its contribution to national music. The subject of the research is the consideration of creative searches in the instrumental field, in particular, music for cello. The focus is on both concert and chamber genres. The significance of the use of the cello in the works of composers is analyzed, the nature of the interpretation of the instrument is revealed. Among the objectives of the publication is to generalize and introduce into the scientific information space information about the achievements of Donetsk composers in the field of cello instrumentalism.

The research is not only informative and overview. Covering a certain area of composer's creativity, the article analyzes the experience of Donetsk authors in revealing the potential of the instrument.

Until now, information about cello works in the work of Donetsk composers has been dispersed in separate publications concerning either the musicological analysis of specific works, or fragmentary references to them in the context of coverage of certain personalities. The author of the article raises the problem of the continuity of creative search, reveals trends in the creative approaches of modern authors.

Key words: Donetsk composing school, instrumental creativity, cello compositions, pieces, sonatas, works with an orchestra.

ЧЕРТЫ РОМАНТИЗМА В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ Л. БЕТХОВЕНА (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ № 14 CIS MOLL, OP. 27)

Гениальные творения Л. Бетховена занимают одно из ведущих мест в концертном репертуаре музыкальных коллективов и исполнителей-солистов, в программах консерваторий, музыкальных училищ и школ. Вузовскими кафедрами и специальными институтами уделяется пристальное внимание проблеме научного бетховеноведения. В качестве примера можно указать сборник статей «Бетховен», выпуск I (издательство «Музыка», 1971), который содержит теоретические исследования и работы значительной группы учёных-музыковедов.

Необходимость изданий, сосредотачивающих работы о Л. Бетховене, написанных разными авторами, была признана ещё в предыдущем столетии. Государственная академия художественных наук выпустила сборник под названием «Русская книга о Бетховене», в которой содержатся статьи Алексеева М. [1], Брюсовой Н. [4], Кузнецова К. [5].

Огромную ценность представляют работы и статьи из сборника «Из истории советской бетховенианы», которые написали Асафьев Б. [3], Альшванг А. [2], Луначарский А. [6], Нейгауз Г. [7], Фейнберг С. [8] и др.

Цель исследования – сделать теоретический анализ музыкального творчества Л. Бетховена, выявить элементы симфонизма и романтизма в фортепианном наследии композитора на примере сонаты №14 *cis-moll*, op.27 разработать методические рекомендации по её интерпретации.

В соответствии с целью поставлены следующие **задачи** исследования:

- изучение и анализ теоретической и методической литературы по данной проблеме;
- выявление возможностей использования теоретических аспектов анализа в раскрытии широкой палитры музыкальных образов произведений Л. Бетховена;
- раскрытие содержания фортепианного творчества Л. Бетховена;
- предоставление методических рекомендаций для исполнительской интерпретации Сонаты №14 *cis-moll* op.27 Л. Бетховена.

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

Большую часть творчества Л. Бетховена составляют фортепианные произведения. Он подарил нам тридцать две сонаты, шесть концертов, многочисленные вариации, тройной концерт, произведения для фортепиано и духовых, фантазии и мелкие пьесы.

Бетховен опирается на творчество Иоганна Себастьяна, Кристиана и Филиппа Эмануэля Бахов, затем сталкивается с миром В. А. Моцарта, в значительной степени впитывает наследие Й. Гайдна и М. Клементи, достигает кульминации в своих шедеврах ор. 53, 57 и, наконец, всё больше уходит в трансцендентальные сферы. Он как бы срывает завесу, скрывающую от нас будущее, в тридцати трёх вариациях на тему вальса А. Диабелли, обобщая и предсказывая музыкальный материал от Г. Ф. Генделя до наших дней.

Музыка Бетховена бесконечно разнообразна, она имеет колоссальную всеобъемлющую сферу: болезни, нужда, смерть, греховные страсти, низменные побуждения, соблазны и многое другое изображает перед нами Л. Бетховен. «Его герой, которого вы чувствуете во всяком произведении, до отчаяния борется со всеми врагами извне и внутри. Но, в конце концов, он побеждает, иногда трагически... Та гармония, которую рисует себе и нам Бетховен как конечную, не есть нирвана, не есть классический покой и уравновешенность – это радость, и к радости пропел он свой последний симфонический гимн» [6, с. 209].

Музыка Бетховена вышла из Французской революции, которая сыграла огромную роль в формировании наследия композитора. Основное начало бетховенского мировоззрения, отражающегося в его музыке: он констатирует жестокость судьбы, равнодушие природы, довлеющие над человеком, глубокий упадок социального строя, который отравляет всю жизнь. Бетховен любит борьбу, несмотря на осознание тех бедствий и лишений, которые она с собой несёт. Принятие противостояния – основная особенность, которой пронизана музыка Бетховена. Борьба эта, никогда не покидающая композитора, должна привести к гармонии и кончиться победой человеческого разума над неразумными стихиями. «Музыка, которая сама вся состоит из нарушений равновесия и его обновлений, по сути своей как нельзя более подходила для выражения такого революционного, динамического мировоззрения» [6, с. 219].

Творчество великого новатора относится к эпохе, превышающей в несколько раз продолжительность его жизни. Он заглядывает вглубь XVI и XVII веков, когда в Европе процветал строгий контрапункт в лице представителей нидерландских и итальянских школ и устремляется вперёд, предвосхищая эпоху грядущих композиторов-романтиков. Его влияние можно увидеть в произведениях Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Брамса и даже Ф. Шопена, М. Глинки и множества других.

Бетховен – первый музыкант-индивидуалист конца XVIII – начала XIX века, провозгласивший свободу личности. Он первый

аналитик-мыслитель в музыке, который оторвался от атмосферы аристократического салона, народной стихии и даже от природы. Именно у Бетховена, в чьём творчестве воплотились насущные жизненные задачи музыки на великом историческом перевале с XVIII–XIX веков, особое развитие приобретает симфонизм, как ключ к новым возможностям мышления в музыке. Также возрастает и углубляется значение интервала, носителя интонационного напряжения. Соотношение тональностей, их взаимозаменяемость, главное включение друг в друга и «арочное» обрамление определяются их интервальным строем, качеством интонационных связей. Иначе говоря, роль «интервалики» в движении и образовании мелодии, в статике и динамике аккордов, то есть в гармонии, переносится и на взаимоотношение тональностей. Интервал (показатель степени напряжения интонации) играет большую роль в построении формы и преодолевает конструктивный схематизм, навязанный музыке поэтической метрикой и танцевальностью. Бетховен понимает значение формы как схемы и не разрушает «конструктивизма периодов», но, преодолевая инертность этих норм, подчиняет их развитию и росту возможностей музыки, носительницы идей [3, с. 74].

В бурном, интенсивном становлении бетховенской музыки два основных ритмических «акцента»: двухмерность и трёхмерность вступают в постоянное контрастное взаимодействие не как противопоставление метров двухдольного и трёхдольного, а как ритм-интонационные образы. Это мерная ритмика марша в самых разнообразных преобразованиях: от стальной волевой поступи могучих ходов масс и движения армий до сосредоточенной, тихой поступи людей, овеянных скорбью или величавым спокойствием «отдыхающей воли».

«В отношении бетховенской игры воображения ритмами как интонационно-содержательными «качествами» следует указать на его примечательное мастерство в столкновении и сопоставлении ямбических стоп то в их метрическом аспекте, то в акцентно-тонической трактовке; такое «перерастание» ритмо-качества и есть одно из достижений музыкально-ритмического развития»[3, с. 82]. Бетховен укрепил и развил ритмическую структуру, преобразовав её в органичный элемент музыки.

Тоника, «тоническое» господствует в его произведениях как безусловное утверждение, убеждённость, уверенность и разум. Когда нормы соотношения «тонического и доминантового» в классическом периоде позволяют превратить доминанту данной мелодии в свою очередь в тонику, Бетховен это делает, не боясь неравновесия, в поисках наибольшей утвердительности.

Великий новатор вносит серьёзные конструктивные изменения в симфонию, переставляя порядок частей через замаскированно-программные размышления (перестановка Адажио и Скерцо в Девятой симфонии), заменяя Адажио более быстрым движением Аллегретто, увеличивая количество частей, органично сливая некоторые из них

воедино. Словом, под натиском небывалых по новизне идейно-драматических концепций форма бетховенских симфоний расширяется, становится более гибкой и всё менее похожей на гайдновский прототип.

Бетховен создаёт один из основных типов мирового симфонизма. Симфонизм бетховенского типа исходит не из монологического, а из диалогического принципа, из принципа множественности противоборствующих идей и воли, из утверждения в противоположность монологическому началу принципа «чужого я». Основное свойство музыкального творчества Бетховена – пафос движения, беспокойного и порывистого, часто полного неуёмной внутренней тревоги.

Симфонизм как принцип присутствует в большинстве произведений великого немецкого композитора, к какому бы жанру они ни принадлежали. Симфоническое мышление Бетховена преобладает над камерным на всем протяжении его творческого пути. Одним из основных принципов бетховенского симфонизма является его тяготение к программности. Оно выражается в самых разнообразных формах: от одного слова, которое стоит в заголовке и характеризует целую симфонию («Героическая»), до программных произведений в подлинном смысле этого слова («Эгмонт») [2, с. 229].

Фортепианный стиль Бетховена ясно вытекает из его духа логики мысли и силы чувства. Бетховен гениальный создатель широчайших звуковых полотен. Используя в своём творчестве принципы сонатности, основанные на сопоставлении и развитии контрастирующих между собой тем, а также противоречивых элементов внутри отдельных тем, Л. Бетховен наполняет их новым смыслом. Бетховенские сонаты выделяются масштабами построения: основной тематический материал подвергается интенсивному развитию, углубляется связь между контрастирующими эпизодами, темами. Особая роль отведена финалам и кодам. Они призваны выразить и утвердить в сознании слушателей результат развития основных образов произведения.

Поразительная широта, инициатива, творческая активность неотъемлемые черты бетховенского пианизма. «Бетховен, пронизывая симфонизмом свои фортепианные сонаты, ищет звучания, способные создать отголосок, эхо оркестровых тембров. Композитор предельно расширяет звуковой спектр. Он не только раздвигает черту фортепианных возможностей, но переступает границы пианизма» [8, с. 252].

Стиль тридцати двух сонат основан на контрастном сочетании фортепианных приёмов с симфоническими тенденциями. Вся музыкальная ткань и фактура бетховенского пианизма пронизана соотношением тенденций чистой фортепианности и оркестровости. Контрастность бетховенского стиля тянется не только в глубину его творческой образности; не только в ширину, по горизонтали (Бетховен, как ни какой другой композитор, обладает даром развития, сочетания,

сопоставления); не только по вертикали (Бетховен охотно заполняет звучанием и верхние, и нижние регистры), но и в четвёртом измерении, в историческом времени. Можно сказать, что гений Бетховена одновременно стремится присвоить, изменить, переиначить на свой лад все приёмы, все достижения своих предшественников и предусмотреть творчество будущих поколений. «Старое и новое в напряжённом и своеобразном развитии – вот второй контраст, заложенный в пианистическом стиле Бетховена, отчётливо заметного в его последних сонатах» [8, с. 253].

Бетховен – гениальный импровизатор. Это отражает третий принцип контрастности фортепианного стиля Бетховена. Явно импровизационные эпизоды вклиниваются в ход планомерного, логического развития. Этот тип контрастных сопоставлений чаще всего встречается именно в последних его сонатах.

Тридцать две сонаты для фортепиано – основная творческая лаборатория немецкого гения. «Здесь установлен титанический горн, где плавятся и под ударами судьбы куются молнии всех его звуковых форм. Отныне рояль приобретает универсальное значение» [8, с. 256]. «Раньше Бетховен выступал перед нами как могущественный преобразователь всех категорий музыкальной стихии: эмоционального строя, этической направленности, формы, стиля, масштаба. Теперь он предстаёт как новатор по отношению к обширному наследию всех его собственных прошлых достижений» [8, с. 258]. Композитор широко раскрывает возможности, присущие фортепианной технике. Но он же иногда вступает с ними в борьбу. Его музыка имманентна и вместе с тем трансцендентна по отношению к специфике рояля.

В ранних сонатах мы различаем только первую линию. Здесь всё направлено к расширению и обогащению пианистической палитры. Музыка первых бетховенских опусов полностью обращена в будущее: к грядущим вершинам его собственного фортепианного искусства. Только изредка в особо густой фактуре аккордов, в некоторых странностях изложения мы можем отметить тенденцию, направленную против бесспорной благозвучности.

В последних пяти сонатах отчётливее выступает вторая линия, о которой следует сказать подробнее. Бетховен оглядывается назад, ищет опору в концепциях крупных контрапунктистов. Но музыка последних его опусов одновременно обращена на столетия вперёд. Через голову романтиков XIX века он протягивает руку композиторам нашей эпохи.

Создавая фортепианное произведение, композитор мыслит как симфонист, ставя перед собой цель найти как можно больше красок, тембровых решений, использовать характерные, неповторимые, своеобразные приёмы в звучании и фактуре. Такая же тенденция развивается и в области формы, усложняются и конкретизируются сопоставления, контрасты, варьирования. В его сонатах связь мелодии и

сопровождения напоминает переключку солиста и оркестра в фортепианном концерте, соотношение голосов приближается к групповым оркестровым решениям, каждый элемент формы окрашивается особым тембровым оттенком.

Бетховен избегает простых приёмов благозвучия. Иногда он удаляется к методам изложения, лежащим за пределами безусловной специфики инструмента. Он использует не только присущие фортепиано краски, но и некоторые особенности изложения, нагромождения фактуры, особенно в последних сонатах. В них проникает суровый архаизм, не лишённый автобиографического оттенка. Вместе с глубоким, сосредоточенным размышлением, с тончайшей лирикой мы встречаем эпизоды мятежной страстности, громоздкой, сложной полифонии.

Перед интерпретатором сонат Бетховена стоит сложная задача. Исполнителю грозит опасность превратить пронизанные высоким симфонизмом формы в звучания более-менее приятные, но аморфные и недостаточно разнообразно окрашенные. Пианисту необходимо осознать и проявить в звучании характерные черты в каждом эпизоде.

Каждая из тридцати двух сонат, по сути, фортепианный концерт, в скрытом аспекте. На протяжении каждой части лирический голос солиста чередуется с оркестровым началом. Такое чередование должно отразиться в закономерном изменении ритмической свободы и строгой исполнительской трактовки. Темп у Бетховена – чрезвычайно важная координата общего звучания. Установить верный темп означает разгадать объективный замысел автора.

Если несколько условно разделить фортепианное сонатное творчество Бетховена на три периода, «**Лунная соната**» №14 *cis-moll*, **op.27 №2** (1801-1802) – чёткая граница между первым и вторым. И вместе с тем, здесь уже прослеживается начало музыкального романтизма XIX века.

Известно, что впервые такое название применил преданный поклонник бетховенской музыки, немецкий поэт Л. Рельштаб. Сейчас её никто иначе не называет. Соната посвящена Джульетте Гвичарди, в которую был влюблён композитор. Тайна необыкновенной популярности, невероятного впечатления, которое производит эта соната, в том, что она помогает слушателям почувствовать эмоции, открывающие путь к новой музыкальной эпохе. Большинство фортепианных сонат Л. Бетховен строит как симфонист, режиссёр нескольких актов творческой свободы, которую он подчиняет единой цели. В Сонате №14 *cis moll* в противоположность симфонизму образовывается романтическая лирика – голос одной души, слово единого творческого сознания, мыслящего, страдающего или радующегося. Впервые гениальный композитор выступает не как организатор симфонических и концертных структур, но как великий лирик. В этой сонате возникает настоящее рождение романтизма, рубеж,

после которого раскрывается путь для Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

«**Лунная соната**» – гениальный монолог, впервые возникший в инструментальной музыке. Бетховен разговаривает сам с собой. Он настолько углублён в замкнутый мир, что ни один внешний голос не нарушает концентрированного созерцания. *Adagio sostenuto* «Лунной» – это голос тишины, высокой и одинокой вершины трагической грусти, воплощённой в звуках. Для композитора, привыкшего мыслить противоборствующими сопоставлениями, симптоматична сама идея: в едином плавном триольном потоке сосредоточить лирическое содержание. Здесь проложена грань, отделяющая первый период творчества Бетховена, от его центрального периода. Соната имеет подзаголовок «в духе фантазии» (итал. *quasi una fantasia*), поскольку в ней нарушена традиционная последовательность частей «быстро-медленно-быстро». Вместо этого соната имеет линейную траекторию развития – от медленной первой части к бурному финалу [9].

Замечательно, что *первая часть* полностью проходит на *piano* и ни разу не возвышается даже до *mezzo forte*. Звучность замкнута между *p* и *ppp*. Иногда приходится принимать указание *piano* как сравнительное усиление, а не ослабление звучности. И обозначения *crescendo* как нарастание после *pianissimo*.

Идеально ровное исполнение триолей на протяжении всей части даётся нелегко. Встречаются пианисты, технический аппарат которых позволяет хорошо справиться со значительными трудностями финала. Однако в первой части они проявляют долю определённого несовершенства.

Басовые октавы возникают, нарастая в тактах 28-40, причём одна октава задерживается на три такта 35-37. Эти три такта соответствуют повышенной динамической выразительности наиболее широкой фигурации. На законность усиления звучности указывает обозначение *decrescendo*, поставленное в такте 40, откуда начинается динамический спад.

Однако нарастание динамики может быть осуществлено различными способами, не обязательно грубым усилением звучности. Необходимо акцентировать басовую октаву в такте 34. Но как именно? Пожалуй, надо выделить басовую октаву в начале такта 35. По мнению авторов статьи, наиболее приемлемый способ – это мягкое *rinforzando*. Звучание немного усиливается и удлиняется. Главное же, даётся импульс воображению, которое прочно удерживает опорную октаву в течение трёх тактов.

Но можно выбрать и другой путь. В предыдущих семи тактах постепенно возникает нарастание звучности опорных октав. Слушатель ждёт усиления восьмой октавы. Взятая, напротив, несколько тише, она привлекает внимание аудитории неожиданным ослаблением. Этот приём

может быть подчеркнут небольшим замедлением в начале широкого трёхэтапного подъёма в правой руке.

В замечательной коде первой части, когда главная тема передана левой руке и приобретает характер сурового голоса судьбы, представляется необходимой мягкая, но устойчивая опора на тематическом и, одновременно, гармонизирующем изложении левой руки в противовес вновь развивающейся триольными фигурациями правой. Здесь намечается широкое расхождение регистров в партиях обеих рук, которое Л. Бетховен часто применяет в своих последних сонатах.

В *Adagio sostenuto* «Лунной» недопустим даже намёк на так называемое «арпеджирование». Первая тема построена на таком тонком и точном соотношении шестнадцатой и триольных восьмых, что самое незначительное намеренное расхождение обеих рук немедленно внесёт метрическую путаницу и разрушит ритмическое очарование всей части. «Арпеджирование» обычно используется, чтобы оразить эстетическую взволнованность исполнителя. Но демонстрация равномерного ощущения триолей в «Лунной» связана с приёмом заведомо «нарочитом» и даже механическим. Налицо своеобразная замена действительной выразительности приёмом формальным. Конечно, такой элементарный метод намного облегчает тончайшую певучесть, с помощью которого великий пианист достигает экспрессии.

По характеру музыки II часть, *Allegretto* лёгкое скерцо, чётко контрастирует с элегическим ноктюрном первой части. Зафиксированный хронометраж авторов данного исследования второй части (со всеми повторениями) 1 минута 42 секунды, что соответствует темпу лёгкого движения. Так организуется среднее контрастирующее звено между первой и третьей частями.

Далее идёт финал *Presto agitato*. *Presto*, написанное шестнадцатыми, изначально предполагает очень быстрый темп. Но композитор опасается, что исполнение будет недостаточно стремительным, и добавляет *agitato*. Характерно, что Л. Бетховен не ставит знак *crescendo* до первого *sforzando*. Не следует схоластически опираться на отсутствие такого указания. Динамическое усиление вместе с развитием фигурации в сторону верхнего регистра не только допустимо, но в какой-то мере неизбежно. Но *crescendo* должно удерживаться в известных пределах, потому что Бетховен явно рассчитывает на эффект интенсивного *sforzando* в конце пассажа. Вероятно, этот акцент надо понимать, как двойной. И хотя из двух аккордов, завершающих пассаж, первый берётся с достаточной силой, всё же второй также должен быть напряжённым. И на нём лежит отголосок внезапного удара.

Современный рояль с его совершенной репетицией допускает большую скорость исполнения, чем клавиры эпохи создания «Лунной

сонаты». Но нет сомнения, что неистовый пианистический темперамент Бетховена подсказывал ему в полном смысле слова стремительный темп при выполнении этого *Presto agitato*.

Таким образом, можно сделать **вывод**, что для Бетховена соната №14 *cis moll* – звуковая конструкция, в пределах которой развивается картина тончайших человеческих переживаний. Принципиальное новаторство, преломленное индивидуальностью гения, прослеживается и в содержании, и в форме. В «**Лунной сонате**» перед нами предстаёт «обычная» сонатная структура с усечённой первой частью. И вместе с тем, форма «**Лунной**» вполне новаторская не только по отношению к добетховенской сонате, но и в сравнении с более ранними опусами самого композитора.

Если углубиться в детали бетховенского формотворчества, можно сказать, что даже с основной схемой сонаты немецкий гений, особенно в поздних опусах, обращается свободно, по своей воле расширяя, сжимая, отбрасывая типовые элементы. Однако его индивидуальность таится не в новообретённых ингредиентах, а в типично бетховенском методе изложения, в только ему присущей фактуре, в том характерном для него творческом напряжении, по которому мы сразу отличаем его произведения.

Исходя из выше изложенного, можно сделать следующие выводы. Жизнь Бетховена, его героизм – суровый урок человечеству. Напасти, которые сгущались над великим музыкантом, укрепили его волю и направили её в сторону могучих творческих достижений и исполнения велений нравственного долга, тогда как обычно жизненные тяготы подвигают большинство людей лишь к поискам самоудовлетворения и самозабвения. Гений Бетховена внушает не только преклонение, трепет и восхищение перед ним, но одновременно и гордость осознания того, что есть люди, которые, несмотря на болезни, нищету, подлость, рабство, видят в этом отражение человеческой сущности. Произведения великого мастера до сих пор полны силы и энергии, потому что ещё не родилась музыка более напряжённо стихийная и мужественно-героическая, чем музыка Бетховена.

Проблема бетховенского творчества и его исполнения, в каком-то смысле, до сих пор остаётся одной из основных в истории музыки и музыкального исполнительства. Возможно, ни одному художнику не удавалось с такой глубиной, с такой исчерпывающей ясностью, с таким захватывающим мастерством показать, что музыка действительно может выражать глубочайшие переживания человека и дать в своих звуках образ определённого, целостного мировоззрения.

По словам А. Рубинштейна: «Бетховена нельзя играть, просто играть; его нужно всякий раз заново открывать» [10, с.305].

Список использованных источников

1. Алексеев, М.П. Русские встречи и связи Бетховена / М.П. Алексеев // Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора. – М. : гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1927. – С. 76–110.
2. Альшванг, А.А. Бетховен / А.А. Альшванг // Из истории советской Бетховенианы / под ред. Н. Л. Фишмана. – М. : всесоюз. изд-во Сов. композитор, 1972. – С. 208–230.
3. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация / Б.В. Асафьев // Из истории советской Бетховенианы / под ред. Н. Л. Фишмана. – М. : всесоюз. изд-во Сов. композитор, 1972. – С. 73–89.
4. Брюсова, Н.Я. Бетховен и современность / Н.Я. Брюсова // Русская книга о Бетховене. К столетию со дня смерти композитора. – М. : гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1927. – 208 с.
5. Кузнецов, К.А. Три этюда о Бетховене / Жизненный путь Бетховена в основных линиях / Бетховен и Сен-Симон / К.А. Кузнецов // Из истории советской Бетховенианы / под ред. Н. Л. Фишмана. – М. : всесоюз. изд-во Сов. композитор, 1972. – С. 114–117.
6. Луначарский, А.В. Музыка и революция / А.В. Луначарский // Из истории советской Бетховенианы / под ред. Н. Л. Фишмана. – М. : всесоюз. изд-во Сов. композитор, 1972. – С. 208–230.
7. Нейгауз, Г.Г. О последних сонатах Бетховена / Г.Г. Нейгауз // Из истории советской Бетховенианы / под ред. Н. Л. Фишмана. – М. : всесоюз. изд-во Сов. композитор, 1972. – С. 240–248.
8. Фейнберг, С.Е. Бетховен, Соната op.106 (исполнительский комментарий) / С.Е. Фейнберг // Из истории советской Бетховенианы / под ред. Н. Л. Фишмана. – М. : всесоюз. изд-во Сов. композитор, 1972. – С. 249–261.
9. Лунная соната – Людвиг ван Бетховен [Электронный ресурс]. – 2021. – 17 октября-. – Режим доступа: <https://www.beethoven.ru/node>, свободный. – Загл. с экрана.
10. Холопова, В.Н. Феномен музыки [Электронный ресурс]. – 2021. – 18 октября-. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Alekseev M. Russkie vstrechi i svyazi Bethovena [Russian meetings and connections of Beethoven] / Russkaya kniga o Bethovene. K stoletiyu so dnya smerti kompozitora [Russian book about Beethoven. On the centenary of the death of the composer]. Moscow : gos. izd-vo. Muzykal'nyj sektor [State Publishing House Music sector], 1927, pp. 76–110.
2. Alshvang A. Beethoven / Iz istorii sovetskoy Bethoveniany / pod red. N.L. Fishmana [From the history of Soviet Beethoveniana / ed. N.L. Fishman]. Moscow : vsesoyuz. izd-vo Sov. kompozitor [All Union Publishing House of Soviet Composer], 1972, pp. 208–230.
3. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process. Kniga vtoraya. Intonaciya [Musical form as a process. Book two. Intonation] / Iz istorii sovetskoy Bethoveniany / pod red. N.L. Fishmana [From the history of Soviet Beethoveniana / ed. N.L. Fishman]. Moscow : vsesoyuz. izd-vo Sov.

- kompozitor [All Union Publishing House of Soviet Composer], 1972, pp. 73–89.
4. Bryusova N. Beethoven i sovremennost' [Beethoven and modernity] / Russkaya kniga o Bethovene. K stoletiyu so dnya smerti kompozitora [Russian book about Beethoven. On the centenary of the death of the composer]. Moscow : gos. izd-vo. Muzykal'nyj sektor [State Publishing house. Musical sector], 1927, 208 p.
 5. Kuznetsov K. Tri etyuda o Bethovene / ZHiznennyj put' Bethovena v osnovnyh liniyah / Bethoven i Sen-Simon [Three etudes about Beethoven / Beethoven's life in the main lines / Beethoven and Saint-Simon] / Iz istorii sovetskoj Beethoveniany / pod red. N.L. Fishmana [From the history of Soviet Beethoveniana / ed. N.L. Fishman]. Moscow : vsesoyuz. izd-vo Sov. kompozitor [All Union Publishing House of Soviet Composer], 1972, pp. 114–117.
 6. Lunacharsky A. Muzyka i revolyuciya [Music and revolution] / Iz istorii sovetskoj Beethoveniany / pod red. N.L. Fishmana [From the history of Soviet Beethoveniana / ed. N.L. Fishman]. Moscow : vsesoyuz. izd-vo Sov. kompozitor [All Union Publishing House of Soviet Composer], 1972, pp. 208–230.
 7. Neuhaus G. O poslednih sonatah Bethovena [About the last sonatas of Beethoven] / Iz istorii sovetskoj Beethoveniany / pod red. N.L. Fishmana [From the history of Soviet Beethoveniana / ed. N.L. Fishman]. Moscow : vsesoyuz. izd-vo Sov. kompozitor [All Union Publishing House of Soviet Composer], 1972, pp. 240–248.
 8. Feinberg S. Beethoven, Sonata op.106 (ispolnitel'skij kommentarij) [Beethoven, Sonata op.106 (performance commentary)] / Iz istorii sovetskoj Beethoveniany / pod red. N.L. Fishmana [From the history of Soviet Beethoveniana / ed. N.L. Fishman]. Moscow : vsesoyuz. izd-vo Sov. kompozitor [All Union Publishing House of Soviet Composer], 1972, pp. 249–261.
 9. Moonlight Sonata – Ludwig van Beethoven (17.10.2021) URL : <https://www.beethoven.ru/node-htm>, free.
 10. Kholopova V. Fenomen muzyki [The phenomenon of music] (18.10.2021) URL : <https://books.google.com.ua-htm>, free.

Стецкая Л. А., Доница Р. Л. Черты романтизма в фортепианных сонатах Л. Бетховена (на примере Сонаты № 14 *cis moll*, op. 27). Проблема изучения бетховенского творчества и его исполнения является актуальной в истории музыки и музыкального исполнительства. Данная статья определяет широкий спектр образной сферы произведений Л. Бетховена; раскрывает содержание фортепианного творчества композитора; предоставляет методические рекомендации к исполнительской интерпретации Сонаты №14 *cis-moll*, op.27 Л. Бетховена. В качестве аналитического материала рассматривается фортепианное наследие немецкого гения, в частности, сонатное творчество, с подробным анализом в теоретическом и исполнительском ракурсах одной из них – «Лунной».

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

На основе проведённого исследования можно сделать вывод, что музыкальное наследие Л. Бетховена чрезвычайно многообразно. В фортепианном творчестве композитора удивительным образом сочетаются черты симфонизма и романтизма. Статья имеет несомненную практическую значимость для педагогов и исполнителей, так как позволяет молодым музыкантам по-новому решать исполнительские задачи, учитывая масштаб личности композитора, круг его интересов.

Ключевые слова: Л. Бетховен, новатор, симфонизм, фортепианное творчество, соната, программность, романтизм.

Стецька Л. А., Донина Р. Л. Риси романтизму у фортепіанних сонатах Л. Бетховена (на прикладі Сонати №14 *cis moll*, оп.27). Проблема вивчення бетховенської творчості та її виконання завжди актуальна в історії музики і музичного виконавства. Дана стаття визначає широкий спектр музичних образів творів Л. Бетховена; розкриває зміст фортепіанної творчості композитора; надає методичні рекомендації до виконавської інтерпретації Сонати №14 *cis-moll*, оп.27 Л. Бетховена. В якості аналітичного матеріалу розглядається фортепіанна спадщина німецького генія, зокрема, сонатна творчість, з докладним аналізом у теоретичному та виконавському ракурсах однієї з них – «Місячної».

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

На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що музична спадщина Л. Бетховена надзвичайно різноманітна. У фортепіанній творчості композитора дивовижним чином поєднуються риси симфонізму і романтизму. Стаття має безсумнівну практичну значимість для педагогів і виконавців, так як дозволяє молодим музикантам по-новому вирішувати виконавчі завдання, враховуючи масштаб особистості композитора, коло його інтересів.

Ключові слова: Л. Бетховен, новатор, симфонізм, фортепіанна творчість, соната, програмність, романтизм.

Stetskaya L., Donina R. Traits of romanticism in L. Beethoven's piano sonatas (on the example of Sonata No. 14 *cis moll*, op. 27). The problem of studying Beethoven's creativity and its performance is relevant in the history of music and musical performance. This article defines a wide range of the figurative sphere of the works of L. Beethoven; reveals the content of the composer's piano work; provides methodological recommendations for the performing interpretation of Sonata No. 14 *cis-moll*, op. 27 by L. Beethoven. As an analytical material, the author considers the piano heritage of the German genius, in particular, sonata creativity, with a

detailed analysis from the theoretical and performing perspectives of one of them – "Lunar".

Among the methods of scientific research used in the work, we define the following: historical, theoretical, analytical, empirical, generalization method.

Based on the research carried out, it can be concluded that L. Beethoven's musical heritage is extremely diverse. In the composer's piano work, the features of symphony and romanticism are surprisingly combined. The article has undoubted practical significance for teachers and performers, as it allows young musicians to solve performing tasks in a new way, taking into account the scale of the composer's personality and the range of his interests.

Key words: L. Beethoven, innovator, symphony, piano creativity, sonata, programmatic, romanticism.

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗОВОГО ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Гитарное исполнительство на современном этапе своего развития – это самобытная сфера музыкального искусства, которая аккумулирует в своём стилевом разнообразии множество направлений и культурных тенденций европейской музыки. Гитара прочно закрепилась в системе современного профессионального музыкального образования – в средних и высших учебных заведениях всё большее количество студентов стремится овладеть искусством игры на этом популярном инструменте, который сегодня представлен как в своём классическом варианте, так и в джазовом (акустическая и электрогитара).

Соответственно, актуальным становится осмысление методических аспектов обучения игры на гитаре и воспитания творческой личности музыканта-исполнителя, которое является комплексной по своей природе и затрагивает самые разные стороны деятельности студента. Джазовое гитарное исполнительство в этом плане представляет особый интерес, поскольку в основе своей оно направлено на «культивирование» наиболее творческого проявления музыкальных способностей музыканта – способности к импровизации. Успешное и продуктивное развитие этого профессионального навыка джазового гитариста обусловлено целым комплексом условий и методов обучения, о которых пойдёт речь в данной статье.

Проблемы, связанные с методикой джазового гитарного исполнительства, до сих пор не являются объектом специального научного интереса в отечественной музыкальной науке, а отдельные вопросы методического характера рассматриваются, в основном, в современных исследованиях, посвящённых классической гитаре. Методические аспекты джазовой гитары, так или иначе, обсуждаются авторами специальных учебных пособий, направленных на практическое освоение джазового гитарного исполнительства – В. Молотковым [7], В. Маниловым [6], А. Бадьяновим [1], Ю. Щёткиным [12; 13], а также в отдельных работах методического характера, освещающих специфические вопросы гитарной техники [10].

Цель статьи – обозначить важнейшие методические аспекты формирования исполнительского мастерства джазового гитариста, которые могут обеспечить высокий профессиональный уровень современного музыканта.

На современном этапе развития гитарного исполнительства статус джазовой гитары прочно закрепился в качестве одного из ведущих инструментов, который привлекает всё больше молодых музыкантов. Закрепившись в системе академического музыкального образования, джазовая гитара (гораздо в меньшей степени, чем классическая) является достаточно популярным инструментом, поскольку она связана с традициями популярной музыки, более простой и доступной чем серьёзная классическая музыка. Однако такое понимание особенностей джазового гитарного искусства возможно только на уровне культурных представлений начинающих музыкантов: среди музыкантов-профессионалов джазовая музыка считается весьма специфическим явлением, которое не уступает в своей сложности (на всех уровнях: историко-стилевым, теоретическом, техническом, исполнительском) академической музыке.

Особенно это касается джазового исполнительства, которое требует от музыканта высокого исполнительского мастерства, технической оснащённости, широкой музыкальной эрудиции и способности к импровизации. Эстрадно-джазовые факультеты, функционирующие во многих современных музыкальных высших учебных заведениях (в некоторых из них – класс джазовой гитары обязательный), призванные воспитать профессиональных исполнителей, которые должны быть достойными носителями джазовой традиции. Современные исследователи джазовой культуры отмечают следующий факт: «Статус джаза в современном искусстве в решающей степени зависит от качества его художественной «продукции» (сказанное относится как к профессиональным коллективам, так и к любительским). Это предполагает соответствующее кадровое обеспечение джаз-ансамблей и оркестров, требует квалифицированной подготовки исполнителей эстрадно-джазового профиля» [8, с. 5]. Мысль о том, что уровень музыкального искусства во многом определяется качеством «музыкальной продукции», непосредственно связана с носителями самой музыкальной культуры, то есть музыкантами-исполнителями.

Говоря о джазовых гитаристах, мы сталкиваемся с тем обстоятельством, что, несмотря на то, что эта область музыкально-профессиональной деятельности весьма популярна в отечественной музыкальной культуре, разработанной методики джазового гитарного исполнительства до сих пор нет. В современной педагогической практике методической «классикой» являются учебные пособия, созданные играющими гитаристами, которые интересовались джазом и самостоятельно осваивали его ещё в 1970–1980-х годах (пособия В. Манилова и В. Молоткова). Однако, учитывая весьма стремительную эволюцию джазовой гитары и европейской джазовой музыки, вообще, интеграционные процессы в современной музыкальной культуре, «открытость» различных национальных традиций, нельзя не задуматься о

возможности расширения методических границ в воспитании профессионального джазового гитариста. Расширение методических подходов, на наш взгляд, должно быть связано с идеей «расширения» творческого сознания и кругозора будущего музыканта, которые непосредственно связаны с его технической оснащённостью.

Попробуем обозначить те методические аспекты формирования исполнительского мастерства джазового гитариста, которые, на наш взгляд, могут обеспечить его высокий профессиональный уровень и исполнительскую культуру.

Формирование исторических и теоретических представлений о стиле. Для любого музыканта-исполнителя очевиден тот факт, что он должен ориентироваться в особенностях музыкальных стилей. Собственно, по этой причине для исполнителей обязательным является изучение истории музыки, лекционные курсы которой во многом ориентированы на стилевую эволюцию европейской музыкальной культуры. Однако для джазовых гитаристов актуальна история джазовой музыки, которая только фрагментарно, в более чем общих чертах затрагивается в курсе «Истории зарубежной музыки XX столетия». В этой ситуации остаётся надеяться на личную заинтересованность студента, на его «профессиональный интерес», который обеспечит самостоятельное знакомство с историей и теорией джазовой музыки.

Но поскольку мы говорим о системном профессиональном образовании, то необходимо учитывать принципиальную обязательность обращения к конкретным информационным источникам, которые формируют теоретические представления студента. В связи с этим, ответственность за развитие профессионального кругозора будущего музыканта-исполнителя ложится на педагога по специальности. В данном случае продуктивным будет рекомендовать студентам целый ряд научных исследований, которые обеспечат их историко-теоретические представления, и главное – в систематизированной форме. Сведения о джазовых стилях содержатся в классических трудах Ю. Панасье («История настоящего джаза»), В. Сарджента («Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика») и Дж. Коллиера («Становление джаза»). Исторические и национально-культурные аспекты развития джаза освещены в работах В. Конен («Рождение джаза», «Блюзы и XX столетие», «Третий пласт»), эти аспекты также представлены в исследовании С. Короткова [5], в котором также затрагиваются проблемы стилевого синтеза в джазовой музыке. Историческая эволюция джазовой гитары достаточно полно представлена в работе Ю. Дмитриевского («Гитара от блюза до джаз-рока»).

Методическая ценность обращения студентов к указанным источникам информации заключается в формировании целостных представлений о стиле джазовой музыки, об их разнообразии и специфике, о взаимосвязи культурного контекста, в котором они

формировались и их звукового своеобразия, и исполнительской практики. Такие представления в значительной степени могут расширить исполнительскую индивидуальность студента и способствовать развитию его творческих способностей: оперируя историческими и теоретическими фактами, он имеет возможность их «комбинировать», создавая «свою» версию исполнительской манеры.

Наряду с «чтением книг» предстоит обязательное знакомство с аудио- и видеоматериалами, представляющими исполнительское мастерство выдающихся джазовых гитаристов. Современные медиатехнологии (интернет, в первую очередь) с избытком позволяют ознакомиться с исполнительской деятельностью выдающихся мастеров. Однако продуктивным в данном случае будет требование осмысленного подхода к аудио- или видеоматериалу: студент должен пытаться его анализировать, ставя задачу понять, «что» и «как» делает исполнитель. Задача же педагога – обсудить личные наблюдения студента, направляя его рассуждения в русло стиливого и технологического анализа и стимулировать его дальнейшую учебно-познавательную деятельность.

Обозначенный методический аспект непосредственно связан с важнейшим пунктом профессионального обучения джазового гитариста – методикой формирования его «интонационного словаря», состоящий из набора интонационно-ритмических моделей (языковых единиц). Этот своеобразный и в каждом случае индивидуальный «словарный запас» влияет на исполнительскую манеру музыканта, ведь именно из него складывается сольная импровизация – основа джазовой гитарной музыки. Каким образом может осуществляться это формирование?

В первую очередь, путём обогащения слухового опыта студента, который активно развивается методом прослушивания-просмотра записей выдающихся исполнителей. Ещё один метод, наиболее распространённый среди джазовых музыкантов, – разучивание стандартов того или иного джазового стиля, в котором представлены его гармоническая и метроритмическая закономерности, и какой существует в статусе «классики стиля». При разучивании джазовых стандартов студент так или иначе сталкивается с задачей осмысления элементов музыкального языка (мелодических, ритмических, гармонических, тембровых, структурных). При этом перед ним стоят задачи чисто технологического плана: как это играется? И здесь подключаются уже исполнительские аспекты, стимулирующие развитие специфического гитарного мышления (аппликатура, постановка рук, артикуляция и т.п.). Метод разучивания джазовых стандартов направлен на комплексное развитие теоретических представлений и исполнительских навыков студента, параллельное освоение «теории» и «практики», которые впоследствии должны реализоваться в искусстве импровизации.

Развитие техники импровизации – ключевой методический аспект джазового гитарного исполнительства. Трудно переоценить

важность методов формирования импровизационных навыков и умений в процессе подготовки джазовых музыкантов. Нет смысла рассуждать о принципиальной важности музыканта-импровизатора для джазовой музыки: сегодня импровизацию чаще всего соотносят именно с джазовой музыкой, забывая о бытовании этого базисного принципа музыкального мышления на исторически более ранних этапах. И. Овчаров в своём диссертационном исследовании отмечает: «Способность импровизировать имеет все основания рассматриваться как особый дар природы, как примета таланта. В то же время, готовя будущего профессионала в его практической деятельности, искусству музыкальной импровизации следует специально обучать. ... Обучение искусству импровизации предусматривает работу по нескольким направлениям, детерминированными многоуровневой структурой большинства джазовых импровизаций, их основными «составляющими» и варьируемыми элементами. В числе последних – мелодика, гармония, ритмика, фактура, тембро-динамика, звукоколористика» [8, с. 3]. В этом высказывании отмечены опорные моменты, по которым следует развивать импровизационный навык студента. Так, необходимо сформировать представление об основных разновидностях импровизации – мелодичную, гармоничную, ритмичную, фактурную и тембро-динамическую, а также о базовых типах джазовой импровизации – сольную и коллективную.

Формируя импровизационное мастерство джазового гитариста, педагог должен учитывать разные уровни деятельности студента, среди которых выделим два основных – подражательный и творческий. Понятно, что наиболее доступным из них является первый: его можно активизировать путём аналитического изучения образцов импровизационного искусства, принадлежащих выдающимся мастерам и подражанием их исполнительской манере. Творческий подход к импровизации воспитать гораздо сложнее, поскольку он предполагает определённую подготовку музыканта: наличие «словарного запаса» и понимание закономерностей взаимодействия элементов музыкального языка, ориентацию в логике композиционных решений и т.п.

Развитию определённого уровня студента, что позволяет ему творчески мыслить и создавать свой индивидуальный стиль импровизации, способствуют хрестоматийные учебные пособия В. Молоткова [7], Ю. Щёткина [12; 13], А. Бадьянова [1], И. Бойко [4], школа Джо Пасс [9], руководство С. Попова [10]. Каждый из этих учебных пособий представляет индивидуальный взгляд его автора на методы обучения импровизации. И. Бойко, например, свою методику направляет на «... уверенное мелодичное обыгрывание как отдельных аккордов, так и их соединений» [4, с. 3]. В связи с этим большое внимание в своём пособии он уделяет технике вспомогательных тонов и

тональных отклонений, что способствует развитию мелодичного аспекта импровизации.

Однако существенным методическим упущением в перечисленных пособиях представляется отсутствие должного внимания к проблеме артикуляции, которая является важнейшим компонентом импровизационной техники и связанная с культурой «музыкального языка» исполнителя. Исследователь феномена джазовой импровизации Е. Барбан отмечает: «Формально джазовая фраза строится с помощью джазовой артикуляции, получившая в джазе фантастическое изящество ... По сути, джазовая фраза – характерный показатель особенностей эстетического сознания импровизатора; именно по типу и качеству фразировки джазмена можно судить об уровне его импровизационного мышления» [3, с. 172]. Вопросы методики развития артикуляционной техники джазового гитариста могут составить совершенно самостоятельную область гитарной педагогики, поскольку они непосредственно связаны с технологией джазовой импровизации.

Авторы наиболее распространённого русскоязычного учебного пособия по технике джазового аккомпанемента [6] в предисловии отмечают, что основная их цель состояла в том, чтобы научить музыканта «осмысленной игры на гитаре» [6, с. 3]. Под осмысленной игрой здесь имеется в виду осознание и понимание общих закономерностей гармонии, которые создают специфику строения аккомпанемента и логику его соотношения с сольной партией. Чтобы это понимание появилось у исполнителя, ему необходимо иметь представление об особенностях джазовой гармонии, о её стилевых закономерностях, то есть ему необходим достаточно широкий спектр музыкальных представлений, чем представление о «благозвучных» последовательностях аккордов. По мнению В. Манилова и В. Молоткова, «осмысленная игра требует умения анализировать гармоническую схему пьесы, правильно расчленять текст на гармонические комплексы, понимая их взаимодействие; знать типовые формы такого взаимодействия ...» [6, с. 4].

Среди музыкантов-педагогов распространено такое понятие, как «музыкальный интеллект», указывающее на способность к пониманию функций тех или иных музыкальных элементов и различий между ними.

Только имея представление о гармонической и метроритмической специфике джазовой музыки, о принципах формообразования и композиционных нормах, то есть обладая развитым музыкальным интеллектом, музыкант может прийти к «своему» индивидуальному исполнительскому стилю. Именно эта методическая идея качественного перехода от теоретических представлений исполнителя к практическому звуковому результату положена в основу большинства учебных пособий.

Указанный методический принцип развития музыкального интеллекта джазового гитариста, в конечном итоге, направлен на воспитание типа исполнителя, которого в джазовой традиции принято называть «синтезирующим композитором» (в противоположность типа «интуитивного импровизатора»). Впервые об этих разновидностях джазового исполнительства говорит американский исследователь джаза Мартин Уильямс в своей работе «*The Jazz Tradition*» (1970). В. Сыров, рассматривая предложенную М. Уильямсом типологию исполнительского процесса, отмечает, что «композиторская» линия в джазовой исполнительской практике проявляется именно в интеллектуальной природе сольной импровизации. Этот музыкальный интеллект проявляет себя в использовании составляющих форм или в рационалистической выверенности композиций, в тяготении к полифонической технике барокко и в синтезировании огромного музыкально-языкового словаря (джазового, классического и фольклорного) [11, с. 5]. Эту особенность «синтезирующих композиторов» В. Сыров непосредственно связывает с уровнем музыкально-культурной образованности и противопоставляет их самоучкам «интуитивным импровизаторам», которые, не обладая музыкальной грамотностью «... практиковали более стихийную и спонтанную манеру самовыражения» [11, с. 6].

Таким образом, рассуждая о методических аспектах формирования исполнительского мастерства и высокого профессионального уровня современного джазового гитариста, необходимо учитывать принцип комплексности. Указанные методические установки – формирование исторических и теоретических представлений о джазовых стилях и эволюции джазовой гитары, формирование «интонационного словаря» исполнителя и развитие техники джазовой импровизации – принципиально связаны между собой. Они направлены на целостное развитие «музыкального интеллекта» джазового гитариста, который непосредственно влияет на его исполнительскую культуру.

Список использованных источников

1. Бадьянов, А.Б. Джазовый гитарист: Уч. пособие / А.Б. Бадьянов. – М. : Издатель–Смолин Е. А., 2008. – 112 с.
2. Бадьянов, А.Б. Джаз должен быть частью общественной и культурной жизни: интервью Алексея Бадьянова подкаста «Огнеупорные гитаристы» [автор: Юрий Вильнид] [Электронный ресурс] / А.Б. Бадьянов-. – Режим доступа: <http://fireproofguitar.podfm.ru/fireproofguitar/10>, свободный. – Загл. с экрана.
3. Барбан, Е.С. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) / Е.С. Барбан // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. статей / ред.-сост. А. Медведев и А. Медведева. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 162–183.

4. Бойко, И.А. Мой метод: Уч. пособие / И.А. Бойко. – М. : Издатель–Смолин Е. А., 2002. – 232 с.
5. Коротков, С.А. История современной музыки. Курс лекций / С.А. Коротков – Киев : Продюсерский центр «LAV-studio», ТОО ЦУЫ «КИЙ», 1996. – 291 с.
6. Манилов, В.А. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре: Уч. пособие; изд. допол. / В.А. Манилов, В.А. Молотков – М. : Музыкальная Украина, 1984. – 124 с.
7. Молотков, В.А. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре: Уч. пособие / В.А. Молотков. – М. : Музыкальная Украина, 1983. – 112 с.
8. Овчаров, И.В. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий: дисс. ... канд. пед. наук: Специальность 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования / Овчаров И.В. – Белгород, 2011. – 150 с.
9. Пасс Джо. Гитарный стиль Джо Пасс: Уч. пособие / Джо Пасс, Билл Трешер – М. : ГИД, 2005. – 61 с.
10. Попов, С. Музыкальное и аппликатурное мышление гитариста / С. Попов – Издательство : Guitar College, 2003. – 128 с.
11. Сыров, В.Н. Джаз на рубеже столетий [Электронный ресурс] / В.Н. Сыров // Полный джаз : еженедельная сетевая версия журнала «Джаз.Ру». – Вып. 36. – Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/94/reading.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
12. Щёткин, Ю. Гитара в джазе / Ю. Щёткин – Пенза: ООО «Эмузин», 2001. – 45 с.
13. Щёткин, Ю. Основы джазового языка: Уч. пособие / Ю. Щёткин. – Пенза: ООО «Эмузин», 2002. – 40 с.

References

1. Badianov A. Dzhazovyy gitarist: Uch. Posobie [Jazz guitarist : training manual]. Moscow : Publisher Smolin E.A., 2008, 112 p.
2. Badianov A. Dzhaz dolzhen byt' chast'yu obshchestvennoj i kul'turnoj zhizni: interv'yu Alekseya Bad'yanova podkasta «Ogneupornye gitaristy» [avtor: YUrij Vil'nid] [Jazz should be a part of social and cultural life: an interview with Alexei Badyanov of the podcast "Fireproof Guitarists" [author: Yuri Vilnid]. URL : <http://fireproofguitar.podfm.ru/fireproofguitar/10-htm>, free.
3. Barban E. Dzhazovaya improvizaciya (k probleme postroeniya teorii) [Jazz improvisation (to the problem of theory construction)] / Sovetskij dzhaz. Problemy. Sobytiya. Mastera: sb. statej / red.-sost. A. Medvedev i A. Medvedeva [Soviet jazz. Problems. Events. Masters: Collection of articles / editor.-compiler. A. Medvedev and A. Medvedev]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1987, pp. 162–183.
4. Boyko I. Moj metod: Uch. posobie [My method: training manual]. Moscow : Publisher Smolin E.A., 2002, 232 p.
5. Korotkov S. Istoriya sovremennoj muzyki. Kurs lekcij [History of modern music. Course of lectures] Kiev: Production center "LAV-studio", LLP TSUY "KIY", 1996, 291 p.
6. Manilov V. Tekhnika dzhazovogo akkompанемента na shestistrunnoj gitare: Uch. posobie; izd. Dopol. [Technique of jazz accompaniment on a six-string

- guitar: training manual; added edition.]. Moscow : Muzykal'naya Ukraina [Musical Ukraine], 1984, 124 p.
7. Molotkov V. Dzhazovaya improvizatsiya na shestistrunnoj gitare: Uch. posobie [Jazz improvisation on a six-string guitar: training manual] Moscow : Muzykal'naya Ukraina [Musical Ukraine], 1983, 112 p.
 8. Ovcharov I. Improvizatsiya v muzyke: sushchnost', struktura, metody formirovaniya i professional'nogo sovershenstvovaniya v processe muzykal'nyh zanyatij: diss. ... kand. ped. nauk: Special'nost' 13.00.08 – Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya [Improvisation in music: essence, structure, methods of formation and professional improvement in the process of musical studies: dissertation Candidate of Pedagogical Sciences: Specialty 13.00.08 – Theory and methods of vocational education]. Belgorod, 2011, 150 p.
 9. Pass Joe. Gitarnyj stil' Dzhaz: Uch. posobie [Guitar Style Joe Pass: training manual] Moscow : GID, 2005, 61 p.
 10. Popov S. Muzykal'noe i applikatornoe myshlenie gitarista [Musical and fingering thinking of a guitarist]. Publisher : Guitar College, 2003, 128 p.
 11. Syrov. V Dzhaz na rubezhe stoletij [Jazz at the turn of the century] / Polnyj dzhaz : ezhenedel'naya setevaya versiya zhurnala «Dzhaz.Ru» [Full jazz: a weekly online version of the Jazz.Ru magazine], Issue. 36. URL : <http://www.jazz.ru/mag/94/reading-htm>, free.
 12. Shchetkina Y. Gitara v dzhaze [Guitar in jazz]. Penza: LLC "Emuzin", 2001, 45 p.
 13. Shchetkina Yu. Osnovy dzhazovogo yazyka: Uch. posobie [Fundamentals of jazz language: training manual]. Penza: LLC "Emuzin", 2002, 40 p.

Мошак Е. Г. Методические аспекты современного джазового гитарного исполнительства. На современном уровне развития гитарного исполнительства за джазовой гитарой закрепился статус одной из ведущих профессиональных сфер, привлекающих всё больше молодых музыкантов. Поэтому актуальным является осмысление методических аспектов обучения игре на гитаре и воспитание личности музыканта, сложной по своей природе и затрагивающей различные аспекты деятельности ученика.

Цель статьи – обозначить основные методологические аспекты формирования исполнительского искусства джазового гитариста, которые могут обеспечить высокий профессиональный уровень современного музыканта.

Говоря о джазовых гитаристах, мы часто сталкиваемся с тем, что, хотя это направление музыки и профессиональной деятельности очень популярно в отечественной музыкальной культуре, до сих пор нет развитой техники игры на джазовой гитаре. В данной статье идёт речь о методических аспектах формирования исполнительского искусства джазового гитариста, которые могут обеспечить его высокий профессиональный уровень и исполнительскую культуру.

Для любого музыканта-исполнителя очевидно, что он должен знать особенности музыкальных стилей. Для джазовых гитаристов актуальным вопросом является история джазовой музыки, поэтому студентам необходимо рекомендовать различные исследования, которые дадут им систематические исторические и теоретические знания. Такие знания могут значительно развить исполнительскую индивидуальность ученика и способствовать развитию его творческих способностей: с точки зрения исторических и теоретических фактов у него будет возможность «комбинировать» их так, чтобы создать свой вариант стиля исполнения.

Этот методический аспект напрямую связан с важнейшей задачей профессиональной подготовки джазового гитариста – формированием его «интонационного словаря», состоящего из набора интонационных и ритмических паттернов (языковых единиц). Это достигается за счёт обогащения слухового опыта ученика, который активно осваивается методом прослушивания, наблюдения за записями выдающихся исполнителей. Другой метод, наиболее распространённый среди джазовых музыкантов, – изучение джазовых стандартов.

Ключевые слова: джазовая гитара, методика, исполнительство, джазовая импровизация, стиль.

Мошак Є. Г. Методичні аспекти сучасного джазового гітарного виконавства. На сучасному рівні розвитку гітарного виконавства за джазовою гітарою закріпився статус однієї з провідних професійних сфер, котрі приваблюють все більше молодих музикантів. Тому актуальним є осмислення методичних аспектів навчання гри на гітарі і виховання особистості музиканта, складної за своєю природою та що зачіпає різні аспекти діяльності учня.

Мета статті – визначити основні методологічні аспекти формування виконавського мистецтва джазового гітариста, які можуть забезпечити високий професійний рівень сучасного музиканта.

Говорячи про джазових гітаристів, ми часто стикаємося з тим, що хоча цей напрямок музики і професійної діяльності дуже популярний у вітчизняній музичній культурі, до сих пір не має розвиненої техніки гри на джазовій гітарі. В даній статті йдеться мова про методичні аспекти формування виконавського мистецтва джазового гітариста, які можуть забезпечити його високий професійний рівень і виконавську культуру.

Для будь-якого музиканта-виконавця очевидно, що він повинен знати особливості музичних стилів. Для джазових гітаристів актуальним питанням є історія джазової музики, тому студентам необхідно рекомендувати різні дослідження, які дадуть їм систематичні історичні та теоретичні знання. Такі знання можуть значно розвинути виконавську індивідуальність учня і сприяти розвитку його творчих здібностей: з точки зору історичних і теоретичних фактів у нього буде можливість «комбінувати» їх так, щоб створити свій варіант стилю виконання.

Цей методичний аспект безпосередньо пов'язаний з найважливішим завданням професійної підготовки джазового гітариста – формуванням його «інтонаційного словника», що складається з набору інтонаційних і ритмічних патернів (мовних одиниць). Це досягається за рахунок збагачення слухового досвіду учня, який активно освоюється методом прослуховування, спостереження за записами видатних виконавців. Інший метод, найбільш поширений серед джазових музикантів, – вивчення джазових стандартів.

Ключові слова: джазова гітара, методика, виконавство, джазова імпровізація, стиль.

Moshak E. Methodical aspects of modern jazz guitar performance. At the current level of development of guitar performance, jazz guitar has become one of the leading professional fields, attracting more and more young musicians. Therefore, it is important to understand the methodological aspects of learning to play the guitar and the education of the musician's personality, complex in nature and affecting various aspects of the student's activities.

The purpose of the article is to outline the main methodological aspects of the formation of the jazz guitarist's performing arts, which can provide a high professional level of a modern musician.

Speaking of jazz guitarists, we often encounter the fact that, although this area of music and professional activity is very popular in the domestic music culture, there is still no developed technique of playing jazz guitar. This article discusses the methodological aspects of the formation of the performing arts of a jazz guitarist, which can ensure his high professional level and performing culture.

It is obvious to any musician that he must know the peculiarities of musical styles. For jazz guitarists, the history of jazz music is a topical issue, so various studies which will give systematic historical and theoretical knowledge should be recommended to the students. Such knowledge can significantly develop the student's performance personality and contribute to the development of his creative abilities: in terms of historical and theoretical facts, he will have the opportunity to "combine" them so as to create their own version of the style of performance.

This methodological aspect is directly related to the most important task of training a jazz guitarist – the formation of his "intonation dictionary", consisting of a set of intonation and rhythmic patterns (language units). This is achieved by enriching the auditory experience of the student, which is actively mastered by listening, watching the records of outstanding performers. Another method most common among jazz musicians is the study of jazz standards.

Key words: jazz guitar, technique, performance, jazz improvisation, style.

ПРИНЦИПЫ ОВЛАДЕНИЯ ЭЛЕМЕНТАМИ ШТРИХОВОЙ ТЕХНИКИ У СКРИПАЧЕЙ С РАЗЛИЧНЫМ ПРОФИЛЕМ МЕЖПОЛУШАРНОЙ АСИММЕТРИИ

Стремительная эволюция развития искусства скрипичной игры и её славные достижения в исполнительской и педагогической областях, казалось бы, не оставили современному поколению музыкантов направлений, не изученных и не освещённых в научно-методической скрипичной литературе К. Флешем, Л. Ауэром, К. Мострасом, Ю. Янкелевичем, В. Григорьевым, А. Ямпольским, И. Лесманом, С. Либерманом, М. Берлячником, О. Шульпяковым, В. Мазелем, М. Готсдинером, Г. Турчаниновой, А. Марковым, И. Менухиным, И. Галамяном, З. Броном и многими другими. Отчасти это действительно так. Накопленный ими гигантский арсенал знаний, преемственно передаваясь из поколения в поколение, способствовал не только процессу усовершенствования самого инструмента (скрипки, смычка и их аксессуаров), но и рождал передовые новаторские идеи широкого и узкого круга вопросов по совершенствованию технологии игровой природы скрипача-исполнителя.

Вместе с тем, существует проблема, которая до настоящего времени не получила достойного внимания и осмысления в практике педагогической работы, она также крайне редко упоминаема в музыкальных теоретических трудах. Актуальность и необходимость изучения этой проблемы продиктована многочисленными наблюдениями в современной музыкальной образовательной среде за обучающимися с различным профилем межполушарной асимметрии головного мозга. Специфичность восприятия учебной информации, как и особая характерность овладения базовыми игровыми элементами игры на инструменте у таких обучающихся не вызывает сомнений.

Впервые вопрос о разделении функций между двумя половинами мозга поднялся в 1836 г. французским учёным Марком Даксом и с того времени стал источником многочисленных научных исследований в области медицины, психологии, педагогики и др. Современная постановка проблемы функциональной межполушарной асимметрии у человека возникла после работ П. Брока и К. Вернике [7]. Несмотря на значительное количество материала, накопленное в психологии и психофизиологии в отношении функциональной асимметрии мозга, до сих пор учёными не выработано единого подхода к изучению этого феномена, а полученные разными авторами данные, как правило, противоречивы и узконаправленны, и поэтому не всегда могут быть использованы в области организации процесса обучения [2]. Всё это

происходит в условиях значительного увеличения (в 3-4 раза за последние полвека) «удельного веса» леворуких людей, где наиболее высокий процент регистрируется в творческой среде – у артистов, художников, музыкантов [6, с. 19].

Анализируя современную научно-педагогическую и психолого-педагогическую литературу, становится очевидным, что «ни один самый широкомасштабный и разрекламированный подход к инновационным технологиям не учитывает психофизиологические особенности ребенка, в том числе особенности восприятия учебной информации с учётом латеральной асимметрии полушарий головного мозга» [2]. В скрипичной методической литературе к этой проблеме практически не обращались.

В данной статье автор, рассматривая проблему обучения скрипачей относительно специфики процесса латерализации функций головного мозга, фиксирует внимание на принципах овладения элементами скрипичной штриховой техники – особой вотчине правой руки исполнителя. Этот процесс подвергается анализу с точки зрения психо-физиологических особенностей обучающихся скрипачей с различным профилем межполушарной асимметрии. Наблюдения, идеи и выводы, изложенные в статье, получены в результате тщательного изучения и анализа научной, научно-методической и педагогической литературы по данной теме. Также в основу легла многолетняя педагогическая практика автора по обучению левши в классе скрипки.

Известно, что техника правой руки скрипача – это иерархия слухо-моторных импульсов, состоящих из сложной координации слуховых (предслышания звука – его звуковысотности и тембральной окраски), двигательных (мышечных), ассоциативных (сенсорных, образных) и других ощущений, управляемых и контролируемых различными отделами головного мозга (лобной, височной и теменной долями). Сфера «ответственности» правой руки скрипача – это гигантский психо-физиологический игровой комплекс, объединяющий важнейшие художественно-выразительные средства исполнения – множество факторов артикуляционного, штрихового, динамического, метро-ритмического, агогического, тембрального характера и пр. Исключениями, не попадающими под влияние управления правой руки, являются два, несомненно, мощнейших выразительных средства скрипача – интонация (включая управление звуковысотностью, особенностями применения аппликатурных приёмов и качеством техники переходов) и вибрация. В большинстве случаев работа обеих рук взаимозависима и синхронизируется линейными двигательными импульсами.

Чтобы лучше понимать, насколько различна природа восприятия, анализа и обработки информации у левшей и правшей, педагогу важно знать принципы работы полушарий головного мозга, связанные с процессом латерализации. Наукой доказано, что асимметрия

межполушарных отношений связана с функциональным состоянием человека и является фундаментальным свойством его мозга [7]. Кроме того, существует функциональная специализация полушарий, выражающаяся в том, что каждое из них специализировано на выполнении отдельных функций. Современные учёные различают межполушарную асимметрию по характеру её проявлений: а) моторную, которая реализуется в неравенстве двигательного участия правой и левой половин тела, формирующую общее двигательное поведение (правши, левши) [1, с. 10]; б) сенсорную асимметрию, которая реализуется в неравенстве функций парных органов чувств (характеризуется остротой слуха ведущего уха, ведущего глаза, который первым устанавливается на предмете, порогом обонятельной чувствительности более высоким справа или слева); в) психическую (эмоционально-мотивационную) асимметрию, которая заключается в том, что левое полушарие контролирует сенсорную и моторную сферы правой половины тела, а правое – левой [7].

Принимая во внимание комплекс изученной литературы по данной проблеме и многолетний практический опыт в скрипичном классе, нам удалось выявить некоторые закономерности между научными теориями и практикой обучения игре на скрипке людей с различным профилем межполушарной асимметрии [3; 4; 5]. Сразу следует оговориться, что малоизученность вопроса обучения леворуких людей, несомненно, требует дальнейших тщательных исследований во многих областях (медицинской, физиологической, психологической, педагогической). Однако выводы, приведённые в статье, уже сегодня доказывают на практике эффективность предложенных форм и методов обучения скрипачей с различным профилем латерализации головного мозга.

Работая со скрипачом, педагогу необходимо уметь определять степень выраженности индивидуального профиля межполушарной асимметрии учащегося, а также помнить, что каждое полушарие контролирует деятельность противоположной ему части тела и соответствующего этой части тела парного органа чувств. Преобладание правого или левого полушария у каждого человека может иметь различный коэффициент, вместе с тем не следует забывать, что около одного процента людей являются амбидекстрами, у которых межполушарная асимметрия сведена к минимуму.

Нужно помнить, что левое полушарие мозга человека специализируется на выполнении вербальных символических функций, а правое – пространственных, образных функций. Доминирование *левого* полушария (правши) ассоциируется у человека с высокой двигательной активностью, рациональностью, левое полушарие преимущественно обеспечивает процессы индуктивного мышления (вначале осуществляется процесс анализа, а затем синтеза) [2]. Установлено, что в

процессах обучения, познания *правое* полушарие реализует процессы дедуктивного мышления (вначале осуществляются процессы синтеза, а затем анализа), это полушарие использует глобальную синтетическую стратегию, обеспечивает пространственно-интуитивное, дедуктивное, образное мышление.

Иными словами, «левополушарные доминанты» (правши) сначала выделяют детали и по деталям формируют представление о предмете в целом, в то время, когда «правополушарные доминанты» (левши) вначале «схватывают» образ целиком, и лишь потом выделяют его детали. Таким образом, левое полушарие является ведущим в осуществлении абстрактной, символической интеллектуальной деятельности, правое – доминирует в реализации конкретно-образного мышления и эмоциональной деятельности [2]. Исходя из такого понимания проявлений функциональной асимметрии работы головного мозга, нами обнаружены некоторые формы и методы работы, которые приводят к положительным результатам в процессе обучения скрипачей базовым элементам штриховой техники. Забегая вперёд, оговоримся о том, что в работе со скрипачами будет различаться общий методический подход.

Итак, работа правой руки скрипача состоит из широкого спектра координационно-двигательных и сенсомоторных ощущений, тесно связанных со звукотворческими представлениями исполнителя, на которые прямым образом оказывают влияние преемственность (концепция) определённой школы, психо-эмоциональная природа самого исполнителя, его индивидуальные предпочтения (общая культура, музыкальный вкус и пр.). Совокупность этих явлений позволяет скрипачу во время исполнения с помощью слухо-моторных представлений и навыков контролировать физиологический комплекс движений правой руки: степень необходимой плотности и скорости проведения смычка, управление первоначальным импульсом сцепления смычка со струной (атаку звука) и последующую инерцию свободного движения руки (филировку), управление величиной пружинных и амортизационных свойств трости смычка и струны, контролировать угол наклона и угол ведения трости относительно подставки, определять нужную точку сцепления со струной и многое другое. Большинство из этих действий можно формировать уже на начальном этапе обучения на основе воспитания базовых штриховых навыков (на примере *detashe*, *legato*, *marcato*, пунктира), а позже на их производных моделях – *staccato*, *spiccato*, *soutille*, *bariolage* и пр.

В работе с обучающимися, у которых функциональная межполушарная асимметрия головного мозга в моторной, сенсорной и психической деятельности головного мозга распределена с доминантным приоритетом влияния левого полушария, или, другими словами, с учащимися-правшами в подавляющем большинстве случаев наиболее

продуктивным является эмпирический метод обучения. В реализации подобного метода со скрипачом-правшой предмет познания непосредственно связан с реальностью и практикой. В результате у обучающегося поэтапно происходит постепенное обобщение игрового опыта: вначале формируются и вырабатываются базовые слуховые ориентиры и двигательные навыки, затем происходит анализ игрового процесса (в сознании формируются правила, память вырабатывает звукотворческие нормы) и, наконец, систематизируется весь комплекс исполнительских действий (со временем возникает собственное теоретическое обоснование полученного опыта). Данный метод широко использовался ведущими представителями струнно-смычковых школ вплоть до настоящего времени. Наиболее эффективными формами обучения являются: метод *показа* и метод словесного *объяснения*. Одни учащиеся легче «копируют» физиологию игрового движения преподавателя, другие – мгновенно улавливают требуемый звуковой, артикуляционно-акустический ориентир показанного преподавателем штриха. Метод словесного объяснения для таких учащихся строится не в форме конструктивно – технологического анализа, а подаётся в виде *образно-ассоциативного примера*. Понятие скрипичного штриха для правши проходит сквозь образ, чувство, краску, эмоцию (двигательную, сенсорную, звуковую). В данном случае практика многократного повторения движения правшой – это свидетельство поиска звука, тембра, краски посредством нахождения ощущения движением.

При обучении тех скрипачей, у кого функциональная межполушарная асимметрия в моторной, сенсорной и психической деятельности головного мозга распределена с доминантным влиянием правого полушария (левши) использование описанного выше подхода в подавляющем большинстве случаев оканчивается неудачей. Практика показывает, что с такими скрипачами значительно продуктивней и рациональней применять методы теоретического познания (схема передачи знаний учащемуся сразу должна быть логически структурированной – содержать информацию об объективных законах акустики нужного звукообразования, специфике игрового движения, звукоизвлечения, сопровождаться подробным анализом особенностей работы мышечных групп, сопровождающих исполнение данного штриха и пр.).

Для левши логика, понятие и анализ – основа обучаемости, при которой эффективно работают методы доказательства, убеждения и технологической детализации осваиваемого материала. В приоритете работы – не количество повторов, а ясное понимание двигательной, сенсорной или звуковой задачи сначала «головой» для того, чтобы затем была возможность добиться понимаемого «руками».

Таким образом, различный стиль эмоционального реагирования правшей и левшей на получаемую ими информацию предполагает

довольно различные методы работы, которые не всегда на начальных этапах освоения нового материала связывают приоритетное единство технического и художественного. Нет нужды напоминать о том, что в любых обстоятельствах важнейшими качествами ученика были и остаются его заинтересованность и вовлечённость в учебный процесс, сконцентрированность внимания и слуха, а также здоровая мотивация к труду.

Вкратце рассмотрим работу с обучающимися с различными проявлениями латеральной асимметрии головного мозга над базовыми протяжными (*detashe, legato*) и острыми отрывистыми (*martele, marcato*) штрихами. В случае с правой, как уже говорилось выше, самым эффективным средством является наглядный показ с образно-ассоциативным объяснением преподавателя сути штриха. Это так называемая презентация, создающая идеальное представление у обучаемого скрипача протяжного или острого отрывистого штриха в реальной перспективе (вижу движение, слышу звукообразование и акустическое проявление штриха, чувствую его эмоциональную окраску, настроение, понимаю характер, таким образом, сразу представляю весь комплекс задач, к которому нужно устремить свою будущую работу). Контрастность изучаемых штрихов (*detashe-legato* и *martele-marcato*) в данном случае только усилит эффект восприятия, обострит слуховой ориентир и быстроту нахождения требуемой разницы в механике игровых движений ученика-правши. Поэтому нередко в работе с правой в течение урока удаётся успешно отработать сразу несколько видов штриховых навыков именно благодаря контрастности различных сенсомоторных ассоциаций, что в последующей практической части работы (неоднократном повторении и накоплении двигательного опыта) даёт положительный результат.

В случае с левой процесс освоения штриховых навыков происходит по-другому. Во-первых, каждый штрих должен осваиваться и вырабатываться отдельно в строгом порядке согласно усложнению накапливаемых технологических задач. Сразу обозначим, что метод наглядного показа, как и метод образно-ассоциативного объяснения здесь не работает. Для первого опыта «встречи со штрихом» важно сконцентрировать внимание левши на анализе физиологических функций руки и конструкции самих элементов движения, необходимых для звукообразования конкретного штрихового явления (например, протяжного *detashe*). Детально следует определить и чётко сформулировать круг основных задач (желательно, чтобы их было не больше трёх). Например, сконцентрировав внимание на скорости ведения смычка, на его количестве и получаемом звуковом результате, целесообразно вначале выработать сознательный сгибательно-разгибательный рефлекс. На это требуется определённая затрата времени. Затем следует поступенно усложнить технологические задачи,

более детально подвергая анализу степень необходимой плотности соприкосновения смычка со струной в совокупности с процессом вращения предплечья (пронацией и супинацией).

Каждая новая поставленная преподавателем задача должна, прежде всего, устойчиво сформироваться в сознании учащегося на уровне аналитического, конкретно-образного мышления. Основное условие – не торопить процесс, не смешивать одновременно различные по характеру и технологии игровые навыки движений. Более продуктивно протяжные и маркированные штриховые навыки вырабатывать раздельно друг от друга. Опыт подсказывает, что у левшей освоение штриховой техники происходит вначале исключительно по пути рационализации, механического накопления двигательных элементов, их психологической систематизации, где слух играет второстепенную, наблюдательную роль. Но на определённом этапе, когда механика движений автоматизируется, важно определить и закрепить в сознании обучаемого художественно-выразительную функцию штриха. В этом случае помогут разнообразные небольшие примеры-упражнения в большей степени из художественного, а не из инструктивного репертуара скрипача, которые преподаватель заранее должен подобрать в соответствии с уровнем развития учащегося.

Следует отметить, что при работе с любыми учащимися всегда представляют определённые трудности штрихи, сгруппированные в нестандартные метро-ритмические и фразировочные формулы – например, триольные легато и деташе, группировки, где встречаются три ноты легато и одна деташе, штрих Паганини (одна деташе и две легато), различные пунктирные сочетания и пр. Особую трудность такие штрихи представляют для скрипачей, у которых выражено доминантное влияние правого полушария (левши). Вопрос координации игровых движений является важнейшим в практике обучения игре на струнно-смычковых инструментах и лежит в основе развития виртуозной скрипичной техники. Тем более актуальным он представляется для обучающихся левшей [4]. В связи с этим целесообразно с любым учеником с самого начала освоения базовых скрипичных штрихов использовать усложнённые с точки зрения координации варианты игровых движений. При этом *первичный* фокус концентрации внимания обучающегося левши направляется исключительно в сферу пространственно-синтетических функций работы его доминирующего полушария, что позволяет использовать способность «интегрировать раздражения разных модальностей, решать задачи требующие понимания слов и их ассоциаций с объектами внешней среды» [1, с. 22]. При работе со скрипачом-правшой мы будем наблюдать выраженную направленность его внимания в сферу вербально-символических функций с характерной для него топологической системой опознания, которая создаст

схематическое изображение предмета (в нашем случае звука) и отразит его основные функциональные признаки [там же].

Таким образом, совершенно очевидно, что по своей природе особенности обучения скрипачей с различным профилем межполушарной асимметрии, имеют существенные отличия. В процессе многолетней работы в скрипичном классе с такими учащимися выработалась определённая стратегия передачи им учебной информации (в частности, при формировании базовых штриховых скрипичных навыков), а полученные результаты на практике подтвердили существующие в научной литературе гипотезы. Левополушарные доминанты (правши) легко воспринимают и осваивают необходимый комплекс художественно-технических задач путём эмпирических методов обучения, из которых наиболее эффективными являются метод наглядного показа (синтезирующий два направления восприятия правши – зрительное и слуховое) и метод образно-ассоциативного словесного объяснения (активно влияющего на эмоциональную реакцию правши на музыку, которая, в свою очередь, видоизменяет и функционирование мышц) [8]. Контрастные виды штрихов у них могут формироваться в реальных (здесь и сейчас) практических условиях благодаря активной работе слухо-моторных ассоциаций и образных представлений, возможности включения процесса дедуктивного мышления на уровне предслышания звукового результата и предощущения игрового движения.

Правополушарные доминанты (левши) воспринимают информацию преподавателя более последовательно в условиях системной, строго структурированной формулировки технических требований и художественных задач. Формирование штриховых навыков у них происходит вначале посредством детального аналитического осознания всех технологических явлений двигательной природы штриха, и лишь затем подключением эмоционально-образной составляющей. Эта форма работы требует большего времени на усвоение и осознание материала учащимся, а также владения преподавателем теоретической базой не только узкопрофессиональных знаний, но и спецификой методов работы с левшами. Вне всякого сомнения, механизмы межполушарной асимметрии и межполушарного взаимодействия головного мозга человека сегодня представляют острый научный интерес в контексте проблемы обучения игре на скрипке и родственным ей инструментам, а потому нуждаются в дальнейшем изучении как в теории, так и на практике.

Список использованных источников

1. Александров, С.Г. Функциональная асимметрия и межполушарные взаимодействия головного мозга: Учебное пособие для студентов / С.Г. Александров. – Иркутск : ИГМУ, 2014. – 62 с.
2. Антропова, Л.К. [и др.] Функциональная асимметрия мозга и индивидуальные психофизиологические особенности человека [Электронный ресурс] / Журнал Медицина и образование Сибири. – 2011. – № 3. – Режим доступа : <http://ngmu.ru/cozo/mos/archive/index.php?number=36>, свободный – Загл. с экрана.
3. Вознюк, И.М. Специфика обучения левой игре на скрипке в условиях непрерывной системы профессионального образования / И.М. Вознюк // Музыкальное искусство. – Донецк, 2018. – Вып. 19. – С. 110–118.
4. 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.
5. Вознюк, И.М. О формировании рациональных игровых навыков правой руки у скрипача-левши / И.М. Вознюк // Музыкальное искусство. – Донецк, 2020. – Вып. 23. – С. 174–185.
6. Жаворонкова, Л.А. Правши-левши. Межполушарная асимметрия биопотенциалов мозга человека / Л.А. Жаворонкова. – Краснодар, 2009. – 239 с.
7. Маркина, Л.Д. Межполушарная асимметрия головного мозга: морфологический и физиологический аспекты / Л.Д. Маркина, А.А. Баркар // Тихоокеанский медицинский журнал. – 2014. – № 1. – С. 66–70.
8. Муратов, С.В. Методы совершенствования штриховой техники скрипача [Электронный ресурс] / С.В. Муратов // Lib.ru : журнал «Самиздат». – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/m/muratow_s_w/method.shtml, свободный – Загл. с экрана.

References

1. Aleksandrov S. Funkcional'naya asimmetriya i mezhpolusharnye vzaimodejstviya golovnogo mozga: Uchebnoe posobie dlya studentov [Functional asymmetry and interhemispheric interactions of the brain. Textbook for students]. Irkutsk : Irkutsk State Medical University, 2014, 62 p.
2. Antropova L. [and others] Funkcional'naya asimmetriya mozga i individual'nye psihofiziologicheskie osobennosti cheloveka [Functional asymmetry of the brain and individual psychophysiological characteristics of a person] / ZHurnal Medicina i obrazovanie Sibiri [Journal Medicine and Education of Siberia], 2011, no. 3. URL : <http://ngmu.ru/cozo/mos/archive/index.php?number=36>, -.htm, free.
3. Voznyuk I. Specifika obucheniya levshej igre na skripke v usloviyah nepreryvnoj sistemy professional'nogo obrazovaniya [Specificity of teaching left-handers to play the violin in the conditions of a continuous system of professional education] / Muzykal'noe iskusstvo [Musical art]. Donetsk, 2018, Issue. 19, pp. 110–118.

4. Voznyuk I. Formirovanie racional'nyh koordinacionnyh dvizhenij u skripacha-levshi: k voprosu soglasovannosti raznonapravlennyh dejstvij ruk [Formation of rational coordination movements in a left-handed violinist: on the issue of coordination of multidirectional hand actions] / Muzykal'noe iskusstvo [Musical art]. Donetsk, 2019, Issue. 21, pp. 148–159.
5. Voznyuk I. O formirovanii racional'nyh igrovyh navykov pravoj ruki u skripacha-levshi [About the formation of rational playing skills of the right hand in a left-handed violinist] / Muzykal'noe iskusstvo [Musical art]. Donetsk, 2020, Issue. 23, pp. 174–185.
6. Zhavoronkova L. Pravshi-levshi. Mezhpolusharnaya asimmetriya biopotencialov mozga cheloveka [Right-handed-left-handers. Interhemispheric asymmetry of biopotentials of the human brain]. Krasnodar, 2009, 239 p.
7. Markina L. Mezhpolusharnaya asimmetriya golovnogo mozga: morfologicheskij i fiziologicheskij aspekty [Interhemispheric asymmetry of the brain: morphological and physiological aspects] / Tihoookeanskij medicinskij zhurnal [Pacific Medical Journal], 2014, no. 1, pp. 66–70.
8. Muratov S. Metody sovershenstvovaniya shtrihovoj tekhniki skripacha [Methods of improving the violinist's stroke technique]. Lib.ru: Samizdat magazine. - URL : http://zhurnal.lib.ru/m/muratow_s_w/method.shtml, -.htm, free.

Вознюк И.М. Принципы овладения элементами штриховой техники у скрипачей с различным профилем межполушарной асимметрии. В статье рассмотрены вопросы, связанные с выявлением специфики индивидуальных методов обучения скрипачей с точки зрения проблемы функциональной межполушарной асимметрии у человека. Основой предмета исследования является анализ особенностей восприятия и усвоения учебной информации обучаемым скрипачом относительно проявления у него в той или иной степени феномена латеральной асимметрии полушарий головного мозга. В центре внимания – рассмотрение отличий в формах и методах работы с обучающимися скрипачами над освоением базовых элементов скрипичной штриховой техники.

Основу исследования составляет метод психо-физиологического анализа в совокупности с методологическими принципами игровой деятельности скрипача. Некоторые гипотезы подтверждены положительными результатами многолетнего практического опыта, а предложенные методы работы накоплены и апробированы в процессе педагогической деятельности автора в скрипичном классе.

В области организации образовательного процесса (в частности, при обучении игре на музыкальных инструментах) до сих пор не учитываются особенности восприятия и овладения учебной информацией учащимися, обладающими разнообразной по характеру проявлений межполушарной асимметрией головного мозга. Методы и идеи,

изложенные в статье, актуализируют поднятую тему и определяют её научную новизну.

Ключевые слова: межполушарная асимметрия головного мозга, скрипичная штриховая техника, формирование игрового навыка.

Вознюк І.М. Принципи оволодіння елементами штрихової техніки у скрипалів з різними профілями міжпівкульної асиметрії. У статті розглянуті питання, пов'язані з виявленням специфіки індивідуальних методів навчання скрипалів з точки зору проблеми функціональної міжпівкульної асиметрії у людини. Основою предмета дослідження є аналіз особливостей сприйняття і засвоєння навчальної інформації учнем скрипалем щодо прояву у нього в тій чи іншій мірі феномена латеральної асиметрії півкуль головного мозку. У центрі уваги – розгляд відмінностей у формах і методах роботи з учнями скрипачами над освоєнням базових елементів скрипкової штрихової техніки.

Основу дослідження становить метод психо-фізіологічного аналізу в сукупності з методологічними принципами ігрової діяльності скрипача. Деякі гіпотези підтверджені позитивними результатами багаторічного практичного досвіду, а запропоновані методи роботи накопичені і апробовані в процесі педагогічної діяльності автора в скрипковому класі.

В області організації освітнього процесу (зокрема, при навчанні гри на музичних інструментах) до сих пір не враховуються особливості сприйняття та оволодіння навчальної інформації учнями, що мають різноманітні за характером прояви міжпівкульної асиметрії головного мозку. Методи та ідеї, викладені в статті, актуалізують підняту тему і визначають її наукову новизну.

Ключові слова: міжпівкульна асиметрія головного мозку, скрипкова штрихова техніка, формування ігрового навичку.

Voznyuk I. Principles of mastering the elements of stroke technique in violinists with different profiles of interhemispheric asymmetry. The article deals with issues related to identifying the specificity of individual training methods for violinists from the point of view of the problem of functional interhemispheric asymmetry in humans. The basis of the research subject is the analysis of the peculiarities of perception and assimilation of educational information by the trained violinist regarding the manifestation of the phenomenon of lateral asymmetry of the cerebral hemispheres in him to one degree or another. The focus is on examining the differences in the forms and methods of working with student violinists to master the basic elements of violin stroke technique.

The research is based on the method of psycho-physiological analysis in conjunction with the methodological principles of the violinist's playing activity. Some hypotheses have been confirmed by the positive results of many years of practical experience, and the proposed methods of work have been

accumulated and tested in the course of the author's pedagogical activity in the violin class.

In the field of organizing the educational process (in particular, when teaching to play musical instruments), the peculiarities of perception and mastering of educational information by students with various manifestations of interhemispheric asymmetry of the brain are still not taken into account. The methods and ideas presented in the article actualize the raised topic and determine its scientific novelty.

Key words: interhemispheric asymmetry of the brain, violin stroke technique, formation of playing skills.

УДК 784.2 ; 78.071.1

З. Я. Полищук

РОЛЬ МУЗЫКИ И.С. БАХА В СТАНОВЛЕНИИ ПЕВЦА

*Бах <...> своей вершиной уходит далеко за облака,
но всегда горячие лучи солнца скользят
по ослепительной белизне её ледяного покрова.
М. Горький*

Постижение мировых ценностей искусства является насущной потребностью современного человека. Из этой сокровищницы он черпает материал для своего духовного обогащения. Сталкиваясь с явлениями искусства, в которых заложено глубочайшее внутреннее содержание, величие мысли и чувства, тщательно изучая творчество мастеров, молодой музыкант приобщается к искусству непреходящих ценностей и значения. К подобным явлениям искусства принадлежит творчество великого немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха (1685-1750).

«Что представляла собой личность, способная сочинять музыку настолько сложную <...> неотразимую в своей ритмической магии, <...> полную таких проникновенных чувств, что трогает нас до глубины души?», – задаётся вопросом Дж. Э. Гардинер, энциклопедически эрудированный исследователь, знаменитый дирижёр с более чем 50-летней практикой интерпретации музыки И. С. Баха [1, с. 28]. Он предварил свою книгу о композиторе «Музыка в Небесном Граде» поэтичным посланием: «*Всем спутникам в странствиях по звуковым пейзажам Баха*». «Истинный масштаб Баха-композитора, – пишет Дж. Э. Гардинер, – потрясает; многое в баховском творчестве так далеко выходит за пределы, установленные для обычных людей, что хочется обожествить его или возвести в ранг сверхчеловека. Немногие могут удержаться от искушения прикоснуться к краю одежды гения» [1, с. 28].

Творения И. С. Баха, «молчавшие» в течение столетия после

смерти их создателя, были возрождены к жизни Ф. Мендельсоном в эпоху романтизма. Со времени открытия для широкого музыкального мира его сочинений творческий интерес музыкантов к наследию композитора не угасает.

В становлении исполнителя-музыканта значение баховского искусства неоспоримо и неосценимо: несущее в себе огромные жизненно-философские идеи, оно играет огромную роль в формировании творческой личности. Исполнение музыки И. С. Баха, «загадочного гения» (Дж. Э. Гардинер), свидетельствует о степени глубины и широты творческой мысли исполнителя, является мерилем вкуса, художественного такта, уровня владения техническим мастерством и богатством разнообразнейшей звуковой палитры.

К изучению творчества И. С. Баха обращались многие исследователи. Среди них: Н. Деличиева, М. Друскин, Т. Ливанова, Я. Мильштейн, В. Носина, М. Сапонов, И. Н. Форкель, А. Швейцер, Б. Яворский и др. В их работах рассмотрен жизненный и творческий путь композитора; раскрыты основы его эстетики и стиля; прослежена эволюция творчества и выявлены его доминирующие черты. А именно: реальная конкретность музыкальных образов, эмоциональная сила их выразительности, психологизм.

При этом следует констатировать недостаточную разработанность вопросов, касающихся особенностей исполнения певцами произведений И. С. Баха в совокупности всех музыкально-художественных сторон, что и обусловило *актуальность* темы настоящей статьи.

Цель статьи – обозначить роль музыки И. С. Баха в формировании певца, выявить многоплановость её смысловой нагрузки в воплощении художественной концепции, раскрыть основы осознанного понимания *баховского* стиля, определить художественные музыкально-вокальные приёмы и методы для полного раскрытия всего богатства этого великого творчества.

Методологической базой статьи послужили: аналитический, интерпретационный, семантический, системный, стилевой, функциональный методы анализа, что позволяет высветить значимость музыки И. С. Баха для воспитания и становления полноценного музыканта-художника.

Научная новизна статьи состоит в том, что в ней предпринята попытка систематизации знаний об основах успешного сценического претворения произведений И. С. Баха и творческого применения рекомендаций к раскрытию в собственной интерпретации высоких человеческих помыслов и стремлений, заключённых в сочинениях композитора.

И. С. Бах, по свидетельству первого биографа И. Н. Форкеля, прямолинейно и мало информативно отвечал на вопрос о том, как ему

удалось достичь такого совершенства в искусстве музыки. Его ответ был таков: «Мне пришлось быть прилежным; кто будет столь же прилежен, достигнет того же» [1, с. 29]. «Скрытый, как устрица» (П. Хиндемит) в отношении своего творчества, невиданно прилежный И. С. Бах, воспринявший процесс развития жанров и исполнительских приёмов в сфере духовной музыки, проложил новые пути в будущее как в композиторском, так и в исполнительском искусстве.

«Бах – завершение. От него ничего не исходит, но всё ведёт к нему», – пишет А. Швейцер [7, с. 7]. И далее поясняет: «Чтобы написать подлинную биографию этого художника [И. С. Баха], надо воссоздать жизнь и развитие немецкого искусства, которое завершается в нём, понять стремления и заблуждения того времени. Этот гений был не единичным, обособленным духом, но универсальным».

В рамках настоящей статьи невозможно рассмотреть все особенности баховского стиля, отобразённые в его богатом наследии. Мы коснёмся лишь некоторых его аспектов: фразировки, штрихов, орнаментики, темпов, динамики, взаимосвязи вокальной и инструментальной партий.

«Характерная особенность мелодий Баха, – отмечает Н. Деличиева, – заключается в своеобразии их ритмического рисунка, что сказывается в структуре фраз, длительностях слогов, акцентах, синкопах» [2, с. 19]. И. С. Бах, по нашему наблюдению, не подчиняет мелодию размеру и ритму текста, а как бы стремится преодолеть их. Подобное отмечаем, например, в арии сопрано «*Blute nur*» из «Страстей по Матфею»: смещение акцента во фразе «*Ach ein Kind das du erzogen*» (если в первом такте акцент приходится на относительно сильную долю на слове «*Kind*», то во втором такте происходит смещение на слабую в слове «*erzogen*»). Такое преодоление размера необходимо оттенять фразировкой, подчёркивая ритмические смены как «тезу» и «антитезу» (Г. Нейгауз), и мыслить фразу в целом, во взаимодействии всех «деталей».

В арии «*Buss und Reu*» из «Страстей по Матфею» показательно, что фразировочные сдвиги, появившись в оркестровом вступлении, «переносятся» в дальнейшем в вокальную партию. Позднее они вступают между собой в антагонистические отношения, не совпадая акцентно в вокальной и оркестровой партиях (такты 41-48). Этим, на наш взгляд, И. С. Бах привносит в исполнение импульсивность, усиливает выразительность, придаёт ему драматизм.

Акценты, синкопы играют огромную роль во фразировке медленных мелодий. Так, в арии альты «*Agnus Dei*» из Мессы *h-moll* встречаем акцент более отяжелённый, рельефный, выпуклый (на слове «*mundi*») – к нему, смещённому на слабую долю, как к центру устремляется весь мелодический ход, что подчёркивает значительность, выразительность этого слова.

Фразировка пунктирного ритма у И. С. Баха требует дифференцированного подхода:

– в произведениях, выражающих боль, горечь, душевные страдания, акцент обязателен на короткой ноте пунктирного ритма (звучит как тяжёлый затакт к длинной ноте, следующей за ней). Примером выразительной декламации может служить тяжёлая пульсация скорбной арии альты «*Ach, Herr, was ist ein Menschenkind*», усиленная «падением» на короткий звук мелодии определённого слога текста;

– в произведениях подвижных темпов мягкий и светлый характер реализуется опорностью первых, длинных звуков с дальнейшим смягчением коротких. Такую лёгкую, полётную фразировку наблюдаем в арии тенора «*Deine Güte dein Erbarmen*».

В арии сопрано «*Gedenk' an uns mit deiner Liebe*» из кантаты № 29 в характерном ритме сицилианы (размер 6/8) создаётся весомость третьей и шестой долей такта.

Отметим, что необычайная своеобразная фразировка И. С. Баха является важнейшей составляющей исполнительского стиля его сочинений.

«Душа баховских произведений» (Н. Деличиева) – это, несомненно, штрихи. Посредством их композитор раскрывает «внутреннюю сущность произведения, его пульс, дыхание, трепет» [2, с. 24]. И. С. Бах особенно изобретателен в этой сфере. Применяя разнообразные приёмы, композитор исходит из скрипичной фразировки (это касается как инструментальных баховских сочинений, так и вокальных). «Как правило, каждая тема, каждый пассаж у Баха должен расчлняться, будто они исполнены на скрипичном инструменте», – подчёркивает А. Швейцер [7, с. 269].

По нашему наблюдению, фразировка целого предложения у И. С. Баха состоит из множества разнообразных штрихов, лиг, соединяющих ноты в группы. Короткие соединения (одно из самых простых – группа из двух нот) получают различное толкование, имеют массу оттенков, в зависимости от характера произведения. Так, в арии сопрано «*Letzte Stunde brich herein*» из кантаты № 31 «двунотный» штрих предельно мягок благодаря смягчению второй ноты, слиговой с первой (две ноты приходится на один слог).

С «привлечением» сферы скорби, горечи акценты в группах из двух слигованных нот отяжеляются (например, в первой части арии тенора «*Bäche von gesalznen Zähren*» из кантаты № 21).

Надо сказать, что выполнение такой «детализированной» фразировки – непростая задача, но приобретая некую искусность в исполнении маленьких, скупых фраз-стонов, фраз глубокой горечи, звучание голоса или инструмента становится необыкновенно выразительным.

Важным свойством исполнительского стиля сочинений

И. С. Баха является «весомость» каждого звука, каждой ноты в его мелодиях. Так, в штрихе *staccato* это достигается утяжелением звука, даже в выражении лёгкого воздушного образа (т. н. *баховское staccato*) – ария сопрано «*Auch mit gedämpften schwachen Stimmen*», средняя часть. Упругое, яркое крупное *staccato* слышим в «*Alleluja*» из кантаты № 21.

Штрих, подобный скрипичному *detache* (каждая нота мелодии – отдельное движение смычка), тяжелее и длиннее *staccato*. Этот штрих может распространяться и на исполнение пассажей, написанных шестнадцатыми (как, например, в арии баса «*Doch weichet ihr tollen vergeblichen Sorgen*» из кантаты № 8).

Marcato предусматривает И. С. Бах для исполнения мелодического рисунка, построенного на широких интервалах: для выражения решимости или повелевающей силы подчёркнутость таких ходов отделяется от общей мелодической линии *legato* (пример – ария баса «*Verstumme Höllenheer*» из кантаты № 5).

«Пение *legato*, как и связная игра на музыкальных инструментах – органе, клавире, – пишет Н. Делициева, – является одним из приёмов, требуемых для исполнения музыки Баха» [2, с. 28]. В предисловии к своим «Инвенциям» композитор писал: «Честное наставление <...> научит, что самое главное, красивому, певучему методу исполнения». По утверждению А. Швейцера, именно И. С. Бах «провозгласил» необходимость связной игры» [7, с. 227].

Упомянув о необходимости владения *legato* при исполнении вокальных баховских произведений, нельзя не сказать об итальянском вокальном искусстве *bel canto*, основой которого является кантилена. «Но итальянская кантилена у Баха, – замечает Н. Делициева, – объединяется с естественной, поэтической декламацией, свойственной немецкой манере пения, что и образует одну из особенностей немецкой вокальной школы» [2, с. 28].

Отметим особенности исполнения кантилены в итальянской и немецкой музыке. Кантилена И. С. Баха заключается в выпевании и допевании длительности каждой ноты до самого конца и непосредственного соединения её со следующей. В итальянской кантилене допускается применение *portamento* или *glissando*, в немецкой – недопустимо.

К высоким образцам для исполнения баховской кантилены принадлежат ария альты «*Erbarme dich*» и ария сопрано «*Aus Liebe*» из «Страстей по Матфею», ария альты «*Agnus Dei*» из «Высокой мессы» и др.

Надо отметить, что часто мелодия И. С. Баха – это «сложный звуковой и ритмический комплекс» (Н. Делициева): соединение различных штрихов – *legato*, приёма двух слигованных нот, фразировки пунктирного ритма и др. (как, например, в песне «*Bist du bei mir*») – требует бережного отношения исполнителя.

И. С. Бах, не отделявший свою композиторскую деятельность от исполнительской, рассматривал колоратуру, технику, украшения как музыкально-художественное средство для раскрытия образа. Его виртуозное искусство служило художественным целям. Современники отмечали в его игре не только неожиданность, новизну, выразительность его мыслей, рождавшихся в нём во время импровизации, но и особое прикосновение к клавиатуре, разнообразное звучание «подобно живой речи» [6, с. 33].

«Стиль исполнения Баха был неразрывно связан со стилем его композиторского творчества», – утверждает Н. Деличиева [2, с. 34].

Понимая сущность баховской колоратуры, её назначения, подчеркнём, что виртуозные пассажи композитора – это выразительные мелодии с самым различным содержанием. Так, в арии сопрано «*Mein Jesus hat nun mehr das Heilandswerk*» из кантаты № 43 летящий, возносящийся образ выражен в скользящем движении пассажей; колоратура как выражение чувства экстатической радости – в арии тенора «*Hasse nur*». Особенность фразировки в колоратуре И. С. Баха (по Н. Деличевой, «поэтической декламации») – в «членении» мелодии, идущем от скрипичной фразировки: небольшие мелодические комплексы как составные части колоратуры подчиняются общей динамической линии её мелодии. Отсюда – особая импульсивность и выразительность цельной фразы.

Очень важно при ознакомлении с произведениями И. С. Баха правильно определить темп. Сам композитор пометил темпы в ранних произведениях и в некоторых поздних.

Темп у композитора определяется, прежде всего, эмоциональным и психологическим содержанием произведения, текстом, характером темы. Например, темп в арии «*Agnus Dei*» из Мессы *h-moll* определяется двумя факторами, противостоящими друг другу. С одной стороны – мелодия, изливающая безграничную скорбь души, выраженную в голосе и дуэте скрипок, с другой – сопровождающие её скупые, суровые, равномерные, прерывающиеся паузами, сдержанные аккорды струнных. Несмотря на смену фактуры в голосе и у скрипок, аккорды неуклонно сопровождают мелодию арии. Они держат её в определённых границах темпа, не только сопровождая, но организуя, придавая произведению характер благородной сдержанности.

Во всех произведениях И. С. Баха надо заботиться не только о выборе, но и о сохранении единого темпа. Это не исключает необходимых эластичных его сдвигов, которые диктуются сменой фактуры, выразительной декламацией и эмоциональным насыщением. Все отклонения в движении проводятся в пределах выбранного темпа, в общем его равновесии. В нашем понимании баховские медленные темпы – *Lento*, *Largo*, *Andante*, *Adagio* – не такие медленные, как современные, тогда как быстрые его темпы – *Presto*, *Allegro*, *Vivace* –

более умеренные.

Сохранение и недопущение нарушения единого темпа связано с исполнением кадансов. У И. С. Баха, кроме заключительного, имеется множество кадансов внутри произведения. Их исполнение должно подчиняться музыкальной форме и драматургии.

«Беспорно, что каданс у Баха – это всегда нечто значительное, в нём подытоживается, утверждается, завершается мысль <...>», – пишет Н. Деличиева [6, с. 40]. Соответственно, он не должен исполняться легковесно. Важно научиться чувствовать меру утяжеления каданса, которая не мешала бы естественному, непрерывному течению музыкальной мысли композитора.

Добавим, что формообразующим качеством, помимо исполнения кадансов, обладают темпы. Следует не только верно, в соответствии со смысловым содержанием, их трактовать, но и выполнять предусмотренную автором внезапность их смен. Соблюсти вышеуказанные стороны баховского исполнительского стиля в необходимом художественном балансе в угоду цельности композиции – непростая задача интерпретатора.

Инструментальное звучание, подчеркнём, определяет вокальный исполнительский стиль произведений И. С. Баха. Человеческий голос трактуется инструментально; мелодия партии певца во взаимодействии с мелодиями инструментальных голосов составляет единое целое.

Сохраняя стиль эпохи и композитора, певцы современности смело вносят в исполнение своё отношение, выявляя общее эмоциональное и психологическое настроение современного человека. Это сказывается не только в ином определении темпов, большем внимании к применению и исполнению штрихов, но и в более полном насыщении голоса, использовании ранее отвергавшегося приёма *vibrato*, что связано, прежде всего, с современным составом оркестра и условиями больших концертных залов.

Отметим, что приём *vibrato*, в отличие от чрезмерной вибрации в голосе, рассматривается как одно из средств вокальной выразительности и вносит в звук красоту, теплоту, эмоциональность, экспрессию. «Это своеобразная пульсация звука, аналогичная вибрации на смычковых инструментах, сообщающая звуку приятный, льющийся характер», – даёт определение *vibrato* Л. Дмитриев [3, с. 603-604].

Интенсивность этого приёма появляется в исполнении в моменты усиления эмоционального напряжения: для наиболее полного раскрытия образа, передачи возвышенности скорби, покаянного плача.

Интерпретируя музыку XVIII века, современные исполнители, как вокалисты, так и инструменталисты, используют *vibrato* для отображения в музыке глубоких человеческих чувств.

В середине XIX века, когда были пересмотрены старые позиции в интерпретации инструментальных и вокальных произведений

И. С. Баха, эмоции, тепло, темперамент не стали рассматриваться как непонимание стиля его творчества. Однако исполнителю важно понимать, что в выражении трагической силы, высокой патетики должны присутствовать чувство художественной меры, сдержанность в эмоциональном выражении и в силе звучания голоса.

Так как пение, вокальное исполнительство тесно связано со словом, национальный язык играет огромнейшую роль в становлении певческой школы. Развитие любой певческой школы – всегда длительный и сложный процесс. Он не изолирован и не ограничен рамками одной страны, но связан с общим развитием и взаимодействием композиторских и исполнительских школ. Важнейшей задачей для певца является услышать, воспроизвести звучание национального языка. Исполнение немецкой музыки в соответствии с нормами произношения национального литературного языка, важнейшими признаками которых являются округлённость звука, энергичность артикуляции, ритмическая пульсация в потоке речи, уже говорит о должном стиле исполнения.

Подчёркивая взаимосвязь вокальной и инструментальной партий у И. С. Баха, отметим первенствующее значение «инструментализма» как средства развития музыкальной мысли в его вокально-симфоническом стиле. Инструментальная трактовка выражается в общности штрихов (в арии баса «*Herr so du willst*» из кантаты № 73), в имитации красок, тембра инструмента, с которым соединяется голос (в арии тенора «*Hasse nur*» из кантаты № 76 голос певца соединяется с *viola da gamba*, с *basso continuo* и чембало).

Баховская динамика характеризуется следующими параметрами:

– *forte* благородно, наполнено глубиной чувств и сдержанно при самом высшем проявлении эмоций. Форсирование звука исключается. Внутри это *forte* имеет огромное разнообразие оттенков: от мягкого до самого насыщенного;

– *piano* чужды сентиментальность и звуковое обеднение; оно серьёзно, объёмно, без излишней утончённости, изысканности, расслабленности; нюанс *pianissimo* почти отсутствует.

В партиях голоса композитор не выставлял никаких оттенков, считая, что они диктуются правильной декламацией и характерной фразировкой. Главное, чтобы оттенки не выходили за пределы общего нюанса. Например, при выборе *forte* внутренняя нюансировка осуществляется разными степенями силы этого нюанса.

Исполнение произведений И. С. Баха с различными динамическими нюансами требует от певца концентрации чувств и внутреннего темперамента.

Примером общего динамического нюанса *piano* может служить ария сопрано «*Aus Liebe*» из «Страстей по Матфею», в которой воплощён образ, символизирующий возвышенное чувство любви, чистое, жертвенное. После оркестрового вступления флейты и двух гобоев

возникает, как из поднебесья, голос, вливающийся в «разговор» инструментов. Тембр деревянных инструментов определяет окраску звучания голоса, его ровность, собранность. В спокойном развёртывании мелодии, её пластичной динамической линии словно обретает чёткие контуры лик Мадонны...

Выбор единого нюанса требует детальной и тонкой разработки динамики в рамках *piano*; «декламационные» оттенки, сообщающие гибкость, выразительность, особый трепет в особо «поворотных» моментах, не нарушают общего тона величественности и чистоты.

«Наше время не только сохраняет, но и приумножает различные интерпретации музыки Баха, что свидетельствует о разном восприятии образов его искусства и о чём можно судить по записям баховских кантат, ораторий, пассионов и месс», – пишет Н. Делициева [2, с. 4].

Огромное наследие И. С. Баха вызывает неугасающий исполнительский интерес. Богатейшая баховская палитра выразительных средств для любого исполнителя предоставляет свободу выбора в его самовыражении.

Наряду с великолепными образцами толкования творчества композитора, можно встретить и формальное исполнение. В этом случае наблюдается выхолащивание эмоционального начала, и, как следствие, выразительность нивелируется, звучание голосов становится однотонным и аморфным. «Иногда же <...> музыке И. С. Баха придаётся несколько сентиментальный, размягчённый характер, что проявляется в чересчур медленных темпах, в изобилии неоправданных *rallentando*, затягивающих движение, лишаящих произведение целостности, строгости, значительности и силы», – отмечает Н. Делициева [2, с. 4].

Кроме изучения сложностей вокально-технического характера, нужно воспитывать в себе, по нашему глубокому убеждению, эмоциональную восприимчивость баховской музыки. Певец обязан уметь раскрыть музыкальную мысль, построить музыкальную фразу и выстроить линию эмоционального развития образа через всё произведение, найти приёмы и тембральные краски, соответствующие звучанию инструментальных голосов, так как основой и принципом музыкально-художественного мышления И. С. Баха является единство, неотделимость друг от друга инструментальной и вокальной партий.

Обращение певцов-исполнителей к вокально-инструментальному творчеству композитора даёт возможность проверить им свою состоятельность как музыкантов. Для такого смелого шага исполнитель должен иметь, на наш взгляд, интеллектуальный потенциал и пройти все ступени по тщательной подготовке вокально-технического и музыкально-художественного воспитания. Для исполнителя великой музыки И. С. Баха, насыщенной виртуозностью, инструментальной техникой, разнообразными штриховыми приёмами, необходимо владение искусством *bel canto*.

Грамотное интерпретирование музыки И. С. Баха с её внутренней организованностью, требующей точного и чёткого воспроизведения всех указаний композитора, и глубиной философской мысли, невозможно без понимания всех музыкально-художественных сторон. Доскональное изучение, проникновение в красоту гармонии музыки И. С. Баха открывает для певца возможности сформироваться как многогранной творческой индивидуальности. Приведём в этой связи лаконичный совет А. Эйнштейна музыкантам: «Вот что я вам скажу о том деле, которому Бах посвятил свою жизнь: слушайте, играйте, любите, почитайте <...>».

По нашему убеждению, каждому музыканту необходимо постигать музыку И. С. Баха и стремиться к разгадке её таинственных «знаков», сформировав своё очень личное признание в любви к великому композитору, ибо «его музыка <...> прорвалась – туда, к Богу, вознеся за собой людей» [1, с. 28].

Список использованных источников

1. Гардинер, Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Дж. Э. Гардинер. – М. : Rosebud Publishing, 2019. – 928 с.
2. Деличиева, Н. Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха. / Н. Н. Деличиева. – М. : Музыка, 1980. – 80 с.
3. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.
4. Ливанова, Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Ч. 2 / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
5. Розеншильд, К. К. История зарубежной музыки. / К. К. Розеншильд. – Вып. 1 – М. : Музыка, 1978. – 544 с.
6. Форкель, И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И. Н. Форкель. – М. : Музыка, 1974 – 115 с.
7. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.

References

1. Gardiner J. Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'yana Baha [Music in the Heavenly City: Portrait of Johann Sebastian Bach]. Moscow : Rosebud Publishing, 2019, 928 p.
2. Delitsieva N. Ispolnitel'skij stil' vokal'nyh proizvedenij I.S. Baha [Performing style of vocal works by I. S. Bach] Moscow : Muzyka [Music], 1980, 80 p.
3. Dmitriev L. Osnovy vokal'noj metodiki [Fundamentals of vocal techniques]. Moscow : Muzyka [Music], 1968, 675 p.
4. Livanova T. Muzykal'naya dramaturgiya I.S. Baha i eyo istoricheskie svyazi. CH. 2 [Musical dramaturgy of I.S.Bach and its historical connections. Part 2]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, 287 p.
5. Rosenschild K. Istoriya zarubezhnoj muzyki. [History of Foreign Music.]. Moscow : Muzyka [Music], 1978, Issue 1, 544 p.
6. Forkel I. O zhizni, iskusstve i o proizvedeniyah Ioganna Sebast'yana Baha [About life, art and about the works of Johann Sebastian Bach]. Moscow :

Muzyka [Music], 1974, 115 p.

7. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. / Moscow : Muzyka [Music], 1965, 728 p.

Полищук З. Я. Роль музыки И. С. Баха в становлении певца.

В современной музыкальной культуре отмечается неугасающий интерес к музыке великого немецкого композитора И. С. Баха. В настоящей статье обозначается роль музыки И. С. Баха в формировании певца, выявляется многоплановость её смысловой нагрузки в воплощении художественной концепции, раскрываются основы осознанного понимания *баховского* стиля, определяются художественные музыкально-вокальные приёмы и методы для полного раскрытия всего богатства этого великого творчества.

Методологической базой статьи послужили аналитический, интерпретационный, семантический, системный, стилевой, функциональный методы анализа, что позволяет высветить значимость музыки И. С. Баха для воспитания и становления полноценного музыканта-художника.

Научная новизна статьи состоит в том, что в ней предпринята попытка систематизации знаний об основах успешного сценического претворения произведений И. С. Баха и творческого применения рекомендаций к раскрытию в собственной интерпретации высоких человеческих помыслов и стремлений, заключённых в сочинениях композитора.

Несмотря на активное «существование» в творческой судьбе современного музыканта сочинений И. С. Баха, возрождённых к жизни в эпоху романтизма Ф. Мендельсоном, феномен интерпретации его творений требует ещё более детального освещения и углубления, особенно связанного с интерпретированием наследия композитора академическими певцами. Предлагаются рекомендации, касающиеся интерпретирования, продиктованные собственным концертным и педагогическим опытом.

Ключевые слова: *баховский* стиль, *баховская* фразировка, инструментализм, инструментальная техника пения, штриховые приёмы.

Поліщук З. Я. Роль музики І. С. Баха в становленні співака.

У сучасній музичній культурі відзначається незгасний інтерес до музики великого німецького композитора І. С. Баха. У цій статті позначається роль музики І. С. Баха у формуванні співака, виявляється багатоплановість її смислового навантаження у втіленні художньої концепції, розкриваються основи усвідомленого розуміння бахівського стилю, визначаються художні музично-вокальні прийоми і методи для повного розкриття всього багатства цієї великої творчості.

Методологічною базою статті послужили: аналітичний, інтерпретаційний, семантичний, системний, стильовий, функціональний

методи аналізу, що дозволяє висвітлити важливість музики І. С. Баха для виховання і становлення повноцінного музиканта-художника.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній зроблена спроба систематизації знань про основи успішного сценічного втілення творів І. С. Баха і творчого застосування рекомендацій до розкриття у власній інтерпретації високих людських помислів і прагнень, ув'язнених в творах композитора.

Незважаючи на активне «існування» в творчій долі сучасного музиканта творів І. С. Баха, відроджених до життя в епоху романтизму Ф. Мендельсоном, феномен інтерпретації його творінь вимагає ще більш детального висвітлення та поглиблення, особливо пов'язаного з інтерпретуванням спадщини композитора академічними співаками. Пропонуються рекомендації, що стосуються інтерпретування, продиктовані власним концертним і педагогічним досвідом.

Ключові слова: *бахівський* стиль, *бахівське* фразування, інструменталізм, інструментальна техніка співу, штрихові прийоми.

Polishchuk Z. The role of J.S. Bach's music in the formation of a singer. In modern musical culture, there is an unquenchable interest in the music of the great German composer J.S. Bach. This article outlines the role of J.S. Bach's music in the formation of a singer, reveals the multifaceted nature of its semantic load in the embodiment of the artistic concept, reveals the foundations of a conscious understanding of *Bach's* style, defines artistic musical and vocal techniques and methods for the full disclosure of all the richness of this great work.

The analytical, interpretive, semantic, systemic, stylistic, functional methods of analysis served as the methodological basis of the article, which makes it possible to highlight the significance of J.S. Bach's music for the upbringing and formation of a full-fledged musician-artist.

The scientific novelty of the article lies in the fact that it attempts to systematize knowledge about the foundations of the successful stage implementation of the works of J.S. Bach and the creative application of recommendations for revealing, in one's own interpretation, the high human thoughts and aspirations contained in the composer's works.

Despite the active "existence" in the creative destiny of a modern musician of the works of J.S. Bach, revived in the era of romanticism by F. Mendelssohn, the phenomenon of interpretation of his creations requires even more detailed coverage and deepening, especially associated with the interpretation of the composer's legacy by academic singers. Recommendations regarding interpretation dictated by their own concert and pedagogical experience are offered.

Key words: *Bach* style, *Bach* phrasing, instrumentalism, instrumental singing technique, stroke techniques.

К ВОПРОСУ О ПЕДАЛИЗАЦИИ В ПРАКТИКЕ ПИАНИСТА- КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Педализация в классе концертмейстерской подготовки – одна из актуальнейших проблем в обучении профессионального концертмейстера. Трактовка применения педалей в партии сопровождения имеет существенное отличие от использования в сольной игре. Аккомпаниатор, создавая звуковой фон солистам, не может так же щедро применять педаль, как в сольной игре.

Очень непросто уловить, зафиксировать и вербально описать столь трудно поддающийся наблюдению процесс педализации. Однако есть определённые принципиальные основы искусства педализовать, знание которых необходимо каждому обучающемуся пианисту.

Согласно с задачей эффектной, целостной и выразительной интерпретации исполняемых произведений, пианист должен в своей игре предельно чутко, качественно и правдиво ассоциироваться с партнёром, его тембральными, интонационными и динамическими эволюциями. Принципиально и постоянно избегать «педального тумана», «играть» имеющимися в партии сопровождения подголосками, широкими и мелкими мотивами, ибо современное фортепиано – кладёзь тембров, дающих смысл. Все аккомпаниаторы ищут туше – живой информационный звук, нужный слушателям (на него рассчитывают и авторы музыки).

Первой отечественной разработкой в области искусства педализации стало «Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна», вышедшее в 1886 году под редакцией С. И. Танеева. Написал эту книгу Александр Никитич Буховцев (1850-1897). Это едва ли не лучшее пособие по педализации в методической литературе XIX века. Обобщая иностранные работы на данную тему, он вводит много нового интересного материала, почерпнутого из исполнительской практики А. Рубинштейна и отчасти Н. Рубинштейна.

Об использовании педалей в сольной игре на фортепиано написано множество книг, методических рекомендаций и даже исследований, среди которых можно упомянуть следующие: Р. Брейтгаупт. Педализация; Э. Гельман. Педализация; Н. Голубовская. Искусство педализации; Н. Светозарова, Б. Кременштейн. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано; С. Фейнберг. Пианизм как искусство; А. Щапов. Некоторые вопросы фортепианной техники.

Прославленные исполнители и преподаватели классов специального фортепиано уделяют вопросам педализации громадное значение.

Концертмейстеры не столь активно берутся за перо, но, если публикуются, то высказываются об использовании педалей очень серьезно. Общее мнение таково, что правой педалью надо пользоваться предельно осмотрительно. Везде, где можно, употреблять *педаль пальцевую*. Левую педаль использовать щедро (конечно, сообразуясь с акустическими данными конкретного инструмента). Часто левая педаль даёт дурной тон или неприятный оттенок. Мы постоянно говорим обучающимся искусству аккомпанемента, что ясная, «говорящая» партия сопровождения – одежда для голосов солистов. Их нельзя чрезмерно и наступательно «укутывать».

Одной из важнейших задач в обучении пианиста-концертмейстера, наряду с формированием культуры звукоизвлечения, является развитие культуры педализации.

Зачастую процесс взятия педали, а особенно процесс её снятия, происходит свободно, без слухового контроля (вспомним знаменитую фразу «педаль надо брать ушами»). Ухо, привыкшее к звуковому шуму и гулу, не пытается услышать и различить чистую звуковую палитру.

Уроки концертмейстерского мастерства – единственная дисциплина у пианистов, где обучающийся сталкивается с передачей звучания оркестра. Изучая аккомпанемент в оперных сценах, ариях и концертах солирующих инструментов (в клавирах), сравнивая партитуру и клавиш, можно наглядно увидеть и услышать продолжительность звучания каждой партии в оркестре (голоса партии и фортепиано). Чёткий слуховой контроль за возникновением начала звучания, а самое важное – моментом окончания звука, способствует развитию слуховой дисциплины, что, в свою очередь, организует педализацию.

Мы постоянно указываем обучающимся, что во всех случаях, когда из массы звучания оркестра выплывает чьё-то соло, надо педаль снять и соло провести пальцами, а если оно продолжительное, то использовать педаль для колористической окраски очень деликатно, слухом чутко проверяя отсутствие наслоения звуков.

Вообще следует научиться уважать паузы. Немыслимо услышать задержавшийся голос в звучании оркестра, когда в какой-либо партии есть паузы. Разумеется, в этот же день «странный» оркестрант будет уволен.

Студенты классов концертмейстерской подготовки зачастую применяют правую педаль хаотично и не по существу. Обычно отговорка такова: «ведь гармония одна и та же!». Они не мыслят звуковедением оркестра, который, несмотря на своё объёмное звучание в целом, может разделяться на голоса и группы, звучащие без какой-либо «подсветки». В вариантах оркестровки музыкального материала есть много воздуха, и следует такие моменты определить и не подкрашивать педалью.

пальцами. На фоне такого аккомпанемента звук голоса поющей, её дикция достигают волнующей правды, того что нужно композитору, солистке и слушателям.

При появлении в звучании оркестра пауз или цезур педаль надо снять незамедлительно. Педализировать нужно так, чтобы закончивший свою деятельность инструмент или группа исчезли из общего звучания. Тут должны ловко действовать пальцы и всегда, когда басовые голоса оркестра *legato* ведут «фундамент», нужно их роль считать за педализацию и правую педаль исключить. «Отсутствие звука – тишина – не только не противопоставляется музыке, но сопровождает её, как тень, отброшенная формой предмета. Педаль помогает постепенным переходам от света к тени. Исполнение классических произведений, изобилующих паузами, требует от пианиста свободного владения техникой снятия звуков с педали. Пальцам поручается контур рисунка, педали – светотень» [8, с. 344].

Композиторы или их доверенные помощники, перекладывая оркестровые партитуры в виде клавиров, предлагают аккомпаниаторам фактуру, передающую наиболее существенный музыкальный материал с учётом возможностей фортепиано к некоему подражанию. Надо откровенно признать, что совершенно оригинальные голоса симфонического оркестра в их тембрах, в их возможностях взяв звук его усиливать или уменьшать, мы имитировать не можем. Что можем? Найти пальцами похожую звучанию инструментов разных групп оркестра атаку звука. Цепко, «всё вместе», изобразить *tutti*. В регистрах, совпадающих с регистрами исполняющих соло инструментов, на фортепиано найти манеру их звуковедения. Найти, пусть отдалённо, но похожие параметры динамики, тембра. Вот где пианист способен продемонстрировать, что действительно владеет туше и имеет развитое и ясное внутрислуховое представление об оркестре как букете созвучий.

Если аккомпаниатор сумеет осуществить вышесказанное, то в отчёте рецензента обнаружит замечательное, возвеличивающее слово КАК: «сопровождение звучало как настоящий оркестр!». Найти такое в рецензии – мечта каждого концертмейстера и повод для зависти некоторых коллег.

А что это достижимо, эффектно продемонстрировал король фортепиано Ф. Лист, переложив в клавир симфонии Л. Бетховена. Эта его работа уже двести лет признана непревзойдённой. Он сумел изложить для рояля партитуры столь умно и рационально, что даже у средней подготовки пианиста музыка Бетховена прозвучит оркестрово. На занятиях концертмейстерского класса полезно познакомиться с транскрипциями Ф. Листа и вслушаться в их звучание.

Естественно, пальцам и нашему слуху помогут обе педали как в случаях слитного звучания тем и мелодий, так и в тембральных поисках характерных звучаний, например, валторн или тубы, контрабасов или

альтов, виолончелей.

Правильное использование педали при исполнении оркестровой фактуры – камень преткновения для многих начинающих концертмейстеров. При использовании педали очень важно учитывать, в каком стиле написано произведение – барокко, классицизм, романтизм и т. д. То, что дозволено при исполнении произведения композитора XX века, вряд ли будет уместно при исполнении произведения в барочном стиле.

Передача красочного звучания струнного оркестра в стилистике барокко – не самая простая задача для концертмейстера. Использование педали нужно минимизировать. Можно порекомендовать применять её для продления звука рояля в передаче протяжённых эпизодов и часто встречающегося штриха *pizzicato* (применение краткой прямой педали, одновременно с извлечением пальцами звука из рояля движением из клавиатуры, не резким и коротким, а медленным и продолжительным, отражая угасающий характер звучания).

А. Вивальди. Концерт «Зима». Для начала обратим внимание на остинатную ритмическую сетку струнных инструментов в первой части: как она исполняется ими, каким приёмом, как в связи с этим она звучит, и попытаемся найти соответствующие этому звучанию технологические приёмы из арсенала фортепианных исполнительских средств. Попробуем приблизить, насколько это возможно, звучание фортепиано к оркестровому звучанию. Оказывается, сделать это не просто. Природа фортепиано отличается от природы струнных.

Атака, возникновение звука связаны на фортепиано с ударным механизмом и, как правило, сделать мягкую глубокую атаку, но при этом избежать ударности, грубости, довольно трудно. На разных роялях, в разных акустических условиях добиваться такого не совсем фортепианного звукоизвлечения придётся разными приёмами, но главное – при исполнении этого аккомпанемента надо внимательно отслеживать погружение пальцев в каждый аккорд, стремясь сделать его мягким, глубоким, но безударным. При этом обязательно следует каждую атаку смягчать правой педалью. Но! Для достижения подобия оркестровому звучанию в этих аккордах очень большое значение имеет не только взятие самого аккорда (погружение в клавишу), но и снятие аккорда с обязательным паузированием после этого. Потребуется особое, очень плавное движение пальцев и кисти при выходе из клавиатуры и такое же плавное, точно выверенное снятие правой педали. Причём характер снятия правой педали в огромной степени будет зависеть от особенностей того рояля, на котором вы будете это играть. Педальный механизм на разных роялях действует совершенно по-разному, равно как и акустика зала тоже будет по-разному реагировать на действия пианиста.

В 1 ч. концерта (Пример 2) при исполнении на рояле

повторяющихся звуков, передающих тревожный характер шагов, без педали звук будет короткий и сухой, взятием короткой прямой педали на каждый звук удастся преодолеть ударность и немного удлинить протяжённость звучания.

Пример 2

Во Второй части концерта желательно не использовать педаль совсем, при этом звуки в левой руке играть плотным и протяжённым *portato*, имитируя штрих *detache* виолончелей, а звуки в правой извлекать коротким *staccato*, легко и отрывисто, передавая штрих *pizzicato* (см. партитуру (Пример 3) и клавир (Пример 4) ниже).

Пример 3



С проблемой передачи на фортепиано штриха *pizzicato*, исполняемого струнной группой, можно встретиться во многих переложениях произведений разных эпох и стилей. Иногда в клавирах не указывается, каким штрихом исполняется сопровождение в данный момент. И если чередуются эпизоды аккордов у струнных, исполняемых то *pizzicato*, то смычковым *staccato*, концертмейстеры, как правило, даже не подозревают об этом и исполняют всё в одной манере, какая покажется им удобнее.

В произведениях композиторов-романтиков и последующих эпох будет уместно более густое применение педали. Конечно, здесь также главную роль играет способность слышать своё исполнение со стороны и необходимая корректировка педали при её излишках. Употребление педали также может быть связано с желанием придать более выраженную тембровую окраску конкретному оркестровому произведению. К примеру, валторны и альты со своим глуховатым звуком могут потребовать применение левой педали. В любом случае, использование педали в фортепианном переложении оркестровых произведений должно быть тщательно прослушано, направлено на достижение максимальной чистоты оркестровой фактуры. Как одно из редких исключений можно назвать применение длинной педали в случае, если в оркестре тянется длинный бас, на фоне которого оркестровые группы играют несколько аккордов.

Точное выполнение в оркестре педальной функции, точное соблюдение выставленных автором пауз обязывает пианиста-концертмейстера не злоупотреблять правой педалью при исполнении оркестровых переложений. Такое злоупотребление является нарушением авторского замысла и содержания партитуры.

Романс (2 ч.) из Второго скрипичного концерта Г. Венявского, несомненно, относится к романтической музыке, что может спровоцировать концертмейстера на обширное использование правой педали. В передаче этой партитуры применение педали нужно тщательно контролировать и многое соединять только пальцами. Так, исполнение начальных тактов Романса (Пример 5) нередко представляет камень преткновения даже для опытного концертмейстера. Выдержанный бас в первой половине такта побуждает на взятие длинной

педали. В это время звучит восходящий тетракорд в партии правой руки к звуку ФА. Бас удерживается рукой точно до момента паузы, педаль можно взять для смягчения и окраски только на первой доле, снять на второй доле такта, третью и четвёртую доли играть без педали, удерживая 5-м пальцем ФА, и мягко извлекая восьмые в правой руке (нисходящий ход подголоска) не коротким стаккато, а мягким *portato*, имитируя штрих *pizzicato* струнной оркестровой группы.

Пример 5



В коде Романса (Пример 6) ни в коем случае не брать длинную педаль на восходящем аккордовом движении (6-7 такты от конца); последние три такта играть, точно соблюдая все выписанные паузы, не нарушая замысел композитора в передаче прозрачного истаявания звучания.

Пример 6



Употребление педали – наиболее капризная индивидуальная область мастерства в пианизме. Она зависит от вкуса исполнителя, стиля, от свойства данного инструмента, акустики и специфики звучания солирующего инструмента (ансамбля). В аккомпанементе требуется особо придирчивое, экономное применение педали и одновременно настойчивая борьба с инстинктивной боязнью звуковых «дыр» в звучании. Так как громоздкая шумная педаль не только делает фактуру самой фортепианной партии невнятной, но ещё «съедает» голос солиста,

смазывает артикуляцию солирующего инструмента. Для понимания педализации в аккомпанирующих партиях концертмейстерам лучше обратиться к прослушиванию оркестровых звучаний. Ведь в оркестре нет педали, все выдержанные голоса выписаны и звучат без гула фортепианных обертонов. Способ борьбы с недостатком излишней педали один: сначала научиться играть *legato* пальцами и ушами. И помнить о том, что педаль – это краска, а не штукатурка, которой можно замазать погрешности в исполнении.

Обучение педализации – сложный и многогранный процесс. Вследствие специфики его нельзя рассматривать вне работы над музыкальным произведением, ведь только в процессе исполнения познаются приёмы и тонкости педализации и формируется художественная техника концертмейстера-пианиста.

Владение искусством педализации – свидетельство высокого профессионализма **музыканта-концертмейстера-педагога.**

Список использованных источников

1. Брейтгаупт, Р.М. Педализация / Р.М. Брейтгаупт – Одесса : Одесполиграф, 1927. – 43 с.
2. Гельман, Э.Г. Педализация / Э.Г. Гельман – М. : Музгиз, 1954. – 116 с.
3. Голубовская, Н.И. Искусство педализации / Н.И. Голубовская – Л. : Музыка, 1974. – 96 с.
4. Гофман, И.К. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И.К. Гофман – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
5. Савари, С.В. Аккомпаниатору: как стать лучшим? / С.В. Савари – Донецк, 2017. – 76 с.
6. Савари С. В., Коваленко М. Н. Аккомпанемент: актуальные вопросы педализации: Учебное пособие / С. В. Савари, М. Н. Коваленко – Донецк: ЧП «БРЭНД ИМИДЖ», 2021. – 106 с. нот., ил.
7. Светозарова, Н.А., Кременштейн, Б.Л. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано / Н.А. Светозарова, Б.Л. Кременштейн – М. : Классика XXI, 2002. – 144 с.
8. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг – М. : Музыка, 1969. – 598 с.
9. Щапов, А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А.П. Щапов М. : Музыка, 1968. – 248 с.

References

1. Breithaupt R. Pedalizaciya [Pedalization]. Odessa: Odespoligraf, 1927, 43 p.
2. Gelman E. Pedalizaciya [Pedalization]. Moscow : Muzgiz, 1954, 116 p.
3. Golubovskaya N. Iskusstvo pedalizacii [The art of pedalization]. Leningrad : Muzyka [Music], 1974, 96 p.
4. Hoffman I. Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoij igre [Piano game. Answers to the questions about piano playing]. Moscow : Muzgiz, 1961, 224 p.
5. Savari S. Akkompianatoru: kak stat' luchshim? [Accompanist: how to become the best?]. Donetsk, 2017, 76 p.

6. Savari S., Kovalenko M. Akkompanement: aktual'nye voprosy pedalizacii: Uchebnoe posobie [Accompaniment: topical issues of pedalization: Textbook]. Donetsk: Pprivate enterprise "BRAND IMAGE", 2021, 106 p. notes., illustrations.
7. Svetozarova N., Kremenshtein B. Pedalizaciya v processe obucheniya igre na fortepiano [Pedalization in the process of learning to play the piano]. Moscow : Classic of XXI, 2002, 144 p.
8. Feinberg S. Pianizm kak iskusstvo [Pianism as an art]. Moscow : Muzyka [Music], 1969, 598 p.
9. Shchapov A. Nekotorye voprosy fortepiannoij tekhniki [Some questions of piano technique]. Moscow : Muzyka [Music], 1968, 248 p.

Савари С. В., Коваленко М. Н. К вопросу о педализации в практике пианиста-концертмейстера. Искусство аккомпанемента как особый вид исполнительского искусства на фортепиано имеет свою специфику и широкий спектр исполнительских задач. Авторы впервые рассматривают вопросы педализации в контексте сопровождающей функции фортепиано. В статье освещаются исполнительские возможности использования правой и левой педалей в аккомпанементах. Значительное место отведено особенностям педализации при исполнении переложений оркестровых партитур.

Статья снабжена примерами с вариантами конкретных педальных решений, советами по использованию педализации в связи с фактурными, штриховыми, динамическими, инструментальными аспектами исполнения.

Основные положения работы опираются на многолетний педагогический и исполнительский опыт авторов.

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

На данный момент достижения пианистов в концертмейстерском искусстве как особом виде творчества не стали в полной мере объектом осмысления музыковедами. Актуальность данной статьи определяется отсутствием исследований по вопросам педализации в концертмейстерском классе. Несомненна ценность изложенного материала в приобретении необходимых практических навыков пианиста-ансамблиста.

Ключевые слова: концертмейстерский класс, концертмейстер, аккомпанемент, педализация, интерпретация.

Саварі С. В., Коваленко М. М. До питання про педалізацію у практиці піаніста-концертмейстера. Мистецтво акомпанементу як особливий вид виконавського мистецтва на фортепіано має свою специфіку і широкий спектр виконавських завдань.

Автори вперше розглядають питання педалізації в контексті супроводжуючої функції фортепіано. У статті висвітлюються виконавські

можливості використання правої і лівої педалей в акомпанементі. Значне місце відведено особливостям педалізації при виконанні перекладань оркестрових партитур,

Стаття забезпечена прикладами з варіантами конкретних рішень педалізації, порадами щодо використання педалізації в зв'язку з фактурними, штриховими, динамічними, інструментальними аспектами виконання.

Основні положення роботи спираються на багаторічний педагогічний і виконавський досвід авторів.

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

На сьогодні досягнення піаністів в концертмейстерському мистецтві як особливий вид творчості не стали в повній мірі об'єктом осмислення музикознавцями. Актуальність даної статті визначається відсутністю досліджень з питань педалізації в концертмейстерському класі. Безсумнівна цінність викладеного матеріалу в придбанні необхідних практичних навичок піаністом-ансамблістом.

Ключові слова: концертмейстерський клас, концертмейстер, акомпанемент, педалізація, інтерпретація.

Savari S., Kovalenko M. On the issue of pedalization in the practice of a pianist-accompanist. The art of accompaniment as a special kind of performing art on the piano has its own specifics and a wide range of performing tasks. For the first time, the authors consider pedaling issues in the context of the accompanying function of the piano. The article highlights the performance possibilities of using the right and left pedals in accompaniments. A significant place is given to the peculiarities of pedaling when performing transcriptions of orchestral scores.

The article is provided with examples with options for specific pedal solutions, tips for using pedal control in connection with textured, dashed, dynamic, instrumental aspects of performance.

The main provisions of the work are based on many years of pedagogical and performing experience of the authors.

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

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 lack of research on pedalization in the accompanist class. The value of the material presented in the acquisition of the necessary practical skills of a pianist-ensemble player is undoubted.

Key words: accompanist class, accompanist, accompaniment, pedalization, interpretation.

С.В. РАХМАНИНОВ ВТОРАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Вторая фортепианная соната С.В. Рахманинова (первая редакция) – редко исполняемое сочинение, что объяснимо масштабностью и сложностью её содержания. Вместе с тем, музыка сонаты поражает соединением драматического накала чувств и тонкого лиризма, красотой гармонических красок, мастерством в передаче образов колокольных звонов и гимнически победного ликования света над тьмой.

Существует лишь несколько музыковедческих работ, в которых содержится общая характеристика Второй сонаты. К ним относятся статьи В. Брянцевой «Вторая фортепианная соната» [2], Е. Сорокиной «Фортепианные сонаты С.В. Рахманинова» [5]. В работе С. Еричевой «Фортепианная соната № 2 *b-moll* С.В. Рахманинова: композиционная интерпретация художественного текста» [3] рассматриваются три редакции произведения (в том числе редакция В. Горовица).

Вопросы исполнения Второй сонаты С.В. Рахманинова не затрагивались в музыковедении, поэтому обращение к данной проблематике представляется **актуальным**.

Методологической базой статьи послужили функциональный, системный, историко-стилевой, композиционно-драматургический методы анализа, что позволяет наиболее точно раскрыть замысел композитора для исполнительской трактовки.

Цель статьи заключается в выявлении особенностей художественной концепции Второй фортепианной сонаты С.В. Рахманинова, её композиционно-драматургического строения, выразительной функции основных тематических элементов и их вариантного развития. Этим обусловлены и затронутые вопросы методического характера, касающиеся приёмов звукоизвлечения, овладения интонационными, ладо-гармоническими, полифоническими и фактурными трудностями. Рассмотрение Второй фортепианной сонаты в ракурсе исполнительской работы над ней, исходит из опыта её интерпретации автором статьи.

Чтобы приблизиться к раскрытию содержания сонаты необходимо вспомнить историю её создания. В первой половине 1913 года уже зрелый художник – композитор, пианист и дирижёр – С.В. Рахманинов работал одновременно над созданием двух больших произведений – поэмы для оркестра, хора и солистов «Колокола» (соч. 35) и Второй фортепианной сонаты (соч. 36). Партитура «Колоколов» была написана в Ивановке, соната закончена в Москве 13

сентября 1913 года. Рахманинов посвятил её М.Л. Пресману, своему другу и соученику со времени учёбы у Н.С. Зверева. Первое авторское исполнение сонаты состоялось 3 декабря в Большом зале Благодарного собрания.

В образах этих двух сочинений Рахманинова естественно отразилась напряжённая атмосфера общественно-исторической ситуации предчувствия переломных событий 1914–1917 годов. Это сказалось на изменениях не только в манере музыкального письма композитора, но и во внутреннем эмоциональном настрое произведений. Заметно, что в отличие от Первой сонаты, во Второй Рахманинов ищет новые пути интонационного выражения и новые черты музыкального языка, прибегая к использованию кратких, отнюдь не «вокальных» мотивов, своеобразно отражающих образы «бури и натиска». Использование коротких и часто меняющихся мотивов говорит о намечающейся в творчестве технике микротематизма. В сочетании с пульсирующей фактурой она служит созданию характера остроты и драматизма борьбы человека за счастье. Короткими мотивными построениями пронизан материал всех трёх частей сонаты, характеризующими образную сферу, связанную с действенным началом, выражением силы духа.

Три части сонаты объединены внутренними тематическими связями в одну большую лирико-драматическую поэму с заметно усиливающимися мрачно-тревожными настроениями. Она написана с широким властно увлекающим концертно-виртуозным размахом и наполнена страстным лирико-драматическим пафосом. Как и в фортепианных концертах Рахманинова, в сонате чередуются и тесно взаимодействуют драматически-действенные и лирико-созерцательные образы, что создаёт единую драматургическую линию, устремлённую к общему образному итогу.

Первая часть – *Allegro agitato* – написана в сонатной форме. **Главная партия** имеет трёхчастное строение с развернутой кульминацией в начале третьей части. Лавина первых нисходящих звуков *b-moll* своим внезапным интенсивным звучанием заставляет оцепенеть и погрузиться в драматическое действие. Призывно звучащие удар набата и колокольный отзвук двух аккордов создают острую напряжённую атмосферу. Взволнованный триольный перезвон трезвучий сопровождает основную тему главной партии, которая в дальнейшем обретает функцию лейтмотива и активно используется композитором во всех трёх частях сонаты. В этой краткой теме острая душевная боль сливается с горячим пафосом романтической устремлённости.

Первая часть главной партии построена на основе трёх эмоциональных «всплесков», создающих нарастающее напряжение. Меняющийся тональный план *b-moll–Ges-dur–B-dur*, наполняя музыкальное развитие мажорными красками, ведёт к эмоциональной вершине грандиозного масштаба, определяя кульминационную точку.

Техника исполнения данного эпизода заключается в правильном распределении фактурных пластов. Для достижения большей глубины и объёма инструмента активным и ярким звуком необходимо наделять крайние ноты. Вся вертикаль аккордовой фактуры как будто расслоена градациями динамического звучания. Так, необходимо выделить «удар набата» и его аккордовый колокольный отзвук, запечатлевая их в сознании слушателя до появления основного мотива главной партии. Для этого необходимо триольный «перезвон» играть более лёгким звуком, выделяя интонацию *f-des* – как «эхо» предыдущих аккордов. При этом основная тема должна звучать плотным, глубоким и певучим звуком, демонстрируя призыв и уверенность действия. Создавая «пиковое» напряжение и самую яркую кульминационную точку, необходимо рассчитать динамическое нарастание и каждую новую вершину показать в более мощной звуковой краске.

Определённую полифоническую сложность составляет эпизод *poco meno mosso* с нотами скорби: различное микродинамическое развитие секундовых интонаций сопрано и тенора, переход мотива тенора из левой руки в правую. Детальная проработка каждого «слоя» с одинаковым микроинтонированием мотивов поможет исполнителю преодолеть данную трудность.

Следует отметить основные элементы, «зёрна» темы, подверженные вариантному развитию на протяжении всей сонаты. К ним относятся октавный колокольный «набат» и его аккордовые отзвуки, создающий напряжение и взволнованность триольный ритм и основной мотив главной партии, состоящий из нисходящих, болезненно-томных хроматизмов и действенного пунктирного хода, в дальнейшем формирующие контрастность и различие музыкальных характеристик.

Во **второй части главной партии** (*accel. al tempo I*) пунктирный волевой импульс обретает стремительное развитие, достигающее своего апофеоза в яркой кульминации *Tempo I*, являющейся началом третьей части. Усиление драматизма достигается с помощью уплотнения фактуры, расширения звукового диапазона и скачков на широкие интервалы.

Примечательна и важна шестнадцатая пауза в конце 21 такта. Эффект внезапно возникшей тишины, как луч солнца меж чёрных грозных туч, усиливает накал кульминационного эпизода. Единству главной партии служит выстраивание кульминации на развитии главного мотива, звучащего одновременно в «лавинообразном» пассаже правой руки и в укрупнённом виде среднего голоса аккордов левой руки. Работа над фактурой заключается в распределении силы звука для каждого её «слоя». Так, в 16-м такте ведению мелодии не должен мешать «шелест» сопровождающих её шестнадцатых, что требует в их исполнении более лёгкого прикосновения. В 18-м такте вся аккордовая фактура должна быть на втором динамическом плане. По мере «отдаления» басов в

нижний регистр, их звук должен усиливаться для создания ощущения мощи и объёма звучания. Различной динамической градацией обладают «колокольный набат» (*ff*) и хорал (*f*) кульминации. В свою очередь, звуки набата должны быть интонационно выверены: с напряжением ко второму удару и спадом напряжения к третьему.

Материал **связующей партии** (29-34 такты) требует от исполнителя высокого пианистического мастерства, поскольку «рисовать» образ приходится в зоне *p*. Пунктирная мелодия обеих рук занимает первый и основной пласт фактуры, а её гармоническое окружение, уходя на второй план *pp*, исполняется лёгким, «порхающим» движением, интонационно устремлённым к вершине.

Нежностью и хрупкостью наполнена музыка **побочной партии**. Образ «острова тоски» окутан печалью, но робкие лучи солнца как будто озаряют надеждой на лучшее. Тихие жалобные нисходящие интонации, построенные на начальных хроматизмах лейтмотива, Рахманинов постепенно «высвечивает» тональностью параллельного мажора (*Des-dur*). Заметим, что в творческом сознании Рахманинова эта тональность всегда связывалась с идеальными образами любви и красоты. В повторяющихся нисходящих мотивах мелодии побочной партии обращает на себя внимание тонический аккорд *Des-dur* с вершиной *fa*, отмеченной штрихом *tenuto*. Данный элемент невольно остаётся в памяти слушателя, притом что гармоническое оформление «высвечивает» как будто различные звуковые грани этого «бриллианта». При этом средствами динамического развития служат множественные далёкие отклонения, неизменно приводящие к возвращению опорного гармонического центра. Выстраивая горизонталь развития полифонической фактуры побочной партии, исполнитель должен чутко реагировать на красочность гармонического разнообразия.

Во втором предложении побочной партии граница диапазона значительно расширяется. Мелодия в своих восходящих интонациях как будто говорит о желании души вырваться из оков печали. Тема словно окутана тёплым светом надежды и мечты, но «торжество» звучащего в 47 такте *Des-dur* мгновенно «растворяется» при перемене его в 48 такте на *b-moll*. Хоральное изложение темы исполняется мягким *туше* с выделением звуков верхнего голоса. Лейтмотив, отдалённо и тихо (*pp*) звучащий в левой руке, обретает светлый оттенок и мягко «окутывает» мелодию обертонами *Des-dur*.

Заключительная партия возвращает слушателя в сферу действия. Здесь словно запечатлён взгляд на отражение гаснущих звезд в мерно покачивающейся водной глади, первые блики рассвета, наполненного свежей жизненной энергией, нарастающие порывы ветра, доносящие эхо перезвонов далёких колоколов. Основным «зерном» развития становятся взволнованные триольные фигурации и нисходящие краткие мотивы. Энергичный «взлёт» фактуры в верхний регистр

подводит к мощному, ликующему перезвону колоколов, утверждающих торжествующую победу жизненных сил.

В *разработке* образное развитие приобретает всё более драматический характер. Музыкальный материал построен на элементах основной темы главной партии. Вариантному развитию подвергается нисходящий хроматический мотив с пунктирным ритмом. Напряжённое развитие этих элементов настолько преобладает, что появившаяся лирическая тема воспринимается как образ краткого и далёкого воспоминания. Постоянные смены тональных планов, насыщение музыкальной ткани плотным полифоническим развитием и шириной раскрытия фактурных пластов раскрывают масштабный характер образной сферы и активной событийности. Лейтмотив становится основой для плотного полифонического построения. Грозной, тяжёлой поступью нисходящие хроматизмы темы движутся к кульминационной точке в 80-м такте, проходя сквозь различные тональные обрамления (*d-moll-G-dur-e-moll-C-dur*). Развитие основной темы происходит на фоне нисходящих двухголосных интервалов, ассоциирующихся с мольбой и плачем-причётом, в кульминации переходящих в крик и рыдание.

Следует обратить внимание на связь авторских указаний динамических оттенков с их смысловым значением. Приоритет звучания в ниспадающей двухголосии должен быть у верхнего голоса. Звук основной темы – плотный и весомый, в то время как остальные фактурные «слои» играют мягким, певучим *туше* с эффектом «отдалённого» звучания. В кульминации тонус второстепенных голосов меняется и выходит на первый план. Лишь на короткое мгновение в 82-м такте появляется лирический мотив – как воспоминание о светлой мечте, о прекрасном прошлом. Нежная дымка звуковой палитры и фантастический «разлив» обертонов мгновенно исчезают с появлением в 84-м такте мрачных интонаций. В дальнейших «событиях» разработки (такты 85-101) преобладает импровизационное развитие, приводящее во взаимодействие все основные интонационные элементы. Однако от 101-го такта, главную линию, ведущую к кульминации, составляют образы натиска. Ритмические трансформации «бушующих» колокольных перезвонов нарастают в своей звучности, обретая черты колокольной «симфонии». Концентрация фактуры происходит за счет её ритмического и мелодического уплотнения в горизонтальном развитии, а затем сжатия до четырёхзвучного аккордового построения. Усиление драматического накала проявляется и в тональном плане. Учащённые смены гармонических красок при подходе к кульминации приводят к далёкой тональности *e-moll*, которая выдерживается вплоть до начала репризы.

Определённые технические трудности вызывает исполнение плотной фактуры правой руки. Различные варианты изложения двойных нот и аккордов с постоянным усилением звука требуют от исполнителя тщательного контроля свободы в кисти руки. Важно определить

«островки» расслабления кисти и сосредоточить внимание на пальцевом «запоминании» интервальных расстояний. Особый подход должен быть к расчету силы звука, правильное распределение которого приведёт к экономии энергии и накоплению её для самого ответственного эпизода.

От начала *репризы* музыка развивается в одном волевом потоке. Динамический размах в пределах одного такта от *p* до *ff* создаёт иллюзию сосредоточения всей силы внутренней энергии и воли. Лейтмотив звучит призывно, а в *D-dur* – утверждающе. Путём концентрации, сжатия и объединения музыкального материала главной партии Рахманинов сокращает размеры репризы. Удары набатов и хорал соединяются в монументальный колокольный призыв. Сопоставления тональностей *b-moll-B-dur-D-dur* содействует характеру аскетизма, суровости и сдержанности самовыражения.

Побочная партия репризы возвращает слушателя в лирическую сферу. Высокий регистр, светлая тональность *Ges-dur* вновь создают призрачные надежды. Здесь много нежности, тепла и смирения. Исполнение требует более нежного прикосновения пальцев к клавишам инструмента. Звучащая обертоновая палитра должна окутывать музыкальные пласты светлой «вуалью». Подголоски средних «слоёв» фактуры играют мягко, в характере покоя и умиротворения. Мелодическое развитие сопрановой линии приближено к вокальности исполнения.

Образное наполнение **заключительной партии репризы** изменяется в её кульминации, где композитор вновь вводит материал главной партии. Из напряжённой нисходящей лавины *martellato* рождается набатный перезвон с аккордовым хоралом. Этот эпизод *meno mosso* звучит мощно и тяжело (*pesante*). Тревога заложена в нисходящем хроматическом ходе всех аккордовых построений-хоралов. Смена настроений меняется почти сразу, в течение двух тактов. Скорбные интонации наполняют музыкальный материал безысходностью и печалью, что погружает слушателя в атмосферу трагизма. Задача исполнителя в данном эпизоде состоит в чётком динамическом оформлении трёх пластов фактуры. Удары набатов наделяются самым мощным звуком. Аккорды требуется «расслоить» ещё на два пласта и выделить заложенный в них нисходящий хроматизм особым динамическим оттенком.

Кода усиливает ощущение трагизма. Её развитие приводит к последнему восходящему всплеску, где характер угрозы меняется на смиренность и сломленность, образ наполняется мрачной трагедийностью душевного излома. Первую часть завершает тихое, смиренное и задумчивое звучание основной темы главной партии, в котором ощущается недосказанность.

Вторая часть – *Lento* – написана в сложной трёхчастной форме с объёмным построением импровизационного типа в среднем разделе⁴². II часть сонаты обрамлена музыкальным построением *Non allegro*, которое можно охарактеризовать как «предисловие» и «послесловие» к основному материалу.

Во II части сонаты сосредоточены два главных образно-эмоциональных состояния, чередующихся между собой. Они заложены уже в первых двух нотах «предисловия». Образ мечты и надежды в «фокусе» ноты *Fis* сменяются болью и тоской на ноте *g*. Важно связать соединяющую их мелодическую линию одной pedalю и, услышав наложение обертонов этих нот, поменять педаль с небольшим опозданием.

Весь музыкальный материал II части глубоко полифоничен, что требует от исполнителя тщательной работы над расслоением фактуры с прослушиванием главных её элементов. Такая работа требует тонкого владения динамической палитрой инструмента и разнообразной звуковой окраской каждого пласта. Необходимо пользоваться динамическими градациями от *ppp* до *ff* в распределении силы звука для каждого голоса. В «предисловии» и «послесловии» всё внимание уделяется мелодии сопрано. Она интонируется певучим, нежным звуком (*mf*), все остальные голоса являются вторым планом (*p*).

Основная тема *Lento* написана в хоральном изложении. Главное внимание следует уделить линии сопрано (*mp*) и далёким басам (*mp*), остальные голоса звучат отдалённо (*pp*). Во втором проведении темы (A1) на первый план выходит мелодия тенора (*mp*), в то время как тема сопрано звучит как будто в отдалении (*p*). Более тонко нужно отнестись к исполнению раздела В, музыкальный материал которой переносится в верхний регистр, имеющий свойство быстрого затухания звука. Мелодию нужно извлекать нежным, «парящим» и в то же время довольно звонким туше (*mf*). Фактура левой руки расслаивается на два пласта – басовый (*mp*) и средний (*pp*), в котором преобладает верхний голос. Мерное покачивание шестнадцатых среднего пласта должно развиваться *diminuendo*, подобно тому, как «затухает» долгий звук в мелодии. Педаль берётся на три доли и при точном соотношении динамики создаёт ощущение обволакивания мелодии обертоновой «вуалью». Следует так же обратить внимание на повторяющуюся ноту *d* в мелодии на фоне смены тональных планов и изменить её звуковую окраску при появлении *e-moll* с помощью левой педали инструмента и иного колорита звучания. В 22 такте важно провести две мелодические линии (средний голос

⁴² Более детально мы можем определить строение таким образом: А(7-11 такты), А1(11-15 такты), В(16-23 такты), А2(23-27 такты), А3(28-31 такты), А4(32-35 такты) – I часть; С(36-45 такты), D(46-55 такты), D1(56-63 такты), E(64-73 такты) – II часть; F(74-89 такты) – III часть.

правой руки и верхние ноты восходящего пассажа левой руки (*p*) лёгким и светлым туше на одной педали, постепенно наполняя обертонами *D-dur*.

В следующем разделе (A2) мотив основной темы возвращается на первый план (*mp*). Ниспадающие октавы правой руки обладают характером лёгкого, призрачного мерцания и звучат отдалённо (*pp*). Трудность исполнения данного эпизода составляет переход мелодии из одной руки в другую, что требует гибкости и плавности развития мелодической линии.

В разделе A3 фактура уплотняется, набирая звучности при подходе к кульминации I части формы. Приоритет звука имеет нисходящий мотив в среднем регистре, извлекаемый первым пальцем левой руки (*f*), что представляет определённые неудобства для исполнения. В материале правой руки сосредоточены два пласта: нисходящая линия *tenuto* (*mf*) и мягкие заполняющие отзвуки повторяющейся октавы *h-h* (*p*).

Кульминация всей I части в разделе A4, где образ светлой надежды выходит на первый план. Восходящие линии правой руки и далёкие басы здесь преобладают в звуке (*ff*). Нисходящие линии *tenuto* левой руки составляют второй важный пласт, который вступает в диалог с мелодией правой руки. Однако, учитывая тот факт, что при одинаковой силе нажатия на клавиши обертоновое наполнение у среднего регистра будет более насыщенное, чем у верхнего, исполнение материала левой руки должно быть более мягким (*f*). Правильное распределение звука в разных пластах должно привести к масштабному звучанию двух больших хоровых составов, что придаёт кульминации гимничности и динамического размаха. Образная сфера светлой надежды не утверждается, спад кульминации вновь наполняется тоской и безысходностью.

Изменение темпа в C и обилие диссонансов вносят в общую атмосферу характер тревоги и угрозы. Рахманинов использует здесь принцип волнового развития. Особым напряжением и болью наполнена вершина последней «волны», где общая атмосфера тревоги усиливается хроматизмами и обилием диссонирующих интервалов.

Импровизационный раздел (E) построен на полифоническом развитии *stretta*, где темой является лейтмотив. Приоритетом в звуке здесь обладает мелодия сопрано (*mf*). Партия левой руки уходит на второй план (*p*). Интонации мольбы и просьбы, подчёркиваемые большим количеством малых секунд в музыкальном материале, кардинально меняются с 56 такта и перерастают в яркие всплески возмущения. Фактура укрупняется и вновь наполняется большим количеством хроматизмов и диссонансов. Резкие перепады динамических оттенков создают ощущение нервного срыва и душевного надлома. Образы протеста подкрепляются разделом масштабного колокольного

перезвона, где данное состояние достигает своего максимального эмоционального эффекта. Обилие синкоп, расширение регистра, постепенное увеличение количества мелких длительностей и стремительное динамическое нарастание создают ощущение масштабного натиска. Колокольность создаёт здесь тревожный, скорбный и драматический образ.

В *Темпо I* характер музыки кардинально меняется, олицетворяя смирение и надежду, что подчёркивается тональным планом *e-moll – C-dur – E-dur*. Вся дальнейшая музыкальная ткань наполнена теплом, нежностью, покоем. Этот фрагмент требует максимально нежного и прозрачного прикосновения, а также точного динамического расчёта с тенденцией к угасанию всей фактуры к *ppp*. Всё внимание уделяется мелодии сопрано и подголоскам *tenuto*, ведущим тихий диалог.

В «послесловии» вновь появляются ноты сомнения и тревоги. Смена тонального плана (*C-dur – двойная доминанта к основной тональности финала*) и размер (*3/4*) придают музыкальному развитию черты лаконичности и устремлённости к третьей части.

Блестящий и стремительный **финал** *Allegro molto* начинается без перерыва (*attacca subito*). Вновь разгорается борьба, в которой активизируются действенные, напористые образные сферы, переосмысливаются и приобретают новое выразительное значение интонационные элементы I части (нисходящие интонации мелодических построений I части, характерных для создания напряжённо-трагичной атмосферы, в финале приобретают восходящее движение, что влечёт за собой иное художественное значение волевого призыва к действию и борьбе). Повелительное значение обретает и лейтмотив. Обилие стремительных пассажей, плотные аккордовые пласты, яркое динамическое развитие, энергично-акцентированные ритмы, преобладание мажорных красок придают III части характер героического, величественного, уверенного в победе чувства.

В **главной партии** переплетаются такие образные начала, как: волевой призыв, маршевость с чертами скерцозности. Взрывчатая тема-возглас I части открывает финал. Ощущению бурного действия придают обилие разнообразных ритмических формул, штриховых решений и большой размах динамических оттенков от *pp* до *ff* на коротких отрезках временного развития, что обязывает исполнителя обладать точным расчётом силы звука. Упругость ритма и точное выдерживание всех запланированных пауз создают прочную уверенность в наступательном, действенном характере. Важно правильно расставить все смысловые акценты и с точки зрения формы выстроить развитие к третьему проведению темы призыва в 45 такте. Сложность исполнения музыкального материала главной партии заключается в многообразии штриховых оттенков, что говорит о важности быстрого переключения

исполнителя от масштабных аккордовых туше к очень сухим, колким и лёгким звукам *staccato*.

Тема **побочной партии** наполнена певучим лирико-гимническим характером. В плотном наполнении окружающей фактуры появляются и напряжённые интонации. Развитие аккордового хорального движения включает нисходящие, жалобные интонации, подобные интонационному развитию I части сонаты. Исполнение побочной партии должно быть с точным распределением силы звука в каждом пласте фактуры (басы – *tr*, аккордовый пласт – *p*, мелодия – *mf*), что поможет достичь объёмного звучания всей плотной музыкальной ткани. Обязательно также микроинтонирование всех аккордов по две восьмых и связь их в длинные горизонтальные линии. Важно выстроить форму побочной партии с нарастающим динамическим развитием к смысловым вершинам: 1 – 84-93 такты, 2 – 94-97 такты, 3 – 98-101 такты, 4 – 102-105 такты, 5 – 106-118 такты.

В **разработке** вновь вспыхивает борьба противодействующих сил. Развитию подвергаются темы главной и связующей партий. Они звучат в таких далёких тональностях как *a-moll*, *h-moll*, *b-moll* с мощным нарастанием динамики к *ff*, где на последнем проведении призывной темы главной партии происходит внезапный уход в другую эмоциональную сферу. В большом эпизоде *Meno mosso* кардинально меняется состояние героя. Словно в забытьи, восходящие интонации основной темы приобретают оттенок отрешённости. Тихие, словно издали доносящиеся, восходящие ходы мелодии звучат призрачно и легко. Мерно покачивающиеся триоли левой руки вводят слушателя в некое состояние медитации. Музыкальное развитие совершенно успокаивается, растворяясь как дымка с последними звуками лейтмотива в верхнем регистре.

Цельности цикла способствует эпизод подхода к репризе, где композитор использует музыкальные элементы I части с постепенным нарастанием темпа и динамики к *ff* (*poco a poco cresc. e accel. al Tempo I*).

Реприза сокращена. Композитор использует резкие смены динамических оттенков и штриховой палитры, что создаёт ощущение бурного движения и устремлённости.

Побочная партия репризы является кульминационным центром всей сонаты как воплощение лирико-гимнического начала. Фактура усложнена плотностью аккордового пласта в среднем регистре. Исполнителю следует тонко контролировать силу звука всех слоёв фактуры, чтобы избежать динамической перегрузки. Объёмности и прозрачности звучанию инструмента придадут приоритет звука в мелодии и далёких опорных басах. Весь аккордовый пласт должен быть выведен на второй план.

Кода Presto является последним, ярким эмоциональным всплеском. Вихревые восходящие пассажи, взволнованные триольные

аккордовые всплески, мощная лавина *martellato* и яркий *B-dur* утверждают победу света над тьмой.

Говоря о целостности сонатного цикла, нужно отметить некоторые элементы, которые, не смотря на их трансформирование, являются объединяющими звеньями всей Второй сонаты. Это ритмически беспокойный фон триолей I части трансформируется в плавный размеренный ритм с лирически-задумчивым колоритом II части и становится волевым, энергично-стремительным ритмом III части; нисходящий терцовый интервал – возглас во II части приобретает характер сожаления, тоски, тревоги, стоны и становится героически-активным и призывным в финале; основная тема главной партии I части является основным материалом всего импровизационного раздела II части, где претерпевает кардинальные изменения характера, обретая интонации просьбы, возмущения, а в финале становится волевым символом бури и натиска.

Как известно, существуют три редакции Второй сонаты. Рахманинов обратился к ней ещё раз в 1931 году, когда поставил цель сократить произведение и облегчить фактуру, не внося при этом ничего нового в общий замысел и драматургию. Таким образом, соната во второй редакции выиграла благодаря сжатию материала. Однако, многие интересные эпизоды первой редакции оказались утерянными. Особый интерес вызывает исполнение Второй сонаты В.С. Горовица, которое, по сути, можно назвать «третьей» редакцией, где исполнитель объединяет тематический материал обеих рахманиновских редакций, не нарушая при этом общего замысла и драматургии произведения.

Музыка Второй сонаты требует от исполнителя глубокого осмысления и творчески заинтересованного проникновения в суть композиторского замысла. Интерпретация предполагает высокую культуру и профессионализм исполнителя, нахождение им необходимых выразительных средств для демонстрации богатства образного мира Сонаты, донесения её широкой эмоциональной палитры до слушателя.

Список использованных источников

1. Бершадская, Т.С. Статьи разных лет. «О гармонии Рахманинова» / Т.С. Бершадская. – СПб. : Из-во «Союз художников», 2004. – С. 90–117.
2. Брянцева, В.Н. Вторая фортепианная соната Рахманинова / В.Н. Брянцева. – М., 1962. – 16 с.
3. Еричева, С.Е. «Фортепианная соната № 2 b-moll С. В. Рахманинова: композиционная интерпретация художественного текста» / С.Е. Еричева. – Архив научных статей. Из-во «Грамота», 2015. – № 10. – Ч. 2. – С. 66–70.
4. Серкова, Е.В. О мелодической основе фортепианной фактуры С. В. Рахманинова / Е.В. Серкова // Сб. ст. «Критика и музыковедение». – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – 272 с.

5. Сорокина, Е. Г. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова / Е. Г. Сорокина // Из истории русской и советской музыки / сост. А. И. Кандинский – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 146–180.

References

1. Bershadskaya T. Stat'i raznyh let. «O garmonii Rahmaninova» [Articles of different years. "On the harmony of Rachmaninoff"]. St.Petersburg : Iz-vo «Soyuz hudozhnikov» [Publishing house "The Union of Artists"], 2004, pp. 90–117.
2. Bryantseva V. Vtoraya fortepiannaya sonata Rahmaninova [Rachmaninoff's Second Piano Sonata]. Moscow, 1962, 16 p.
3. Elicheva S. «Fortepepiannaya sonata № 2 b-moll S. V. Rahmaninova: kompozicionnaya interpretaciya hudozhestvennogo teksta» ["Piano Sonata No. 2 in b-moll by S. V. Rachmaninov: compositional interpretation of a literary text"] Arhiv nauchnyh statej. Iz-vo «Gramota» [Archive of scientific articles. Publishing house "Gramota"], 2015, no. 10, part 2, pp. 66–70.
4. Serkova E. O melodicheskoj osnove fortepiannoju faktury S. V. Rahmaninova [On the melodic basis of the piano texture S. V. Rachmaninov] Sb. st. «Kritika i muzykoznanie» [Sat. Art. "Criticism and Musicology"], Leningrad : Music, 1980, Vol. 2, 272 p.
5. Sorokina E. Fortepepiannye sonaty S. V. Rahmaninova [Piano sonatas by S.V. Rachmaninov] / Iz istorii russkoj i sovetskoj muzyki / sost. A. I. Kandinskij [From the history of Russian and Soviet music / comp. A. I. Kandinsky Moscow : Music, 1976, Issue. 2, pp 146–180.

Балджи А.И. С.В. Рахманинов Вторая фортепианная соната: опыт исполнительской интерпретации. Вторая фортепианная соната С.В. Рахманинова (первая редакция) – редко исполняемое сочинение, что объяснимо масштабностью и сложностью её содержания. Вместе с тем, музыка сонаты поражает соединением драматического накала чувств и тонкого лиризма, красотой гармонических красок, мастерством в передаче образов колокольных звонов и гимнически победного ликования света над тьмой.

Изучение Второй фортепианной сонаты в ракурсе исполнительских проблем, представленное в данной статье, исходит из авторского опыта её интерпретации.

В статье представлена история создания Второй фортепианной сонаты С.В. Рахманинова и конкретные методические рекомендации, касающиеся интерпретации: анализа формы и главных элементов («зерен», являющихся основой вариантного развития музыкальной ткани), динамического разнообразия и расслоения голосовых пластов, штриховой палитры, гармонического наполнения, фактурных сложностей, полифонического развития музыкального материала. Уделяется внимание образному содержанию и решению главных музыкально-художественных задач. Предложены фразировочные

решения, способствующие достижению точного художественного замысла композитора.

В качестве методологической базы автором использованы комплексный, функциональный, аналитический, исполнительский, интерпретационный подходы, позволяющие достичь в полной мере глубины художественного образа произведения.

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

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, Вторая соната для фортепиано, интерпретация, фортепианная фактура Рахманинова.

Балджи О. І. С.В. Рахманінов Друга фортепіанна соната: досвід виконавської інтерпретації. Друга фортепіанна соната С.В. Рахманінова (перша редакція) – твір який рідко виконується, що можна пояснити масштабністю і складністю його змісту. Разом з тим, музика сонати вражає з'єднанням драматичного напруження почуттів і тонкого ліризму, красою гармонійних фарб, майстерністю в передачі образів дзвонів і гімнічно-переможного тріумфу світла над темрявою.

Вивчення Другої фортепіанної сонати в ракурсі виконавських проблем, представлено в даній статті, виходить з авторського досвіду її інтерпретації.

У статті представлена історія створення Другої фортепіанної сонати С.В. Рахманінова і конкретні методичні рекомендації, що стосуються інтерпретації: аналізу форми і головних елементів («зерен», що є основою варіантного розвитку музичної тканини), динамічній різноманітності і розшарування голосових пластів, штрихової палітри, гармонійного наповнення, фактурних складнощів, поліфонічного розвитку музичного матеріалу. Приділяється увага образному змісту і вирішенню головних музично-художніх завдань. Запропоновано фразіровочні рішення, що сприяють досягненню точного художнього задуму композитора.

В якості методологічної бази автором використані комплексний, функціональний, аналітичний, виконавський, інтерпретаційний підходи, що дозволяють досягти в повній мірі глибини художнього образу твору.

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

Ключові слова: С.В. Рахманінов, Друга соната для фортепіано, інтерпретація, фортепіанна фактура Рахманінова.

Baldzhi A. S.V. Rachmaninov's second piano sonata: an experience of performing interpretation. The second piano sonata by S.V. Rachmaninov (first edition) is a rarely performed piece, which is explained by the scale and complexity of its content. At the same time, the music of the sonata amazes with the combination of the dramatic intensity of feelings and subtle lyricism, the beauty of harmonic colors, the skill in

conveying images of bell ringing and the hymn-victorious triumph of light over darkness.

The study of the Second Piano Sonata from the perspective of performing problems presented in this article is based on the author's experience of interpreting it.

The article presents the history of the creation of the Second Piano Sonata by S.V. Rachmaninov and specific methodological recommendations regarding interpretation: analysis of the form and main elements ("grains" that are the basis for the variant development of musical tissue), dynamic diversity and layering of vocal layers, dashed palette, harmonic content, textured complexities, polyphonic development of musical material. Attention is paid to the figurative content and the solution of the main musical and artistic tasks. Phrasing solutions are proposed that contribute to the achievement of the composer's precise artistic intention.

As a methodological base, the author used complex, functional, analytical, performing, interpretive approaches that allow to fully achieve the depth of the artistic image of the work.

The article is focused on performers, teachers, students of music schools.

Key words: S.V. Rachmaninov, Second Piano Sonata, interpretation, piano texture by Rachmaninov.

УДК 786.2

И. Ю. Ткачёва

РАБОТА ИСПОЛНИТЕЛЯ НАД ДЕСЯТОЙ СОНАТОЙ Б. ТИЩЕНКО

Формирование Б. И. Тищенко как музыканта и композитора проходило под влиянием традиций Л. Бетховена, П. Чайковского, Г. Малера, Д. Шостаковича. Фортепианные сонаты Б. Тищенко являются значительным вкладом в фортепианную литературу с точки зрения обновления драматургии образов, исполнительских приёмов, трактовки сонатного жанра, в целом. Каждая из его сонат является ярким образцом фортепианного стиля композитора.

Известны раскрывающие творчество Б. Тищенко с точки зрения стиля, композиции, формообразования, драматургии исследования М. Бялика [1], В. Сырова [8], Б. Каца [2], Г. Овсянкиной [3,4], С. Петрикова [5,6]; Т. Самсоновой [7], которые послужили **теоретической базой** данной статьи. Однако в научной литературе нет подробного анализа фортепианных сонат композитора с исполнительской точки зрения, что обусловило **актуальность темы**. Главная **цель**

исследования – выявить задачи, возможные трудности исполнителя, найти способы их преодоления.

Появление Десятой сонаты необычно. Её прообразом стала одна из фортепианных сюит, которые были написаны автором ещё в молодости (в 1956-57 годах). Одну из них он опубликовал под названием «Эгосюита», результатом же переработки музыкального материала другой сюиты стала Соната №10, вышедшая в свет в 1997 году.

Стилистика этой сонаты представляет собой синтез раннего и зрелого творчества композитора, так как основной материал был написан им в юные годы. Однако, в ней очень заметно возросшее с годами композиционное мастерство Б. Тищенко. Несмотря на то, что промежуток между написанием 9-й и 10-й сонат составил пять лет, десятый сонатный цикл во многом продолжает образную и формообразующую линию, характерную для предшествующего.

Как и в Девятой сонате, в «Эврике» заметны признаки сонаты-фантазии, проявляющиеся в тесной интонационной связи между частями и появлении тематического материала первой и пятой частей в финале. Пятая часть является драматургическим центром цикла. В ней же находится и основа сонатности, если рассматривать её в качестве разработочного раздела, в котором происходит столкновение главных образов.

Соната построена по принципу многочастного цикла, сложная концепция которого раскрывается в плоскости зарисовок – тонких психологических портретов, в которых угадывается образный строй Д. Шостаковича.

В каждой из частей цикла есть две образные стороны. Авторские программные названия предстают в виде ярких коротких заголовков: «Гипотеза», «Утверждение», «Размышление», «Доказательство», «Сомнение», «Отрицание». [3, с. 92] Название «Научно-исследовательская соната», на первый взгляд, не соответствует привычному для «серьёзного» сонатного цикла названию. Однако, погрузившись глубже в музыкальный материал, слушатель понимает, что научно-исследовательская соната – совсем не поверхностная «зарисовка».

Борисом Тищенко впервые в фортепианной литературе была поставлена и достигнута цель выразить языком музыки цепочку операций человеческого мышления: путь от неясной, несформированной гипотезы к утверждению, переход через мучительные размышления к доказательствам, терпящим крах в сомнениях и отрицании. Объектами художественного образа этой работы стали человеческая логика, самоанализ и переживаемые при этом эмоции. А выразить эти процессы композитору удалось через полифоничность музыкального материала.

Фактура всех шести частей пианистически относительно доступна. Язык сонаты имеет тональную организацию, а тематизм – яркую мелодическую основу.

В глубокие раздумья с начальных тактов погружает первая часть – «Гипотеза». Это небольшое по объёму построение (вся часть составляет 42 такта) изложено в свободной имитационной форме. В темпе *Con moto* хорошо ощущается гибкое, неспешное движение мысли. Двухголосная в начале, фактура постепенно обрастает подголосками.

Примечательно, что почти вся первая часть локализуется в пределах первой октавы, из чего можно сделать вывод о рациональности мыслей данного образа (чем иллюзорней размышления – тем больше смещается фактура в верхний регистр). Фортепианная фактура прозрачна, требует от исполнителя хорошего владения приёмом *cantabile*, навыками исполнения полифонической фактуры, умения дифференцировать голоса при помощи агогики и тембральной окраски.

Вторая часть имеет заголовок «Утверждение». Резко и энергично (в темпе *Allegro imponente*) прерывает она неторопливые размышления первой части, убеждая слушателя в своей не терпящей возражений правоте. Основная тема состоит из насыщенного диссонансами аккордового комплекса, изложенного в чеканном пунктирном ритме с подчёркнутой акцентами и штрихом *non legato* артикуляцией. Несмотря на эмоциональный и фактурный контраст, заметно ощутимо интонационное родство тем первой и второй частей. Принцип моноинтонационного развития объединяет весь цикл: интонационные и фактурные связи мы замечаем и в остальных темах.

После экспонирования темы в двухголосии фактура расслаивается на несколько пластов, расположившихся в разных тембральных зонах и заполняющих всё пространство инструмента. Интонации колокольного звона в октавном изложении в верхнем регистре на фоне *ostinato* басов в контроктаве создают объёмную, насыщенную фактуру. Чтобы достичь нужного сонорного эффекта, исполнителю необходимо оттачивать мастерство тембральной нюансировки.

Мягкий, «вязкий», опорный звук басов нужно противопоставить звонкому, максимально сфокусированному прикосновению правой руки. Для достижения оптимального баланса в этой фактуре пианисту следует поработать над твёрдостью пятого пальца в октавах и более мягким прикосновением в среднем голосе. Важно также найти подходящую интонацию для сопоставления восходящих и нисходящих интервалов, имитационная природа которых сближает этот раздел с первой частью. Выразительного исполнения *legato* требуют от пианиста полутоновые триольные мотивы перед репризой.

Постепенным *allargando* в конце второй части автор подводит к самой эмоционально напряжённой и философской части. «Размышление»

разворачивается в темпе *Andante*, время от времени «наталкиваясь» на *ritenuto* и *smorzando*, характеризующие прихотливость и изменчивость мыслительного процесса. Неудивительно, что для этой части композитором была выбрана четырёхголосная полифоническая фактура, наиболее соответствующая неустойчивому, созерцательному состоянию.

Полифония этой части не имитационная, как в первой. В начальных тактах тема «солирует» в верхнем голосе, но вскоре к сопрано присоединяется контрапункт среднего голоса на фоне выдержанных басов. Это типичное для полифонии И. С. Баха противосложение, состоящее из череды коротких, «сползающих» полутонов.

Тема, варьируясь, проходит в разных голосах. Исполнителю в этой фактуре нужно не только чётко обозначать тематический рельеф, но и стараться видоизменять тембральную окраску каждого проведения. Особого внимания требует интонационная структура темы. Она состоит из нескольких коротких восходяще-нисходящих мотивов с чередующимися вопросительными и утвердительными интонациями, создающими образ внутреннего диалога с самой собой.

Восхождение к кульминации начинается на *ppp*. Басы в октавном удвоении движутся по хроматическим полутонам вверх, упираясь на *fortissimo* в диссонирующий септаккорд в диапазоне трёх октав. В нисходящих полутонах противосложения, дублируемого верхним и средним голосами, чувствуется сильно растущее напряжение, которое вскоре постепенно спадает, оставляя после себя ощущение пустоты и эмоционального спада.

Следующий раздел (тт. 52-89) представляет собой своеобразную интермедию, построенную на интонационно родственном теме материале. Это практически гомофонный «монолог» верхнего голоса, имеющий импровизационный характер. При максимальной простоте фактуры исполнить этот раздел очень непросто, так как здесь от пианиста требуется мастерство владения агогическими приёмами, детальное интонирование всех мелодических изгибов, приближение фортепианного звука к тончайшим интонациям человеческой речи. Первостепенным оказывается приём «пения на инструменте» и своевременная реакция на изменение напряжения между звуками.

В репризе ещё одна кульминация постепенно переходит в тишайшее *pianissimo* в заключительном проведении темы в нижнем регистре.

Четвёртая часть – «Доказательство» – резкой сменой темпа (*Allegro giocoso*) выводит из внутренних размышлений, напоминая о необходимости активных действий. Основой этой части стал волевой утвердительный мотив, построенный на настойчивом, даже назойливом опевании ми-мажорного трезвучия. Несколько гротескный, нарочито простой и грубоватый, напоминающий марширующий пионерский отряд, этот образ переносит в сферу сатирических зарисовок Д. Шостаковича.

Простая гомофонная фактура в духе советских песен усложнена резкими диссонирующими кластерами в левой руке, что явственно передаёт психологический диссонанс, душевный надлом, скрываемый за маской «ми-мажорного благополучия». Это психологическое несоответствие ещё больше раскрывается в среднем разделе, контрастном по фактурной и мелодической составляющим.

С 64-го такта вновь появившаяся имитационная полифония, тональная неустойчивость, диссонирующие созвучия и легатно-педальная звучность уводят из социальной сферы в глубоко личную, где опять слышится неуверенность и размышления. Тема из «Размышлений» проходит здесь в увеличении на фоне *ostinato* нисходящих малых терций и хроматических последований противосложения из «Гипотезы». Задача исполнителя – сохранить выразительность интонационного остинато в правой и левой руке при переходе из регистра в регистр.

Проявление образа внешнего мира (повторяющееся ми-мажорное трезвучие) в репризе начинается на *pianissimo* и неуклонным нарастанием приводит к напряжённой кульминации, где основная тема проводится в октавном удвоении и приобретает черты колокольности. Кульминационное проведение темы следует исполнять не слишком отрывисто, используя вес всей руки для достижения большего звукового объёма, передающего эффект колокольного звона.

«Сомнение» (*Allegro inquieto*) – драматургический узел сонаты. В ней переосмысливается и суммируется всё, что происходило в предыдущих разделах. Уже в первых звуках темы отчётливо слышны интонации первой и третьей частей, объединённые в 12-тактовое построение. Прихотливый мелодический рисунок с напряжённой интерваликой придаёт теме тревожный и неустойчивый характер. Усиливает напряжение октавное изложение в низком регистре. Пианисту необходимо использовать здесь приём *legatissimo* и постараться максимально обострить графичность мелодии при помощи выразительного интонирования. Последования нисходящих и восходящих интервалов должны прозвучать извилисто и мягко, а не угловато и дробно.

С 42-го такта начинается разработочный раздел. Трансформируется характер темы: из нерешительного и неустойчивого в утвердительный и резкий. Для усиления эффекта трансформации пианисту необходимо изменить прикосновение от мягкого, «скользящего» *legato* к упругому и менее связному *poco legato*.

Главное музыкальное событие начинает происходить в среднем разделе, где в новом обличье перед слушателем предстают темы всех предыдущих разделов. Так, в тт. 57-80 слышится тема «Утверждения». Её характерный чеканный ритм становится ещё более резким в сопровождении секундных интервалов в штрихе *staccato* в партии левой руки. Чтобы усилить эффект этого перевоплощения, потребуется работа

над остротой и ровностью левой руки, а также обострение диссонанса созвучий в обеих руках. В 81-м такте пианисту нужно быстро перестроиться на контрастную звучность (*piano, legato*) для достижения эффекта внезапности. Маятниковые интонации аккомпанемента нужно играть, выразительно интонируя каждый интервал, не допуская статики и механистичности. Появление в аккомпанементе шестнадцатых сигнализирует о приближении кульминации. Организовать их нужно так, чтобы был очерчен хроматический нисходящий ход баса.

Эпизод *Brusco subito* (т. 108-123) вводит в гротескную атмосферу «Доказательства», усиленную аккордовым *ostinato* аккомпанемента. Аккорды в левой руке нужно играть очень ровно, собранными пальцами, организуя движение шестнадцатых четвертями. Туше правой руки должно быть тяжёлым и подчёркнуто грубым, с утрированием диссонирующих созвучий.

Апофеозом кульминационного напряжения становится органнй пункт сложного нонааккорда на звучности *fff* в тт. 124-125. *Ostinato* ритмически повторяет тему «Размышления» и предвосхищает её появление в верхнем регистре (т. 126). При этом она звучит одновременно у правой и левой руки в разных тональностях, символизируя несогласие души и разума.

Разработка темы «Размышления» ведётся в двух направлениях: ритмическом и мелодическом. Фактура состоит из «назойливого» ритмического *ostinato* в левой руке и разрозненных, несвязных элементов темы – в правой. Вскоре тема приобретает токкатный, механистичный характер, мощным *martellato* выходя в кульминационную зону. Здесь звучит победный клич «Доказательства», только уже не в ми-мажоре, а в си-бемоль мажоре.

Неслучайно в кульминации сталкиваются две диаметрально противоположные темы («Размышления» и «Доказательства»). Тема «Сомнений» в коде (т. 177), предстаёт в совершенно другом амплуа. В темпе *Poco meno mosso alla marcia* от её неуверенного характера не остаётся и следа, приобретённая решительность подчёркивается аккордовым изложением, а исполнителю следует обострить артикуляцию и добавить декламационности характеру. Заканчивается часть утвердительным возгласом в октавном унисоне обеих рук с ремаркой *Risoluto*. Октавы в нюансе *fff* должны прозвучать звонко и отчётливо, при этом необходимо точно соблюсти авторскую агогику.

Последняя часть «Отрицание» выступает в роли своеобразного эпилога – реминисценции первой части. Однако тема «Гипотезы» предстаёт в новом ракурсе: с сожалением о неудавшемся открытии и утверждением в его несостоятельности [3, с. 94]. Исполнителю нужно сыграть первую тему Сонаты отстранённо, без тембральных красок и интонационной выразительности, чтобы передать отсутствие эмоций и развития. В фактуре уже нет полифонии, а следовательно, и поисков.

Крушение исходной идеи, полное фиаско, зачёркивание всего, что было пережито, символизирует проходящее через всю клавиатуру *glissando*.

В целом, анализ последнего сонатного цикла Б. Тищенко позволил сделать выводы о зрелости композиционного мастерства в момент его написания, о чём свидетельствует стройность драматургии, отточенность полифонических приёмов, ритмическое, тембральное и гармоническое богатство, пианистическое удобство фактуры. Десятая соната Б. Тищенко отличается оригинальностью художественного замысла и его композиционного решения. Это произведение требует от пианиста умения выстроить единую линию драматургического развития, выявить тематические связи частей цикла, найти соответствующие исполнительские средства для воплощения образного содержания сонаты.

Список использованных источников

1. Бялик, М.Г. Борис Тищенко / М.Г. Бялик // Музыка России. – М. : Сов. Композитор, 1982. – Вып. 4. – С 71-87.
2. Кац, Б.С. О музыке Бориса Тищенко. / Б.С. Кац. – Л. : Сов. композитор, 1986. –161с.
3. Овсянкина, Г.П. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко. / Г.П. Овсянкина. – М. : изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 154 с.
4. Овсянкина, Г.П. Два этюда о творческом процессе Бориса Тищенко / Г.П. Овсянкина // Процессы музыкального творчества: Сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М. : 1999. – Вып. 3. – С.114–133.
5. Петриков, С.М. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Б. Тищенко / С.М. Петриков // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1989. – Вып. 7. – С. 174–180.
6. Петриков, С.М. Роль драматургии в композиционном процессе. (Об особенностях сочинений Б. Тищенко) / С.М. Петриков // Сов. музыка, 1987, №4. – С. 77-79.
7. Самсонова, Т.П. Сонорность в фортепианных сонатах Б. И. Тищенко / Т.П. Самсонова // Фортепианное искусство XX столетия: Межвузовский сб. тр. /РГПУ им. А И. Герцена. – С-Пб, 2000 – С. 78–88.
8. Сыров, В.Н. О стиле Б. Тищенко / В.Н. Сыров // Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 158–178.

References

1. Bialik M. Boris Tishchenko / Muzyka Rossii [Music of Russia]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1982, Vol. 4, pp. 71–87.
2. Katz B. O muzyke Borisa Tishchenko [About the music of Boris Tishchenko]. Leningrad Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1986, 161p.
3. Ovsyankina G. Fortepiannye sonaty Borisa Tishchenko [Piano Sonatas by Boris Tishchenko]. Moscow : publishing house of the Russian Academy of Music named after Gnesin, 2001, 154 p.

4. Ovsyankina G. Dva etyuda o tvorcheskom processe Borisa Tishchenko [Two etudes about the creative process of Boris Tishchenko] / Processy muzykal'nogo tvorchestva: Sb. tr. [Processes of musical creativity: Collection of works.]. RAM named after Gnesins, Moscow, 1999, Issue. 3, pp. 114–133.
5. Petrikov S. Ob intonacionno-faznoj forme v instrumental'nyh proizvedeniyah B. Tishchenko [About the intonation-phase form in the instrumental works of B. Tishchenko] / Problemy muzykal'noj nauki [Problems of Musical Science]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1989, Vol. 7, pp. 174–180.
6. Petrikov S. Rol' dramaturgii v kompozicionnom processe. (Ob osobennostyah sochinenij B. Tishchenko) [The role of drama in the compositional process. (On the features of the works of B. Tishchenko)]. Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1987, no. 4, pp. 77–79.
7. Samsonova T. Sonornost' v fortepiannyh sonatah B. I. Tishchenko [Sleepiness in piano sonatas by B. I. Tishchenko] / Fortepiannoe iskusstvo XX stoletiya: Mezhhuzovskij sb. tr. [Piano art of the twentieth century: Interuniversity collection of works]. Russian State Pedagogical University named after And I. Herzen, St. Petersburg, 2000, pp. 78–88.
8. Syrov V. O stile B. Tishchenko [About the style of B. Tishchenko] / Problemy muzyki XX veka [Problems of music of the XX century]. Gorky: Volgo-Vyatka book publishing house, 1977, pp. 158–178.

Ткачёва И. Ю. Работа исполнителя над Десятой сонатой Б. Тищенко. Данная статья посвящена анализу специфики драматургии, формы, фортепианной фактуры в Десятой фортепианной сонате Б. Тищенко «Эврика» («Научно-исследовательская соната»). В исследовании выявлены связанные с воплощением художественного образа исполнительские задачи и трудности, определены особенности фортепианного изложения, даны рекомендации к работе над произведением. **Практическая значимость** данного исследования состоит в раскрытии исполнительского аспекта произведения для использования в процессе изучения и исполнения Десятой сонаты, а также в профессиональной деятельности пианистов-педагогов.

Комплексный подход к изучению Сонаты позволил предложить профессионально обоснованные исполнительские решения – интонационные, темповые, фактурные; уточняются артикуляционные приёмы, агогическая и динамическая сторона, способы педализации, необходимые для создания соответствующего звукового образа.

Научная новизна темы обусловлена сравнительно малой степенью освещённости в научных работах особенностей фактуры, исполнительских трудностей и путей их преодоления в сонатном цикле Б. Тищенко «Эврика» («Научно-исследовательская соната»). Подробный анализ Десятой сонаты позволил сделать **выводы** о её высокой художественной ценности и значимости для современного пианиста. Практические рекомендации, приведённые в статье, могут помочь исполнителям данного произведения добиться нужного звучания и

быстрее преодолеть возникающие фактурные сложности.

Ключевые слова: Б. Тищенко, фортепианная соната, «Эврика», тема, фактура, агогика, образ, интонационная драматургия.

Ткачова І. Ю. Робота виконавця над Десятою сонатою Б. Тищенко. Дана стаття присвячена аналізу специфіки драматургії, форми, фортепіанної фактури в Десятій фортепіанній сонаті Б.Тищенка «Еврика» («Науково-дослідницька соната»). У дослідженні виявлено пов'язані з втіленням художнього образу виконавські задачі та труднощі, визначено особливості фортепіанного викладу, надано рекомендації до роботи над твором. Практична значимість даного дослідження полягає в розкритті виконавського аспекту твору для використання в процесі вивчення і виконання Десятої сонати, а також у професійній діяльності піаністів-педагогів.

Комплексний підхід до вивчення сонати дозволив запропонувати професійно обгрунтовані виконавські рішення – інтонаційні, темпові, фактурні; уточнюються артикуляційні прийоми, агогічна і динамічна сторона; способи педалізації, необхідні для створення відповідного звукового образу.

Наукова новизна теми обумовлена порівняно малим ступенем освітленості в наукових роботах особливостей фактури, виконавських труднощів і шляхів їх подолання в сонатному циклі Б.Тищенко «Еврика» («Науково-дослідна соната»). Докладний аналіз Десятої сонати дозволив зробити висновки про її високу художню цінність, та значимість для сучасного піаніста. Практичні рекомендації, наведені в статті, можуть допомогти виконавцям даного твору домогтися потрібного звучання і швидше подолати виникаючі фактурні складності.

Ключові слова: Б. Тищенко, фортепіанна соната «Еврика», тема, фактура, агогика, образ, інтонаційна драматургія.

Tkacheva I. Work of the performer on the Tenth Sonata B. Tishchenko. This article is devoted to the analysis of the specificity of drama, form, piano texture in B. Tishchenko's Tenth Piano Sonata "Eureka" ("Research Sonata"). The research revealed the performing tasks and difficulties associated with the embodiment of the artistic image, the features of the piano presentation were determined, and recommendations were given for working on the work. The practical significance of this research lies in the disclosure of the performing aspect of the work for use in the process of studying and performing the Tenth Sonata, as well as in the professional activities of pianists and teachers.

An integrated approach to the study of the Sonata allowed us to offer professionally grounded performing solutions - intonation, tempo, texture; articulation techniques, agogical and dynamic aspects, pedaling methods necessary to create an appropriate sound image are specified.

The scientific novelty of the topic is due to the relatively low degree of illumination in scientific works of the features of texture, performing

difficulties and ways to overcome them in B. Tishchenko's sonata cycle "Eureka" ("Research Sonata"). A detailed analysis of the Tenth Sonata made it possible to draw conclusions about its high artistic value and significance for the modern pianist. The practical recommendations given in the article can help the performers of this work to achieve the desired sound and quickly overcome the arising texture difficulties.

Key words: B. Tishchenko, piano sonata, "Eureka", theme, texture, agogy, image, intonation drama.

УДК 785.74

Т. А. Литвинец

СОНАТА № 3 ВЛ. ЗОЛОТАРЁВА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ДОМРОВОГО ТРИО

Как известно, недостаточное количество оригинальных произведений, написанных специально для домры, стало причиной обращения домристов к репертуару, предназначенному для других музыкальных инструментов.

Значительное место в репертуаре домриста занимают произведения А. Вивальди, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Н. Паганини, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Я. Сибелиуса, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, составившие золотой фонд мировой музыкальной классики. Эти опусы прочно вошли в исполнительскую практику домристов и отчасти восполнили недостаток оригинального академического репертуара для домры.

При этом следует подчеркнуть, что не все существующие в мировом звучащем фонде сочинения могут быть адекватно переложены на другой инструментальный состав без потери художественных качеств. Здесь необходим тонкий подход, учитывающий тембровые особенности, специфику звукоизвлечения, фактурные, динамические и иные свойства инструмента, для которого предназначено переложение. В данном конкретном случае важно отметить, что при исполнении на домре переложений более выигрышное впечатление оставляют быстрые, моторные сочинения. Передача льющегося звука медленных частей с помощью тремоло как основного приёма звукоизвлечения на домре несколько обедняет тембровое богатство и эмоциональную выразительность оригинала. Поэтому домристы отдают предпочтение первым частям либо финалам сонат, концертов, преимущественно написанным в быстром темпе, либо отдельным пьесам скерцозного характера, фактически превращая опусы в виртуозные композиции для домры и фортепиано. Именно такой подход определил внимание автора к

финалу Сонаты № 3 Вл. Золотарёва, написанной в оригинале для баяна, как заключительному этапу в развитии художественной концепции произведения и как наиболее выигрышному материалу для создания домровой версии.

Владислава Андреевича Золотарёва небезосновательно считают основоположником оригинального репертуара для многотембрового готово-выборного баяна. Соната № 3 (1972) является центральным произведением в творчестве композитора, наполненным глубоким трагизмом. В ней сосредоточены размышления автора о наиболее сложных проблемах человеческого бытия, что нашло отражение в остром противостоянии конфликтных образных сфер – добра и зла, света и тьмы, высокого и низкого, человеческого и бесчеловечного, отражающих борьбу личности за утверждение гуманистических идеалов.

Выдающийся баянист современности Фридрих Липс одним из первых обратил внимание на фактурные, тембральные, гармонично-ладовые особенности Сонаты № 3, дал интерпретационно-исполнительскую характеристику произведения. Многие «исследователи баянного исполнительского искусства отмечают, что благодаря творческому тандему Золотарёв – Липс возникали и шлифовались следующие приёмы игры: кластерное *glissando*, исполняемое пучком пальцев или тыльной стороной ладони, *vibrato* правой и левой рукой, а также множество своеобразных способов игры при помощи новшеств в ведении меха – длительное фоновое тремолирование мехом, квартольный рикошет мехом. Все эти новаторские приёмы тут же внедрялись и представлялись в премьерях: Вторая и Третья сонаты...» [1, с. 98-99].

Художественная идея Сонаты находит своё отражение в композиционно-драматургическом строении масштабного четырёхчастного цикла (1. *Maestoso ad lib.*, 2. *Allegro moderato*, 3. «*Largo*» 4. *Allegro vivace con anima*), основанного на динамическом сопряжении образов действия и контрдействия, что приводит к философскому итогу – утверждению вечных начал жизни, осознанию их бесконечного круговорота, внутренней гармонии и мудрому покою. Противопоставление конфликтных сфер рельефно подчёркивается посредством различных ресурсов музыкального языка. Используя разнообразие техники и стилевые ориентиры, композитор создал яркое произведение, исполнительское воплощение которого возможно при особой концентрированности мысли, подчинённой раскрытию единой целостной концепции.

Как характерную черту драматургии произведения следует выделить значительное внимание к воплощению зловеще-агрессивной образной сферы в выражении действенными музыкальными темами, основанными на моторных жанрах (токатными, маршевыми, скерцоными), которые находятся в стадии непрерывного активного нагнетания. Важно заметить, что данный материал занимает большую

часть в музыкальном тексте опуса, причём для создания необходимого характера из выразительных средств максимально исключаются мелодичность и интонационная певучесть.

I часть Сонаты основана на противопоставлении объективного и субъективного начал, что имеет большое значение для концепции всего произведения. В её композиционном строении чётко «прорисовываются» типовые признаки сонатной формы, которые органично сочетаются с современным языковым наполнением – техникой расширенной тональности с элементами додекафонии. Главная партия I части формируется двумя тематическими образованиями: *Maestoso* и *Allegro ben ritmico con anima*. Первое открывает Сонату мощными многосложными аккордовыми пластами, подчеркнута контрастным введением двойного пунктира на фоне длинных звуков, максимально громкой динамикой и включением всех регистров, чем обостряются все средства выразительности. Вторая тема главной партии рисует действенный образ зла (в противоположность статике первой темы), который передаётся резкими созвучиями, утрированной акцентностью ритмического движения, восходящими скачками мелодии.

Разработка усиливает агрессивную образность с помощью тонально-гармонических средств, резкой артикуляции, введения многочисленных акцентов, токкатной жанровой сферы, а ладовая неустойчивость и гармонические диссонансы подчеркивают механистичность звучания. Нужно заметить, что такие черты музыкальной выразительности присущи всей Сонате и в теме главной партии IV части композитор также использует интонации тритона, секунды, септимы. Характер произведения передаётся через ладовую систему, например, использование гаммы «тон-полутон» во II (такты 63-71) и IV частях сонаты (такты 119-125), движение по целотонному звукоряду (такты 73-80) в I части.

Конкретизации семантической идеи Сонаты, связанной с воплощением контрсквозной драматургической линии (главные партии и разработки I и IV частей), способствует введение таких эмблематических элементов как риторическая фигура «*catabasis*» и средневековая секвенция «*Dies irae*». Фигура «*catabasis*», символизирующая в данном случае крах, вселенскую катастрофу, проводится в конце экспозиции финала (такты 103-111). Звучащая в басовом голосе, она своеобразно ритмически оформлена: нисходящее движение подано не традиционными ровными длительностями, а в ритме «половинная с точкой – четверть», что придаёт гротескно-саркастический, «прихрамывающий» оттенок. Как символ приближающейся смерти секвенция «*Dies irae*» вводится после побочной партии в экспозиции финала (такты 88-97). Акцентные ритмические фигурации септаккордов с пульсацией шестнадцатых в заданном ритме усиливают мощь образа, в

достижении которого большую роль играет подчёркнутое артикулирование.

Вторая образная сфера характеризует внутренний мир лирического героя, его сложные переживания, невозможность приятия окружающей среды, трагизм и отчаяние. В теме Побочной партии I части (*Poco meno mosso molto cantabile*) создаётся образ страдания, боли с помощью опоры на певучее начало, непрерывность имитационно-полифонического развития. Экспрессивному звучанию способствуют диссонансирующие созвучия по вертикали, напряжённые мелодические ходы по тонам неполной серии, полиладовые взаимодействия имитационных голосов.

Вторая часть *Allegro moderato*, отличается динамичностью, предельно напряжённым непрерывным развитием, рисует образ мощной разрушительной силы зла.

Медитативная Третья часть *Largo* представляет собой уход в сферу глубоких раздумий, напряжённых переживаний, что предопределило обращение к полифонической форме фуги в сочетании с современной стилистикой – использование вибрато, смены регистров, подчёркнуто диссонансирующих аккордов, вплоть до кластеров, серийной техники (построение темы из 12-ти неповторяющихся тонов). Следуя канонам избранной формы, композитор проводит тему последовательно в четырёх голосах, где регистры подчёркивают порядок их вступления: альт, тенор, сопрано, бас, а способы развития подчинены временному развёртыванию темы. Противосложение формируется в опоре на комплементарную ритмику: взаимодействие длительностей организовано в разных голосах так, чтобы пульсация не прекращалась. Каждое новое проведение темы начинается с размеренного движения половинных длительностей, а заканчивается активными ходами триолей восьмых и четвертей. В результате постепенно создаётся состоящий из четырёх волн и завершающийся мощной динамикой нарастания единый драматургический профиль фуги.

Нужно отметить, что полюс возвышенного и прекрасного в Сонате, представлен весьма краткими построениями внутри напряжённо-развивающихся драматических сфер: в коде I части Сонаты – это только 10 тактов, воплощающих момент внутреннего просветления, в разработке IV части опуса – 15 тактов (такты 175-200). Разделам присущи прозрачность, просветлённость звучания, которые создаются высоким регистром, монодийной или хоральной фактурой, преобладанием мажорной краски, семантикой мягких бемольных тональностей – *Es-dur*, *As-dur*, *Ges-dur*, *Des-dur*. Негромкая динамика имеет символическое значение, а лёгкость, воздушность звучания, несмотря на многозвучность аккордов, достигается разрывом голосов.

Глубинный философский смысл итогового раздела Сонаты раскрывается благодаря приёму цитирования: в финале звучит отрывок

из произведения А. Шёнберга «Просветлённая ночь», а побочная партия заключительной части основана на теме из I части Первой симфонии П. И. Чайковского. Тем самым композитор декларирует идею неисчерпаемости высокого искусства, несущего огромный духовный потенциал, с его устремлённостью в вечность.



Таким образом, чёткое размежевание стилевых ориентиров (I и III части написаны в додекафонной технике, а II и IV в классической тонально-гармонической системе) обретает в Сонате концептуальный смысл.

Динамический финал цикла *Allegro vivace con anima* наиболее интересен для ансамблевого переложения, поскольку экспрессивный характер главной партии финала, контрастирующей с побочной партией, максимально позволяют воплотить посредством домровых штрихов и приёмов игры всю образную палитру опуса. Драматическое напряжение музыки создаётся за счёт динамического нарастания на фоне остинатных фигур шестнадцатых нот, движущихся к кульминационной теме «*Dies irae*». Для адекватного воспроизведения тремоло меха или рикошета используется такой простой приём, как переменный удар, поскольку он наиболее оптимально сможет заменить специфическую баянную краску в подобных эпизодах. Разложенная на три голоса фактура, а именно для домры примы, тенора и баса, моментами с октавными удвоениями, там, где это возможно в силу мензуры (например, прима без особых усилий может исполнять октавы), показывает, что музыкальная ткань перерабатывается с учётом всех требований, предъявляемых автором опуса.



Музыкальный материал Сонаты демонстрирует огромное разнообразие игры регистрами многотембрового баяна: орган, тугги, баян, баян с пикколо, пикколо и другие. Новаторство Вл. Золотарёва заключалось также в обнаружении новых приёмов игры на многотембровом готово-выборном баяне. Внимательно изученные регистры (тембральность, удвоения и прочее) адаптируются к исполнительству Трио домр посредством следующих средств:

- расширение или сужение фактуры;
- регистровка;
- замена расположения аккордов или отдельных звуков;
- дробление или пропуски, сокращения или изменения ритмических рисунков второстепенных элементов фактуры;
- изменение длительностей аккордов или отдельных звуков в сопровождении;
- переосмысление штрихов;
- расшифровка и претворение баянной фактуры с приспособлением её к домровой специфике;

- перенесение или претворение баянных пассажей и каденций.

Всё это призвано раскрыть сложность и концептуальность композиторского замысла, разностилевых явлений, присущих музыке.

В целом, музыкальный материал Финала Сонаты был подвержен незначительным изменениям посредством вышеупомянутых приёмов переложения, за исключением одного эпизода (такт 244 – *Presto*), где в силу сложностей как прочтения и исполнения авторского текста, так и адекватной его адаптации для Трио домр было изменено метрическое начало, а именно использовано дробление материала. Выставленный размер 4/4 позволил выполнить достаточно качественную инструментовку данного музыкального эпизода для исполнения тремя домрами разных регистров и диапазонов, и при этом не был искажён авторский замысел.

Одним из важнейших аспектов совершенствования профессионального мастерства музыканта-исполнителя является интонационное мышление, влияющее на качество ансамбля, его подлинность и монолитность.

Среди многих видов инструментальных ансамблей, объединяющих исполнителей различных специализаций, выделяют трио, как одну из распространённых форм ансамблевого музицирования. Независимо от репертуара, диапазон которого является чрезвычайно широким (речь идёт о классических камерно-ансамблевых произведениях), участникам такого ансамбля необходимо чувствовать себя равноправными партнёрами и иметь общие музыкально-пространственные ориентиры. Именно этот факт привлекал внимание как многочисленных исполнителей, так и многих композиторов. Для трио написано огромное количество камерно-ансамблевых опусов. В таком ансамбле, предусматривающем объединение в совместном звучании трёх разных инструментов, каждый из музыкантов, несмотря на степень исполнительского уровня, обязан найти взаимодействие со своим партнёром, почувствовать моменты слияния трёх «биений сердец» в единую художественную форму, поскольку именно в этом заключается сущность ансамблевой игры.

Безупречное трио может быть образовано исполнителями одного уровня подготовки, которые освоили все секреты игры на своём инструменте и умеют преодолевать различные технические сложности. При таких условиях они могут сконцентрироваться на творческой стороне музицирования и объединить свои усилия для достижения художественной цели, и в этом случае общая художественная концепция произведения и все детали исполнительской интерпретации воплощаются объединёнными намерениями участников ансамбля. Взаимосвязь между партнёрами, одноуровневость мышления в интонировании являются главными факторами ансамблевой игры, ведь даже отличное знание партий не сделает исполнителя полноценным участником ансамбля, если

он играет как солист, не совпадая направленностью в развитии музыкальной мысли со своими партнёрами. Только в процессе совместной работы можно достичь необходимого воплощения художественного замысла.

Специфика ансамблевого исполнительства предусматривает необходимость творческого выражения каждого из партнёров и одновременно требует обязательного умения слушать других участников ансамбля, поэтому индивидуальная работа исполнителей над партиями является только предварительным этапом изучения произведения. Главным моментом работы над ансамблем становятся совместные репетиции партнёров, успешность которых напрямую зависит от творческой инициативы каждого ансамблиста.

Во время работы над произведением нужно выяснить роль партий: где и какая партия имеет ведущее значение, а где выполняет второстепенную роль, в каких разделах партии становятся равноценными. Для этого необходимо хорошо знать не только свою партию, но и партию других, не воспринимать их изолированно, а осознать, что все партии являются составляющими единого художественного целого, почувствовать общность будущего ансамбля.

Участникам ансамбля в совместной игре необходимо руководствоваться определёнными наставлениями. Ансамблевое исполнительство требует синхронности звучания всех инструментов, тембральной согласованности, единства штрихов, фразировки, координации движений, акцентов, динамической уравновешенности силы звучания, а главное – одинакового ощущения музыкального времени. Рассмотрим этот аспект с целью выведения принципов ансамблевого мышления в домровом исполнительстве сквозь призму музыкального времени. Освещая проблемы музыкального времени, стоит отметить две основные концепции выражения интонационных и временных тяготений в трактовке музыки: принцип ямбичности квадратных музыкальных структур Х. Римана и идею хореичности Г. Катуара⁴³.

Однако на практике лишь следование определённым теоретическим установкам относительно течения музыкального времени

⁴³ Римановский принцип заключается в том, что первый такт музыкальной ткани является лёгким, а второй, соответственно, тяжёлым, из-за чего ход музыкальной мысли направлен к так называемому ритмическому кадансу, где, как правило, и находится гармонический каданс. Такое интонирование приводит к дискретности исполнения музыкального произведения и ожидания будущих структурных остановок. Противоположная идея Г. Катуара, с ощущением тяжёлого времени в нечётном такте, позволяет обходить препятствия, связанные с присущим кадансированию прекращением движения.

не удовлетворяет потребностей мастерского исполнительства на инструменте. Чётко воспроизводя характерные черты хорея в структуре с помощью акцентного выделения во времени и определённой динамической опоры, исполнитель так же расчленяет сочинение на суммарные структуры 2+2+2 и т. д.

Возникает вопрос, каким же образом достичь континуальности музыкальной ткани, преодолевая дискретность и заставляя слушателя неотрывно находиться под влиянием того, что звучит с концертной эстрады? Ответ на этот вопрос не так прост, как кажется, поскольку совершенствование исполнительского мастерства и знаний о теоретико-практических установках требует немалых усилий и длительного времени и, к сожалению, просто знание и использование музыкальных законов ещё не является залогом идеального музицирования.

С первого такта чётко прослеживается бинарность структуры, кроме нескольких моментов (например, 76-78 такты, 121-123 или 177-179 и др.), где существует секвенционное расширение, создавшее трёхтактовое построение. Опираясь на катуаровский принцип чередования метра высшего порядка, мы определяем первый такт как сильный, второй – лёгкий, появление которого можно объяснить отсутствием какой-либо временной цезуры перед ним и даже наоборот, едва заметным сжатием музыкальной ткани во времени. Конечно, такой ход событий вызывает следующий вопрос: не будет ли ансамблевое исполнение неритмичным, тем более после определённого накопления подобных сжатий? Ответом на это должно стать осознание агогических законов, где существует правило «сколько взял – столько и отдал», ведь следующий сильный такт возникает после временной компенсации в виде незначительного замедления на уровне микродолей в темповом контексте музыкального произведения. Понимание и использование компенсаторного принципа в чередовании метров высшего порядка даёт возможность «дыхания» музыкального произведения, аналогично человеческому дыханию или сердцебиению с его сжатием и расслаблением.

Целесообразным является замечание относительно динамического аспекта каждого нечётного такта. Ни в коем случае нельзя отмечать смену времени с лёгкого на сильный то ли громкой динамикой, то ли акцентностью, поскольку это приведёт к нежелательной маркировке структуры сильными тактами, создавая эффект сплошных музыкальных «кусочков». Цель исполнительства – выразить замысел великого баяниста-композитора, начиная с дыхания перед взятием первой ноты, как начала жизни музыкального произведения, его ведения и завершения только после окончания звучания последнего звука, когда он исчерпал всю свою энергию.

Нередко на первой доле сильного времени мы встречаем паузу, указывающую на то, что ни динамический, ни штриховый аспекты не

определяют процесс протекания музыкального времени. Его независимость должна восприниматься в противоречии с музыкальной структурой, определяющей «полифоничность» мышления.

Возвращаясь собственно к проблеме ансамбля, определим следующий момент технического характера: подобно штриховой или аппликатурной редакции, исполнителям необходимо проставить в нотном тексте временные отметки, разграничивающие сочинение на двутакты⁴⁴.

Непосредственно обращаясь к исполнению произведения на инструменте, музыкант должен иметь арсенал «неких тонкостей» в воспроизведении текста, являющихся своего рода маленькими исполнительскими хитростями или тайнами. Для того чтобы избежать ощущения посадки или опоры на определённых нотах то ли сильного, то ли слабого такта, стоит уметь использовать особую атаку звука, условно названную нами компромиссной, заключающуюся в мягкости взятия ноты (конечно, с учётом контекста) и максимальной близости во времени с предыдущей нотой при перетекании в лёгкое время и будто ожидании появления сильного времени на последней ноте предыдущего слабого. Первая же нота сильного времени, как упоминалось выше, не должна звучать акцентно, будь то жёстко (исключением могут быть лишь особые авторские обозначения), ибо такая интерпретация атаки звука может привести к ощущению приостановки или разрыва хода музыкальной мысли. Под тщательным слуховым контролем интонирование нотного материала находится в состоянии гибкой динамической филировки, что и определяет континуальность музыкальной интерпретации.

Под динамической филировкой следует понимать тонкие интонационные процессы между двумя звуками, их энергетически насыщенное соотношение. Конечно, без чёткого понимания и использования на практике артикуляционных законов, касающихся произношения ямбических и хореических мотивов при взаимодействии двух нот, их определения в зависимости от местонахождения во времени, тонкой градации и степени использования штриховой палитры в контексте произведения, исполнения музыкального опуса по асафьевской теории интонирования, согласно которой «музыка – искусство интонируемого смысла» [1, с. 344], это становится невозможным.

⁴⁴ В исполнительской практике донецкой школы игры на струнно-щипковых инструментах используется обозначение V. Такое наглядное воспроизведение протекания музыкального времени крайне необходимо, поскольку без его наличия в начале изучения опуса может произойти нарушение временных ориентиров, ведь ход событийности музыки в партии каждого ансамблиста несёт разную направленность, цели и опоры.

Как и в любом музыкальном произведении, в данном переложении исполнители ансамбля довольно часто могут сталкиваться с техническими сложностями, заключающимися не только в виртуозных эпизодах.

В вопросе исполнения нот крупных длительностей и принципу передачи из партии в партию, существует вероятность расслабления звука после его атаки, особенно, если она акцентная, ведь даже визуально сам акцент изображается как маленькое *diminuendo*. Для решения проблемы такого рода длинные ноты должны быть восприняты и выполнены на уровне энергетического сфорцандо (*sf*) с присущим ему насыщением интервалов живым дыханием.

В целом ряде построений Сонаты может возникнуть сложность, связанная со сменой одних ритмических рисунков на другие, что требует тщательного слухового контроля и чёткого осознания вариантности ритмоформул – существует проблема перехода с тремолированного штриха на разнонаправленные удары после длинной ноты, которые по инерционному движению правой руки могут быть ускоренными.

Вышеупомянутое секвенционное расширение, «выливающееся» в тернарность построения и создающее разрушение привычного бинарного ощущения, следует воспринять момент «затаивания» дыхания на втором и третьем лёгких тактах, поскольку сильным является лишь один первый такт. Возможным объяснением этого явления есть проведение аналогии с биением сердца человека – два удара подряд вызывают сбой в его функционировании.

Следовательно, взаимодействие музыкантов в ансамблевом исполнительстве основывается на совместном осознании и общем понимании законов протекания музыкального времени и их переносе в практическую плоскость. Соблюдение в исполнительстве этих принципов становится залогом для успешной интерпретации произведений любого музыкального стиля.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая : [2-е изд.] / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, ЛО, 1971. – 376 с.
2. Гатауллин, А.А. Фридрих Робертович Липс: творческая деятельность и её роль в развитии баянного искусства во второй половине XX – начала XXI века : 17.00.02 / дис. ...канд. искусствовед. / А.А. Гатауллин. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2013. – 212 л.
3. Литвинець, Т.А. До проблеми ансамблевого мислення в інструментальному виконавстві / Т. А. Литвинець // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 2012. – Вип. 10. – С. 248–257.

References

1. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process. Knigi pervaya i vtoraya : [2-e izd.] [Musical form as a process. Books one and two: [2nd ed.]]. Leningrad : Muzyka [Music], Leningrad Region, 1971, 376 p.
2. Gataullin A. Fridrih Robertovich Lips: tvorcheskaya deyatel'nost' i eyo rol' v razvitií bayannogo iskusstva vo vtoroj polovine XX – nachala XXI veka : 17.00.02 [Friedrich Robertovich Lips: creative activity and its role in the development of button accordion art in the second half of the XX – early XXI century: 17.00.02] / dis. ...kand. Iskusstvoved [dis. ... Candidate of art critic]. Moscow : RAM imeni Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music], 2013, 212 p.
3. Litvinets T. Do problemi ansamblevogo mislennya v instrumental'nomu vikonavstvi [On the problem of ensemble thinking in instrumental performance] / Muzikoznavchi studii Institutu mistectv Volins'kogo nacional'nogo universitetu imeni Lesi Ukraïнки ta Nacional'noi muzichnoi akademii Ukraïni imeni P.I. CHajkovs'kogo [Musicological Studies of the Institute of Arts of Volyn National University named after Lesya Ukrainka and the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky], 2012, Issue. 10, pp. 248–257.

Литвинец Т. А. Соната № 3 Вл. Золотарёва в исполнительской практике домрового трио. Расширение исполнительских ресурсов молодых музыкантов, раскрытие новых граней в развитии ансамблевого домрового исполнительства, выявление современных художественных средств и возможностей, повышение уровня профессиональной подготовки – всё это важнейшие *задачи*, стоящие перед академическим народно-инструментальным искусством. Данная статья включает в себя методические указания, освещающие основные приёмы переложения оригинального баянного опуса для трио четырёхструнных домр и его исполнительского воплощения новым тембровым составом, направленные на расширение репертуара и развитие профессиональных ансамблевых навыков студентов высших музыкальных учебных заведений. Использование Сонаты № 3 Вл. Золотарёва в учебном процессе в виде переложения для струнно-щипкового ансамбля поможет обогатить педагогический и концертный репертуар студентов, что и составляет *актуальность* статьи.

Настоящая работа использует ряд исследовательских методов: стилевой, функциональный, системный, структурный, которые направлены на исполнительский анализ и приёмы переложения избранного опуса, а также методы работы над технической и художественной сторонами исполняемого произведения, что необходимо для осмысления всех компонентов музыкального текста данного сочинения и его концертной интерпретации. Практическая ценность работы состоит в её исполнительском ракурсе.

Материал статьи может быть использован в дисциплинах специального цикла «Ансамбль», «Изучение концертного репертуара»,

«Спеціальний інструмент», «Історія виконавства на народних інструментах», «Методика преподавания игры на народных инструментах», «МСПП» и др.

Ключевые слова: домровый репертуар, соната, исполнительский приём, ансамбль, переложение, интерпретация.

Литвинець Т. А. Соната № 3 Вл. Золотарьова у виконавській практиці домрового тріо. Розширення виконавських ресурсів молодих музикантів, розкриття нових граней у розвитку ансамблевого домрового виконавства, виявлення сучасних художніх засобів і можливостей, підвищення рівня професійної підготовки – все це найважливіші завдання, що стоять перед академічним народно-інструментальним мистецтвом. Дана стаття включає в себе методичні вказівки, що висвітлюють основні прийоми перекладання оригінального баянного опусу для тріо чотириструнних домр і його виконавського втілення новим тембровим складом, спрямовані на розширення репертуару і розвиток професійних ансамблевих навичок студентів вищих музичних навчальних закладів. Використання Сонати № 3 Вл. Золотарьова в навчальному процесі у вигляді перекладення для струнно-щипкового ансамблю допоможе збагатити педагогічний та концертний репертуар студентів, що й складає *актуальність* праці.

Справжня робота використовує ряд дослідницьких методів: стильовий, функціональний, системний, структурний, які спрямовані на виконавський аналіз і прийоми перекладання обраного опусу, а також методи роботи над технічною і художньою сторонами виконуваного твору, необхідні для осмислення всіх компонентів музичного тексту даного опусу і його концертної інтерпретації. Практична цінність роботи полягає в її виконавському ракурсі.

Матеріал статті може бути використаний в дисциплінах спеціального циклу «Ансамбль», «Вивчення концертного репертуару», «Спеціальний інструмент», «Історія виконавства на народних інструментах», «Методика викладання гри на народних інструментах», «МСПП» та ін.

Ключові слова: домровий репертуар, соната, виконавський прийом, ансамбль, перекладення, інтерпретація.

Litvinets T. V. Zolotarev's Sonata № 3 in the performing practice of a domra trio. Expanding the performing resources of young musicians, revealing new facets in the development of ensemble domra performance, identifying modern artistic means and opportunities, increasing the level of professional training - all these are the most important tasks facing academic folk instrumental art. This article includes methodological instructions covering the main methods of arranging the original bayan opus for a trio of four-string domras and its performing embodiment with a new timbre composition, aimed at expanding the repertoire and developing the professional ensemble skills of the students of higher musical educational

institutions. Use of Sonata No. 3 by V. Zolotarev in the educational process in the form of an arrangement for a string and plucked ensemble will help enrich the pedagogical and concert repertoire of students, which is the **relevance** of the article.

This work uses a number of research methods: stylistic, functional, systemic, structural, which are aimed at performing analysis and methods of transcription of the selected opus, as well as the methods of working on the technical and artistic aspects of the performed work, which is necessary to comprehend all the components of the musical text of this work and its concert interpretation. The practical value of the work lies in its performing perspective.

The material of the article can be used in the disciplines of the special cycle "Ensemble", "Study of Concert Repertoire", "Special Instrument", "History of Performing on Folk Instruments", "Methods of Teaching Playing on Folk Instruments", "MSPP", etc.

Key words: domra repertoire, sonata, performing technique, ensemble, arrangement, interpretation.

УДК 781.2 : 78.071.2

И. А. Дурнева

**ТРАНСКРИПЦИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
МИХАИЛА ПЛЕТНЁВА НА ПРИМЕРЕ МАРША И ТАНЦА ФЕИ
ДРАЖЕ ИЗ БАЛЕТА П. ЧАЙКОВСКОГО «ЩЕЛКУНЧИК»:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ**

Транскрипция как жанр и вид виртуозного исполнительства в последние десятилетия переживает период очередного подъёма, сочетая композиторский контекст (текстовую константу) с некоторой исполнительской полуимпровизационной свободой. Вопросы варьирования, изменений фактуры, тембровые проекции оркестрового звучания на пианистическую почву приобретают особую остроту и кладутся в основу исследований, в первую очередь, самих пианистов. Об этом свидетельствуют такие труды последних лет как диссертация Н. Иванчей «Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века», монография Б. Бородина «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». Немало исследований, популярных очерков и интервью в периодических изданиях посвящены и самому автору транскрипций – Михаилу Плетнёву. Среди них монография Л. Кокоревой «Михаил Плетнёв», труд Л. Токаревой «Музыкальные открытия Михаила

Плетнёва», статья Т. Грум-Гржимайло, ценные, ёмкие замечания и характеристики А. Бруни – первой скрипки Российского национального оркестра, В. Гергиева, Л. Власенко. Большую значимость представило для работы над данной статьёй фундаментальное учебное пособие И. Скворцовой «Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики».

Транскрипции включают в свой репертуар не только концертирующие виртуозы, но и студенты музыкальных вузов, рассматривающие подобные сочинения как школу мастерства, не имеющую аналогов. Транскрипции Михаила Плетнёва заняли в ней достойное место и стали одними из самых исполняемых.

Вышеизложенные факторы определяют актуальность данной статьи, автор которой видит цель в рассмотрении не только особенностей композиции и драматургии номеров (как внутренней, так и в общем контексте сюиты) и нотного текста партитуры первоисточника, но и созданной М. Плетнёвым фортепианной версии, её фактурного, агогического, динамического решения в свете иной инструментальной специфики. Эти наблюдения сопровождаются методическими рекомендациями, касающимися технических и художественных исполнительских задач, поскольку деятельность автора статьи направлена на подготовку репертуара студентов кафедры специального фортепиано.

Михаил Плетнёв давно признан одним из самых выдающихся музыкантов нашего времени, его деятельность не ограничивается фортепианным исполнением феноменального качества, – он достиг высокого мастерства как дирижёр симфонического оркестра (который им же и был основан), как аранжировщик, автор фортепианных транскрипций и как автор собственных стилистически самобытных композиций. Творческий путь М. Плетнёва во многом вызывает ассоциации с великими музыкантами прошлого, в частности, с творческой судьбой Ф. Листа, вначале заявившего о себе как о пианисте мирового масштаба, фактически не знавшего себе равных, затем освоившего вершины дирижёрского мастерства и утвердившего новый самостоятельный жанр фортепианной транскрипции и обработки. Эти транскрипции являлись традиционной частью концертного репертуара их автора.

Дирижирование, работа с оркестром и изучение партитур чуть ли не с детства были второй страстью ученика Центральной музыкальной школы, а затем и выпускника Московской консерватории по классу фортепиано великих Льва Власенко и Якова Флиера. Известно, что М.В. Плетнёв уже тогда отличался высочайшим интеллектом, широкой кругозора, запоминал симфонические партитуры наизусть.

В формировании феномена Плетнёва значимую роль сыграл его педагог Е. Тимакин (Московская Государственная Консерватория),

воспоминания которого представляют большой интерес: «Плетнёв увлечён не фортепианной игрой, как таковой, – он увлечён музыкой. [...] С детства прекрасно знал и читал партитуры и овладел этим совершенно самостоятельно!» [9].

Показательно, что середина XX в. в отечественном культурном пространстве, несмотря на довольно влиятельные модернистские и авангардистские течения, отмечена определённым культом русского романтизма, реминисценцией русской лирики в музыкальном искусстве. Это отразилось на творчестве многих советских композиторов и исполнителей. И в этом культурном пространстве одно из ведущих мест принадлежало личности и музыке Чайковского. Характерно, что учитель Плетнёва Яков Флиер записал на грампластинку своё исполнение «Детского альбома» Чайковского (1973 г.).

Тема «Чайковский и Плетнёв» оказалась настолько актуальной в современной музыкальной культуре, что стала объектом исследований и размышлений авторов монографий и статей. Глубокие духовные скрепы, которые связывают этих двух музыкантов на временном расстоянии в столетие, имеют в своей основе патриотизм и верность своим родовым корням. Особое, личностное восприятие культурных ценностей «золотого века» русского искусства, квинтэссенцией которого явился также и мир Чайковского, высказано самим пианистом в документальном фильме «Мой Чайковский» [13].

Возвращаясь к вопросу о жанре фортепианных переложений и транскрипций произведений Чайковского, заметим, что они составляют внушительный список. Делая обзор фортепианных транскрипций сочинений Чайковского, осуществлённых предшественниками и современниками Михаила Плетнёва, обнаруживаем фрагменты не только балетов, но и симфоний, опер, песен. Некоторые из них малоизвестны и, можно сказать, неожиданны, но, в любом случае, показательны. Среди них «Колыбельная песня» С. Рахманинова, Полонез из III д. «Евгения Онегина», ор.24 №19 Ф. Листа, *Andante Marziale* из 2-й симфонии, Скерцо из 6-й симфонии, Вальс из 5-й симфонии, «Три детских песенки» С. Фейнберга, фрагменты из оперы «Пиковая дама» К. Сорокина, Увертюра «1812 год» неизвестного автора.

Транскрипции балетных образцов: Танец маленьких лебедей из «Лебединого озера» О. Зиминой, Танец феи Драже из «Щелкунчика» Р. Лонгфильда, Сюита из «Щелкунчика» Л. Брауна, Танец феи Драже из «Щелкунчика» для фортепиано, синтезатора и органа, Увертюра к «Щелкунчику» для фортепианного квартета, различные сюиты для фортепиано в 4 руки неизвестных авторов.

Как видно, этот перечень довольно обширен, но вопрос, не является ли часть этого перечня обычным клавиром, техническим переложением для клавишных по своей сути – остаётся открытым.

Особенно уникален среди этого списка образец позднего творчества Листа – Полонез из «Евгения Онегина».

Концертная сюита для фортепиано, составленная М. Плетнёвым произвольно из номеров балета «Щелкунчик», включает 7 пьес. Логика их следования, очевидно, подчиняется личным соображениям автора-исполнителя и никак не связана ни с сюжетно-драматургической линией самого балета, ни с очерёдностью расположения в партитуре Чайковского. Эти номера «выхвачены» из разных картин обоих действий:

№1. Марш – из 2-й сцены I д.,

№2. Танец Феи Драже – из 14-й сцены II д.,

№3. Тарантелла – Вариация I из 14-й сцены II д.,

№4. Интермеццо – финал 1-й картины I д.,

№5. Трепак и №6. Китайский танец – из дивертисмента II д.,

№7. *Andante maestoso* – снова 14-я сцена II д. – Па-де-де Феи Драже и Принца Оршада.

При этом заметим, что Интермеццо из 1-й картины I акта (№ 4) и *Andante maestoso* (№ 7) из II акта выступают как две ярчайшие лирические кульминации в балете, причём по степени нарастания: от первой из них протянута линия ко второй, более мощной. Руководствуясь при расположении номеров прежде всего принципом контраста, Михаил Плетнёв всё же выстраивает драматургическую логику своей сюиты на основе высокой этики этих поэтических вершин, – ключевых в замысле не только балета Чайковского, но и сказки Э.Т. Гофмана.

№1. Марш (*Tempo di marcia viva, G-dur*)

В балете расположен в 1-й картине I действия, во 2-й сцене под № 5 и является одним из ключевых номеров экспозиционного плана. Марш резвящихся детей вокруг ёлки наполнен атмосферой рождественских праздников, – торжественные фанфарные возгласы труб имитируют «взрослые» церемониальные шествия. «...Это схематично-кукольный, «игрушечный» детский марш» [11]. История детских маршей как отдельного жанрового типа насчитывала ко времени создания балета несколько десятилетий: достаточно вспомнить марши из «Альбома для юношества» Шумана, марш мальчишек с хором из оперы Бизе «Кармен», «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома» самого Чайковского. В течение XIX в. сложились определённые черты, присущие именно этому типу – светлый, праздничный характер, имитация классических черт марша в игрушечном варианте (тембр медных духовых, фанфары, тираты), оживлённый темп, более высокий регистр. В балете «Щелкунчик» это марш относится к категории номеров, в которых особенно важен тембровый аспект.

«Марш» написан в двухчастной репризной форме с динамизированной репризой в параллельно-переменном ладу (что органично для русского музыкального фольклора): Соль мажор/ми минор. Тема марша состоит из 2-х контрастных элементов – после

блестящих триольных трубных фанфар, символизирующих праздник и волшебство, 2-й элемент отмечен резким переходом к пиано, но при этом выглядит более динамичным, благодаря постоянной инерции развёртывания. Он основан на пунктирных ритмоформулах, секвенционно восходящих к кульминационной точке – заключительному аккорду sforцандо, завершающему каждое квадратное построение. Таким образом, каждое изложение двух нераздельных элементов составляет чётко отграниченный период – волну нарастания, завершающуюся кульминационным аккордом на D53 либо T53. Естественным динамизирующим фактором выступает принцип структурного дробления во 2-м элементе: $1+1+1/2+1/2+1/2+1/2$ такта = 4 такта, что сопровождается постепенным крещендо, подводящем к кульминационному аккорду sforцандо (и его вторичной фиксации).

Сжатое изложение фанфарных триолей в тесном расположении, существующее в клавирном переложении, сохранено и в версии Михаила Плетнёва, однако партия левой руки помещена внутрь интервалов партии правой руки, очевидно, для удобства пианистического исполнения в условиях активного ритма и для подчёркивания скрытой полифонии в голосоведении левой руки, составляющей функциональную основу аккордики: I – VI – III – I – VI 53 (так уже в начальной фразе на микроуровне экспонируется тональный план пьесы Соль мажор- ми минор- Соль мажор.). Обратим внимание на логику чередования тональностей, характерных для русской диатоники.

Во 2-м элементе автор транскрипции ремаркой *quasi pizzicato* для удвоенной в октаву линии баса констатирует имитацию пиццикато низких струнных, предполагая рельефное проведение встречных контрапунктирующих линий обеих рук. Удваивая нижний голос в сравнении с клавиром, Плетнёв усиливает его значимость как равноправного верхней остропунктированной мелодической линии: (тт. 5-8).

Средний раздел первой части (тт. 17-24) ми минор тематически абсолютно произведен от основной темы, – он представляет её минорный вариант и оттеняет её блестящий колорит. Динамический контраст между двумя элементами здесь ещё более выражен. Чайковским пунктированный секвенцирующий шаг заменён на лёгкие аккорды и интервалы с форшлагами, ещё ярче воплощающие сказочный дух. Благодаря масштабному сжатию волн нарастания от 8-и до 4-х тактов, происходит более стремительное достижение кульминации всей первой части. Автор транскрипции переносит аккорды с форшлагами в партию левой руки, в то время как нисходящая контрапунктирующая линия в более плотном изложении теперь перемещена в партию правой руки. Таким образом, сохраняется противоположный принцип движения с охватом крайних регистров (тт. 18-23).

Михаил Плетнёв добивается одновременно лёгкости, ощущения пространства, «воздуха» (учитывая кварто-квинтово-октавную структуру созвучий) и оркестральности, объёмности звучания. Таким образом, плотности аккордового изложения 1-го элемента контрастирует фактурная разрежённость во 2-м элементе, требующая тонкой тембровой дифференцированности.

После абсолютно обособленной первой части марша, завершающегося полной совершенной каденцией, вторая тема (начало 2-го раздела) в ми-миноре являет резкий контраст. Но в то же время её тональность уже была подготовлена ранее, что способствует органичности и логичности общей концепции пьесы. Скворцова в своём пособии отмечает важность этого срединного эпизода в связи с важностью ми-минора как тонального центра всего балета. «Кроме того, сам характер середины – вихревой, смятённый, вьющийся, абсолютно немаршевый, основанный на гаммообразных нисходящих линиях (в двух вариантах: диатоническом и хроматическом) – вносит важный «тенево́й» штрих и многомерность во внешне простую и по своему жанровому происхождению однозначную сцену» (11). Новый материал (от т. 41) с его моторикой остигатного бега шестнадцатых изображает беготню детей вокруг рождественской ёлки. Если в исполнении стакато флейт и скрипок репетиции шестнадцатых вполне органичны и удобны для исполнения, то в пианистическом варианте мелкие пальцевые репетиции трудны и требуют чётко выверенной аппликатуры. В аккомпанирующем пласте равномерное чередование аккордов и фундаментального баса восьмыми в виде фигурированного тонического органного пункта представляет также техническую сложность ввиду широких октавных скачков. Главным исполнительским принципом данного раздела выступает концентрированная чёткость пальцевого прикосновения и выверенность интервала скачка.

Достижение кульминации совпадает с началом репризы основной темы (т. 49). Здесь варьирование обоих её элементов заключается во введении стремительных восходящих гаммообразных пассажей, преимущественно секстолями, что чрезвычайно насыщает изложение, придавая ему фееричность. В партитуре движение осуществляется ровными 16-ми, то есть дробление на более мелкие длительности – результат пианистической трактовки Плетнёва. Взлетающие пассажи с охватом почти всей клавиатуры в партитуре отданы струнной группе и воспринимаются как глиссандо. В фортепианной же версии в условиях довольно быстрого темпа они могли бы представлять почти непреодолимую техническую сложность, так как практически приближаются к глиссандированию и насыщены такими ритмическими группами с ненормативным делением, помимо секстолей, как квинтоли и триоли. Однако в рассматриваемой версии этот эпизод достаточно удобен, так как фанфарные триоли основной темы хорошо

сочетаются с секстолями сопровождения, не создавая ритмического противоречия (тт. 51-52). В этом заключается, на наш взгляд, удачная находка Михаила Плетнёва.

Кроме того, эти пассажи представляют единую, грандиозную по охвату линию, переходящую из левой в правую руку. Волны нарастаний и спады с постоянными динамическими контрастами и в репризе составляют основной принцип драматургии марша.

В фортепианной транскрипции «Марша» различные виды техники (аккордовой, гаммообразной, октавной, репетиционной) взаимодействуют с ритмическими сложностями (полиритмия и другие виды ритмической полифонии), при этом автор очень удачно в пианистическом и музыкальном отношении совмещает два плана – оркестровый и фортепианный. Этот номер сюиты ставит перед исполнителем ряд не только технических задач, но и тембровых, а также артикуляционных. Так тембровая дифференциация участвует в выстраивании тембровой драматургии, тесно связанной с динамическими контрастами, и вместе со стереофонией регистрового плана они составляют единую систему, соответствующую непростому художественно-смысловому подтексту этой пьесы, которая, на первый взгляд, не выходит за рамки незатейливой бытовой жанровости. В начальном марше, открывающем сюиту, заложены ростки светлого и тёмного начал. Они проявляются, в том числе, через постоянные мажорно-минорные сопоставления (причём, параллельно-переменного типа, присущего именно русской песенности, для органического внесения исконно русского) проецируется драматизм столкновения образов, будущие коллизии драматургии всего балета. От этого номера протянута линия к финалу – *Andante maestoso* как итогу, гимну всепобеждающей силе Добра и Любви.

№2. Танец феи Драже. *Andante ma non troppo, e-moll*

Этот номер составляет довольно яркий контраст с предыдущим – из реальности слушатель попадает в мир сказочных персонажей. В структуре балета он расположен в заключительной части дивертисмента II акта, в 14-й сцене под №16, где выполняет роль итога праздника. В грандиозном Па-де-де Феи Драже с принцем Оршадом Вариация для танцовщицы следует за Вариацией для кавалера и, согласно пожеланию хореографа-постановщика балета М. Петипа, должна изображать падение капель воды в фонтанах. Образ загадочной феи и её прекрасного дворца Чайковский воплощает не только своеобразным тематизмом, но использованием необычного тембра челесты – нового инструмента клавишно-ударной группы, выписанного из Парижа. Этот шаг находился в русле общих темброво-гармонических исканий композиторов конца XIX века, в частности, французских импрессионистов и их предшественников. Пожалуй, в этом танце ярче, чем в других сценах балета, ощутимы некоторые тенденции постромантизма и

импрессионизма. Это создаёт эффект сочетания традиционного романтического стиля с наследованием традиций сказочных французских балетов А. Адана и Л. Делиба и новых тенденций (напомним, что премьера «Щелкунчика» состоялась в 1892 г., а автором либретто явился француз Мариус Петипа).

Серебристый холодновато-прозрачный тембр челесты в сочетании с арфой определяет характер этого номера, изображая всё очарование Конфитюренбурга с переливами фонтанов сладких напитков, сиянием разноцветных леденцов и драгоценностей. При переложении для фортепиано следует учитывать определённую родственность челесты и рояля, которому доступны эффекты прозрачно-холодных звучаний: ещё в середине XIX в. виртуозные пассажи сочинений Листа, а позже Сен-Санса и Дебюсси открыли новые возможности фортепианной сферы, связанные с тембровым разнообразием, впоследствии широко развитые композиторами XX в. Поэтому в транскрипции М. Плетнёва изложение темы в верхнем регистре весьма органично ассоциируется с исходным оркестровым тембром.

Наряду с доминированием специфического тембра челесты, в этом номере особого внимания заслуживает функционально-гармоническая сторона. Композитор опирается на звучание септаккордов и частично нонаккордов различной структуры, практически не выходя за пределы основной тональности. Отсутствие тонального развития компенсируется функционально-гармоническим разнообразием с явным преобладанием колористического начала. Немалую роль играют тонический органнй пункт в басу в виде квинты как проявление бифункциональной основы (тоника/доминанта), а также приёмы эллипсиса. В то же время нельзя не отметить ладотональную общность с предыдущим Маршем: в рамках трёхчастной репризной формы с малокоонтрастной серединой Чайковский не выходит за рамки ми минора с чертами параллельно-переменного лада (ми минор-Соль мажор-ми минор: A – B – A1: 18+16+16=50 тактов). Едва ли не ведущее значение имеет фони́зм уменьшённого вводного септаккорда, в том числе, двойной доминанты; важную смысловую нагрузку несут септаккорд II ступени, «неаполитанский» септаккорд (SII7) и доминантсептаккорд (D7).

Основную функционально-гармоническую формулу пьесы в сжатом виде излагает двутактовое вступление: t – SII2 – ум.DD4/3 – D7н/п. – t на тоническом органном басу. Этой формуле предстоит в дальнейшем широкое и разнообразное развёртывание. (Обратим внимание, что подобная «зашифровка» уже встречалась в начальной фанфарной фразе предшествующего Марша.) Кроме того, во вступлении устанавливается метроритмическая пульсация равномерного шага, выраженного осторожным и воздушным *staccato pianissimo*. С исполнительской точки зрения это начальное двутактовое зерно весьма важно: основная тема органично включается в его метроритмическую

пульсацию, – статично-остинатную. Ритмическая остинатность сохраняется в прозрачных аккордах верхнего регистра (у челюсты) с группой две шестнадцатые и восьмая, а функциональная остинатность – в равномерном фигурированном органном пункте у глубоких басов. Максимальное разведение регистров в фортепианном изложении создают ту стереофонию, которая и воплощает атмосферу сказочности, таинственности. В первом разделе танца единственный штрих – лёгкое кистевое *staccato* (тт.1-4).

Прихотливо-гибкая мелодическая линия насыщена неприготовленными задержаниями, нисходящими хроматизмами, повторениями мотивов с обособленностью каждого построения. Верхушки уменьшённых септаккордов, нисходящих в эллиптическом последовании, и составляют основную тему (по сути, единственную в этом номере). Сочетание крайних регистров создаёт ощущение таинственности, отражённое и в клавирном переложении. Выразительной соединительной деталью между построениями выступает нисходящий гаммообразный оборот из тридцатьвторых у бас-кларнета, усугубляющих противопоставление регистров (тт.6, 10, 14-17). Характерно, что этот оборот в результате дробления начальной фразы на однотактовые мотивы активизируется, приобретая важное тематическое значение: переключки между мотивами и регистрами акцентируются, – в исполнительском плане они требуют мгновенных переключений с мягким пластичным «перебросом» левой руки без всяких толчков. В этом месте важно добиться органичного «вытекания» гаммообразной реплики тридцатьвторых из начального мотива: (тт.15-18) Контраст мотивов-реплик в данном случае имеет преимущественно оркестровую природу, – контраст не только тематический и регистровый, но и артикуляционный (*staccato/legato*). Рекомендации к педальной тактике во втором предложении (такты 15-18) заключаются во взятии правой педали на сильной доле на основном мотиве из лёгких аккордов стаккато, и снятии на последней восьмой – на гаммообразном нисходящем мотиве легато. В результате происходит «сглаживание» остроты обоих штрихов, то есть некое сближение в одном поле двух контрастных элементов. Педаль здесь абсолютно незаменима и играет скрепляющую роль в условиях расслоения фактуры, как минимум, на три пласта в широком диапазоне: верхний аккордовый пласт, нисходящий сольный оборот тридцать вторых и секвенцирующий опорный бас. Добиться рельефности каждого пласта – задача тонкая и требующая филигранности, поиска тембровых оттенков. Подобные задачи восходят к пианизму Ф. Листа, адаптировавшего оркестровый материал к фортепианной специфике в своих транскрипциях и нашедшего для этого определённые приёмы.

Средний раздел (от т. 19) с тематической точки зрения менее рельефный и имеет развивающий характер. Органичная связь с начальным разделом обеспечена во многом благодаря сохранению

основной тональности. Гармония доминанты выступает здесь в роли базового фона-константы, основы в виде выдержанного басового органного пункта у струнных для мягких восходящих аккордовых цепочек у челесты (тт.19-22).

В фортепианной версии эти аккордовые последования в верхнем регистре изложены вначале плотно, затем отдельно – как результат варьирования. Воздушность и гибкая пластичность этого элемента призвана воплощать звучание колокольчиков, – отсюда необходимость цепкого и точного стаккато. При варьировании аккордовых последований (тт. 23-24, 27-30) сложность заключается в их «разбросанности», когда широкие скачки между интервалами и октавами представляют трудность для точного попадания. Технической рекомендацией здесь может быть отработка скачков в обратном направлении – не снизу вверх, а сверху вниз (тт.23-24).

Очевидно, что в середине преобладает инструментальное начало, передающее впечатление «стеклянной игрушечности». Очень важной деталью является затактовый толчок-сфорцандо в виде звука «си» в октавном удвоении, создающего тот самый доминантовый органний пункт-фон. Он четырежды повторяется (согласно квадратной симметричности строения) и каждый раз требует от исполнителя различных оттенков: он не должен быть одинаковым, статичным, но должен соответствовать динамике развития, тембровой драматургической линии, создавая некоторый контраст.

Ещё один элемент фактуры – остинатные триоли шестнадцатых в среднем регистре (в партитуре у альтов) подобны пульсирующим бликам. На их фоне октавные полутоновые восходящие мотивы-«вздохи» в верхнем регистре, учитывая многоплановость звуковой ткани, требуют приёмов перекрещивания рук и своей тембровой окраски (тт. 21-22).

Внутренняя полифония фактуры, постоянное развитие линий и планов с привлечением педальной тактики имеют целью создание неповторимого флёра, «прозрачной дымки», стереофоничности. В оркестровой версии данный раздел отдан струнным, челесте и арфе, то есть наиболее мягко звучащим инструментам со специфическим тембром. Охватить оркестровую фактуру во всей её многомерности, прослушать каждую линию, найти тембровый оттенок, добиться артикуляционной точности представляется основной спецификой и трудностью данного раздела.

Дальнейшее развитие продолжает линию деконцентрации тематического материала, переходя в вихревые арпеджио из разложенных септаккордов субдоминантовой и доминантовой групп. С драматургической точки зрения этот раздел является кульминацией, но не динамической, а декоративно-изобразительной, квинтэссенцией художественного замысла пьесы, изображая, по-видимому, кружение конфетти или те самые переливы фонтанов напитков, блеск

драгоценностей, сверкание разноцветных леденцов. При переходе в импровизационный тип изложения, теряется метроритмическая определённая, слушатель увлекается в инерцию движения. В то же время это своеобразный предыкт к репризе – соло челесты с её прозрачно-холодным тембром, где традиционно должна превалировать доминантовая основа. Чайковский разнообразит последования обращений D7 отклонениями в III ступень, неаполитанским септаккордом $SI\bar{7}$ с понижением II ступени, обращениями вводного септаккорда с квартой, что создаёт красочный колорит сказочного мира.

Реприза (т. 35) точно повторяет масштабы, строение и тематизм экспозиции, но с некоторым варьированием, – и это варьирование касается фактуры и регистра: в клавире М. Плетнёва введена третья строка с дублированием на октаву ниже тех аккордов верхнего регистра, в верхушках которых проведена основная тема. Дублировки ритмизованы таким образом, чтобы подчеркнуть ритмоформулу с шестнадцатыми как результат дробления второй и четвёртой восьмой в такте (напомним, что размер 2/4). Бас организован в отдельный пласт, где такая же ритмоформула из шестнадцатых на первой и третьей долях такта (то есть, на нечётных). В остигатном развитии две нижних строки создают свой «диалог» баса и аккорда, типичный для танцевальных бытовых жанров, и он отдан одной левой руке, где представлен широкими скачками. В этих скачках требуется традиционное соблюдение динамического соотношения более тяжёлой басовой основы и совершенно воздушных аккордов сопровождения (*ppp*). При этом тема в правой руке перемещена на октаву выше в сравнении с экспозицией – в четвёртую октаву.

Градацию от *ppp* до *p* между одновременно звучащими тремя пластинами рекомендуется дополнить применением третьей – средней педали для удержания баса (так называемой «стенвейевской педалью»), что позволяет менять правую педаль, не теряя басовой краски, при этом дифференцируя фактурные уровни и выстраивая их иерархию. Постоянное равномерное «дыхание» шестнадцатых, создающее фон, динамизирует, оживляет репризный раздел. В партитуре «Танца Феи Драже» реприза представляет собой «дуэт» всей струнной группы с солирующей челестой с вкраплением кларнета на нисходящих репликах тридцать вторых. В фортепианной же версии стройную звуковую архитектуру всего струнного ансамбля приходится воплощать в партии левой руки.

Подытоживая рассмотрение текстового и исполнительского аспектов двух номеров сюиты, сопоставляя материал партитуры и клавирной версии Михаила Плетнёва, можем выделить основные моменты:

– полифония светлого и тёмного начал, заложенная изначально в концепции «Щелкунчика», воплощена в начальных номерах балета, – в

данном случае в Марше, но в сжатом виде – как проекция будущих коллизий;

– от игрушечно-детского праздничного Марша (казалось бы, заурядного бытового жанра) начинается драматургическая линия к гимническому *Andante maestoso* как апофеозу светлых сил, любви, верности, высших этических ценностей;

– решающее значение имеет тембральная работа пианиста, направленная не столько на имитацию экзотических тембров, изначально присущих, скажем, Танцу Феи Драже, сколько на создание иллюзии волшебной атмосферы, в целом;

– эта работа неотделима от использования педали в разнообразных видах (длинная, средняя педаль рояля);

– точные репризы обеих пьес, написанных в 3-хчастной форме, требуют продумывания варьирования на уровне педализации, артикуляции, агогики, динамики;

– важную роль наряду с тембровыми играют и динамические контрасты, в частности, в Марше;

– очень важны полифонические принципы организации фактуры, перенесённые в клавирную версию – тонкая работа над линиями и планами, прослеживание внутренней полифонии, мастерски выстроенной автором транскрипции, часто неотделима от создания педального флёра;

– дифференциация мелодических линий-голосов в разных регистрах связана с поисками соответствующего штриха.

При всём различии двух начальных номеров сюиты, оба подразумевают многогранный, «стереофонический» подход в поисках средств воплощения и детальную работу над решением как технических, так и художественных задач.

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. ...на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Б.Б. Бородин. – М. : 2006. – 42 с.
4. Данилин, Ю.В. И мысль, и чувство [Электронный ресурс] / Ю.В. 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. – СПб : 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=5tjIZSI-Rf8&list=LLUFQ5yec9Owc4v6vXwwGizg&index=2&t=0s>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Borisenko M. Zhanr transkripcii v sisteme individual'nogo kompozitorskogo stilya: avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya [Genre of transcription in the system of individual composing style: Abstract of thesis Candidate of Art]. Har'kov [Kharkov], 2005, 18 p.
2. Borodin B. Istoriya fortepiannoj transkripcii: Monografiya [History of piano transcription: Monograph]. Moscow, Deko-VS, 2011, 506 p.
3. Borodin B. Fenomen fortepiannoj transkripcii: opyt kompleksnogo issledovaniya: avtoref. dis. ... na soiskanie uchyonoy stepeni doktora iskusstvovedeniya [Phenomenon of piano transcription: the experience of complex research: abstract of thesis ... doctors of art history]. Moscow, 2006, 42 p.
4. Danilin Yu. I mysl', i chuvstvo [Both thought and feeling] Literaturnaya gazeta [Literary newspaper], 2018, no.30 (6653). URL : lgz. ru/article/30-6553-25-07-2018-.htm, free.
5. Zhukova G. 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. A. Ya. Vaganova: collection of scientific works]. St. Petersburg, 2015, pp. 156–162.
6. Ivanchey N. Fortepiannaya transkripciya v russkoj muzykal'noj kul'ture XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Piano transcription in Russian musical culture of the XIX century: Author's abstract Candidate of Art]. Rostov-on-Don, 2009, 32 p.
7. Klimova 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 the transcription of

- V.V. Borisovsky] Vestnik bashkirskogo universiteta: sb. nauchnyh trudov [Bulletin of the Bashkir University: collection of articles. scientific papers]. Novosibirsk, 2013, pp. 1119–1121.
8. Kogan G. O transkripcii. Izbr. stat'i [About transcription. Selected articles] Moscow, 1972, Issue. 2, 64 p.
 9. Kokoreva L. Mihail Pletnyov. Pianist, dirizhyor, kompozitor [Mikhail Pletnev. Pianist, conductor, composer] Moscow : Izdatel'skij Dom «Kompozitor» [Publishing House "Composer"], 2005, 168 p.
 10. Muravyova I. «Trudno byt' Pletnyovym» ["It's hard to be Pletnev"] Rossijskaya gazeta: rubrika Kul'tura [Russian newspaper: heading Culture], 2017, Issue № 80 (7246).
 11. Skvortsova I. Balet P.I. SHajkovskogo «SHHelkunchik»: opyt harakteristiki: Uchebnoe posoebi [P. Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker": the experience of characterization: textbook] Moscow : nauch. izd. centr. «Moskovskaya konservatoriya» [scientific. Editorial Center. "Moscow Conservatory"], 2011, 68 p.
 12. SHkola fortepiannoj transkripcii [School of piano transcription] / compiler. G.K. Kogan // Moscow: Music, 1976, Issue. 2, pp. 3–6.
 13. «Moj SHajkovskij» ["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 Марша и Танца феи Драже из балета П. Чайковского «Щелкунчик»: исполнительские комментарии. Статья затрагивает актуальную тему современного исполнительского искусства – жанр фортепианной транскрипции, возможности которой, не имеющие аналогов, делают её школой пианистического мастерства.

Предметом исследования послужили пьесы из балета П. Чайковского «Щелкунчик» в транскрипции М. Плетнёва Марш и Танец феи Драже. 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 данных сочинений. 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, 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. 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 Михайла Плетньова на прикладі Маршу і Танцю феї Драже з балету П. Чайковського «Лускунчик»: виконавські коментарі. Предметом дослідження послужили п'єси з балету П. Чайковського «Лускунчик» в транскрипції М. Плетньова Марш і Танець феї Драже. Автор приділяє пильну увагу унікальності особистості піаніста, що поєднує також талант імпровізатора, композитора і диригента, позначаючи знакову парадигму «Чайковський – Плетньов».

Мету статті автор бачить у виявленні не тільки типологічних для всіх фортепіанних транскрипцій виконавських труднощів і художньо-семантичних особливостей, але і виконавських завдань, характерних для даного твору. В якості методологічної бази залучалися комбінації послідовно-описового, цілісного і компаративістського методів аналізу нотного тексту. Останній саме на часі через зіставлення оркестрової і фортепіанної партитур.

В роботі викладені аргументи для постановки проблеми виконання транскрипцій, структурований фактологічний матеріал. Крім того, автор, спираючись на власний виконавський і педагогічний досвід в роботі над даним твором, виробила свою індивідуальну позицію в погляді на перекладення М. 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 March and Dance of the Sugar Plum Fairy from the ballet P. Tchaikovsky's "Nutcracker": performing commentaries. The article touches upon the actual topic of contemporary performing art - the genre of piano transcription, the possibilities of which have no analogues, make it a school of pianistic skill.

The subject of the research was the pieces from P. Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker" in the transcription of M. Pletnev March and Dance of the Sugar Plum Fairy. 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 the typological difficulties for all piano transcriptions and artistic and semantic features, but also the performing tasks characteristic of these compositions. As

a methodological basis, a combination of sequential-descriptive, holistic and comparative methods of analyzing the musical text was 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 performing transcriptions, factual material is structured. In addition, the author, relying on her own performing and pedagogical experience in working on this work, has developed her own individual position in the view of the arrangement by M. Pletnev, and, comparing the orchestral and piano versions, has created her own system for solving performing tasks - technical and artistic.

Key words: P. Tchaikovsky, M. Pletnev, "The Nutcracker", transcription, texture.

УДК 784.3 : 78.071.1

Л. Л. Курилова

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ
«ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ» Р. ШУМАНА:
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО РЕШЕНИЯ
В. ИВАНОВОЙ, Б. БОННИ И З. ДОЛУХАНОВОЙ**

*К нему [Р. Шуману] устремлены симпатии
<...> всегда тех, у кого беспокойное сердце,
<...> кто ощущает и ценит каждую золотую
крупницу быстротекущего времени.
Д. Житомирский*

Наследие великого немецкого композитора Роберта Шумана (1810-1856) давно стало неотъемлемой частью духовной культуры мира; оно оценено и выдающимися русскими музыкантами. В статьях Б. Асафьева, В. Стасова, Г. Лароша, П. Чайковского, в интерпретациях русских пианистов, начиная от А. Рубинштейна и кончая мастерами современной исполнительской школы, схвачено наиболее существенное в искусстве великого немецкого романтика. «Шумановский мятежный дух, его нетерпеливая страстность и гордая мужественность, его тонкий лиризм, капризная изменчивость нескончаемого потока чувств, впечатлений и мыслей – этот романтический мир увлекал многие поколения слушателей», – пишет Д. Житомирский [3, с. 6].

Широкая популярность искусства Р. Шумана вызывает потребность разнообразной литературы о нём. Многие исследователи жизни и творчества композитора (А. В. Амброс, И. Бэлза, В. Васина-Гроссман, Д. Житомирский, В. Конен и др.) с документированной обстоятельностью, с опорой на первоисточники (письма, статьи и

дневники Р. Шумана) анализируют произведения композитора, поясняют идейно-образные замыслы композитора. Однако всесторонней разработки ещё требуют вопросы научного познания музыкального исполнительства, в остро востребованном стремлении музыкантов-исполнителей к глубокому осмыслению и пониманию искусства интерпретации, в частности, шумановских сочинений. Исполнительское преломление вокального цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» требует отдельного рассмотрения. Это и обусловило *актуальность* настоящей статьи.

Цель данной статьи – выявить характерные черты вокальной лирики Р. Шумана, раскрыть глубину и «двуплановость» её лирико-психологического содержания, осветить черты сходства и различия вокальной музыки Р. Шумана и его предшественника Ф. Шуберта, показать разнообразие трактовок вокального цикла «Любовь и жизнь женщины» на примере исполнения замечательными певицами В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой.

Методологической базой статьи послужили интерпретационный, композиционно-драматургический, семантический, системный, функциональный методы анализа, что позволяет раскрыть особенности композиторского почерка Р. Шумана в исполнительском решении разных певиц.

К вокальной лирике Р. Шуман обратился в годы наивысшего творческого подъёма. Он пришёл к ней зрелым художником во всеоружии композиторского опыта и мастерства. Р. Шуман оставил в наследие тридцать три сборника романсов, всего же – более двухсот песен (в их числе и циклы, объединённые единством сюжета или поэтического стиля автора).

Расцвет песенного творчества Р. Шумана часто связывают с событиями его личной жизни, с наступившими для него годами семейного счастья. В этом, думается, есть доля истины. В год бракосочетания (1840) композитора с дочерью его учителя – выдающейся пианисткой Кларой Жозефиной Вик – им было создано около 140 песен. «Многие песни, созданные композитором в ту пору, прямо или косвенно отражают его собственные чувства, носят характер дневниковых записей», – замечает В. Васина-Гроссман [2, с. 176].

К 1840 году, который был справедливо назван исследователями «годом песен», относятся пять лучших романсовых *opus'*ов Р. Шумана:

- «Круг песен» на текст «Юношеских страданий» Г. Гейне;
- «Мирты» на тексты И. В. Гёте, Ф. Рюккерта, Г. Гейне, Дж. Байрона, Р. Бёрнса, Т. Мура и Ю. Мозена;
- «Круг песен» на тексты Й. Эйхендорфа;
- «Любовь и жизнь женщины» на текст А. Шамиссо;
- «Любовь поэта» на текст «Лирического интермеццо» Г. Гейне.

Надо сказать, что жанр песни-романса идеально соответствовал художественному складу Р. Шумана. Эта область могла полностью проявить склонность композитора к взаимосвязи литературных и музыкальных образов. «Благодаря возможностям вокального искусства лирико-психологическое содержание шумановского творчества приобретало особую интимность. При этом острая выразительность фортепианной музыки Р. Шумана, её поэтичность и новизна в полной мере сохраняли свою силу в сопровождении», – пишет В. Конен [4, с. 332].

В романсной музыке Р. Шуман близок Ф. Шуберту. Но при сходстве ясно проступают и отличия, характеризующие этих двух художников. «Новое в лирике Шумана, по сравнению с шубертовской, определяется не только иным отношением к тексту, более широким литературным кругозором, но прежде всего – разницей художественных натур», – пишет В. Васина-Гроссман [2, с. 175].

Заметно тяготение Р. Шумана к новейшей романтической поэзии. В то время как шубертовский романс формировался под непосредственным воздействием поэтов эпохи классицизма, Р. Шуман обратился к более субъективной и психологической поэзии своих современников (Р. Шуман сочинил тринадцать песен на тексты И. В. Гёте и три – на тексты Ф. Шиллера). Отсюда, на наш взгляд, не только большая субъективность шумановской лирики, её эмоциональная хрупкость, но и разнообразная гамма психологических оттенков, «двуплановость» музыкальных образов, ироническая нота, несвойственная его предшественнику Ф. Шуберту.

«Искусство музыкального обобщения (столь характерное для Шуберта) уступает ведущее место искусству музыкальной детализации, обычно через использование музыкально-речевых интонаций, иногда определяющих собой весь облик мелодии Шумана <...>», – подчёркивает В. Васина-Гроссман [2, с. 175].

Р. Шуман достиг в своих песнях глубочайшего взаимопроникновения слова и музыки. Сам поэт и тонкий ценитель литературы, он стремился, по собственному утверждению, «передать мысли стихотворения почти дословно» [5, с. 351]. Это литературно-музыкальное единство определило те новые черты, которые привнёс композитор в развитие немецкого романса.

Р. Шуман выработал особый тип мелодики вокальных партий. Он никогда не допускал вольных повторений и членений текста, что издавна было принято в вокальной музыке и встречается даже у Ф. Шуберта. Гибкая, детализированная мелодика шумановской песни отражает тончайшие нюансы слога и интонирования текста. Значимость каждого звука, его органическая связь со словом, частое «дробление» звука, необходимое для произнесения поэтической фразы, – всё это позволяет говорить о родстве с декламационными приёмами некоторых

поздних песен Ф. Шуберта (например, «Двойника»). Но чёткость музыкального произнесения, речевая выразительность романсов Р. Шумана не свойственны творчеству Ф. Шуберта.

В стремлении к наиболее полному воплощению поэтического образа Р. Шуман утвердил новую роль фортепианной партии. В аккомпанементе сосредоточивается психологический подтекст стихотворения.

«Как и у Ф. Шуберта, яркость музыкального образа обусловлена слиянием выразительных и изобразительных элементов. Но Р. Шуман подчёркивает психологическое начало, раскрывая неведомые дотоле глубины: что нельзя выразить словами, передаётся фортепианной партией», – замечает В. Конен [4, с. 334]. И далее: «Разнообразие душевных движений, не высказанная прямо, но неизменно ощутимая эмоциональная атмосфера стиха отражена в инструментальном сопровождении посредством неожиданных, изысканных гармоний и индивидуальных особенностей фактуры».

Голос и фортепиано находятся у Р. Шумана в состоянии нерушимого единства. Однако моментами перевешивает, на наш взгляд, значение «психологического подтекста», и тогда отмечаем усиление смысловой роли фортепианной партии. Так, многие песни композитора, а иногда и целые циклы, завершаются развитыми фортепианными постлюдиями, подытоживающими содержание текста. И почти во всех песнях аккомпанемент приближается к характеру законченной фортепианной пьесы.

Продолжая традиции Ф. Шуберта, Р. Шуман достиг ещё большей индивидуализации образа, психологической глубины и музыкальной законченности фортепианного сопровождения. «Не менее чем с Ф. Шубертом, здесь уместно сравнение с Р. Вагнером, у которого соотношение симфонической и вокальной партий в опере такое же по своему выразительному смыслу, как между голосом и фортепиано в песнях Р. Шумана», – проводит параллели В. Конен [4, с. 335].

Отметим, что «литературные» [В. Конен] черты романсного стиля Р. Шумана получили дальнейшее развитие в немецкой вокальной лирике XIX века, достигнув особенно последовательного выражения в творчестве Г. Вольфа.

Вокальный цикл Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины», получивший широкую известность, выявил художественный принцип психологического и композиционно-стилистического объединения песен в цикл.

Поэт Адельберт Шамиссо рисует здесь «эмоциональные стадии» жизни женщины: первую любовь, обручение, замужество, появление ребенка, потерю мужа. Интересно, что Р. Шуман использовал лишь часть цикла А. Шамиссо, заканчивающегося картиной старости женщины, окружённой своими внуками.

Идеал «вечно женственного» и потому «мало индивидуализированного» воплощён в восьми песнях цикла в последовательном развитии «сюжета» жизни женщины:

1. «Взор его при встрече» (“*Seit ich ihn gesehen*”);
2. «Он прекрасней всех на свете» (“*Er, der Herrlichste von allen*”);
3. «Не знаю, верить ли счастью» (“*Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*”);
4. «Колечко золотое» (“*Du Ring an meinem Finger*”);
5. «Милые сёстры, сбудется скоро...» (“*Helft mir, ihr Schwerstern*”);
6. «Милый друг, смущён ты» (“*Süsser Freund, du blackest*”);
7. «Нежно прильни ты к сердцу скорей» (“*An meinem Herzen, an meiner Brust*”);
8. «Ты в первый раз наносишь мне удар» (“*Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*”).

«По своему типу, – пишет В. Васина-Гроссман, – “Любовь и жизнь женщины” ближе к “циклу-новелле”, чем к “циклу-дневнику”» [2, с. 205]. В нём последовательное развитие сюжета о счастливом течении жизни женщины – невесты, супруги, матери – неожиданно обрывается в завершении цикла скорбным рассказом о смерти любимого. Это составляет глубокий контраст со всеми предшествующими песнями, выражающими лишь различные оттенки лирических чувств: мечтательность, задушевность, восторженность, теплоту, радостное волнение. В этой связи возникает аналогия с бетховенским циклом «К далёкой возлюбленной», выражающем различные лирические «состояния» героя.

В цикле «Любовь и жизнь женщины» преобладает песенный тип изложения. Напевная мелодия проходит на фоне очень выразительного фортепианного «подтекста». Подчеркнём, что равноправие партий голоса и фортепиано выкристаллизуется у Р. Шумана в цикле «Любовь поэта».

Надо сказать, что логика тональных связей выражается во «взаимоотношениях» *B-dur*, *Es-dur*, параллельного ему *c-moll* (первые пять песен), *G-dur* (глубокий тон шестой «песни-признания» [В. Васина-Гроссман]) и заключающих цикл одноимённых *D-dur* и *d-moll* (седьмая и восьмая песни). Фортепианная постлюдия возвращает слушателя в основную тональность цикла – *B-dur*. Её появление здесь, на наш взгляд, сюжетно мотивировано: мелодия первой песни как «символ вечной любви и вечной печали» [В. Васина-Гроссман]) – это воспоминания героини об утраченном счастье...

Рассмотрим, какими композиционно-драматургическими приёмами Р. Шуман достигает глубокого художественного воздействия на слушателя.

Прежде всего, рост чувства молодой девушки (первые три песни) – от любовных мечтаний и грёз, восхищения избранником к осознанию, что чувство взаимно, – выражен как в нарастании движения, так и в других элементах музыки. А именно: от довольно сдержанной интонационно мелодии первой песни, большей широты и устремлённости рондообразной второй к истинно *шумановской* третьей, в которой мелодия вырастает из интонаций взволнованной речи то торопливо-страстной, то медлительной. Темповые изменения переходов (*Etwas langsamer, Adagio*) подчёркивают хрупкость, трепетность состояний девушки.

Отметим, что на протяжении всего цикла можно «отследить» развитие лейтинтонации (полутоновое «соскальзывание» мелодии). Она несёт важную драматургическую функцию. Появившись впервые во второй песне («Он прекрасней всех на свете»), в третьей («Не знаю, верить ли счастью») она выступает как глубокий подтекст внутреннего волнения и сомнения; в четвёртой («Колечко золотое») – вплетается в простоту народно-песенного мелодизма; в последний раз – в восьмой песне («Ты в первый раз наносишь мне удар») – получает значение стога, жалобы.

Четвёртая и пятая песни – «песни невесты» – повествуют о счастливых днях обручения и свадьбы. Народно-песенные по своей природе, мелодии этих песен выразительны и лаконичны. Пятую песню («Милые сёстры, сбудется скоро...») можно сравнить с ариеттой: в ней живо, образно и с лёгкой грустью передана сцена прощания невесты с подругами, принесшими ей свадебный венок. Усилением «свадебности» назовём и придание мелодии ритма марша в фортепианном заключении.

В песне «Милый друг, смущён ты» Р. Шуман «раскрывает» особую сферу женственности – ожидание ребёнка. Выразительная интонация, многократно повторяющаяся, «оттенённая» фортепианными «репликами», органично вырастает из интонаций речи и не подвергается особенно широкому развитию, словно боясь нарушить таинство материнства. «Дышащие» паузы здесь весьма многозначительны. В среднем разделе песни ощущение трепетности усиливается на словах «Понял ты причину жарких слёз моих?», что достигается изменением фактуры в фортепианном сопровождении: мы буквально «слышим» биение сердца героини!

«Вокальное скерцо» [В. Васина-Гроссман] последующей песни «Нежно прильни ты к сердцу скорей» в ускоряющемся движении передаёт игру молодой матери с ребёнком. «Стреттное», «запахавшееся» счастье, переполняющее её сердце, «успокаивается» в фортепианной постлюдии, что реализуется в смене темпа (*Langsamer*).

И тем неожиданнее, вторгшимся в счастье после идиллической восторженной картины звучит страшный финал – «надгробная жалоба» [В. Васина-Гроссман]! Очень сдержанная, лишённая патетики, в низком, глуховатом регистре, словно обессиленная, мелодия песни отличается монотонностью, трагичностью тона. Широкое употребление уменьшённых септаккордов создаёт эффект импровизационного «блуждания» и «усугубляет» ощущение скорби героини.

Поразителен эффект арки, «сооружённой» посредством возвращения, как отмечалось ранее, *B-dur!* «Так замыкается круг: от пробуждения юной любви – к воспоминаниям о ней», – метко замечает В. Васина-Гроссман [2, с. 213]. Мягко, очень тактично и ласково, будто увещевая, Р. Шуман-художник оставляет героиню с верой на будущее счастье. И здесь роль фортепианной постлюдии, резюмирующей цикл, просто неоценима.

Музыкант-исполнитель, по нашему убеждению, являясь творческой индивидуальностью, всегда стремится найти свой собственный путь, свой «ключ» к пониманию композиционно-драматургического замысла композитора. При всём многообразии существующих интерпретаций цикла «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана мы остановимся на исполнительских версиях В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой, оригинальных, отличных друг от друга, убедительных и художественно ценных.

Виктория Иванова (1924-2002) – советская и российская камерная певица (лирическое сопрано). Заслуженная артистка РСФСР (1973).

По окончании с отличием Музыкально-педагогического института им. Гнесиных В. Иванова в 1951 году стала солисткой Московской филармонии и была ею до 1998 года.

Разнообразный репертуар певицы с прозрачным, нежным тембром, со свободной и естественной вокализацией состоял из музыки разных эпох. Он вошёл в золотой фонд записей Всесоюзного радио (имеется свыше 200 звукозаписей её исполнения). В. Иванова выступала с такими выдающимися мастерами, как Д. Ойстрах, И. Браудо, О. Эрдели, А. Любимов, В. Федосеев, Н. Гутман, О. Каган и др.

Уникальный голос, голос-флейта, хрустальное звучание, чистота интонаций, благородная интерпретация, хороший вкус... Так музыкальные критики характеризовали её вокальное искусство, искусство «капризного» художника, никогда не успокаивающегося на своём успехе.

Барбара Бонни (род. в 1956 году) – американская певица (сопрано). Член Королевской Шведской Академии музыки, приглашённый профессор Королевской Академии музыки в Лондоне.

По окончании Нью-Хэмпширского университета она поступила в Дармштадтскую оперу. В 1987 году дебютировала на сцене

Метрополитен-оперы, позднее выступала в Венской государственной опере.

Б. Бонни выступала как оперная и концертная певица, исполняя как оперные партии, так и песни Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Штрауса, Х. Вольфа.

Зара Долуханова (1918-2007) – советская, армянская и российская камерная певица (колоратурное меццо-сопрано). Народная артистка СССР (1990). С 1944 года – солистка Всесоюзного радио и телевидения, с 1959 года – Московской филармонии. С 1972 года преподавала в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Обладательница Премии Роберта Шумана (*Robert-Schumann-Preis*), 1975.

Имея голос диапазона в две с половиной октавы, певица освоила репертуар как меццо-сопрано, так и драматического сопрано. Критика писала о выдержанности З. Долухановой стиля, какую бы музыку – от И. С. Баха до М. Таривердиева – она не исполняла; о её камерной близости с каждым отдельным зрителем, подчёркивая неизбежную искренность и проникновенность выступлений певицы.

Одной из важных задач для музыканта на пути к правдивой интерпретации является выявление исполнительского плана и претворение в жизнь содержательно-логической концепции сочинения. Использование комплекса средств художественной выразительности для воплощения авторского замысла имеет первостепенную значимость.

Все эти особенности интерпретации музыкального произведения возможно проследить на примере сравнительного анализа трактовки вокального цикла «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана в исполнительских версиях В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой.

Следует отметить, что все исполнительские версии имеют большую художественную ценность, в полной мере отражают замысел произведения, однако при этом имеют некоторые отличия.

Первая версия звучит в исполнении В. Ивановой (лирическое сопрано) и Н. Штаркмана (фортепиано). Запись сделана на студии в 1966 году. Анализируя данную версию, можно говорить об объективном подходе в трактовке цикла «Любовь и жизнь женщины»: В. Иванова чётко следует авторским указаниям темпа и динамики.

Наум Штаркман (1927-2006) – советский и российский пианист, музыкальный педагог, профессор Московской консерватории (1987), заслуженный артист РСФСР (1990), Народный артист Российской Федерации (1996), Кавалер Ордена Почёта (2001).

Он широко признан как интерпретатор произведений Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, П. Чайковского, С. Рахманинова.

В 1949 году Н. Штаркман окончил Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского по классу К. Игумнова. В 1950-е годы участвовал в различных международных конкурсах. Он стал первым победителем Международного конкурса пианистов имени Вианы да

Мотта (Лиссабон, 1957) и получил третью премию Первого Международного конкурса имени П. Чайковского (1958). С 1969 года он преподавал в училище имени Гнесиных, в 1987 году стал профессором Московской консерватории.

С 1993 года Н. Штаркман был бессменным председателем жюри Международного конкурса пианистов имени К. Игумнова.

Вторая версия представлена в исполнении Б. Бонни (сопрано) и В. Ашкенази (фортепиано). Запись сделана на студии в 1996 году. Данная версия отличается субъективностью исполнительской интерпретации, что выражается в более свободном прочтении авторского текста. Но это ни в коей мере не вредит семантической идее произведения, пронизанного духом романтизма.

Владимир Ашкенази (род. в 1937 году) – советский (до 1962 года) и исландский (с 1969 года) пианист и дирижёр. Семикратный лауреат премии «Грэмми» в номинации «Исполнение классической музыки».

В 1955 году он поступил в Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского в класс Л. Оборина. В 1956 году в Варшаве он стал лауреатом второй премии на Конкурсе имени Ф. Шопена, в том же году на Конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе – первой. В 1962 году в Москве на Втором Международном конкурсе имени П. Чайковского В. Ашкенази стал лауреатом первой премии. В 1963 году в Лондоне пианист был удостоен Международной музыкальной премии Х. Коэн.

В качестве дирижёра В. Ашкенази известен как исполнитель сочинений русских композиторов. В разные годы он руководил Лондонским филармоническим оркестром, Королевским филармоническим оркестром, Кливлендским симфоническим оркестром, оркестром Берлинского радио, с которыми исполнил и записал все симфонии Й. Брамса, Я. Сибелиуса, А. Скрябина, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, произведения А. Берга, Й. Сука.

Третья версия представлена в исполнении З. Долухановой (меццо-сопрано). К сожалению, имени сценического партнёра певицы в рассматриваемой студийной записи найти не представилось возможным.

Одним из факторов, который влияет на интерпретацию произведения, является различие тембров голосов, в данном случае – трёх невероятно красивых женских голосов. Это различие, безусловно, таится в невероятной особой женской энергетике, усиленной своеобразными индивидуальными особенностями голоса: юность, хрустальная чистота голоса В. Ивановой, взволнованность трепетной вибрации будто выпорхнувшей из юности и вошедшей во взрослую жизнь героини Б. Бонни и сочность тембра, «взрослость» зрелой женщины в голосе З. Долухановой. Даже в сопоставлении этих голосов в таком порядке и без драматургической основы может возникнуть

ощущение некоего поэтапного «взросления» героини! Так, В. Иванова сообщает своей героине наивность, трепетную трогательность, Б. Бонни – страстность влюблённой женщины, нетерпеливость ожидания и осознание глубокого чувства, З. Долуханова – всю богатую гамму чувствований взрослой женщины, пережившей потерю любимого.

Что определённо объединяет всех трёх певиц, так это внимание к слову, бережное отношение к нему. Филигранная артикуляция исполнительницами как немецкого, так и русского текста, просто поражает! Особо следует отметить замечательный перевод цикла «Любовь и жизнь женщины» на русский язык, принадлежащий В. Аргамачеву. Он возвышенно, поэтично передаёт образный строй мыслей героини, её переживаний.

Такое средство художественной выразительности, как темп, использовано певицами сообразно пониманию ими сущности романтического произведения и событийных перипетий героини. Так, В. Иванова – само воплощение вокальной юности – относится к темпу, его сменам с предельной аккуратностью; её исполнение проникнуто изысканной простотой, рафинированностью и внутренним трепетом. Б. Бонни насыщает исполнение большей страстностью, подчёркнутой упругостью ритма, его акцентированностью и гибкими, смелыми сопоставлениями темпов. Её «задыхающиеся» от восторга фразы о счастье в третьей песне в сочетании с трепетом её вибраций в голосе оставляют неизгладимое впечатление.

З. Долуханова своё решение цикла видит в его «беспрерывности», «безостановочности», «сквозным образом» будто направляя слушателя к главному поворотному моменту – трагедии в финале. Она предпочитает в спокойных номерах цикла не столь замедленные, как у предыдущих певиц, темпы. Ей свойственна динамичность, отсутствие или минимизация дробности, драматургическая цельность. Также отметим и искусное понимание певицей уравновешенности и художественного баланса как в медленных, так и в подвижных, восторженно-неуёмных песнях цикла.

Динамика является мощным средством становления формы, позволяющим раскрыть общий характер музыки и её эмоциональное содержание. В первом случае (В. Иванова), в котором отмечается точное следование авторскому замыслу (т. н. объективизация исполнительского процесса), мы слышим чёткую градацию динамических оттенков. Во втором (Б. Бонни) – мастерское углубление нюансировки от *p* до *ppp* и, вообще, использование более широкого динамического спектра, акцентов. В третьем (З. Долуханова) показательны «микроскопическое» *diminuendo* в голосе певицы на небольших участках и *crescendo* на длинных нотах, что является своеобразным художественным приёмом.

Особое внимание уделяется исполнителями такому средству художественной выразительности, как агогика. Она связана со всеми

компонентами музыкальной формы: структурой, динамикой, мелодикой, гармонией и др.

В первой версии (В. Иванова) отсутствуют «вольности» прочтения цикла. Тогда как во второй версии (Б. Бонни) чётко улавливаются тончайшие агогические отклонения, настолько детализированные, углублённые и в то же время убедительные, что кажутся «изначально» принадлежащими самому Р. Шуману. З. Долуханова с мудростью большой художницы «уравновешивает» авторские наставления и агогические нововведения.

Фразировка как средство художественной выразительности исполнения заслуживает отдельного внимания. В первой версии великая В. Иванова – певица благородной интерпретации и хорошего вкуса – верна идее истинной вокализации речи с грамотной выстроенностью фраз. Во второй версии пение Б. Бонни – очень естественный в своём применении прекрасный «говорок», с микроинтонациями, присущими человеческой речи. Третья версия (З. Долуханова) словно аккумулирует в себе «достижения» предыдущих версий: её пение насыщено такой глубиной и мотивированной достоверностью в выборе вокально-технических средств, что проникает в душу и становится душевным потрясением.

Особенно трагично решён З. Долухановой финал: глубинным, как-то потусторонним, будто потерянным звучанием «обозначена» душевная смерть героини. Последующее философское размышление в фортепианной постлюдии неторопливо, будто излечивая, «смягчает» боль и горечь утраты и вселяет в душу женщины надежду.

Партии фортепиано в исполнительских версиях Н. Штаркмана и В. Ашкенazi – примеры высочайшего исполнительства. Здесь можно говорить о большей или меньшей «активности», равноправности с вокалистом, но не о меньшей художественности. Во всех трёх случаях слышится общность концептуального подхода исполнителей, точное партнёрское реагирование и уважение к творческим устремлениям друг друга. Это высочайшая гармония претворения в едином порыве задач композитора двумя исполнителями – певицей и пианистом.

Игра Н. Штаркмана (первая версия) более «реалистична», объективна и концептуально соотносится с видением В. Ивановой цикла Р. Шумана. В. Ашкенazi – мастер уникальных деталей, изысков, создатель тончайшей музыкальной «кружевной» ткани. Самостоятельность высказываний пианиста углублена и притязательна, что ещё более подчёркивает субъективизацию творческой мысли исполнителя в его прочтении шумановской музыки.

Нельзя не отметить и мастерство сценического партнёра З. Долухановой. Пианист глубокими фортепианными красками «откликается» на звучание её сочного голоса, дополняя его, становясь его «контекстом». Драматургическое решение в этой версии столь явно

сквозное, что все средства музыкальной выразительности служат преодолению потенциальной затяжности медленного темпа, «дробности» высказываний как вокальных, так и фортепианных. Всё драматургическое развитие, направленное на неподготовленность «обрыва» счастливого течения жизни женщины, показ его хрупкости и зыбкости, получает своё разрешение в мастерском исполнении фортепианной постлюдии, как бы символизируя ценности личного мира и душевного света.

Только умелое использование средств художественной выразительности, которое опирается на объективные законы музыки, является мощным фактором на пути создания единой содержательно-логической концепции произведения и приближению к его истинной интерпретации.

Избранные нами исполнительские версии являются целостным воплощением исполнительского замысла, отражают композиционно-драматургическую и семантическую идеи произведения, заложенные Р. Шуманом. Интерпретации В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой в содружестве с прекрасными пианистами обладают высочайшим уровнем художественности, смысловой наполненности и в полной мере соответствуют стилистическим особенностям вокального цикла.

Список использованных источников

1. Амброс, А.В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество / А.В. Амброс. – М. : Музыка, 1988. – 62 с.
2. Васина-Гроссман, В.А. Русский классический романс XIX века / В.А. Васина-Гроссман. – М. : АН СССР, 1956. – 352 с.
3. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман / Д.В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
4. Конен, В.Д. История зарубежной музыки / В.Д. Конен. – Вып. 3. – Изд. 5. – М. : Музыка, 1981. – 534 с.
5. Шуман, Р. Избранные статьи о музыке / Р. Шуман. – М. : Музгиз, 1956. – 399 с.

References

1. Ambros A. Robert Schumann. ZHizn' i tvorchestvo [Life and work]. Moscow : Music, 1988, 62 p.
2. Vasina-Grossman V. Russkij klassicheskiy romans XIX veka [Russian classical romance of the XIX century] Moscow : Academy of Sciences of the USSR, 1956, 352 p.
3. Zhitomirsky D. Robert Schuman. Moscow : Music, 1964, 880 p.
4. Konen V. Istoriya zarubezhnoj muzyki [History of foreign music] Moscow : Music, 1981, Issue. 3, Ed. 5, 534 p.
5. Schumann R. Izbrannye stat'i o muzyke [Selected articles on music] Moscow : Muzgiz, 1956, 399 p.

Курилова Л. Л. Вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана: особенности исполнительского решения В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой. Актуальность изучения проблем исполнительской интерпретации музыкальных произведений сквозь призму сравнительного анализа определяется возрастающим интересом исследователей к художественно-смысловой сущности исполнительского творчества. В статье рассматривается вопрос вариантов творческого видения одного произведения разными музыкантами. Предметом исследования является интерпретация вокального цикла «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана в исполнении выдающихся певиц В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой с их сценическими партнёрами-пианистами. Автор статьи отмечает различие творческого подхода интерпретаторов, выбор ими собственных, неповторимых исполнительских приёмов для претворения композиционно-драматургического замысла композитора.

В ходе исследования использованы следующие методы анализа: интерпретационный, композиционно-драматургический, семантический, системный, функциональный, позволяющие изучить художественно-смысловую сущность композиторского почерка Р. Шумана и особенности претворения его музыки исполнителем.

Автор освещает пути создания высокохудожественных исполнительских версий, апеллируя к характеристике творческого облика композитора, анализу цикла, его идейной направленности и композиционно-драматургических связей.

Ключевые слова: Роберт Шуман, «Любовь и жизнь женщины», вокальный цикл, исполнительская версия, индивидуально-стилевые установки.

Курилова Л. Л. Вокальний цикл «Кохання та життя жінки» Р. Шумана: особливості виконавського рішення В. Іванової, Б. Бонні та З. Долуханової. Актуальність вивчення проблем виконавчої інтерпретації музичних творів крізь призму порівняльного аналізу визначається зростаючим інтересом дослідників до художньо-сміслової сутності виконавської творчості. У статті розглядається питання про варіанти творчого бачення одного твору різними музикантами. Предметом дослідження є інтерпретація вокального циклу «Кохання та життя жінки» Р. Шумана у виконанні видатних співачок В. Іванової, Б. Бонні та З. Долуханової з їх сценічними партнерами-піаністами. Автор статті наголошує на відмінності творчого підходу інтерпретаторів, вибір ними власних, неповторних виконавських прийомів для втілення композиційно-драматургічного задуму композитора.

У ході дослідження використано такі методи аналізу: інтерпретаційний, композиційно-драматургічний, семантичний, системний, функціональний, що дозволяють вивчити художньо-змістову сутність композиторського почерку Р. Шумана та особливості втілення

його музики виконавцем.

Автор висвітлює шляхи створення високохудожніх виконавських версій, апелюючи до характеристики творчої подоби композитора, аналізу циклу, його ідейної спрямованості та композиційно-драматургічних зв'язків.

Ключові слова: Роберт Шуман, «Кохання та життя жінки», вокальний цикл, виконавська версія, індивідуально-стильові установки.

Kurilova L. Vocal cycle "Love and life of a woman" by R. Schumann: peculiarities of the performing solution by V. Ivanova, B. Bonnie and Z. Dolukhanova. The relevance of studying the problems of performing interpretation of musical works through the prism of comparative analysis is determined by the growing interest of researchers in the artistic and semantic essence of performing creativity. The article discusses the issue of options for the creative vision of one piece by different musicians. The subject of the research is the interpretation of the vocal cycle "The Love and Life of a Woman" by R. Schumann performed by outstanding singers V. Ivanova, B. Bonnie and Z. Dolukhanova with their stage partners - pianists. The author of the article notes the difference in the creative approach of the interpreters, their choice of their own, unique performing techniques for the implementation of the compositional and dramatic idea of the composer.

In the course of the study, the following methods of analysis were used: interpretive, compositional and dramatic, semantic, systemic, functional, allowing to study the artistic and semantic essence of R. Schumann's composer's handwriting and the peculiarities of the performer's implementation of his music.

The author illuminates the ways of creating highly artistic performing versions, appealing to the characteristics of the composer's creative image, the analysis of the cycle, its ideological orientation and compositional and dramatic connections.

Key words: Robert Schumann, "Love and the Life of a Woman", vocal cycle, performance version, individual style settings.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 792.02:792.5

М. А. Малыхина

АКТЁРСКИЕ ЭТЮДЫ КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОСТИ БУДУЩИХ АРТИСТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Прежде чем приступить к рассмотрению эффективности актёрских этюдов как одного из инструментов развития креативности, хотелось бы вспомнить мнение А. Маслоу о том, что творческая направленность врождённо свойственна всем, при этом утрачивается большинством под воздействием сложившейся системы воспитания, образования и социальной практики [3].

Анализируя сложившуюся на сегодняшний день ситуацию, Н. В. Рождественская и А. В. Толшин дают ей следующую характеристику: «современная социальная ситуация не способствует развитию творческих способностей» [4, с. 82]. Среди факторов, негативно влияющих на современных подростков и молодёжь, исследователи выделяют увлечение молодых компьютерными играми и телевизионной продукцией низкого качества, кинобоевиками и сериалами «ничего не дающими ни уму, ни сердцу», тяжёлым роком «отупляющем мозг и обедняющем душу» [4, с. 81]. Они также отмечают отрыв современных детей и подростков от природы и большое количество стрессовых ситуаций, возникающих у них в школе и дома.

Исследованию места и значения креативности в структуре актёрской одарённости, а также изучению путей развития креативности у студентов театральных высших учебных заведений посвящены работы Н. В. Рождественской, А. В. Толшина, Л. В. Грачёвой., С. В. Гиппиуса, В. М. Фильштинского, В. Ю. Богатырёва, А. А. Бармака, Т. И. Сополёва и др.

Так, согласно результатам исследований, представленных Н. В. Рождественской и А. В. Толшиным в работе «Креативность: пути развития и тренинги» (2006 г.), наблюдается более высокий уровень невротизации абитуриентов и студентов первых курсов, чем у предыдущих поколений. «Налицо большее число внутренних конфликтов и проблем в области личной и творческой жизни. Состояние тревоги, неудовлетворённости обучением, отсутствие планов на будущее – всё это мешает реализации творческого потенциала личности, развитию актёрских способностей и профессиональному становлению будущего актёра» [4, с. 81].

Все вышеперечисленные негативные факторы формируют мышечные зажимы, которые в дальнейшем блокируют творческое подсознание, а, следовательно, «тормозятся ассоциативные функции, творческое воображение и весь комплекс неосознанных процессов психики, которые детерминируют творческий поиск» [4, с. 81].

Таким образом, важной задачей современного театрального образования, на наш взгляд, является не только получение специальных знаний, умений и навыков, но и развитие творческого потенциала студента, создание необходимых условий для его успешной самореализации. Учитывая вышесказанное, отметим актуальность и целесообразность дальнейших исследований в сфере профессиональной актёрской подготовки, в частности, поиска и апробации дополнительных инструментов для развития креативности.

Цель статьи: рассмотреть возможность развития креативности будущих артистов музыкального театра средствами этюдной работы, предложить упражнения, задания и примеры из практики автора.

На сегодняшний день существует множество определений понятия «креативность». Под креативностью понимается, например, «потенциальная склонность к творчеству, которой обладает каждый индивид и которая может проявиться в соответствующих условиях» [4, с. 133]; «способность видеть вещи в необычном ракурсе, находить оригинальные решения привычных задач, мыслить и творить нестандартно» [5]; «способность удивляться и познавать», «умение находить решение в нестандартных ситуациях», нацеленность на открытие нового и способность к глубокому осознанию своего опыта» [11].

Л. В. Санжеева, акцентируя внимание на том, что креативность и интеллект не одно и то же, отмечает, что наличие высокого интеллекта не обязательно предполагает наличие креативности у человека. «Творческие способности индивида характеризуются готовностью к принятию и созданию принципиально новых идей, отклоняющихся от традиционных или принятых схем мышления и входящих в структуру одарённости в качестве независимого фактора, а также способностью решать проблемы внутри статичных систем» [5].

Сетую на невозможность измерить уровень креативности в каких-либо единицах измерения, Л. В. Санжеева предлагает рассмотреть понятие «креативное мышление», характеризуя его как революционное и созидательное мышление, носящее конструктивный характер и имеющее ценность в бизнесе, науке, культуре, искусстве, политике, во всех динамичных жизненных областях, где развита конкуренция [5].

Следует также разграничивать креативность и творчество, ибо творчество – это создание произведения искусства, а креативность – генерация принципиально новых идей. Таким образом, по мнению Л. В. Санжеевой, творческое мышление моделирует художественные

образы и воплощает их в каком-нибудь сценарии или предмете, тогда как мышление креативное – это способность к изобретательству и научным открытиям.

Процесс работы над созданием этюдов на основе упражнений психофизического тренинга, а также пластических, музыкальных этюдов и т.п. может стать, по нашему мнению, одним из действенных способов развития креативности будущих артистов музыкального театра. Этюд может и должен использоваться будущими артистами в качестве действенного средства борьбы с мышечными зажимами, метода исследования уникальности собственного психофизического аппарата, а также как инструмент для творчества.

Анализируя опыт подготовки артистов музыкального театра в ДГМА им. С. С. Прокофьева, можно отметить, что этюдная работа сложно даётся сегодняшним первокурсникам. Этюды на работу с воображаемым предметом кажутся некоторым из них скучными и бессмысленными (зачем запоминать ощущения от взаимодействия с воображаемым предметом, когда можно использовать настоящий?). В «звериных» этюдах первокурсники зачастую демонстрируют отсутствие наблюдательности и настоящего интереса к «братьям нашим меньшим». Этюды на оправданное молчание вызывают трудности, так как невербальный способ общения кажется непривычным, неудобным, вынуждает искать какие-то «приспособления», способные заменить привычное слово.

Вместе с тем, одна из важнейших задач педагога на первом году обучения «влюбить» будущих артистов в этюдную работу, которая будет сопровождать их всю профессиональную жизнь. В. М. Фильштинский пишет: «Этюд важен в самом начале учебного процесса, когда упражнение превращается в этюд. Этюд – это средство мобилизации всей духовной биографии студента, канал связи между внутренним миром артиста и внутренним миром персонажа... Наконец, этюдный метод помогает актёру в конкретной работе над ролью на всех этапах работы над спектаклем. Этюд помогает и уже сделанную роль держать в живом состоянии» [10, с. 111].

Каким же образом возможно кардинально изменить представление первокурсников об этюдной работе. В первую очередь, нужна чёткая установка: скучного не бывает. По мнению Н. В. Рождественской и А. В. Толшина, именно наличие интереса к самому процессу работы вне зависимости от его результатов можно считать верным признаком призвания и актёрской одарённости [4, с. 21]. Или как говорил своим ученикам выдающийся театральный педагог А. И. Кацман: «Если тебе скучно, то ты бездарен» [8, с. 294].

Во-вторых, на наш взгляд, целесообразно разнообразить виды этюдной работы, в частности, обратиться к потенциалу пластических импровизаций и этюдов. Создание пластических этюдов, в том числе

этюдов на основе упражнений психофизического тренинга, требует от исполнителей мышечной свободы, способности к мгновенному живому отклику на инициативу партнёра, поэтому к этому виду творческой работы, как показывает опыт автора, следует приступать не ранее, чем со второго семестра.

Для создания различных пластических зарисовок и этюдов в нашей практике используются упражнения «Зеркало», «Тень», «Отстающее движение», «Эмоции», «Узкий мостик», «Пластилин», «Надувные куклы» и др. Комбинируя эти и другие упражнения, используя их как «строительный материал», будущие артисты получают опыт «мышления телом», опыт гармонизации пластики души и тела, приобретают способность осмысления явлений в пластических формах.

Создание пластических этюдов на основе упражнений психофизического тренинга предоставляет будущим артистам музыкального театра возможность начать «мыслить телом», создавать пространственно-временные модели, не ограниченные бытовыми привычными жестами. Этюды, возникающие в ходе аудиторных занятий или в процессе самостоятельной работы, чаще всего уводят от банальных тем, при этом пластическая выразительность может ярче проявиться именно в процессе реализации «нестандартной» актёрской задачи.

Алгоритм работы над созданием пластических этюдов на основе упражнений психофизического тренинга был представлен в статье автора «Развитие пластической выразительности будущих артистов музыкального театра средствами психофизического тренинга» (2020 г.). В контексте данной статьи хотелось бы подробнее остановиться на потенциале этого вида этюдов для развития у будущих артистов музыкального театра способности к поиску нестандартных решений, творческого мышления, креативности.

Выше уже шла речь о том, что в понимании студентов-первокурсников «рассказать», прежде всего, означает «выразить словом», поэтому в ситуации «оправданного молчания» они часто оказываются беспомощны. На начальном этапе следует предложить несколько упражнений, которые дадут первое представление о том, что можно мыслить, фантазировать и выражать свои мысли невербально.

Например, упражнение из практики Л. В. Грачёвой «Танцевать жизнь». Целью данного упражнения может быть не только поиск невербальных выразительных средств, но и нерациональное постижение ситуации, первый опыт фантазирования телом и т. д. Для выполнения данного упражнения следует подготовить фонограмму с различными музыкальными фрагментами длительностью не более двух-трёх минут каждый. При подборе музыки желательно использовать различные музыкальные жанры. Принципиально важно, чтобы ритмы соседних музыкальных фрагментов были противоположными. Студентам предлагается «станцевать» событие, случай из жизни – своей или

воображаемого персонажа. «Каждая новая музыка – событие (случай) из прошлой жизни, вспоминать ассоциативно, от ритма, начинает двигаться тело, а потом „припоминается“ – возникает в сознании событие» [2, с. 237].

Хотелось бы заострить внимание на заявленной Л. В. Грачёвой последовательности: сначала «начинает двигаться тело», а потом «припоминается» событие, жизненная ситуация.

Анализируя опыт работы со студентами над пластическими этюдами, подчеркнём, что следует избегать предварительного обсуждения ситуации, на тему которой они будут импровизировать, не давая студентам «спрятаться» за слова. В данном случае уместно вспомнить следующее высказывание К. С. Станиславского: «Мы сталкиваемся с рассудочностью, которая весьма нежелательна в творчестве. Ученики в таких случаях начинают говорить, говорить, говорить... Это плохо, когда актёр, вместо того, чтобы играть, начинает философствовать. Это значит, что он „заговаривает зубы“, чтобы увильнуть от творчества и не беспокоить ленивого чувства, которое молчит. Рассуждать легче, чем чувствовать» [7, с. 423].

Конечно, слова К. С. Станиславского относятся к более позднему периоду обучения актёра, а именно к этапу работы над ролью, но, думается, воспитание артистической смелости, желания и умения активно действовать, а не «заговаривать зубы» вполне уместно начинать уже на первом курсе.

Упражнение «Танцевать жизнь» можно первый раз провести для всей группы. Таким образом, студенты по сути танцуют, сосредоточившись на своих ощущениях и внутренних «картинках», не испытывая необходимости донести свою мысль до зрителя. Обсуждение результатов первой пробы бывают крайне эмоциональными: кто-то спешит поделиться необычными ощущениями «лёгкости», «свободы», кто-то отказывается говорить, о чём танцевал, иногда танец завершается даже слезами кого-то из участников. Важным моментом, по нашему мнению, является фиксация всего положительного, что случилось. Следует акцентировать внимание и на той самой «лёгкости», о которой говорили некоторые участники, и на возможности вернуться к «незавершённой» ситуации из своего прошлого таким необычным способом, и на том, что некоторым из участников в своих танцевальных «рассказах» удалось быть разнообразными и пластически выразительными.

В дальнейшем это и другие упражнения подобного рода (например, «Пластилиновые люди», «Пластический наговор», «Непроизвольные жесты», «Оправдание движений») можно проводить в микрогруппах, таким образом, каждый из студентов окажется среди исполнителей и среди зрителей поочерёдно. В этом случае студенты иногда поражаются тому, как точно поняли их сокурсники, казалось бы,

абсолютно абстрактные «танцы». На данном этапе имеет смысл заострить внимание студентов на том, что «в отличие от речевого поведения поведение телесно-физическое (мимическое, жестовое) часто оказывается не заторможенным, ничем не скованным: оно воплощает неконтролируемые разумом и волей душевные движения... язык телодвижений, уступая речи в богатстве интеллектуального содержания, отличается гораздо большей непосредственностью и органичностью» [12, с. 129].

Таким образом, с одной стороны, данные упражнения способствуют росту доверия к выразительности невербального, а с другой, параллельно работают на снятие мышечных зажимов, ибо сосредоточившись на том, *о чём* он танцует, студент перестаёт жёстко контролировать, *как* он это делает.

Познакомив студентов с возможностями пластического самовыражения в ходе освоения и выполнения ими вышеперечисленных упражнений, освоив алгоритм создания пластических этюдов с использованием монтажа упражнений психофизического тренинга, первокурсники, как правило, уже с интересом относятся к совершенствованию приобретённых навыков «мышления» и «фантазирования» телом.

Да данным этапе возможно предложить дополнительный стимул для фантазирования и создания самостоятельных пластических этюдов. Это может быть реквизит, музыкальная композиция или стихотворение.

Например, интересным стал опыт работы студентов с обычными теннисными мячами, которые до этого использовались в ходе упражнений тренажа. Студентам было предложено взять в руки мяч, рассмотреть его, покатать в руках, поиграть с ним, катая его по телу, подбрасывая или отбивая от пола. При этом нужно было фантазировать, наделяя мяч какими-то новыми для него свойствами и признаками.

У кого-то мяч начинал «вырываться из рук», вынуждая исполнительницу упражнения хаотично бегать за ним по классу; для другой студентки мяч становился вдруг «непосильной ношей», которую она не могла даже сдвинуть с места и т. д. Обсуждая результаты выполнения данного задания выяснилось, что в первом случае мяч стал для студентки символом мечты, которая постоянно ускользала, заставляя бежать за ней вслед. Во втором случае студентка уточнила, что, работая с мячом, параллельно обдумывала непростую ситуацию, которая сложилась в её жизни, и мяч в какой-то момент показался ей символом данной ситуации. После обсуждения всех «образов» мяча в группе студенты получают задание создать одиночный пластический этюд с мячом.

Сразу отметим, что на первых порах выполнение данного задания даётся далеко не каждому. Для некоторых мяч остаётся только мячом и кажется, что такому студенту никогда не понять прелести ухода

в мир игры и фантазии. На этом этапе следует предложить такому участнику... ещё один мяч, или два, или несколько. И попросить студента, который готов уже сдаться, признать себя побеждённым, скучным и бездарным, построить, например, башню из этих «кубиков». Безусловно, круглые шарики не могут образовать башенку и начинают раскатываться в разные стороны. Приходится проявлять ловкость и сообразительность, чтобы удержать в двух руках несколько мячиков, и вдруг возникает ассоциация: «За двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь!». И вот уже студент «взахлёб» рассказывает о замысле своего этюда, который возник в ходе выполнения, казалось бы, нелепого предложения строить башню из мячей.

В ходе последующих занятий можно разделить студентов на пары, тройки, микрогруппы, предложить им сделать парные или групповые этюды. Поразительно, но зачастую те, кто не в состоянии был подготовить этюд на привычную бытовую тему, вдруг оказывается способен на создание поразительных по лаконичности и глубине пластических работ. Такими в нашей практике, например, стали этюды: «Чувства» (мяч – любовь между юношей и девушкой, которую они теряют и находят в процессе пластической импровизации); «Детская дружба» (мяч – привлекательная цель, разрушившая дружбу трёх подружек, которые пытались «вырвать» этот шанс друг у друга силой или обманом); «Зависимость» (мяч – найденное на дороге «зло», отупляющее, убивающее одну из исполнительниц парного этюда и «уничтоженное» второй исполнительницей ради спасения подруги).

Пытаясь кратко описать суть тех запомнившихся пластических этюдов, которые заставляли сопереживать их героям, вызывали неподдельный интерес студентов и желание рассказать о жизни в непривычной «системе знаков», понимаешь, что сухие формулировки научной статьи не в состоянии передать атмосферу и воздействие данного вида работы на первокурсников.

Безусловно, своеобразным поводом для возникновения замысла может стать не только мяч. В качестве реквизита для подобных этюдов могут быть использованы разнообразные предметы: воздушный шар, чемодан, маска, зонтик, палка и т. п.

Самое главное, что студенты, взглядываясь в предметы, находящиеся в аудитории, уже начинают иначе их видеть: идёт поиск идеи, узнавание необычного в обычном.

Множество возможностей, как открылось в ходе занятий, таит в себе обычная бельевая резинка длиной 3-4 метра. В аудитории она появилась, потому что использовалась в упражнениях на развитие двигательной-речевой координации: студенты, изучив правила популярной когда-то игры «в резиночку», в разминках комбинировали активное физическое движение с работой над скороговорками или детскими стихами.

Получив в своё распоряжение резинку, трое участников (юноша и две девушки) создали в результате очень ёмкую по содержанию и точную по форме работу «Треугольная любовь». В пластическом этюде резинка, символизирующая любовный треугольник, ловушку, в которую угодили трое, стала не просто поводом для творчества, но и смыслообразующим компонентом. Визуально образуя треугольник между героями, резинка «ограничивала», «затягивала», «связывала руки», «сдерживала», «врезалась» и «не отпускала» участников драматического конфликта. И только сбросив эти «оковы», участники конфликта смогли избавиться друг от друга.

Следует отметить, что пластический этюд «Треугольная любовь» со временем превратился в самостоятельный номер, с которым студенты успешно выступают на театральных конкурсах и фестивалях.

Важным компонентом развития креативности будущих артистов музыкального театра, безусловно, является не только развитие способности видеть необычное в привычном, но и слышать этот мир по-своему, находя источник вдохновения и творчества, например, в музыке.

Зачастую именно при помощи музыкальных фрагментов можно подстегнуть фантазию студентов, спровоцировать их на активное взаимодействие, даже значительным образом изменить первоначальный замысел пластических импровизаций, ведь мелодия, ритм, интонация способны стимулировать творческую мысль.

Анализируя место и значение использования музыки в процессе освоения актёрского мастерства студентами-первокурсниками, А. А. Бармак и Т. И. Сополёв отмечают, что музыка может участвовать почти во всех предложенных педагогами упражнениях. Авторы предлагают своеобразную классификацию возможностей использования музыкального материала, рассматривая музыку как *сопровождение традиционных упражнений*, «дисциплинирующее студента, старающегося уловить все музыкально-драматические изменения в музыкальном материале, часто дающие упражнениям новые краски, а иногда и новые смыслы» [1, с. 8]; *провокацию*, вызывающую конфликт и противодействие; *текст* (материал) для исследования музыкального произведения; *стимул*, рождающий новые эмоции; *контрапункт психофизическому самоощущению*; и, наконец, как *импульс*, будоражащий творческую фантазию и т. д. [1, с. 8].

Выше уже упоминалось, что в нашей практике предлагаемые студентам упражнения и задания в большинстве случаев выполняются с музыкальным сопровождением, музыка при этом не просто фон. Музыка способствует созданию творческой атмосферы, увлекает новыми образами, подсказывает идеи.

Если рассматривать музыку, как «искусство обнаруживаемого в интонациях движения», то полезно научить будущего артиста музыкального театра осознанию музыки как «звучащего движения в

интонационно-ритмическом становлении организующих его сил» [1, с. 9].

Важным источником творческих сил и идей, по мнению Л. Ф. Макарьева, может стать пластическая память. Особенно хотелось бы акцентировать внимание на том, что, по мнению Л. Ф. Макарьева, «пластическая память хранит многообразное богатство знаний и умений, без которых было бы невозможно познание мира и его эстетическое освоение» [1, с. 9].

Для обращения же к данному богатейшему источнику информации, по мнению А. В. Толщина, в будущих артистах необходимо развивать пластичность актёра-певца, подразумевающую под собой особую организацию работы всего тела, а именно «непосредственный отклик тела на музыкальную тему, интонацию» [1, с. 9].

В контексте нашей статьи важным становится поиск возможностей восприятия музыки как специфической «драматургии», когда в процессе прослушивания и пластического воспроизведения ассоциаций, возникающих в ходе звучания музыкального фрагмента, студенты смогут находить в музыке сюжет, историю, конфликт, но делать это не рассудочно рассуждая, а «пропуская музыку» через себя. Как показывает практика, именно такой подход к работе с музыкальным материалом способен удивить неожиданными действенными интерпретациями, спровоцировать студентов на всплеск творческой мысли, на поток небанальных ассоциаций и их сиюминутное воплощение.

Для того чтобы объяснить студентам данный подход к освоению музыкального материала, можно, например, обратиться к упражнению «Разминка в образах». Студенту предлагается размять различные группы мышц, не только разогревая тело, но и подключая фантазию и воображение. Внимательно прислушиваясь к своим ощущениям, студент находит первые ассоциации между своими движениями и их схожестью с явлением природы (волны руками – от штиля к шторму) или повадками животного (потягивание – пробуждение кошки). Дальше фантазия подсказывает развитие первоначальной идеи, например, «морские волны», воспроизводящиеся сначала только руками, становятся всё более экспрессивными, захватывая другие группы мышц, включая в упражнение всё тело, провоцируя активную мимику и т. д. Это же упражнение предлагаем на следующем этапе выполнить под музыку, внимательно прислушиваясь и следуя за её «драматургией». Как правило, музыка способна провоцировать на активный поток видений-картинок, причём пластическая импровизация, как правило, уже содержит признаки композиционного оформления.

Следующим этапом может быть взаимодействие участников в ходе данного упражнения. В сопровождении музыкального фрагмента, предложенного педагогом или кем-то из студентов, участники начинают

разминку, попутно изучая «истории» окружающих. Найдя подходящий с точки зрения создаваемых образов объект, участник может предложить взаимодействие для дальнейшего развития сюжета. Например, два находящихся рядом «огонька» пытаются играть вместе, «разгораясь» всё сильнее, захватывают большую площадку, в эту игру включаются другие, и вот уже возникает массовая пластическая импровизация «Пожар». Причём, каждый из участников этой работы сам находит своё место в данной истории, таким образом, возникает робко тлеющий в углу «огонёк» или жадный «огонёк», отнимающий у других всё, что ещё может гореть. В соответствии с музыкальной композицией, пройдя этапы завязки, развития действия, кульминации и развязки, участники пластической импровизации логически завершают историю, постепенно замирая в различных позах на сценической площадке.

Можно усложнить групповой вариант упражнения «Разминка в образах» предложив разные или даже противоположные по окраске музыку и тему. Например, для разминки задаётся общая тема «Скандал» и при этом предлагается жизнерадостно-мажорный музыкальный фрагмент. Можно, предварительно поделив студентов на группы, предложить им широко известную музыкальную тему, дав задание найти оригинальную трактовку данного музыкального фрагмента в пластической импровизации.

Полезными в нашей практике стали комплексы упражнений А. В. Толшина и В. Ю. Богатырёва «Тренинги для актёра музыкального театра» (2014 г.). В частности, особо отметим эффективность упражнений «Экономный импульс», «Пластическое взаимодействие», «Координация частей тела», упражнений из цикла «Звук и движение» и т. д.

Для развития креативности будущих артистов может быть полезным создание фантастических этюдов, в которых студенты познакомятся с алогизмом обыденного. Инициировать новый взгляд на привычное – значит спровоцировать на эксперимент, на поиск изучения жизни с неожиданных ракурсов.

Одной из таких «провокаций» может стать авторское упражнение «Театр абсурда». В театральной педагогике широко используется практика создания массовых этюдов на оправданное молчание. Студентам предлагается место действия, предусматривающее скопление незнакомых между собой людей, которые определённым образом взаимодействуют, при этом практически не используя слово. Как правило, на первых порах уточняются предлагаемые обстоятельства, которые делают молчание оправданным. Варианты для подобных этюдов: «В парке», «В приёмной стоматолога», «На вокзале» и т. д. Работу над этюдами начинаем «по школе»: студенты обучаются взаимодействовать в ситуации оправданного молчания, достигая при этом поставленной в этюде цели. При этом привычная житейская логика

сохраняется: на лавочках в парке люди молчат, потому что не знакомы друг с другом; пациентам стоматолога говорить мешает зубная боль и т. п.

На следующем этапе в упражнении «Театр абсурда» можно предложить студентам сломать привычную логику. Например, человек, читавший в парке газету, уходя, забирает с собой лавочку; в приёмной врача очередь организована не по предварительной записи, а игрой «Камень, ножницы, бумага». Быть алогичным – достаточно сложная задача. Зачастую из всей группы в эту игру с удовольствием начинают играть два-три студента, тогда как остальная часть группы остаётся в пределах привычного. Однако со временем, парадоксальные идеи захватывают подавляющее большинство участников, а игры в «Театр абсурда» могут продолжаться и после окончания занятия.

Важной и полезной составляющей этого упражнения становится не только получение опыта органичного использования актёрской выразительности в фантастических, нелогичных ситуациях, но и неожиданность, которая, по словам К. С. Станиславского, «вырывает почву из-под ног и вдруг подкладывает другую, на которой смотрящий никогда не стоял, но которую он отлично знает чутьём, предчувствием, догадкой» [6, с. 54-55].

Подводя итог вышесказанному, хотелось бы отметить, что развитие креативности у будущих артистов музыкального театра, в частности, средствами этюдной работы, осуществляемой в рамках учебных дисциплин «Актёрское мастерство» и «Тренинги по актёрскому мастерству», является необходимой составляющей успешного профессионального образования. Способность будущих актёров к нестандартному мышлению и оригинальному взгляду на привычное, их умение изучать этот мир с самых парадоксальных ракурсов и освобождение от приобретённых мышечных и «душевных» зажимов значительно обогатит будущих деятелей театра, а, значит, и театральное искусство, в целом.

Список использованных источников

1. Бармак, А.А., Сополёв, Т.И. Актёрское мастерство и режиссура музыкального театра: Методические рекомендации к программе. / А.А. Бармак, Т.И. Сополёв. – М. : Издательство ГИТИС, 2020. – 132 с.
2. Грачёва, Л.В. Психотехника актёра: Учебное пособие. / Л. Грачёва. – СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 384 с.: ил. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
3. Маслоу, А. Мотивация и личность. / А. Маслоу. – СПб. : Питер. – 2003. – 325 с.
4. Рождественская, Н.В., Толшин, А.В. Креативность: пути развития и тренинги / Н.В. Рождественская, А.В. Толшин. – СПб. : Речь, 2006. – 320 с.

5. Санжеева, Л.В. Креативность мышления в искусстве как форма познания культуры [Электронный ресурс] / Л.В. Санжеева // Электронный научный журнал Искусствоведение и культурология. – 2012. – Выпуск 1(1) Сентябрь-Декабрь. – С. 7–10. – Режим доступа: http://www.art-criticism-and-cultural-science.ingnpublishing.com/archive/2012/release_1_1_septemberdecember/sanzheeva_1_v_kreativnost_myshleniy_a_v_iskusstve_kak_forma_poznaniya_kul_tury/, свободный. – Загл. с экрана.
6. Станиславский, К.С. Искусство представления: Классические этюды актёрского тренинга. / К. С. Станиславский. – СПб. : Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 192 с.
7. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в 8 т. Работа актёра над собой. – Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения. / К.С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т.3. – 500 с.
8. Театральный педагог Аркадий Кацман / Сост. Н. А. Колотова. – СПб. : «Петербургский театральный журнал», 2015. – 352 с.
9. Толшин, А.В., Богатырёв, В.Ю. Тренинги для актёра музыкального театра: Учебно-методическое пособие. / А.В. Толшин, В.Ю. Богатырёв – 2-е изд., испр. – СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. – 160 с. (+ вклейка, 16 с.) – (Учебники для вузов. Специальная литература).
10. Фильштинский, В.М. Открытая педагогика. / В.М. Фильштинский – СПб. : «Балтийские сезоны», 2014. – 448с., 3,5 п. л. ил.
11. Фромм, Э.З. Душа человека. / Э.З. Фромм. – М. : Республика, 1992. – 430 с.
12. Хализеев, В.Е. Драма как явление искусства. / В.Е. Хализеев. – М. : Искусство, 1978. – 280 с.

References

1. Barmak A. Sopolev T. Aktyorskoe masterstvo i rezhissura muzykal'nogo teatra: Metodicheskie rekomendacii k programme [Acting and directing of musical theater: Methodological recommendations for the program]. Moscow : GITIS Publishing House, 2020, 132 p.
2. Gracheva L. Psihotekhnika aktyora: Uchebnoe posobie [Psychotechnics of an actor: a textbook]. St.Petersburg: Publishing house "Lan"; Publishing house "PLANET OF MUSIC", 2015, 384 p.: illustrations. – (Textbooks for universities. Special literature).
3. Maslov A. Motivaciya i lichnost' [Motivation and personality]. St.Petersburg : Peter, 2003, 325 p.
4. Rozhdestvenskaya N., Tolshin A. Kreativnost': puti razvitiya i treningi [Creativity: ways of development and trainings]. St.Petersburg : Rech, 2006, 320 p.
5. Sanzheeva L. Kreativnost': puti razvitiya i treningi [Creativity of thinking in art as a form of cognition of culture] / Elektronnyj nauchnyj zhurnal Iskusstvedenie i kul'turologiya [Electronic scientific journal Art History and Culturology], 2012, Issue 1 (1) September-December, pp. 7–10. URL : http://www.art-criticism-and-cultural-science.ingnpublishing.com/archive/2012/release_1_1_septemberdecember/sanzheeva_1_v_kreativnost_myshleniy_a_v_iskusstve_kak_forma_poznaniya_kul_tury/-htm, free.

6. Stanislavsky K. Iskustvo predstavleniya: Klassicheskie etyudy aktyorskogo treninga [The Art of Presentation: Classical Sketches of Actor's Training]. St. Petersburg : Izdatel'skaya Gruppa «Azbuka-klassika» [Publishing Group "Azbuka-classic"], 2010, 192 p.
7. Stanislavsky K. Sobranie sochinenij v 8 t. Rabota aktyora nad soboj. – CHast' II. Rabota nad soboj v tvorcheskom processe voploshcheniya [Collection of works in 8 volumes. The work of the actor on himself. – Part II. Work on yourself in the creative process of embodiment]. Moscow : Iskustvo [Art], 1955, Vol 3, 500p.
8. Teatral'nyj pedagog Arkadij Kacman / Sost. N. A. Kolotova [Theater teacher Arkady Katsman / Compiler N.A. Kolotova]. St.Petersburg : «Peterburgskij teatral'nyj zhurnal» ["Petersburg Theater Journal"], 2015, 352 p.
9. Tolshin A., Bogatyrev V. Treningi dlya aktyora muzykal'nogo teatra: Uchebno-metodicheskoe posobie. 2-e izd., ispr. [Trainings for a musical theater actor: Study guide. 2nd ed., Reviewed]. St. Petersburg : Izdatel'stvo «Lan»; Izdatel'stvo «PLANETA MUZYKI» [House "Lan"; Publishing house "PLANET OF MUSIC"], 2014, 160 p. (+ insert, 16 p.) – (Textbooks for universities. Special literature).
10. Filshtinsky V. Otkrytaya pedagogika [Open pedagogy]. St. Petersburg : «Baltijskie sezony» ["Baltic Seasons"], 2014, 448 p., 3.5 printed sheets, illustrations.
11. Fromm E. Dusha cheloveka [Human soul]. Moscow : Respublika [Republic], 1992, 430 p.
12. Khalizeev V. Drama kak yavlenie iskusstva [Drama as a phenomenon of art]. Moscow : Iskustvo [Art], 1978, 280 p.

Малыхина М. А. Актёрские этюды как инструмент развития креативности будущих артистов музыкального театра. Статья посвящена проблеме развития креативности в процессе профессиональной подготовки будущих артистов музыкального театра, в частности, рассматривается потенциал этюдной работы, которая проводится со студентами в рамках освоения дисциплин «Актёрское мастерство» и «Тренинги по актёрскому мастерству». В статье анализируются возможности традиционных для театральной педагогики видов этюдов, предлагаются методические рекомендации по выполнению подготовительных упражнений и заданий для последующего создания пластических этюдов на основе упражнений психофизического тренинга с использованием реквизита, раскрывается потенциал этюдов на музыкальной основе.

В предлагаемой статье автор анализирует опыт подготовки артистов музыкального театра в ГОО ВПО ДГМА им. С. С. Прокофьева, рассматривает основные этапы работы над этюдами, предлагает авторские упражнения и методические рекомендации по их выполнению.

В ходе работы выявлено, что одной из важных задач современного театрального образования является поиск новых подходов и инструментов для развития креативности в процессе профессиональной

актёрської підготовки. На основі аналізу результатів практичної діяльності автором пропонуються методичні рекомендації по розвитку творчого потенціалу майбутніх акторів, їх здатності до нестандартного мислення і оригінальному погляду на звичайне в межах проведення психофізичного тренінгу і етюдної роботи. Стаття орієнтована на педагогів і студентів театральних і музичних навчальних закладів, керівників і учасників аматорських вокальних, театральних, хореографічних студій, всіх, хто цікавиться даним аспектом музично-театральної освіти.

Ключові слова: актёрський етюд, актёрське мистецтво, креативність, креативне мислення, імпровізація, театральна педагогіка, пластичний етюд.

Малихіна М. А. Акторські етюди як інструмент розвитку креативності майбутніх артистів музичного театру. Стаття присвячена проблемі розвитку креативності в процесі професійної підготовки майбутніх артистів музичного театру, зокрема розглядається потенціал етюдної роботи, яка проводиться зі студентами в межах опанування дисциплін «Акторська майстерність» та «Тренінги з акторської майстерності». В статті аналізуються можливості традиційних для театральної педагогіки видів етюдів; пропонуються методичні рекомендації, щодо виконання підготовчих вправ та завдань для створення пластичних етюдів на основі вправ психофізичного тренінгу з використанням реквізиту; розглядається потенціал етюдів на музичній основі.

У запропонованій статті автор аналізує досвід підготовки артистів музичного театру у ДОО ВПО ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, розглядає основні етапи роботи над етюдами; пропонує авторські вправи та методичні рекомендації щодо їх виконання.

В ході роботи виявлено, що одним з важливих завдань сучасної театральної освіти, є пошук нових підходів та інструментів для розвитку креативності в процесі професійної акторської підготовки; на основі аналізу результатів практичної діяльності автор пропонує методичні рекомендації з розвитку творчого потенціалу майбутніх акторів, їхньої здатності до нестандартного мислення та оригінального погляду на звичайне в межах проведення психофізичного тренінгу та етюдної роботи. Стаття орієнтована на педагогів і студентів театральних і музичних навчальних закладів, керівників та учасників аматорських вокальних, театральних, хореографічних студій, всіх, хто цікавиться даним аспектом музично-театральної освіти.

Ключові слова: акторський етюд, акторська майстерність, креативність, креативне мислення, імпровізація, театральна педагогіка, пластичний етюд.

Malykhina M. Actor's sketches as a tool for developing the creativity of future music theater artists. The article is devoted to the problem of the development of creativity in the process of professional training of future artists of musical theater, in particular, the potential of etude work, which is carried out with students in the framework of mastering the disciplines "Acting skills" and "Trainings in acting", is considered. The article analyzes the possibilities of types of studies traditional for theatrical pedagogy, offers methodological recommendations for performing preparatory exercises and tasks for the subsequent creation of plastic studies based on psychophysical training exercises using props, reveals the potential of studies on a musical basis.

In the proposed article, the author analyzes the experience of training music theater artists at the State Educational Institution of Higher Professional Education DSMA named after S. S. Prokofiev, examines the main stages of work on sketches, offers author's exercises and guidelines for their implementation.

In the course of the work, it was revealed that one of the important tasks of modern theater education is the search for new approaches and tools for the development of creativity in the process of professional acting training. Based on the analysis of the results of practical activities, the author proposes methodological recommendations for the development of the creative potential of future actors, their ability to think outside the box and an original look at the usual in the framework of psychophysical training and sketch work. The article is aimed at teachers and students of theater and music educational institutions, directors and participants of amateur vocal, theater, choreographic studios, everyone interested in this aspect of music and theater education.

Key words: actor's sketch; acting skills; creativity; creative thinking; improvisation; theatrical pedagogy; plastic sketch.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Романец Мария Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Туков Владимир Анатольевич – старший преподаватель и ведущий концертмейстер кафедры музыкального искусства эстрады ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Бурзаница Наталья Николаевна – старший преподаватель кафедры фортепиано ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Биджакова Наталия Леонтьевна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Стецкая Любовь Антоновна – доцент, заведующая кафедрой фортепиано ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк);

Донина Роксана Леонидовна – старший преподаватель кафедры фортепиано ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Аверин Валерий Владимирович – профессор кафедры народных инструментов ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Балджи Алексей Иванович – старший преподаватель кафедры фортепиано ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Ткачёва Ирина Юрьевна – доцент кафедры специального фортепиано ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

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

Дурнева Инна Анатольевна – доцент кафедры специального фортепиано ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Курилова Лада Леонидовна – концертмейстер кафедры академического пения ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Мошак Евгений Григорьевич – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Вознюк Инна Михайловна – старший преподаватель кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Полищук Зинаида Яковлевна – Заслуженная артистка Украины, заведующая кафедрой академического пения ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Савари Станислав Витальевич – профессор кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева», народный артист Украины, заслуженный деятель культуры Польши, лауреат премии имени С. С. Прокофьева (Донецк);

Коваленко Марина Николаевна – доцент, заведующая кафедрой струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Малыхина Марина Анатольевна – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой актёрского искусства и живописи ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Романець Марія Сергіївна - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та композиції ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Туков Володимир Анатолійович – старший викладач та провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Бурзаница Наталія Миколаївна – старший викладач кафедри фортепіано ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Біджакова Наталія Леоніївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Стецька Любов Антонівна – доцент, завідувач кафедри фортепіано ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк);

Доніна Роксана Леонідівна – старший викладач ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Аверін Валерій Володимирович – професор кафедри народних інструментів ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Балджі Олексій Іванович – старший викладач кафедри фортепіано ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Ткачова Ірина Юріївна – доцент кафедри спеціального фортепіано ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

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

Дурнєва Інна Анатоліївна – доцент кафедри спеціального фортепіано ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Курилова Лада Леонідівна – концертмейстер кафедри академічного співу ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Мошак Євген Григорович – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва естради ДБЗ ВО

«Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Вознюк Інна Михайлівна – старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Поліщук Зінаїда Яківна – Заслужена артистка України, завідувач кафедри академічного співу ДБЗ ВО «Донецька Державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Саварі Станіслав Віталійович – професор кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва», народний артист України, заслужений діяч культури Польщі, лауреат премії імені С.С. Прокоф'єва (Донецьк);

Коваленко Марина Миколаївна – доцент, завідувач кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» (Донецьк).

Малихіна Марина Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри акторського мистецтва та живопису ДБЗ ВО «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва».

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Romanets Maria - Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Tukov Vladimir - Senior Lecturer and Leading Accompanist of the Department of Variety Music, State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Burzanitsa Natalia - Senior Lecturer of the Piano Department of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Bidzhakova Natalia - candidate of art history, associate professor, professor of the department of stringed and bowed instruments, chamber ensemble and accompanist training of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Stetskaya Lyubov - Associate Professor, Head of the piano department of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk);

Donina Roksana - Senior Lecturer of the Piano Department of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Averin Valerii - Professor of the Department of Folk Instruments of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Baldzhi Aleksei – assistant professor of the piano department of the State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Tkacheva Irina - Associate Professor of the Department of Special Piano, State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Litvinets Tamila - Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Folk Instruments of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Durneva Inna - Associate Professor of the Department of Special Piano of the State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Kurilova Lada - Leading Accompanist of the Department of Academic Singing, State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Moshak Evgeniy - Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Musical Variety Art, State Budgetary Institution of

Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Voznyuk Inna – Assistant Professor of the Department of Stringed and Bowed Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Polishchuk Zinaida - Honored Artist of Ukraine, Head of the Academic Singing Department of the State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Savari Stanislav - Professor of the Department of Stringed and Bowed Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of the State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev", People's Artist of Ukraine, Honored Worker of Culture of Poland, laureate of the S. S. Prokofiev Prize (Donetsk);

Kovalenko Marina - Associate Professor, Head of the Department of Stringed and Bowed Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Malykhina Marina - Candidate of Art Criticism, Head of the Department of Acting and Directing at the State Budgetary Institution of Higher Education "Donetsk State Music 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 (полуужирный, курсив), ЗАГОЛОВОК по центру (БОЛЬШИМИ БУКВАМИ, полуужирный).

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

К статье прилагаются:

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

В тексте печатается буква Ё.

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

Рецензирование

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

I. Теория и история музыкального искусства.....	7
Романец М.С. Редакция как форма «перепрочтения» автором собственного произведения.....	7
Туков В.А. К вопросу о творческой личности А.М. Шепелевского – одного из основоположников музыкального образования Донбассе.....	21
Аверин В.В. Развитие исполнительского мастерства на баяне-аккордеоне в Донбассе 20-40 гг. XX столетия.....	32
Бурзаница Н.Н. Становление и развитие кафедры специального фортепиано ДГМА имени С.С. Прокофьева.....	42
Биджакова Н.Л. Сочинения для виолончели в творчестве донецких композиторов.....	57
Стецкая Л.А., Доница Р.Л. Черты романтизма в фортепианных сонатах Л.Бетховена (на примере Сонаты № 14 cis moll, op. 27).....	68
II. Музыкальное исполнительство.....	81
Мошак Е.Г. Методические аспекты современного джазового гитарного исполнительства.....	81
Вознюк И.М. Принципы овладения элементами штриховой техники у скрипачей с различным профилем межполушарной асимметрии.....	92
Полищук З.Я. Роль музыки И.С. Баха в становлении певца.....	103
Савари С.В., Коваленко М.Н. К вопросу о педализации в практике пианиста-концертмейстера.....	115
Балджи А.И. С.В. Рахманинов Вторая фортепианная соната: опыт исполнительской интерпретации.....	126
Ткачёва И.Ю. Работа исполнителя над Десятой сонатой Б.Тищенко.....	139
Литвинец Т.А. Соната № 3 Вл. Золотарёва в исполнительской практике домрового трио.....	148
Дурнева И.А. Транскрипция в исполнительском творчестве Михаила Плетнёва на примере Марша и Танца феи Драже из балета П. Чайковского «Щелкунчик»: исполнительские комментарии.....	161
Курилова Л.Л. Вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана: особенности исполнительского решения В. Ивановой, Б. Бонни и З. Долухановой.....	176
III. Эстетико-культурологические проблемы мирового искусства.....	190
Малыхина М.А. Актёрские этюды как инструмент развития креативности будущих артистов музыкального театра.....	190
Сведения об авторах.....	205

ЗМІСТ

I. Теорія і історія музичного мистецтва.....	7
Романець М.С. Редакція як форма «перечитання» автором власного твору.....	7
Туков В.А. До питання про творчу особистість А.М. Шепелевського – одного з засновників музичної освіти на Донбасі.....	21
Аверін В.В. Розвиток виконавської майстерності на баяні-акордеоні у Донбасі 20-40 рр. ХХ століття.....	32
Бурзаниця Н.М. Становлення та розвиток кафедри спеціального фортепіано ДДМА імені С.С. Прокоф'єва.....	42
Біджакова Н.Л. Віолончельні опуси у творчості донецьких композиторів.....	57
Стецька Л.А., Донина Р.Л. Риси романтизму у фортепіанних сонатах Л. Бетховена (на прикладі Сонати №14 cis moll, op.27).....	68
II. Музичне виконавство.....	81
Мошак Є.Г. Методичні аспекти сучасного джазового гітарного виконавства.....	81
Вознюк І.М. Принципи оволодіння елементами штрихової техніки у скрипалів з різними профілями міжпівкульної асиметрії.....	92
Поліщук З.Я. Роль музики І.С. Баха в становленні співака.....	103
Саварі С.В., Коваленко М.М. До питання про педалізацію у практиці піаніста-концертмейстера.....	115
Балджи О.І. С.В. Рахманінов Друга фортепіанна соната: досвід виконавської інтерпретації.....	126
Ткачова І.Ю. Робота виконавця над Десятою сонатою Б. Тищенко....	139
Литвинець Т.А. Соната № 3 Вл. Золотарьова у виконавській практиці домрового тріо.....	148
Дурнєва І.А. Транскрипція у виконавській творчості Михайла Плетньова на прикладі Маршу і Танцю феї Драже з балету П. Чайковського «Лускунчик»: виконавські коментарі.....	161
Курилова Л.Л. Вокальний цикл «Кохання та життя жінки» Р. Шумана: особливості виконавського рішення В. Іванової, Б. Бонні та З. Долуханової.....	176
III. Естетико-культурологічні проблеми світового мистецтва.....	190
Малихіна М.А. Акторські етюди як інструмент розвитку креативності майбутніх артистів музичного театру.....	190
Відомості про авторів.....	207

TABLE OF CONTENTS

I. Theory and history of musical art.....	7
Romanets M. Editing as a form of "rereading" by the author of his own work.....	7
Tukov V. "To the question about the creative personality of A.M. Shepelevsky – one of the founders of music education in Donbass".....	21
Averin V. Development of performing skills on the button accordion in the Donbass 20-40 years XX century.....	32
Burzanitsa N. Formation and development of the department of special piano of Donetsk State Musical Academy named after S.S. Prokofiev.....	42
Bidzhakova N. Compositions for cello in the works of Donetsk composers.....	57
Stetskaya L., Donina R. Traits of romanticism in L. Beethoven's piano sonatas (on the example of Sonata No. 14 cis moll, op. 27).....	68
II. Musical performance.....	81
Moshak E. Methodical aspects of modern jazz guitar performance.....	81
Voznyuk I. Principles of mastering the elements of stroke technique in violinists with different profiles of interhemispheric asymmetry.....	92
Polishchuk Z. The role of J.S. Bach's music in the formation of a singer.....	103
Savari S., Kovalenko M. On the issue of pedalization in the practice of a pianist-accompanist.....	115
Baldzhi A. S.V. Rachmaninov's second piano sonata: an experience of performing interpretation.....	126
Tkacheva I. Work of the performer on the Tenth Sonata B. Tishchenko.....	139
Litvinets T. V. Zolotarev's Sonata № 3 in the performing practice of a domra trio.....	148
Durneva I. Transcription in the performing work of Mikhail Pletnev on the example of March and Dance of the Sugar Plum Fairy from the ballet P. Tchaikovsky's "Nutcracker": performing commentaries.....	161
Kurilova L. Vocal cycle "Love and life of a woman" by R. Schumann: peculiarities of the performing solution by V. Ivanova, B. Bonnie and Z. Dolukhanova.....	176
III. Aesthetic and cultural problems of musical art.....	190
Malykhina M. Actor's sketches as a tool for developing the creativity of future music theater artists.....	190
Information about authors.....	209

М89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2021. – Вып. 25. – 214 с.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2519-4615

УДК 78.01: 78.03: 78.07: 78.071.1

ББК 85.34