

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 27

Донецк
2022

Редакционная коллегия:

Стасюк С.А. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА (главный редактор);

Тукова Т.В. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА (редактор-составитель);

Семькин В.Г. – кандидат искусствоведения, профессор ГБУ ВО ДГМА 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 ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА;

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

Гамова И.В. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА;

Биджакова Н.Л. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА;

Бабенко Е.С. – кандидат искусствоведения ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА;

Мошак Е.Г. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА;

Литвинец Т.А. – кандидат искусствоведения, доцент ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА.

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБУ ВО ДГМА ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА
от 28 декабря 2022 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 27

Донецьк
2022

Редакційна колегія:

Тукова Т.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА (редактор-упорядник);

Стасюк С.О. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА (головний редактор);

Семикін В.Г. – кандидат мистецтвознавства, професор ДБЗ ВО ДДМА 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 ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА;

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

Гамова І.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА;

Біджакова Н.Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА;

Бабенко К.С. – кандидат мистецтвознавства ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА;

Мошак Є.Г. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА;

Литвинець Т.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
ДБЗ ВО ДДМА ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА
від 28 грудня 2022 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).*

STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION
“DONETSK STATE MUSIC ACADEMY
NAMED AFTER S. S. PROKOFIEV”

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 27

Donetsk
2022

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);

Semykin V. – Candidate of art criticism (PhD), Professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Music 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 “Contenant”;

Taraeva G. – Doctor of art criticism (Grand PhD), professor at Rachmaninov Rostov State Conservatory;

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

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. –, candidate of art criticism (PhD), associate professor of the State Budgetary Institution of Higher Education “Donetsk State Musical 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 Musical Academy named after S. S. Prokofiev”.

*Recommended for publication by the Scientific Council
of SBI HE S. Prokofiev Donetsk State Academy of Music
on 28 December 2022 (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).*

ТРАКТОВКА ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Вокально-симфоническая музыка, наряду с другими областями профессионального музыкального искусства, выдвинулась на одно из ведущих мест в творчестве композиторов XX века. Об активности процесса свидетельствует появление многочисленных произведений в жанрах кантаты, оратории, мессы, реквиема, хорового концерта, хоровой поэмы, пассионов, мотета, к которым обращаются мастера различных поколений, национальных школ и стилевых направлений. Назовём лишь наиболее известные имена: И. Стравинский, А. Шенберг, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Д. Мийо, О. Мессиа́н, П. Хиндемит, К. Орф, Б. Бриттен, В. Лютославский, К. Пендеревский, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Шнитке, А. Пярт, Р. Щедрин, С. Губайдулина, Э. Денисов, Л. Дычко, В. Бибик, В. Сильвестров и многие-многие другие.

Не случаен и широкий научный интерес к данной творческой области, о чём свидетельствуют труды Б. Асафьева, Р. Грубера, Л. Данилевича, М. Друскина, Ю. Келдыша, Т. Лево́й, Т. Ливановой, А. Сохора, В. Холоповой, А. Хохловкиной, В. Ценовой, Р. Ширинян и др. При всей разновекторности затронутых в них проблем исторического и теоретического характера, касающихся типологических черт кантатно-ораториального жанра, его исторической судьбы, композиционно-драматургического строения отдельных сочинений, их стилистических черт, всё же представляется целесообразной предпринятая попытка воссоздать с позиции XXI века целостную панораму развития вокально-симфонической музыки прошедшего столетия. Такой подход поможет глубже понять и осознать многогранность происходящих процессов, их художественную значимость и перспективность для дальнейшего развития жанра. Это и определило *актуальность* темы предлагаемой статьи, которая имеет как научную, так и практическую значимость, заключающуюся в возможности использования её материалов в вузовских курсах истории зарубежной и отечественной современной музыки.

Цель статьи – осветить характерные тенденции развития вокально-симфонической музыки в XX веке, выявить идейно-концепционное, тематическое, жанровое, стилевое многообразие её

трактовки, что свидетельствует о плюрализме индивидуально-авторских решений, гибкости, свободе, художественной неисчерпаемости внутренних ресурсов данной области музыкального искусства.

Методологическую базу статьи составили исторический, системный, жанрово-типологический, стилевой методы исследования, позволяющие на обширном фактологическом материале выявить многоплановость трактовки вокально-симфонических жанров в музыкальном искусстве XX века.

Говоря о широкой вариабельности творческих решений в сфере вокально-симфонической музыки на современном этапе, необходимо иметь в виду исторически сложившийся генезис её главных репрезентантов – кантаты и оратории. Для этого кратко остановимся на их характеристике и проследим основные этапы исторического развития.

Приведём определения кантаты и оратории, данные в «Музыкальной энциклопедии» и «Музыкальном энциклопедическом словаре»:

«Кантата (лат. *cantare* – петь) – крупное вокально-инструментальное произведение для одного или нескольких солистов, хора и оркестра (известны и кантаты для одного хора, для одного солиста с оркестром). Кантаты подразделяются на духовные (религиозные) и светские. Встречаются различного характера – торжественного, лирического, скорбного, радостного, повествовательного» [2, с. 697–698].

«Оратория (с лат. *oro* – говорю, молю) – крупное музыкальное произведение для хора, певцов-солистов и симфонического оркестра, написанное на драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения. Оратория зародилась практически одновременно с оперой и кантатой и имеет некоторое сходство с ними. В отличие от оперы в оратории большее значение имеет не само действие, а рассказ о нём. По сравнению с кантатой оратория крупнее по масштабу, отличается более развитым сюжетом» [3, с. 398].

Из приведённых определений следует, что сходство между этими двумя крупными музыкальными жанрами заключается в исполнительском составе (хор, солисты, оркестр), их предназначении для концертного исполнения либо включения в религиозный обряд, следствием чего является отсутствие сценического действия и преобладание повествовательного начала. Отсюда – обращение к широкой аудитории, монументальность, направленность на «утверждение больших общезначимых идей, положительных образов, высоких идеалов» [6, с. 103].

Главные же отличия коренятся в принципах драматургии – наличии драматического сюжета в оратории (именно это сближает её с оперой без сценического действия) и построении целого на разработке единой музыкально-поэтической идеи в кантате. Это влияет на большую монументальность, масштабность оратории по сравнению с кантатой.

Значительное распространение вокально-инструментальные жанры приобрели в эпоху Возрождения и Барокко, поскольку по своей природе отвечали социальным запросам того времени и были предназначены для воплощения общинных, коллективных образов и настроений. Не случайно многие сочинения писались на религиозные и мифологические сюжеты, яркими примерами чего могут служить оратории Г. Ф. Генделя «Саул» (1739), «Израиль в Египте» (1739), «Мессия» (1740), «Самсон» (1741), «Иуда Маккавей» (1747). Сюда же примыкают и многочисленные духовные кантаты, оратории, пассионы, мессы, мотеты И. С. Баха, Г. Щютца, Д. Букстехуде, Дж. Палестрины, Дж. Фрескобальди, Г. Ф. Телемана, Дж. Габлиели и др.

При разнообразии вокально-инструментальных сочинений этого периода их можно объединить в три основные типологические группы: 1) героико-эпическую; 2) этико-философскую и 3) торжественно-дифирамбическую (так называемые «приветственные» кантаты, написанные по случаю какого-либо важного события государственного значения).

Активное развитие кантатно-ораториальных жанров в барочную эпоху существенно затормозилось в период классицизма и романтизма. Отдельные произведения Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, И. Брамса, Ф. Листа, Дж. Верди, А. Рубинштейна, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, внёсшие вклад в развитие вокально-симфонической музыки, не смогли выдвинуть её на положение ведущего жанра. Как справедливо утверждает М. Арановский, оратория «потеряла в XIX веке тот престиж, который создал ей Гендель, и усилия Мендельсона и отчасти Листа не принесли в этом смысле каких-либо значительных результатов <...> на роль “светской мессы” мог претендовать только один жанр – симфония» [1, с. 16-17].

Аналогичной позиции придерживается и Л. Раппопорт: «В XIX веке оратория утратила и монументальность, и героическое содержание. Отсутствие идейной почвы для её развития в прежнем направлении привело к лиризации жанра: лишь в отдельных случаях продолжались традиции классической оратории (“Реквием” Г. Берлиоза)» [4, с. 310].

Новый всплеск интереса к жанрам кантаты и оратории наблюдается в XX веке. В чём же причины активного возрождения этой области музыкального искусства? Отвечая на этот вопрос, А. Сохор называет следующие факторы:

- большая потребность XX века в монументальных эпических жанрах, тяготеющих к воплощению «положительной идеи», к утверждению социального, национального, этического, религиозного идеала;
- унаследованная от ритуала функция утверждения неких незывлемых традиций, норм, социальных ценностей, способность выражать общие мысли большого количества людей;

– характерная для многих художников XX века тяга к массовому, «хоровому» началу, укреплению контактов композиторского творчества с аудиторией;

– возможность соединения музыки с современным поэтическим словом, непосредственное взаимодействие с литературой в освоении конкретных тем своей эпохи [5, с. 313-315].

Помимо этого, необходимо отметить растущую потребность новых хоровых коллективов в расширении репертуара, укреплении творческих контактов с выдающимися хоровыми дирижёрами. Особо следует акцентировать такую важную черту вокально-симфонических жанров, как широкая вариабельность в выборе различных композиционно-драматургических решений, не ограничивающих свободу автора, что выразилось в многообразии идейно-художественных концепций и способов их воплощения. Благодаря этому кантатно-ораториальные произведения позволяют сочетать повествование и размышление, драматическое действие и философское осмысление событий. Такая широка семантического поля обусловила разнообразие тем, сюжетов, литературных источников вокально-симфонических и хоровых сочинений XX века.

В широком тематическом ареале кантатно-ораториального творчества прошлого столетия значительное место продолжает занимать традиционная для этой сферы героико-историческая тема. Достаточно назвать такие известные произведения как «Жанна д'Арк на костре» и «Никола из Флю» А. Онеггера, «Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича, «Слово о полку Игореве» Л. Пригожина, «Казнь Пугачёва» Р. Щедрина, «Степан Разин» В. Калистратова, «Сказание о пугачёвском бунте» Ю. Буцко. В них выдающиеся мастера через исторические сюжеты ставят злободневные проблемы современности, тем самым смыкая прошлое и настоящее.

Необычайно широкое развитие получила тема войны и мира, особенно актуализировавшаяся в годы Второй мировой войны и не потерявшая своей значимости в последующие десятилетия. Среди многочисленных образцов следует отметить кантаты: «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга, «Лик человеческий» Ф. Пуленка, «Против войны» Х. Эйслера, «Киров с нами» Н. Мясковского, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» С. Прокофьева, «Песни войны и мира» А. Шнитке; оратории: «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина, «На страже мира» С. Прокофьева, «Нагасаки» А. Шнитке, «Ленинградская поэма» Г. Белова; «Военный реквием» Б. Бриттена, «Трен памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого, «Реквием» Д. Кабалевского, «Поступь мира» А. Пярта, «Не троньте голубой глобус» Э. К. Бальсиса.

Привлекательной для воплощения вокально-инструментальными средствами остаётся духовная тема, подтверждением чего являются: оратория А. Шёнберга «Лестница Иакова», «Глаголическая месса» Л. Яначека, «Венгерский псалом» З. Кодая, “Stabat Mater”, «Страсти по Луке», «Магнатификат» К. Пендерецкого, “Stabat Mater” К. Шимановского, «Литургическое песнопение» Ю. Буцко, «Псалмы» и «Литургия» Н. Сидельникова, «Всеночное бдение» Г. Дмитриева, «Реквием» А. Шнитке и др.

Не иссякает интерес к народной жизни, вековым традициям, национальному характеру. Яркими образцами являются такие произведения, как: «Курпёвские песни» К. Шимановского, «Курские песни» Г. Свиридова, «Свадебные песни» и «Вечерок» Ю. Буцко, «Песни вольницы» С. Слонимского.

Продолжает развиваться и обогащаться новыми образцами группа славило-дифирамбических, «приветственных кантат», посвящённых какому-либо торжественному событию. В подтверждение назовём ряд вокально-симфонических сочинений Б. Бриттена, написанных к значительным датам, среди которых «Академическая кантата» (в честь 500-летия Базельского университета), «Кантата милосердия» (к 100-летию общества Красного Креста), «Голос сегодняшнего дня» (к 20-летию ООН).

Многие кантатно-ораториальные сочинения воплощают этико-философскую проблематику, связанную с размышлениями о сущности бытия, смысле человеческого существования, жизни и смерти, назначении искусства, роли художника. Такой ракурс особенно характерен для камерных кантат, среди которых произведения А. Веберна, А. Шёнберга, Ф. Пуленка, Д. Мийо, П. Хиндемита, П. Булеза, Л. Ноно, Б. Бриттена, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Г. Свиридова, С. Губайдулиной, Э. Денисова, О. Кивы, Е. Фирсовой, В. Полевой и др.

Выделенные тематические группы, безусловно, не исчерпывают всё богатство образного мира вокально-симфонических сочинений XX века. Весомым стимулом для воплощения композиторского замысла являются оригинальные литературные источники. Поражает огромное разнообразие вербальной основы – от высокой поэзии различных времён и народов до документальных текстов. Среди поэтов XX века широко привлекается творчество П. Элюара, Ф. Г. Лорки, У. Оуэна, Э. Джеймса, Дж. Джойса, Р. Шара, А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Ахматовой, М. Цветаевой, И. Мандельштама, Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского, Г. Айги. На другом полюсе – стремление «омызыкалить» прозаические тексты, причём не только художественные, но и документальные, например, труды классиков марксизма в кантатах – «К 20-летию Октября» С. Прокофьева и «Манифест» Э. Шульгофа. Оригинальным образцом воплощения документального словесного материала является сатирическая кантата

«Бюрократиада» («Курортная кантата») Р. Щедрина, в основе которой подлинный текст «памятки отдыхающим» одного из крымских санаториев, остроумно «прочитанный» композитором.

Широта жанрово-тематического диапазона вокально-симфонических сочинений обусловила поиски новых выразительных средств и приёмов, что в целом характерно для музыкального искусства XX века. Оригинальные варианты авторских решений во многих случаях лежат на пути жанровых взаимодействий, благодаря чему рождаются разнообразные жанровые гибриды. В результате возникают сценические кантаты – «Книга жизни» Н. Обухова, «Кармина Бурана», «Катулли Кармина», «Триумф Афродиты» К. Орфа; сценическая оратория «Крики мира» А. Онеггера, радио-кантата «Полёт Ландберга» К. Вайля, опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского, балет-оратория «Материнское поле» К. Молдобасанова, симфонии ораториального типа – Тринадцатая Д. Шостаковича, Шестая М. Вайнберга, Третья «Я утверждаюсь» Е. Станковича, «Перезвоны» В. Гаврилина.

Межанровый синтез привёл к появлению необычных обозначений вокально-симфонических произведений. Вследствие этого «появились “симфония-кантата” (“На поле Куликовом” Шапорина), “кантата-симфония” (“Украина моя” Штогаренко), “вокально-симфоническая поэма” – многочастная (“Памяти Сергея Есенина” Свиридова) и одночастная (“Двенадцать” Салманова), “композиция” (“Непокорённый Прометей” Пригожина)» [6, с. 100].

Одно из наиболее оригинальных жанровых наименований предложил Р. Щедрин в своём концерте для поэта в сопровождении женского голоса, хора и симфонического оркестра на слова А. Вознесенского, который назвал «Поэтория» (поэма + оратория = поэтория), то есть соединил в составном слове два жанра – поэму и ораторию. По пути новых словообразований пошёл и эстонский композитор Я. Ряэтс, давший название «декламаторий» своему сочинению для чтеца, хора и оркестра «Карл Маркс».

Широкое бытование в музыке второй половины XX века получил жанр реквиема на канонический латинский и «свободный» вербальный текст (сочинения К. Пендерецкого, О. Мессиана, К. Штокхаузена, А. Шнитке, Б. Тищенко, Э. Денисова, В. Артёмова, Э. Артемьева), а в русской музыке последних десятилетий жанр духовного хорового концерта (произведения В. Салманова, Н. Сидельникова, В. Рубина, Р. Щедрина, А. Шнитке, В. Калистратова, А. Холминова, Ю. Фалика и многих других).¹

¹ Рассматривая развитие украинской советской кантаты и оратории, А. Терещенко выделяет следующие разновидности кантат: кантата-поэма, кантата-здравница, кантата-ода, кантата-плакат, кантата-действие, кантата-баллада, кантата-новелла, кантата-концерт [7, с. 2].

Значительное воздействие на судьбы вокально-симфонических и хоровых жанров оказали разнообразные стилевые тенденции музыки XX века: неоклассицизм, реставрировавший жанровые и стилевые модели искусства барокко, возрождения, средневековья и еще более далёких времён, вплоть до античности (И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Онеггер); экспрессионизм (А. Шенберг, А. Веберн); неоимпрессионизм (П. Булез).

Не менее активно обогащается и обновляется стилистика вокально-симфонических и хоровых композиций за счёт новых техник письма – додекафонии, алеаторики, сонористики, микрополифонии, минимализма, сочетания средств акустической и электронной музыки. Особо следует подчеркнуть широкое эвристическое поле в подходе к хоровым партиям, использование в них разнообразных способов звукоорганизации, фактурных приёмов, пространственных эффектов, ресурсов полистилистики, что влияет на многоплановое соотношение слова и музыки, возникновение нетрадиционных способов звукоизвлечения (например, свободная вокализация, речевая декламация, шёпот, возгласы, выкрики, многократные повторы слов, отдельных слогов, букв и т. п.).

Итак, вокально-симфоническое творчество XX века прошло интенсивный и сложный путь развития и поднялось на новый качественный уровень, чему в значительной степени способствовали различные социо-культурные и художественные факторы, в частности: приток новых концептуальных идей, вызванных потребностями времени, взаимодействие с различными музыкальными жанрами (оперой, симфонией, песней, вокальным циклом) и смежными видами искусства (театром, литературой, кино), расширение стилистических рамок, элементов музыкального языка, исполнительских средств и ресурсов. Всё это в полной мере доказывает широкую вариабельность этой ветви мирового музыкального искусства, что является залогом её жизнеспособности в художественном пространстве будущего.

Список использованных источников

1. Арановский, М. Г. Симфонические искания / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 286 с.
2. Кантата // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 2. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – 960 стб. с илл.
3. Оратория // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – С. 398–399.
4. Раппопорт, Л. Г. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX в. / Л. Г. Раппопорт // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 310–348.
5. Сохор, А. Н. Ораториально-кантатная и хоровая музыка / А. Н. Сохор // Музыка XX века : Часть вторая : 1917–1945. – М. : Музыка, 1980. – Кн. 3. – С. 312–345.

6. Сохор, А. Н. Трактовка вокально-симфонических жанров в советской музыке 20-50-х годов / А. Н. Сохор // Статьи о советской музыке. – Л. : Музыка, 1974. – С. 99–126.
7. Терещенко, А. К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция жанровых разновидностей : автореф. дис. ...д-ра. искусствоведения : 17.00.02 / А. К. Терещенко ; Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – Киев, 1984. – 49 с.

References

1. Aranovsky M. Simfonicheskie iskaniya [Symphonic searches]. Leningrad : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1979, 286 p.
2. Cantata [Kantata] // Muzykal'naya enciklopediya / gl. red. YU. V. Keldysh [Musical encyclopedia / chief editor Yu. V. Keldysh]. Moscow : Sovetskaya enciklopediya [Soviet encyclopedia], Vol. 2, 1974, 960 p. with illustrations.
3. Oratoriya [Oratorio] // Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' / gl. red. G.V. Keldysh [Musical Encyclopedic Dictionary / chief editor. G.V. Keldysh]. Moscow : Sovetskaya enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1991, pp. 398–399.
4. Rappoport L. Vzaimodejstvie zhanrov v zapadnoevropejskoj oratorii i kantate XX v. [Interaction of genres in the Western European oratorio and cantata of the 20th century] / Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov [Theoretical problems of musical forms and genres]. Moscow : Muzyka [Music], 1971, pp.310–348.
5. Sokhor A. Oratorial'no-kantatnaya i horovaya muzyka [Oratorio-cantata and choral music] / Muzyka XX veka : CHast' vtoraya : 1917–1945 [Music of the XX century: Part two: 1917–1945]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, Book 3, pp. 312–345.
6. Sokhor A. Traktovka vokal'no-simfonicheskikh zhanrov v sovetskoj muzyke 20-50-h godov [Interpretation of vocal and symphonic genres in Soviet music of the 20-50s] / Stat'i o sovetskoj muzyke [Articles about Soviet music]. Leningrad : Muzyka [Music], 1974, pp. 99–126.
7. Tereshchenko A. Ukrainskaya sovetskaya kantata i oratoriya. Evolyuciya zhanrovyyh raznovidnostej : avtoref. dis. ...d-ra. iskusstvovedeniya : 17.00.02 [Ukrainian Soviet cantata and oratorio. The evolution of genre varieties: abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Arts: 17.00.02] / Institut iskusstvovedeniya, fol'klora i etnografii im. M. F. Ryl'skogo [Institute of Art History, Folklore and Ethnography. M. F. Ryl'sky]. Kyiv, 1984, 49 p.

Тукова Т. В. Трактовка вокально-симфонических жанров в музыкальном искусстве XX века. Автором предпринята попытка с позиций современности воссоздать целостную панораму развития вокально-симфонической музыки прошедшего столетия. Статья носит обзорно-панорамный характер. На широком фактологическом материале раскрывается идейно-концепционное, тематическое, жанровое, стилевое многообразие этой области музыкального искусства, что свидетельствует о плюрализме индивидуально-авторских решений, гибкости, свободе художественных трактовок. Выявляются имманентные признаки

ведущих жанровых репрезентантов данной творческой сферы – кантаты и оратории, делается краткий экскурс в историю развития вокально-инструментальной музыки, указываются причины активного возрождения этой области в музыкальном искусстве XX века.

Методологическую базу статьи составили исторический, системный, жанрово-типологический, стилевой методы исследования, позволившие проследить многовекторность развития вокально-симфонических жанров в музыкальном искусстве XX века.

Проделанный обзор позволил установить широту жанрово-тематического диапазона вокально-симфонических сочинений, активность новаторских поисков, выразившуюся в широкой амплитуде задействованных выразительных средств и приёмов, оригинальности творческих решений, разнообразии жанровых гибридов.

Статья имеет как научную, так и практическую значимость, заключающуюся в возможности использования её материалов в вузовских курсах истории зарубежной и отечественной музыки. Представленный материал поможет глубже понять и осознать многогранность происходящих процессов, их художественную результативность и перспективность для дальнейшего развития жанра

Ключевые слова: вокально-симфоническая музыка, кантата, оратория, музыкальное искусство XX века, жанровые взаимодействия, стилевой плюрализм.

Тукова Т. В. Трактвання вокально-симфонічних жанрів у музичному мистецтві XX століття. Автором зроблена спроба з позицій сучасності відтворити цілісну панораму розвитку вокально-симфонічної музики минулого століття. Стаття носить оглядово-панорамний характер. На широкому фактологічному матеріалі розкривається ідейно-концепційне, тематичне, жанрове, стилеве різноманіття цієї галузі музичного мистецтва, що свідчить про плюралізм індивідуально-авторських рішень, багатшаровість художніх трактувань. Виявляються іманентні ознаки провідних жанрових репрезентантів цієї творчої сфери – кантати й ораторії, здійснюється стислий екскурс в історію розвитку вокально-інструментальної музики, виявляються причини активного відродження цієї області в музичному мистецтві XX століття.

Методологічну базу статті склали історичний, системний, жанрово-типологічний, стилевий методи дослідження, що дозволило простежити багатовекторність розвитку вокально-симфонічних жанрів у музичному мистецтві XX століття.

Виконаний огляд дозволив встановити широту жанрово-тематичного діапазону вокально-симфонічних творів, активність новаторських пошуків, що виразилося в широкій амплітуді задіяних виразових засобів і прийомів, оригінальності творчих рішень, різноманітності жанрових гібридів.

Стаття має як наукову, так і практичну значимість, що полягає в можливості використання її матеріалів у вузівських курсах історії зарубіжної та вітчизняної музики. Представлений матеріал допоможе глибше зрозуміти і усвідомити багатогранність процесів, які відбуваються, їх художню результативність і перспективність для подальшого розвитку жанру

Ключові слова: вокально-симфонічна музика, кантата, ораторія, музичне мистецтво ХХ століття, жанрові взаємодії, стильовий плюралізм.

Tukova T. Interpretation of vocal and symphonic genres in the musical art of the twentieth century. The author has made an attempt to recreate an integral panorama of the development of vocal-symphonic music of the past century from the standpoint of modernity. The article is of a survey-panoramic nature. Based on a wide factual material, the ideological and conceptual, thematic, genre, and style diversity of this area of musical art is revealed, which indicates the pluralism of individual author's decisions, flexibility, and freedom of artistic interpretations. The immanent signs of the leading genre representatives of this creative sphere - cantata and oratorio are revealed, a brief digression into the history of the development of vocal and instrumental music is made, the reasons for the active revival of this area in the musical art of the twentieth century are indicated.

The methodological basis of the article was historical, systemic, genre-typological, stylistic research methods, which made it possible to trace the multi-vector nature of the development of vocal and symphonic genres in the musical art of the 20th century.

The review made it possible to establish the breadth of the genre-thematic range of vocal-symphonic compositions, the activity of innovative searches, expressed in a wide range of expressive means and techniques involved, the originality of creative solutions, and the variety of genre hybrids.

The article has both scientific and practical significance, which lies in the possibility of using its materials in university courses in the history of foreign and domestic music. The presented material will help to better understand and realize the versatility of the ongoing processes, their artistic effectiveness and prospects for the further development of the genre.

Key words: vocal-symphonic music, cantata, oratorio, musical art of the 20th century, genre interactions, stylistic pluralism.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

Исполнительская деятельность концертирующих музыкантов практически всех специализаций зачастую связана с ансамблевой игрой, которая является основой любого музицирования (кроме сольного). Залогом хорошего взаимодействия между участниками ансамбля должно стать единство мышления, общность творческих наставлений и соблюдение всех музыкально-исполнительских принципов, что и составляет научную проблему данной статьи.

Целью данной работы является выведение принципов ансамблевого мышления в инструментальном исполнительстве сквозь призму музыкального времени, а рассмотрение этого аспекта определяет актуальность темы настоящей статьи.

Методологическую базу статьи составили труды таких исследователей процессов музыкального исполнительства как Б. В. Асафьева, А. Д. Готлиба, В. Н. Ивко и др.

Ансамблевая игра является совместным музицированием нескольких исполнителей, поэтому она основывается на умении каждого инструменталиста согласовать свою художественную индивидуальность и исполнительский стиль с индивидуальностью партнёра, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения музыкального произведения в целом.

Термин «ансамбль» французского происхождения и в переводе с языка оригинала означает «вместе». Такое определение объясняет глубинную сущность ансамблевой игры – совместно и слаженно, как один живой музыкальный организм, с единственным сердцебиением и дыханием.

В зависимости от инструментального состава и количества исполнителей, ансамбли делятся на дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т. д. Среди различных видов инструментальных ансамблей, объединяющих исполнителей разных специализаций, выделяются дуэты, как самая распространённая форма ансамблевого музицирования, то есть дуэт с участием сольного инструмента (скрипка, флейта, домра и др.) и фортепиано. Независимо от репертуара, диапазон которого чрезвычайно широк (от фортепианного аккомпанемента партии солиста до камерно-ансамблевых произведений), 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 дуэта с участием солиста и фортепиано написано множество сольно-концертных и камерно-ансамблевых произведений. В таком ансамбле, предусматривающем объединение в совместном звучании двух инструментов, каждый из музыкантов, несмотря на степень исполнительского уровня, обязан найти взаимодействие со своим партнёром, ощутить моменты слияния двух половинок в единую художественную форму, поскольку именно в этом заключается сущность ансамблевой игры.

Безупречный дуэт может быть образован исполнителями одного уровня подготовки, которые овладели всеми тайнами игры на своём инструменте и умеют преодолевать встречающиеся технические сложности. В таких условиях они могут сконцентрироваться на творческой стороне музыки и объединить свои усилия для достижения художественной цели. В этом случае общая художественная концепция произведения и все детали исполнительской интерпретации воплощаются объединёнными намерениями обоих участников ансамбля. Взаимосвязь между музыкантами, 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 с направленностью в развитии музыкального мнения со своим партнёром. Только в процессе совместной работы можно добиться необходимого воплощения художественного замысла.

Специфика ансамблевого исполнительства предполагает необходимость творческого выражения каждого из музыкантов и одновременно требует обязательного умения слушать другого участника ансамбля, поэтому индивидуальная работа исполнителей над партиями является только предварительным этапом изучения произведения. Главным моментом работы над ансамблем становятся общие репетиции обоих исполнителей, успешность которых напрямую зависит от творческой инициативы каждого из участников ансамбля.

При работе над произведением нужно выяснить роль партий: где и какая из них имеет ведущее значение, где выполняет второстепенную роль, в каких разделах они становятся равноценными. Для этого необходимо хорошо знать не только свою партию, но и партию коллеги, не воспринимать их изолированно, а осознать, что обе – составляющие единого художественного целого, почувствовать единство будущего ансамбля.

Участникам ансамбля в совместной игре необходимо руководствоваться определёнными наставлениями и осознавать, что ансамблевое исполнительство требует синхронности звучания обоих

инструментов, тембральной согласованности, единства штрихов, фразировки, координации движений, акцентов и др., динамической уравновешенности силы звучания, а главное – одинакового ощущения музыкального времени.

Рассматривая проблемы музыкального времени, следует отметить две основные концепции выражения интонационных и временных тяготений в трактовке музыки: принцип ямбичности квадратных музыкальных структур Х. Римана и идею хореичности Г. Л. Катуара. Римановский принцип состоит в том, что первый такт музыкальной ткани является лёгким, а второй, соответственно, тяжёлым, поэтому ход музыкальной мысли направлен к так называемому ритмическому кадансу, где собственно, как правило, и находится гармонический каданс. Такое интонирование приводит к дискретности исполнения музыкального произведения и ожидания будущих структурных остановок. Противоположна идея Г. Л. Катуара, где ощущение тяжёлого времени на нечётном такте позволяет обходить препятствия, связанные с присущим кадансированию прекращением движения.

Важно сказать, что практическое выполнение сугубо теоретических установок в области течения музыкального времени не может удовлетворить потребностей мастерского исполнительства на инструменте: воспроизведение характерных черт хорея в структуре с помощью акцентного выделения во времени и определённой динамической опоры также приведёт к членению произведения на суммарные структуры двутактов.

Задаваясь вопросом, как же достичь континуальности музыкальной ткани, преодолевая дискретность и заставляя слушателя неотрывно находиться под влиянием того, что звучит с концертной эстрады, понимаем, что ответ не так прост, как кажется. Усовершенствование исполнительского мастерства и знаний относительно теоретико-практических установок требует больших усилий и длительного времени и, к сожалению, просто знание и использование музыкальных законов не создаёт понятия идеального музицирования.

В. Н. Ивко в своей методике обучения игре на струнно-щипковых инструментах, опираясь на интонационную теорию Б. В. Асафьева, сводит множество способов интонирования с условными названиями «наивный», «метрический» и «полифонический». «Наивный» уровень характеризуется интонированием мелодии вне зависимости от метра, анархическим, хотя зачастую и достаточно эмоциональным и непосредственным исполнением с частыми неосознанными переносами тактовой черты соответственно местонахождению опорных или кульминационных зон.

При «метрическом» уровне интонирования музыкант подчиняет структуру мелодической линии метрическим тяготениям, нередко учитывая при этом и действие метров высшего порядка. Однако попытки искусственными мерами преодолеть природу мотива, предоставляя на динамическом уровне при всех обстоятельствах преимущество метра, приводят к ложным последствиям.

Музыканты-исполнители с развитым «полифоническим» уровнем интонирования предусматривают естественное развитие мелодии во всех её разнообразных ритмо-интонационных аспектах с одновременным ощущением противодействия тяжёлого и лёгкого времени на уровне долей и метров высшего порядка, воспринимая противоречие метра и интонации в построении формы произведения. Полифоническое воспроизведение двух противодействующих сил как залог объёмного музыкального мышления, способного заинтересовать любую аудиторию [6, с. 45-46].

Итак, в свете вышесказанного, самое совершенное выражение музыкальных идей на самом высоком, «полифоническом» уровне интонирования, на пути к которому музыкант-исполнитель обязательно проходит через второй, «метрический» уровень как источник формирования и становления ощущений метрических тяготений.

Поскольку речь идёт о метре как чередовании сильного и слабого времени, заключающегося в принципе бинарности, следует отметить, что бинарность запрограммирована самой природой. Практически всё, о чём бы мы ни подумали, существует в парном виде – день и ночь, женский и мужской пол, зеркальная симметрия строения человеческого тела и др., хотя существуют и исключения (укажем на трёхтакты в музыкальных структурах).

Для подкрепления высказанных положений по отображению процессов протекания музыкального времени в совместном ансамблевом музицировании практическими советами следует обратиться к анализу музыкального опуса. Главные проблемы ансамблевой игры и пути их преодоления наметим на примере сонаты № 36 *Es-dur* для скрипки и фортепиано В. А. Моцарта (K.V. 380) и переложения I части этого произведения для дуэта домр (автор переложения – профессор В. Н. Ивко).

Интерпретация музыки В. А. Моцарта требует от исполнителя безупречного художественного вкуса, поскольку за внешней лёгкостью стиля его музыкальных произведений скрывается глубокое содержание. Исполнение музыки Моцарта должно быть лишено как «неопрятности», так и чрезмерной драматизации. Как представитель эпохи классицизма, которой присуща квадратность музыкальных построений, Моцарт является одним из тех композиторов, чья музыка идеально соответствует теории компенсации музыкального времени.

Произведения Моцарта прекрасно звучат не только на инструментах, для которых они написаны, но и на струнно-щипковых, например на домре, со свойственными ей приёмами звукоизвлечения и штрихами, полностью удовлетворяющими требования воспроизведения авторского текста.

Оба исполнительских варианта сонаты предназначены для ансамблевого музицирования и каждому из них присущи определённые трудности в исполнении. Говоря о переложении, сразу следует отметить, что оно выполнено на высоком профессиональном уровне, без потери каких-либо фактурных элементов и не проигрывает по сравнению с оригиналом.

С первого такта отчётливо прослеживается бинарность структуры, кроме одного момента, где существует секвенционное расширение, создавшее трёхтактное построение. Опираясь на катуаровский принцип чередования метров высшего порядка, мы определяем первый такт как сильный, второй – слабый, появление которого отмечается отсутствием какой-либо временной цезуры перед ним и даже наоборот, едва заметным сжатием музыкальной ткани во времени. Конечно, такой ход событий вызывает вопрос: не будет ли ансамблевое исполнение неритмичным, тем более, после определённого накопления подобных сжатий? Ответом на это должно стать чёткое 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» в музыкальном произведении, аналогично человеческому дыханию или сердцебиению с его сжатием и разжатием.

Целесообразно замечание по динамическому аспекту каждого нечётного такта. Ни в коем случае нельзя отмечать смену времени с лёгкого на тяжёлое то ли громкую динамику, то ли акцентность, поскольку это приведёт к нежелательной маркировке структуры сильными тактами, создавая эффект сплошных музыкальных «кусочков». Цель исполнительства – выразить замысел великого художника, 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 штриховой аспекты не определяют процессы протекания объективного музыкального времени. Его независимость должна восприниматься в противоречии с музыкальной структурой, что указывает на «полифоничность» мышления.

Возвращаясь собственно к проблеме ансамбля, под влиянием выше описанных аспектов протекания музыкального времени, определяем следующий момент технического характера: подобно штриховой или аппликатурной редакции, исполнителям необходимо проставить в нотном тексте временнЫе отметки, разграничивающие произведение на двухтакты (в исполнительской практике струнно-щипковых инструментов (донецкой школы) используется отметка V). Такое наглядное воспроизведение протекания музыкального времени крайне необходимо, поскольку без его наличия в начале изучения опуса может случиться нарушение временнЫх ориентиров, ведь ход событийности музыки в партии каждого ансамблиста несёт разную направленность, цели и опоры.

Обращаясь непосредственно к исполнению произведения на инструменте, музыкант должен владеть арсеналом определённых тонкостей в воспроизведении текста, являющегося своего рода маленькими исполнительскими уловками или тайнами. Для того, чтобы избежать ощущения посадки или опоры на ряде нот или сильного, или слабого такта, следует уметь использовать особую атаку звука, условно названную нами компромиссной, заключающуюся в мягкости взятия ноты (конечно, с учётом контекстности) и максимальной близости по времени с предыдущей нотой при перетекании в лёгкое время и ожидании появления сильного времени на последней ноте предыдущего слабого. Первая же нота сильного времени, как упоминалось выше, не должна звучать акцентно или жёстко (исключением могут быть лишь особые авторские отметки), 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 гибкого динамического филирования, что определяет континуальность музыкальной интерпретации.

Под динамическим филированием 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 местоположения во времени, тонкой градации и степени использования штриховой палитры в контексте произведения, выполнение музыкального опуса за асафьевской теории интонирования, согласно которой «музыка есть искусство интонируемого смысла» [1. с. 344], становится невозможным.

С точки зрения исполнительства следует помнить о возможных встречных препятствиях, связанных с нарушением временнЫх опор, поскольку структурное построение мелодии, благодаря разнообразию и изменчивости ритмики, предполагает определенные «ритмические» кадансы, то есть остановки в движении на крупных ритмических

стоимостях следуют после мелких. Так, например, в проведении главной партии (тт. 7-8) шестнадцатые сильного времени переходят в восьмые с точкой на слабом времени, что вызывает желание выделить их, и, к сожалению, влечёт за собой смещение метрической опоры, создавая невозможность ансамбля, при условии чёткого осознания закона метров высшего порядка в партии второго исполнителя. Чтобы избежать таких сложностей, в исполнении фигурации шестнадцатых в партии фортепиано в оригинальной версии или в партии первой домры в переложении важно избежать преувеличения в исполнении прямого ямба между последней нотой "d" в сильном времени и первой "e" в слабом, параметры которого заключаются в следующих моментах: стаккатирование предикта, обязательная цезура между этими двумя звуками и динамическое преимущество последней из двух нот. Всё это создаст эффект определённой компенсации времени, что наоборот в этом контексте неприемлемо. Несколько заметное безопорное, сжатое во времени «прикрывание» первой ноты в слабом такте позволит провести континуальную линию во всём этом построении.

Рассматривая нотный материал сонаты в обеих дуэтных версиях, мы часто встречаемся с моментами, связанными с временнЫм переинтонированием. Для примера в побочной партии, которая проходит в партии скрипки (оригинальная версия) и во второй партии в домровом дуэте, тема начинается с третьей доли сильного такта, интуитивно подталкивающего исполнителя к определённой опоре на неё с предыдущим временнЫм преддыханием и тем самым создающего момент «неудобства» в ансамблевом аспекте, поскольку вторая партия насыщена равномерным, непрерывным триольным движением, не предполагающим каких-либо ожиданий. Такой ход тематизма побочной партии должен протекать с ясным пониманием метрических опор и безоговорочным энергетическим озвучиванием и концентрированной пульсацией паузы перед появлением самой темы. Независимо от самостоятельности развёртывания голосов, в очевидном противоречии метра и интонации, их интонирование следует подчинить единым временнЫм ориентирам. В этом и состоит полифоничность исполнительского интонирования.

Относительно изложения звуков крупных длительностей принципом передачи из партии в партию существует вероятность расслабления звука после его атаки, особенно если она акцентна, ведь даже наглядно сам акцент изображается как маленькое *diminuendo*. Для избавления от проблемы такого рода длительные ноты должны быть восприняты и выполнены на уровне энергетического сфорцандо (*sf*), с присутствием ему насыщением интервалов живым дыханием.

В целом ряде построений сонаты возникают определённые технические сложности. Одной из них является изменение одних ритмических рисунков на другие, что требует тщательного слухового

контроля и осознания вариантности ритмоформул. При выполнении варианта для двух домр она приводит к появлению проблемы перехода с тремолированного штриха на разнонаправленные удары после длинной ноты, залигованной с триольными восьмушками, которые по инерционному движению правой руки могут быть ускоренными.

Тернарное построение, возникшее из вышеупомянутого секвенционного расширения, создаёт разрушение привычного бинарного ощущения и следует быть воспринятым как эффект «замедленной съёмки» или зависания на втором и третьем лёгких тактах, в связи с единственновозможным сильным тактом – первым. Корректным объяснением этого явления есть проведение аналогии с биением человеческого сердца, два сжатия подряд которого несут угрозу жизни.

Как видно, единство мышления исполнителей-инструменталистов в ансамблевом исполнительстве основывается на совместном осознании и общем понимании законов протекания музыкального времени с их перенесением в практическую плоскость является залогом успешного ансамблевого музицирования и интерпретации опусов различных эпох – от Моцарта или его современников до композиторов XX века.

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. Ансамбль // Музыкальная энциклопедия / [См. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – Т.1. – С. 170.
3. Бадура-Скода, Е. и П. Интерпретация Моцарта / [пер. с нем., под ред. Л. А. Баренбойма и Л. Е. Гаккеля] / Е. и П. Бадура-Скода. – М. : Музыка, 1972. – 365 с.
4. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 93 с.
5. Ивко, В. Н. Время в аспекте концепции «музыкально-исполнительское право» / В. Н. Ивко // Материалы Международной научно-практической конференции «Академическое народно-инструментальное искусство XX-XXI веков». – М., 2003. – С. 12–14.
6. Ивко, В. Н. Техника инструментального интонирования / В. Н. Ивко // Материалы Второй Всеукраинской научно-практической конференции «Актуальные направления развития академического народно-инструментального искусства». – К., 1998. – С. 45–46.
7. Литвинец, Т. А. Соната № 3 Вл. Золотарёва в исполнительской практике домрового трио / Т. А. Литвинец // Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2021. – Вып. 25. – С. 148–161.

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], LO, 1971, 376 p.

2. Ansambl' // Muzykal'naya enciklopediya / [Sm. red. YU. Keldysh] [Ensemble // Musical Encyclopedia / See. ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow : Sov. enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1973, Vol.1, pp. 170.
3. Badura-Skoda E. and P. Interpretaciya Mocarta / [per. s nem., pod red. L. Barenbojma i L. E. Gakkelya] [Interpretation of Mozart / translation from German., edited by. L. Barenboim and L. Gakkel]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, 365 p.
4. Gotlib A. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Fundamentals of ensemble technique]. Moscow : Muzyka [Music], 1971, 93 p.
5. Ivko V. Vremya v aspekte koncepcii «muzykal'no-ispolnitel'skoe pravo» [Time in the aspect of the concept of "musical and performing law"] / Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Akademicheskoe narodno-instrumental'noe iskusstvo XX-XXI vekov» [Proceedings of the International Scientific and Practical Conference "Academic folk instrumental art of the 20-21 centuries."]. Moscow, 2003, pp. 12–14.
6. Ivko V. Tekhnika instrumental'nogo intonirovaniya [Technique of instrumental intonation] / Materialy Vtoroj Vseukrainskoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Aktual'nye napravleniya razvitiya akademicheskogo narodno-instrumental'nogo iskusstva» [Proceedings of the Second All-Ukrainian scientific and practical conference "Actual trends in the development of academic folk instrumental art."]. Kyiv, 1998, pp. 45–46.
7. Litvinets T. Sonata № 3 Vl. Zolotarëva v ispolnitel'skoj praktike domrovogo trio [Sonata No. 3 by Vl. Zolotarev in the performing practice of the domra trio] / Muzykal'noe iskusstvo: sbornik nauchnyh statej [Musical art: a collection of scientific articles]. Donetsk, 2021, Issue. 25, pp. 148–161.

Литвинец Т. А. Инструментальное ансамблевое исполнительство в контексте проблемы музыкального времени.

Статья рассматривает специфику музыкального мышления исполнителей-инструменталистов как залог успешного ансамблевого музицирования. Выведение принципов единства мышления в инструментальном исполнительстве сквозь призму музыкального времени является целью данной работы, а рассмотрение этого аспекта определяет актуальность темы настоящей статьи.

На основе обобщения существующего опыта фиксируются определённые позиции, которые являются основными факторами настоящего ансамбля. Практические рекомендации касательно ансамблевого исполнительства даются на материале Сонаты *Es-dur* для скрипки и фортепиано В. А. Моцарта в оригинальной версии и в переложении для ансамбля двух домр.

Научный результат достигается при помощи комплекса таких взаимодополняющих методов исследования как сравнительный, системный, функциональный, исторический, герменевтический, культурологический, которые направлены на решение поставленных задач, в полной мере отражённых в содержании настоящей статьи.

Ключевые слова: ансамбль, мышление, интонирование, музыкальное время, инструментальный дуэт.

Литвинець Т. А. Інструментальне ансамблеве виконавство у контексті проблеми музичного часу. Стаття розглядає специфіку музичного мислення виконавців-інструменталістів як запоруку успішного музикування. Виведення принципів єдності мислення в інструментальному виконавстві крізь призму музичного часу є метою даної роботи, а розгляд аспекту визначає актуальність теми цієї статті.

За підсумками узагальнення існуючого досвіду фіксуються певні позиції, які є основними чинниками справжнього ансамблю. Практичні рекомендації щодо ансамблевого виконавства даються на матеріалі Сонати *Es-dur* для скрипки та фортепіано В. А. Моцарта в оригінальній версії та перекладенні для ансамблю двох домр.

Науковий результат досягається за допомогою комплексу таких взаємодоповнюючих методів дослідження як порівняльний, системний, функціональний, історичний, герменевтичний, культурологічний, що спрямовані на вирішення поставлених завдань, повною мірою відображених у змісті цієї статті.

Ключові слова: ансамбль, мислення, інтонування, музичний час, інструментальний дуэт.

Litvinets T. Instrumental Ensemble Performance in the Context of the Problem of Musical Time. The article considers the specifics of the musical thinking of instrumental performers as a guarantee of successful ensemble music-making. Deriving the principles of the unity of thinking in instrumental performance through the prism of musical time is the purpose of this work, and consideration of this aspect determines the relevance of the topic of this article.

Based on the generalization of existing experience, certain positions are fixed, which are the main factors of this ensemble. Practical recommendations regarding ensemble performance are given on the material of W. A. Mozart's Sonata *Es-dur* for violin and piano in the original version and in the arrangement for the ensemble of two domras.

The scientific result is achieved with the help of a complex of such complementary research methods as comparative, systemic, functional, historical, hermeneutic, cultural studies, which are aimed at solving the tasks set, fully reflected in the content of this article.

Key words: ensemble, thinking, intonation, musical time, instrumental duet.

УДК 781.66

М. Н. Коваленко, А. А. Вальсамакина

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПИАНИСТА В КЛАССЕ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Струнные инструменты – аристократы, по своей популярности и востребованности занимающие в концертной жизни лидирующую позицию. Аккомпанемент струнным – многокомпонентное действие, где пианист, поддерживая единство в красках, движении, эмоциях, оттеняет линию солиста своими штрихами, тембрами, агогикой, гармоническим фоном, фактурным фоном (вспомним «Лебедь» К. Сен-Санса или «В лодке» К. Дебюсси).

Профессор С. В. Савари отмечает: «Большое заблуждение думать, что звук сопровождения должен сливаться с голосом солиста по тембру и динамике, имитируя его. Композиторы потому и пишут партию сопровождения для фортепиано, что хотят и надеются, чтобы она своими тембрами, своей характерностью оттенила, украсила («задрапировала») звучание сольной партии» [2, с. 27-28].

Обращение в данной статье к изучению деятельности концертмейстера-пианиста в классе струнно-смычковых инструментов обусловлено необходимостью обоснования и структурирования её основных компонентов.

Цель данной статьи – выявление профессиональной специфики в практике концертмейстера, сотрудничающего с инструменталистами-струнниками.

Совместное исполнение с инструменталистом требует от каждого из участников серьёзного пересмотра привычных представлений относительно тембра и силы звучания. Поиск тембровых красок у струнников связан с распределением смычка, с выбором струны и необходимого штриха. В совместной игре с инструменталистом важным фактором создания целостного художественного образа является комплекс исполнительских средств, где тембр – лишь одна из составных частей. Первостепенным является смысловое интонирование, основными средствами которого являются динамическое, агогическое и штриховое разнообразие, которые в исполнительском процессе имеют большее значение, чем тембр.

Логичное динамическое нюансирование – обязательное условие технически грамотного совместного исполнения, хорошо сбалансированного звучания фактуры всего произведения. Здесь существуют определённые закономерности. Большая роль принадлежит партии левой руки аккомпанемента. Опорные звуки басов фортепиано должны ясно «произноситься» во время игры, что наиболее важно в ансамблях с инструментами низкой тесситуры (виолончель, контрабас).

Основные динамические оттенки *f* и *p* также зависят от состава ансамбля, сольного инструмента и фактуры произведения.

Скрипка обладает огромными возможностями смены колорита. Этому способствуют различная окраска и полнота звука: блестящая звонкость струны «ми», выразительность струны «ля», менее яркое звучание струны «ре» и бархатистость струны «соль». Тембровое богатство скрипки определяется также многообразием обертонов и другими акустическими возможностями, благодаря которым использование разных штрихов, вибрации, флажолетов, сурдины и тому подобное меняют звучание инструмента. При совместной игре со скрипачами концертмейстер может смело использовать широкие динамические возможности фортепиано, ему в своей игре необходимо учитывать, что нисходящее мелодическое движение на скрипке динамически слабее восходящего.

Тембру альтя присущи два дополняющих друг друга качества: гибкость и мягкость, позволяющих ему естественно сочетаться с различными инструментами; и вместе с тем – особая терпкость, позволяющая сохранять индивидуальность в любых инструментальных составах. Альт уступает виолончели в богатстве обертонов, в частности его нижнего регистра, и общей массой звучания. При условии исполнения солистом в неудобном регистре и небольших динамических возможностей самого инструмента, звучание сопровождения должно быть более корректным. Учитывая «неблагодарные» регистры инструмента, в эпизодах на *f* или *ff* концертмейстер должен создавать иллюзию эффектной игры с полной эмоциональной отдачей, будто удалённой на определённое расстояние.

Большой диапазон, низкий регистр звучания (так называемый «баритоновый тембр») позволяют виолончелистам исполнять широкие, сочные, напевные фразы. Однако виолончель – менее громкий инструмент, чем фортепиано. *Forte*, которое возможно в исполнении на фортепиано, не может быть достигнуто на виолончели. Поэтому реальное звучание *ff* в партии сопровождения требует согласованности со звучанием виолончели. И даже на втором плане виолончель должна играть интенсивнее фортепиано. Флажолеты звучат полнее и ярче, чем на скрипке. Пианисту не следует злоупотреблять педалью, когда виолончелист играет штрихом *martele*.

Большой современный и классический репертуар (как переложения, так и произведения, написанные непосредственно для контрабаса) требует более широкой информации об этом инструменте и специфике аккомпанирования ему.

Штрихи, используемые в игре на контрабасе, те же, что и у всех струнно-смычковых инструментов. Однако некоторые из них имеют свои особенности. В частности *legato*, сложность исполнения которого связана с необходимостью плавного перехода левой руки контрабасиста в разные

позиции и незаметным сочетанием смежных струн (то есть координацией обеих рук). Или «лежачий» штрих *martele*, во время исполнения которым первостепенное значение имеют паузы, которые длятся дольше, чем звучащие ноты. Или тяжёлое («маркированное») *spiccato*. В отличие от игры на других струнно-смычковых инструментах, движения правой руки в процессе звукоизвлечения на контрабасе другие. Если скрипачи исполняют различные штрихи за счёт кисти и предплечья, то контрабасисты используют кисть и предплечье только во время виртуозных штрихов (лёгкого *martele*, лёгкого *spiccato*, *ricochet*). Исполняя яркие, полнозвучные эпизоды штрихом *detache* контрабасист, кроме кисти и предплечья, подключает и плечо, используя весь вес правой руки без специального нажатия на трость. Лёгкие штрихи (в частности, *sautille*), которые достаточно показательны в исполнении на скрипке и виолончели, менее свойственны контрабасу. Здесь скорее применяются маркированные штрихи (прежде всего тяжёлое маркированное *spiccato*). В игре на контрабасе используют и *vibrato* как украшение звука. В камерной литературе для этого инструмента *pizzicato* встречается чаще, чем в сочинениях для скрипки и виолончели. У контрабаса этот штрих имеет много разных тембровых оттенков и зависит от того, в какой части грифа зашпикуется струна. *Pizzicato* на контрабасе имеет более резонирующее и удлинённое звучание, чем у других струнно-смычковых инструментов. Поэтому, аккомпанируя контрабасу, не следует сокращать длину звучания исполняемых на фортепиано длительностей, поскольку может возникнуть не только несоответствие в совместном исполнении штриха, но и гармоническая «грязь».

Важной проблемой в аккомпанировании контрабасу является смена позиций у солиста. В отличие от общепринятых правил скрипичной и виолончельной техники, смена позиций в игре на контрабасе может происходить одинаково как на предыдущем, так и на следующем движении смычка (в любом нюансе). Правильная смена позиций обязательно сочетается с развитием музыкальной фразы. Концертмейстер должен чувствовать эти переходы у контрабасиста и в момент разрыва подхватить фразу, выразительно её провести в своей партии, создав непрерывность звучания музыки. В искусстве смены позиций показательным примером для контрабасиста может послужить исполнение *legato* на фортепиано.

На контрабасе трудно достичь чистой интонации. Это объясняется большим интервальным расстоянием на грифе, частыми сменами позиций, толщиной струн. В совместной игре с контрабасистом важно и одновременное исполнение пауз, особого контроля в совместной игре с контрабасом требует и звуковой баланс, поскольку динамические возможности этого инструмента скромнее.

В совместной игре с инструменталистами важна штриховая согласованность, в основе которой лежит атака звука. Можно говорить об определённых соответствиях видов атаки, в частности у струнных инструментов и фортепиано:

- мягкая атака – тремоло у струнных, соразмерное одновременному мягкому нажатию клавиши на фортепиано;
- твёрдая атака – щипок у струнных соответствует активному нажатию клавиши на фортепиано;
- жёсткая атака – удар по струне у струнных идентичен удару по клавише на фортепиано.

Относительно технологической сути штрихов у инструменталистов можно выявить следующие закономерности, обусловленные различными способами ведения смычка по струне. Изменяя скорость и направление движения смычка, силу его нажатия, место и продолжительность соприкосновения со струной, исполнитель может существенно влиять на характер звукоизвлечения, то есть изменять как штрихи, так и динамические оттенки. В частности, на смычковых инструментах *spiccato* во время усиления звука порой переходит в *detache*. Разнообразие штрихов пианиста зависит от его умения извлекать звуки различными приёмами и движениями пальцев и рук.

Порой исполнители встречаются с необходимостью отказаться от унификации штрихов в обеих партиях, поскольку это не всегда является единственным и правильным средством достижения ансамбля.

В произведениях ансамблевого репертуара довольно часто встречаются украшения (мелизмы, группето, форшлагги и др.). Для синхронного исполнения мелизмов в параллельном движении с фортепиано или унифицированного исполнения в поочерёдном изложении их следует чётко расшифровывать.

В ансамбле с инструменталистами особого внимания от концертмейстера требует рациональное использование педали. Педаль придаёт роялю особую, обволакивающую атмосферу, окутывающую его неизбежную ударность. Однако беспедальное звучание – своеобразная характерная краска, которой пианист широко пользуется. Противопоставление беспедального звучания педальному – сильное выразительное средство. Оно служит и звуковой инструментовке, и обрисовке ритма, и психологической характеристике.

Знание особенностей клавишных инструментов XVIII века поможет в применении педали во время исполнения камерно-инструментальных произведений эпохи барокко, где она будет предельно аскетичной. Здесь важен слуховой контроль, который не допустит наслоения гармоний и не повлияет на полифоническое развёртывание голосов. Однако во всех случаях следует придерживаться классического эталона ясного звучания и сохранять педальную чувствительность в

эпизодах прозрачного звучания того или иного инструмента. В частности, в кантиленных частях, где мелодию ведёт инструменталист, концертмейстер должен чаще подменивать педаль, учитывая, что в этих случаях её функцию частично берёт на себя солист. В подвижных частях произведений венских классиков в ансамбле с инструменталистом пианисту не следует педализовать фигуры и затенять паузы.

Но концертмейстер не должен избегать густой, насыщенной педали в произведениях С. Рахманинова, равно как и педальных наслоений во время исполнения постромантической музыки. Порой обозначение педали в произведениях импрессионистов заменяется авторскими лигами, объединяющими несколько гармоний в единый гармонический комплекс, выдержанный на педали.

Именно знание стиля произведения с соответствующим использованием педали поможет подчеркнуть артикуляцию, ритм, богатство и разнообразие тембра любого инструмента, с которым играет концертмейстер.

У пианистов и струнников лига несёт различную смысловую нагрузку. На фортепиано эта дугообразная черта определяет границу определённой фразы и штрих, у струнных – смену движения смычка. Эта смена зависит, во-первых, от динамики; во-вторых, от выразительности и характера звучания. Сильные, энергичные эпизоды требуют более частых смен смычка, чем мелодичные, нежные. Итак, в художественном плане такая смена не имеет ничего общего с фразировкой, однако может существенно поддержать её. У исполнителей на струнно-смычковых инструментах смена смычка на фоне непрерывной лиги в партии фортепиано не всегда нарушает ансамблевое единство. Всё зависит от умения струнника сменить движение смычка незаметно, то есть не должно быть непредвиденных цезур, способствующих отсутствию широкого дыхания фразы. Обычно, штриховые лиги должны быть как можно ближе к фразировочным, а по возможности – и совпадать с ними. Порой встречаемся с тем, как в произведениях для совместного исполнения композитор сознательно соединил в партиях струнно-смычковых и фортепиано различные лиги. О таком союзе С. Фейнберг писал: «Если в некоторых случаях движения руки пианиста совпадают со смычковыми штрихами, то в других случаях они могут не только отличаться, но и противоречить им в той же мере, в какой звучность и техника у фортепиано и у смычковых инструментов не сходны между собою» [4, с. 201].

Иногда во время исполнения широко расположенных аккордов струнники испытывают дискомфорт в совместной игре с концертмейстером. Ведь в основном эти аккорды носят затактовый характер (в связи со строением инструментов, на которых невозможно одновременно исполнить три, а тем более четыре звука аккорда в широком расположении). Поэтому на основную долю приходится

верхние звуки аккорда, а не его начало. Пианисту необходимо в своей партии совпасть с последним звуком аккорда струнно-смычкового инструмента, не нарушая ансамблевой синхронности.

Без преувеличения можно утверждать, что профессия концертмейстера – одна из важнейших и самых необходимых в ансамблевом музицировании. Она способствует всестороннему развитию пианиста. Во время совместного исполнения он слышит в действии инструменты с иным звукоизвлечением и участвует в построении звуковых комплексов, состоящих из различных тембров. Слушая игру на определённом инструменте или певческий голос, он чутко реагирует на изменение фактуры и регистра партнёра. Динамику своей партии концертмейстер не только заранее определяет, но и постоянно согласовывает с динамическим планом солиста во время репетиционной игры или выступления. Участие в совместном исполнении произведения учит пианиста более тонко педализировать, хорошо держать темпоритм, помогает обогащать тембральные краски фортепиано. Именно благодаря ансамблевому исполнительству ярче и разнообразнее становится его звуковая палитра. Концертмейстерство добавляет пианисту весомых исполнительских качеств, воспитывая у него музыкальную гибкость, способность к мгновенному артистическому перевоплощению, эстрадную выдержку и т.п.

Проведённое исследование значительно расширяет диапазон научного подхода к изучению проблем творческого становления концертмейстера в профессии.

Список использованных источников

1. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – М. : «Музыка», 1971. – 94 с.
2. Савари, С. В. Азбука аккомпанемента / С. В. Савари. – Донецк : Юго-Восток, 2005. – 72 с.
3. 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.
4. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1969. – 608 с.
5. Чулаки, М. И. Инструменты симфонического оркестра / М. И. Чулаки. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1983.– 172 с.

References

1. Gotlib A. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Fundamentals of ensemble technique]. Moscow : Muzyka [Music], 1971, 94 p.
2. Savary S. Azbuka akkompanementa [The ABC of accompaniment]. Donetsk : YUgo-Vostok [South-East], 2005, 72 p.
3. Savary S., Kovalenko M. Akkompanement: aktual'nye voprosy pedalizacii: Uchebnoe posobie [Accompaniment: topical issues of pedalization: Uchebnoe posobie]. Donetsk: BRENDA IMIDZ, 2021. – 106 p. notes, illustrations.

- Textbook]. Donetsk : CHP «BREND IMIDZH» [Private enterprise "BRAND IMAGE"], 2021, 106 p. notes, illustratuius.
4. Feinberg S. Pianizm kak iskusstvo [Pianism as an art]. Moscow : Muzyka [Music], 1969, 608 p.
 5. Chulaki M. Instrumenty simfonicheskogo orkestra [Instruments of the symphony orchestra]. 4th ed., Reviewed and additional, Moscow : Muzyka [Music], 1983, 172 p.

Коваленко М. Н., Вальсамакина А. А. Актуальные вопросы деятельности концертмейстера-пианиста в классе струнно-смычковых инструментов. Статья посвящена выявлению профессиональной специфики в творческой деятельности концертмейстера-пианиста в классе струнно-смычковых инструментов, обоснованию и структурированию основных компонентов в арсенале пианиста, направленных на решение ансамблевых проблем исполнения.

Наряду с изучением особенностей инструментов струнной группы авторы рассматривают пути преодоления технологических проблем, возможных в работе аккомпаниатора. Концертмейстер инструментальных классов должен изучить и досконально знать специфику исполнительства на каждом инструменте, понимать индивидуальную манеру музыканта, с которым играет (комплекс игровых приёмов, особенностей звукоизвлечения, штрихов, динамики), что поможет ему точнее определять свои действия.

Специфика поставленных задач предопределила выбор теоретических и эмпирических **видов методологии**: анализ, описание, обобщение, систематизация собственного педагогического опыта, изучение творческой деятельности коллег-концертмейстеров.

Актуальность темы статьи обусловлена крайне незначительным объёмом исследований, посвящённых всестороннему и структурному рассмотрению особенностей профессиональной деятельности концертмейстера во взаимодействии с исполнителями на струнно-смычковых инструментах.

Результаты исследования представляют интерес для студентов учебных заведений по специальности «Фортепиано» и практикующих концертмейстеров.

Ключевые слова: концертмейстер, аккомпанемент, концертмейстерский класс, струнно-смычковые инструменты, ансамблевое взаимодействие.

Коваленко М. Н., Вальсамакина А. А. Актуальні питання діяльності концертмейстера-піаніста в класі струнно-смічкових інструментів. Стаття присвячена виявленню професійної специфіки у творчій діяльності концертмейстера-піаніста в класі струнно-смічкових інструментів, обґрунтуванню та структуруванню основних компонентів в арсеналі піаніста, спрямованих на вирішення ансамблевих проблем виконання.

Поряд з вивченням особливостей інструментів струнної групи автори розглядають шляхи подолання технологічних проблем, можливих в роботі акомпаніатора. Концертмейстер інструментальних класів повинен вивчити і досконально знати специфіку виконавства на кожному інструменті, розуміти індивідуальну манеру музиканта, з яким грає (комплекс ігрових прийомів, особливостей звуковидобування, штрихів, динаміки), що допоможе йому точніше визначати свої дії.

Специфіка поставлених завдань зумовила вибір теоретичних і емпіричних видів методології: аналіз, опис, узагальнення, систематизація власного педагогічного досвіду, вивчення творчої діяльності колег-концертмейстерів.

Актуальність теми статті обумовлена вкрай незначним обсягом досліджень, присвячених всебічному та структурному розгляду особливостей професійної діяльності концертмейстера у взаємодії з виконавцями на струнно-смичкових інструментах.

Результати дослідження представляють інтерес для студентів навчальних закладів за спеціальністю «Фортепіано» та практикуючих концертмейстерів.

Ключові слова: концертмейстер, акомпанемент, концертмейстерський клас, струнно-смичкові інструменти, ансамблева взаємодія.

Kovalenko M., Valsamakina A. Topical issues of the activity of a pianist accompanist in the class of bowed string instruments. The article is devoted to identifying professional specifics in the creative activity of a pianist accompanist in the class of bowed string instruments, substantiating and structuring the main components in the pianist's arsenal aimed at solving ensemble problems of performance.

Along with studying the features of the string group instruments, the authors consider ways to overcome the technological problems that are possible in the work of an accompanist. The concertmaster of instrumental classes must study and thoroughly know the specifics of performing on each instrument, understand the individual style of the musician with whom he plays (a set of playing techniques, features of sound production, strokes, dynamics), which will help him determine his actions more accurately.

The specifics of the tasks set predetermined the choice of theoretical and empirical types of methodology: analysis, description, generalization, systematization of one's own pedagogical experience, study of the creative activity of fellow concertmasters.

The relevance of the topic of the article is due to the extremely small amount of research devoted to a comprehensive and structural consideration of the features of the professional activity of an accompanist in interaction with performers on bowed string instruments.

The results of the study are of interest to students of educational institutions majoring in piano and practicing accompanists.

Key words: accompanist, accompaniment, accompanist class, bowed string instruments, ensemble interaction.

УДК 781.6:78.082.2

А. И. Балджи

**Л.В. БЕТХОВЕН ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА № 5
(к проблеме исполнительской трактовки)**

Творчество Л. Бетховена (1770 – 1827) – одно из величайших явлений мировой культуры. Новаторство композитора заключается в философской глубине, демократической направленности, смелости и не имеет себе равных в музыкальном искусстве Европы прошлых веков. Творчество Бетховена, в котором чувствуется преемственность с Венским классицизмом XVIII века, тесно связано с искусством Германии и Австрии. Не случайно композитор вошёл в историю культуры как последний представитель этой школы.

Фортепианное наследие Л. Бетховена является драгоценным достоянием человечества. Изучению его в контексте вопросов истории, теории музыки и исполнительства посвящено множество исследований. Среди них работы А. Гольденвейзера, Ю. Кремлёва, В. Протопопова, А. Альшванга и многих других. Актуальным остаётся и исполнительский аспект фортепианного творчества композитора, в котором главное внимание принадлежит его сонатам. Каждая из них – шедевр, требующий скрупулёзной работы исполнителя, ведь в интерпретации всегда содержится момент открытия тайны сочинения, с его уникальным содержанием и неповторимостью эмоционального мира.

Традиции исполнительских интерпретаций сонат Бетховена зачастую передаются от учителя к ученику, существуя в устной форме. В то же время мы имеем записи исполнений, выполненных выдающимися пианистами XX века. Среди сонат, имеющих ряд неповторимых интерпретационных версий – Пятая соната Л.В. Бетховена. Она является

репертуарной как для студентов музыкальных училищ и консерваторий, так и для известных концертирующих пианистов. В ряду уникальных интерпретаций сонаты – исполнительские записи игры М. Гринберг, А. Гольденвейзера, А. Шнабеля, М. Юдиной и др. Сравнение существующих исполнительских трактовок музыкального произведения даёт возможность более полного представления о его значимости, глубине, особенности музыкального языка и приёмах «озвучивания».

Цель настоящей статьи – выявив особенности содержания Пятой сонаты Бетховена и сопоставив яркие варианты исполнительских трактовок М. Юдиной и А. Шнабеля, предложить свои рекомендации к её интерпретации.

Общую методологическую базу работы составили труды отечественных музыковедов, посвящённые творчеству Бетховена, (А. Альшванга, В. Протопопова, А. Алексеева, Ю. Кремлёва), исполнительскому опыту (А. Гольденвейзера), теории интерпретации музыки (Г. Юдина, В. Москаленко, Т. Чередниченко).

Определённую роль в работе с материалом сыграл личный исполнительский опыт и наблюдение за игрой выдающихся музыкантов, что всегда открывает новые возможности для сравнений, размышлений, теоретического анализа и обобщений.

Соната для фортепиано № 5 *c-moll* op. 10 № 1 была написана Бетховеном в период с середины 1796 до середины 1798 года вместе с двумя другими сонатами этого опуса № 6 и № 7 и посвящена графине Анне Маргарите фон Браун, в доме которой Л.В. Бетховен бывал и выступал как пианист. Это произведение занимает особое место среди ранних сонат Бетховена, так как обобщает достижения первой группы сонат, будучи достаточно монументальной и вместе с тем лаконичной. Формы её очень сжаты, но одновременно достигнута большая сила выражения. В ней чётко отражается эпоха классицизма и конкретно стиль Бетховена.

В отличие от предыдущих сонат, которые были написаны в большой четырёхчастной форме, Пятая соната имеет три части. Сохраняя форму и схему классической сонаты, Бетховен придаёт ей гибкость очертаний, открывает новые пути её развития. Тональность *c-moll* – одна из любимейших композитором, его самые драматические произведения написаны именно в ней – 32 вариации, Патетическая соната, Симфония № 5.

Концертные выступления российской пианистки **Марии Вениаминовны Юдиной** (1899-1970), одной из самых колоритных и знаковых фигур на пианистическом небосклоне музыкальной культуры XX века, всегда становились художественным событием. Она любила сочинения И. С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса. Пятая соната Бетховена в её исполнении отличается высоким эмоциональным тонусом, абсолютной искренностью и

непосредственностью музыкального высказывания, демонстрирует цельность замысла, поражая неразрывностью точно найденных деталей, составляющих данное целое.

В первой части сонаты на протяжении всей главной партии пианистка ярко обнаруживает внутреннее противоречие духа, удачно чередует порывы и вздохи. Первый аккорд звучит мощно, а восходящие пассажи энергично, хотя их последние звуки исполнительница несколько смягчает. Следующие аккорды (тт. 3–4) очень хорошо передают интонации вздоха и стога. В среднем разделе главной партии триольные фигуры (тт. 17–20) пианистка играет, используя левую педаль. Это придаёт звучности более глухой и таинственный характер. Окончание главной партии (т. 22) Юдина исполняет решительно, верхние звуки (тт. 28–30) она играет ярко, это даёт ощущение напряжения, которое подчёркивает силу волевого начала.

Такое энергичное окончание главной партии ярко оттеняет наступающий перелом в связующей. Юдина исполняет её лирически, напевно и связно. Первый звук *es* (т. 32) звучит полно, на педали, что придаёт ему необходимого колорита. Но, в общем, во всём этом построении пианистка не использует достаточно густой педализации, способствующей ясному голосоведению.

Не задерживаясь на красивой антитезе, исполнительница властно ведёт слушателя по пути быстрого развития и смены эмоций. С удивительной непринуждённостью созерцательность в её игре переходит в душевную подвижность, а изящные, грациозные фигуры побочной партии звучат чётко и прозрачно. Достаточно плавно М. Юдина исполняет в мелодии побочной партии группетто (т. 61) и достигает абсолютного равенства звучания восьмых *staccato* (тт. 64–65, 68–69). В партии левой руки (с т. 56) пианистка добивается полной свободы и непринуждённости в исполнении. Она звучит легко и нежно. Педаль в побочной партии исполнительница использует очень прозрачно, лишь немного «поддерживая» ею некоторые мелодические звуки, придавая им большую напевность и красочность. Затем переживание становится страстным и тревожным.

В заключительной партии экспозиции М. Юдина придаёт интонациям патетическую отрывистость, а конец экспозиции играет мягко и напевно. Важно отметить большое мастерство и пластичность, с которой исполнительница сумела передать широкий круг развития эмоций.

В разработке М. Юдина удачно передаёт душевную неопределённость, порождённую внутренней борьбой. Изумительно тонко исполняет пианистка *legato* октавной темы в правой руке (тт. 118–133), этот момент музыкального текста сонаты является достаточно сложным для выполнения.

В построении, которое следует за центральным разделом разработки, исполнительница строго выполняет бетховенские динамические указания – *p* после *ff* и внезапное *f* в начале репризы. Конец разработки – быстрое нарастание волевых интонаций, ведущим к репризе, в которой М. Юдина вносит очень меткие и существенно новые психологические штрихи.

Вторая часть *Adagio molto* пятой сонаты в исполнении Юдиной отличается редким разнообразием звучания, тонкой нюансировкой, интонационной гибкостью, в которой царит неторопливая, мягкая рассудительность, переходящая моментами в сдержанные и кратковременные порывы. Еле уловимые вздохи внутри мотива или фразы наделяют исполнение речевой выразительностью. Акценты и стремительные совпадения арпеджио (тт. 17-22 и аналогичные в репризе) лишены чрезмерной резкости. Великолепна и заключительная реприза первой темы, где пианистка достигает максимальной мягкости и округлости звучания.

Финал М. Юдиной захватывает энергией, богатством фантазии, чудесной способностью к перевоплощению. Её исполнение тяготеет к монументальности форм, строгости и философичности. Она играет его не в очень быстром темпе. Тему главной партии (тт.1-5) пианистка исполняет с акцентами на первую долю, что является не совсем подходящим к замыслу композитора. Могуче и непрерывно вливаются стремительные шестнадцатые (тт.12-15). Пианистка строго с указаниями автора выполняет три *sf* (тт.14, 15).

Самобытно звучит в её исполнении и вторая тема (*Es-dur*, с т. 16), где традиционные для неё прямолинейность и маршевость отходят на второй план, в связи с «оттяжками» перед половинными длительностями на первую долю.

Изложенную быстрыми октавами тему (с конца т. 26) пианистка играет выразительно и строит постепенную восходящую динамику от *poco piu forte* до *fortissimo* (т. 31). С достаточно сложным для исполнения эпизодом (тт. 34-35) пианистка справляется легко и непринуждённо.

В заключительной теме исполнительница мастерски противопоставляет звучание аккордов на *fortissimo* и *piano* (тт. 37-45).

Разработка полна интонациями тревожного и страстного призыва. Отрывисто и нервозно звучат аккорды в левой руке. Здесь пианистка ускоряет темп. Внимание акцентируется на глубокой фермате (т. 58).

В репризе повторяются моменты экспозиции, но перерывы движения ещё более часты. Заканчивается финал игривой кодой.

Иную трактовку Пятой сонаты мы слышим в исполнении **Артура Шнабеля** (1882-1951) – австрийского пианиста, педагога, композитора, одного из величайших исполнителей XX века. В течение многих десятилетий Артур Шнабель оставался своего рода эталоном

благородства и классической чистоты стиля, содержательности и высокой одухотворённости исполнения, в первую очередь, когда речь шла об интерпретации музыки Л. В. Бетховена и Ф. Шуберта.

В 1927 году музыкант ознаменовал 100-летие со дня смерти своего кумира – Л.В. Бетховена, впервые исполнив в одном цикле все его 32 сонаты, а через несколько лет первым в истории записал их на пластинки. Много и плодотворно работал он и как редактор. В 1935 году вышла из печати фундаментальная работа – редакция всех сонат Бетховена, в которой он обобщил опыт нескольких поколений артистов и изложил свои оригинальные взгляды на трактовку бетховенской музыки.

В его исполнении мы слышим истинную духовность, интеллектуальную мощь, благородство и естественность фразировки. Произведения Бетховена звучали под его пальцами более тепло, сердечно и насыщенно в лирическом отношении. Особое впечатление он производил исполнением сонат, оно всегда было интересным и приводило слушателей в восторг.

Исполнение А. Шнаблем в целом имеет более лирический оттенок, чем в версии М. Юдиной. Слушая его запись сонаты, ощущаешь некоторую беззаботность. И, тем не менее, он производит сильное впечатление способностью раскрывать в музыке Бетховена прекрасное и возвышенное.

В первой части на протяжении всей главной партии пианист ярко противопоставляет два контрастных начала, добываясь этого не только динамикой, но и разным характером звучания. Первый аккорд звучит монументально, а восходящие пассажи звонко, хотя их последние звуки А. Шнабель, как и М. Юдина, несколько смягчает. Следующие аккорды (тт. 3-4) пианист играет мягко. Тонко исполнена мелодия в верхнем голосе (тт. 9-16). Её трепетное звучание в дальнейшем приобретает взволнованность и драматичность. Окончание главной партии (с т. 22) А. Шнабель исполняет решительно, активно и настойчиво.

Импульсивности развития первой темы противопоставляется спокойная, раздумчивая, созерцательная связующая партия (тт. 32-55). Тонкая красочность в связующей партии – одно из характерных проявлений оркестровки фортепианной фактуры Бетховена. Внезапно мягкий, певучий звук *es* возвещает появление светлых ласково-нежных поэтических образов. Здесь исполнитель использует достаточно прозрачную педализацию. В двух последних фразах связующей партии (тт. 48-55), хочется отметить в игре Шнабеля густоту звучания выдержанного баса, на фоне которого звучит ясный диалог в верхнем голосе.

Побочную партию пианист играет изящно, легко и непринуждённо. А. Шнабель не допускает импровизационности в исполнении украшений (т. 61). Пассажи восьмых *staccato* (тт. 64-65, 68-69) выполняются определённо с восходящей динамикой от *piano* к

crescendo. Дальнейшее развитие музыки идёт по линии нарастания энергии и возвращения в сферу героики (с т. 70). Мощно и непрерывно вливаются бурлящие фигурации восьмых (т. 81). Акценты на слабых долях такта (тт. 86-89) пианист исполняет резко, доводя развитие к кульминации экспозиции в 90-ом такте.

В заключительной партии экспозиции в игре А. Шнабеля ощущается умиротворение. Интонации верхнего голоса мягкие, вопросительного характера. Экспозиция повторяется почти без изменений.

С некоторым оттенком грусти начинается разработка. Она также полна контрастов. Особо следует выделить новую грустную и певучую октавную тему. Верхний голос в своей взволнованности и лиричности приобретает наивысшей выразительной силы. Здесь исполнитель будто чувствует оркестровые голоса.

Реприза по сравнению с экспозицией содержит некоторые новые черты, она носит более суровый драматический оттенок. Особенно важно отметить изменение эмоциональной окраски побочной и заключительной партий. Торжество волевого начала подчёркивается двумя последними аккордами *ff*.

Особенно впечатляет исполнение Шнабелем второй части. *Adagio molto* надолго остаётся в памяти и поражает одухотворённостью исполнения, своей внутренней значимостью и непосредственностью выражения чувств. Здесь проявляется дар Шнабеля, как настоящего лирика, играть медленные части в необычно протяжённых темпах, ни на секунду не теряя силы воздействия на аудиторию. Чем более неторопливым становится движение, тем сильнее захватывает слушателя красота музыки. Слушатель может наслаждаться мягким, певучим звуком пианиста и пластикой его выразительной фразировки. Его игре присущи внутреннее спокойствие и уверенность.

Шнабель прекрасно воплощал и энергию бетховенской музыки. Если в медленных частях он любил сдерживать темп, то в быстрых, наоборот, играл нередко быстрее обычного. Ярким примером этого является финал сонаты. Шнабель играет его в очень быстром темпе на едином дыхании. В отличие от исполнения М. Юдиной, А. Шнабель в начальных однотоктных мотивах главной партии (тт. 1-5) не акцентирует первую четверть каждого такта. В пассажах (тт. 12-15) движение становится настолько стремительным, что кажется, будто он вырывается из оков метра, радостно ощущая свою свободу.

Вторую тему финала (*Es-dur*, с т. 16) пианист играет активно, мужественно, без романтизации, не отклоняясь от темпа, всю в пределах *piano*. Арпеджированный аккорд (т. 22) у Шнабеля звучит *ff*, внезапно и, несколько, сухо.

Изложенная быстрыми октавами тема (с конца т. 26) достигает большой выразительности и радостного звучания. В сложном

полиритмическом эпизоде (тт. 34-35) ведущей является мелодия партии левой руки, которая изложена триолями.

В заключительной партии А. Шнабель выбирает «острый» характер. В т. 45 делает *sf* не только на последнем аккорде, но и на первом.

Разработка у исполнителя очень энергична, ритмична и стремительна. Аккорды в левой руке выполняются с подчёркнутостью и остротой *staccato*.

В репризе после неглубокой ферматы тема главной партии звучит настойчивее, чем в экспозиции. В целом, жизненность отдельных построений и тонкая обработка деталей сочетается с превосходным чувством формы.

Исходя из вышеизложенного сравнения интерпретационных версий Пятой сонаты и собственного пианистического опыта, обозначим главные задачи, возникающие в процессе её исполнения.

Первая часть – *Allegro molto e con brio, c-moll*. Ленц (немецкий исследователь XIX века) справедливо усматривал в ней симфонический размах, а Ю. Кремлёв отмечал героическое начало, где проблема образа переносится в этико-психологическую область.

Прежде всего, очень важно установить верный, единый для всей части темп. Найти объединяющий пульс движения в данном случае не так легко. Между тем стиль Бетховена не терпит неустойчивого ритма и произвольных отклонений от основного темпа. Несмотря на то, что отдельные эпизоды первой части должны иметь свойственный им индивидуальный характер, свой живой ритм, вся часть в целом объединяется единой пульсацией. Объединяющий пульс не всегда можно уловить в первом же эпизоде. В первой части таким эпизодом является вторая тема, в которой естественное, текучее движение найти сравнительно легко. Часто первую тему играют слишком вяло и медленно, что ведёт к потере стремительного и активного развития, которое заложено в обозначении Бетховена: *Allegro molto e con brio*.

Последнюю четверть в такте 4 выполняют, обычно, как затакт к следующей первой четверти, что совершенно неправильно. Здесь заканчивается первый четырёхтакт, а на первой четверти начинается новый, который заканчивается в восьмом такте также на третьей четверти.

Начиная с такта 9, лиги поставлены Бетховеном очень тонко. Они по большей части тесно связаны со штрихами струнных инструментов. При сплошном движении равных нот Бетховен нередко ставил лиги, чтобы просто указать, что данное место следует играть *legato*. Но в большинстве случаев (особенно в более поздних произведениях) в лигах Бетховена заложена масштабная глубина художественного замысла.

Чрезвычайно важным является точное ритмическое выполнение пауз. Чередование обоих двухтактов *pianissimo* и третьего *fortissimo* ни в коем случае не должно быть смягчённым. Трёхкратное *fortissimo staccato* в тактах 28-30 следует выполнять коротко и остро. Левая рука снимает аккорды вместе с первой четвертью правой руки. После этого такт паузы нужно выдержать совершенно точно. *Fp* на длинной ноте в такте 32 означает, что, взяв ноту *forte*, её надо выдерживать *piano*. На фортепиано это невозможно выполнить из-за свойств инструмента, поэтому *fp* выполняется в этих случаях как обычное *sf*. То же самое касается и *fp* в такте 94. Штрихи Бетховена в этом месте точно указывают верную декламацию. Перед третьим *es* в такте 34 (синкопа на третьей четверти) и далее (перед такими же *c* и *as*) должна быть лёгкая цезура.

В 48 такте определённые трудности вызывает полифоническое развитие. В левой руке басовое *b* должно звучать очень выразительно и точно выдерживаться, линия четвертей исполняется очень плавно, без перерывов. Как высшая точка оба раза отмечается *as*, что не совпадает с декламацией правой, где центральным звуком является третья *c* и третья *as*. В последующих фигурах из пяти восьмых в правой руке последнюю восьмую нужно снимать легко. Не следует соединять окончания такта 55 с первой четвертью такта 56.

Побочная партия имеет четырёхтактное построение. Её наполнение погружает слушателя в абсолютно новую атмосферу. Наиболее значительным моментом является в каждом четырёхтакте первая четверть третьего такта. Сопровождение левой руки должно звучать *legato*, но очень прозрачно, почти без педали. Имеющиеся здесь группетто требуется начинать с верхней ноты *c* на сильном времени. Мотивы в правой руке исполняются без нарастания звука. *Crescendo* достигается усилением звучности в сопровождении левой руки.

В этом месте стоит обратить внимание на часто применяемый Бетховеном приём сжатия ритмического построения. Сначала широкая восьмитактная фраза, затем два такта, далее чередование одноктных мотивов и, наконец, с прекращением у мелодии движения восьмых, отмечается каждая четверть. Этот приём даёт впечатление большого нарастания и придаёт ритму произведения большей энергии. При дальнейшем *crescendo* (такты 82, 83) ноты *b*, *h*, *c*, *a* и т. д. нужно отмечать в обеих руках как продолжение мелодической линии. В тактах 86-90 аккорды левой руки играют коротко и сухо, а *sf* в правой – ярко и отрывисто. Вслед за этим левую руку до конца экспозиции нужно играть *legato*, а верхний голос – отчётливо и просто, точно соблюдая паузы. Заканчивать экспозицию следует без замедления, так как Бетховен предполагает его, растягивая звук *f* на целый такт.

Введённая в **разработку** новая тема (такт 118) родственна побочной партии. Более тонкому её исполнению поможет разнообразная красочная оркестровка. Левая рука в такте 137 присоединяется к

верхнему голосу незаметно, без толчка. До начала *crescendo* в такте 142 шесть тактов должны быть выдержаны в ровном *piano*. *Sf* на третьей четверти в тактах 155, 156 нужно делать только в правой руке. Две ноты *g* в такте 158 (партия левой руки) играют *staccato*. Аккорд правой снимается вместе с первой четвертью левой. В репризе все поставленные задачи усложняются более ярким показом контрастов образного наполнения.

Вторая часть – *Adagio molto* – один из прекрасных образцов медленных частей бетховенских сонат, в котором всё время доминирует ведущий верхний голос и имеет порой характер свободной импровизации. Музыка этой части полна глубокой значимости и благородной простоты. В ней, в отличие от драматически-напряжённых страстей крайних частей, сосредоточен душевный покой. Форма *Adagio molto* – соната без разработки.

Свободная, местами ритмично-изящная мелодическая линия во второй части чрезвычайно тщательно выписана Бетховеном. Все штрихи и динамические оттенки нуждаются в совершенно точном исполнении. Следует предостеречь от «дешёвой» выразительности и неуместных *rubato*, которые могут только исказить ясный художественный замысел Бетховена. Важно найти правильный объединяющий пульс и в этой части. Самым надёжным средством является взятие за основу движения сравнительно мелких (шестнадцатых) нот. При исполнении мелодий с более мелкими нотами важно следить за тем, чтобы они не приобретали характер суетливых пассажей и не теряли своей мелодической природы. Отталкиваясь от темпа этих эпизодов, важно найти основное движение, которое будет наиболее естественным, так как замысел Бетховена в подобного рода произведениях всегда предполагает единую пульсацию. Выполнение ритмической составляющей этой части представляет значительную сложность и требует точного математического просчёта музыкального материала. Все украшения второй части должны восприниматься как часть мелодического развития и не нарушать общего характера музыки. В нотах предлагается наиболее целесообразная, с точки зрения А. Гольденвейзера, расшифровка украшений. Предложенное им исполнение группетто как квинтоль, начинающееся со второй ноты, является наиболее подходящим.

Мы часто бываем недостаточно внимательны к мелочам. Между тем в каждом художественном произведении целое и детали представляют единство. Очень важно не пропустить ни одного штриха, выписанного композитором, поскольку в каждом из них заложен глубокий художественный смысл. Очень внимательное и точное исполнение всех длительностей и пауз тонко приблизит исполнителя к замыслу композитора.

В тактах 14-15 средний голос (шестнадцатые) в левой руке играют *legato* и очень плавно. Аналогично играет правая рука в такте

19 и левая в такте 21. Далее (такты 22-23) в линии шестнадцатых нужно добиться плавности звучания и гибкого интонирования.

В линии *crescendo*, начиная с такта 31, должны участвовать аккорды левой руки, которые точно выдерживают одну восьмую и снимаются на паузах. Следующие триоли шестнадцатых должны звучать плавно, незаметно переходя из руки в руку.

В **репризе**, начинающейся с такта 46, имеются значительные элементы вариационности, которые требуют от исполнителя более тонкого и проникновенного подхода к микро-интонированию мелодического рисунка.

В **коде** каждая линия имеет свой ритмический рисунок, вместе же они дают равномерное движение шестнадцатых. Необходимо, чтобы оно было непрерывным и в то же время не механичным. Эта задача довольно непростая.

Финал сонаты – *Prestissimo* – написан в сонатной форме и отличается необычайной краткостью и лаконичностью. Здесь проявилась титаническая натура Бетховена.

Лёгкая, игривая и в то же время тревожная **главная партия** до появления шестнадцатых звучит на *piano* без всякого *crescendo* с точным соблюдением всей штриховой палитры. Однако, в четвёртом такте в мелодии естественно сделать некоторое декламационное усиление к кульминационному звуку *f*, образующему диссонанс к выдержанному в левой руке *fis*.

Начиная с такта 8, в сопровождении следует остерегаться связывания первых двух восьмых. Все восьмые должны выполняться *staccato*. Три *sf* в тактах 14, 15 следует играть остро в обеих руках, на что указывает точка над *g* в правой руке.

Всё изложение второй темы (такт 16) исполняется *piano*, но, тем не менее, мужественно. *Ff* должно прозвучать внезапно и ярко, как динамическая вспышка, а *fp* в следующем такте – как акцент на выдержанной ноте.

В такте 30 целесообразно сделать *crescendo* к *fortissimo*. В обоих трёхтактных построениях третий такт нужно играть несколько легче.

Аккорд (на второй четверти такта 38) должен прозвучать кратко и сухо – *fortissimo*, следующие аккорды – *piano* и также коротко и сухо. Наоборот, в аккорд на последнюю четверть такта 41 надо как бы глубоко погрузиться. Начиная со второй четверти такта 42 и до конца экспозиции, следует играть *piano* легко, не меняя темпа.

Разработка исполняется с большой энергией и ритмической определённой. Важно заметить все тональные планы, придающие звучанию разнообразной красочности. В стремительном развитии учитывать динамическую контрастность от *p* до *ff* с точным расчётом силы звука.

Проведение второй темы финала в *Des-dur* наполнено благородством и в то же время настороженностью, а в такте *adagio* – тревогой. Погружению в иное состояние способствует запланированное композитором довольно протяжённое в рамках финала замедление, где исполнителю важно точно рассчитать его пульсацию в сравнении с основным темпом. Ферматы выдерживаются относительно замедленного темпа, а возврат к первоначальному темпу должен быть мгновенным. Важно учитывать, что внезапное *piano* и *diminuendo* окончания финала не должно ассоциироваться с замедлением. Единый пульс остаётся до последнего такта.

Пятая соната Л. Бетховена является на самом деле шедевром фортепианного творчества великого венского классика. Это произведение входит в репертуар многих выдающихся пианистов прошлого и современности, приобретая каждый раз при своём новом звучании оригинальные краски, обрастая новыми понятийными нюансами, удивляя слушателя глубиной композиторского и исполнительского замыслов.

Если продолжить рассмотрение исполнительских трактовок пятой сонаты, можно выявить всё новые и новые художественные концепции. Это ещё раз подтверждает исключительность фортепианного гения Л. Бетховена вообще и удивительную глубину идейно-образного содержания Пятой сонаты в частности.

Список использованных источников

1. Альшванг, А. А. Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг // Людвиг ван Бетховен. – М. : Музыка, 1977. – 5-е изд. – 47 с.
2. Гольденвейзер, А. Б. 32 сонаты Бетховена / А. Б. Гольденвейзер. – М. : Музыка, 1966. – С. 52–57.
3. Кремлёв, Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. А. Кремлёв. – М. : Сов. композитор, 1970. – 2-е изд. – С. 67–75.
4. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Корыхалова. – М. : Музыка, 1979. – 206 с.
5. Москаленко, В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В. Г. Москаленко. – К. : КГК им. П. Чайковского, 1994. – 157 с.
6. Чердниченко, Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. В. Чердниченко // Музыкальное исполнительство и современность. – М. : Музыка, 1988. – С. 43–69.

References

1. Alschwang A. Ocherk zhizni i tvorchestva [Essay on life and work] / Ludwig van Beethoven, Moscow : Muzyka [Music], 1977, 5 th ed., 47 p.
2. Goldenweiser A. 32 sonaty Bethovena [32 Beethoven sonatas]. Moscow : Muzyka [Music], 1966, pp. 52–57.
3. Kremlev Yu. Fortepiannye sonaty Bethovena [Beethoven's piano sonatas]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1970, 2nd ed., pp. 67–75.

4. Korykhalova N. Interpretaciya muzyki [Interpretation of music]. Moscow : Muzyka [Music], 1979, 206 p.
5. Moskalenko V. Tvorcheskij aspekt muzykal'noj interpretacii [Creative aspect of musical interpretation]. Kyiv : Kyiv State Conservatory named after P. Tchaikovsky, 1994, 157 p.
6. Cherednichenko T. Kompoziciya i interpretaciya: tri sreza problemy [Composition and interpretation: three sections of the problem] / Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost' [Musical performance and modernity]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, pp. 43–69.

Балджи А. И. Л. В. Бетховен фортепианная соната №5 (к проблеме исполнительской трактовки). Пятая соната Л. Бетховена является на самом деле шедевром фортепианного творчества великого венского классика. Это произведение входит в репертуар многих выдающихся пианистов прошлого и современности, приобретая каждый раз при своём новом звучании оригинальные краски, обрастая новыми понятийными нюансами, удивляя слушателя глубиной композиторского и исполнительского замыслов. В статье проводится сравнительный исполнительский анализ Пятой сонаты в интерпретациях М. Юдиной и А. Шнабеля, также представлена история создания и конкретные методические рекомендации, касающиеся интерпретации: анализа формы, динамического, гармонического наполнения, штриховой палитры, фактурных сложностей, полифонического развития музыкального материала. Уделяется внимание образному содержанию и решению главных музыкально-художественных задач.

Цель настоящей статьи – выявив особенности содержания Пятой сонаты Бетховена и сопоставив яркие варианты исполнительских трактовок М. Юдиной и А. Шнабеля, предложить свои рекомендации к её интерпретации.

Общую методологическую базу работы составили труды отечественных музыковедов, посвящённые творчеству Бетховена, (А. Альшванга, В. Протопопова, А. Алексеева, Ю. Кремлёва), исполнительскому опыту (А. Гольденвейзера), теории интерпретации музыки (Г. Юдина, В. Москаленко, Т. Чередниченко).

Определённую роль в работе с материалом сыграл личный исполнительский опыт и наблюдение за игрой выдающихся музыкантов, что всегда открывает новые возможности для сравнений, размышлений, теоретического анализа и обобщений.

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

Ключевые слова: Л. В. Бетховен, Пятая соната для фортепиано, интерпретация, М. Юдина, А. Шнабель.

Балджи О. І. Л. В. Бетховен фортепіанна соната № 5 (до проблеми виконавського трактування). Пята соната Л.В. Бетховена є насправді шедевром фортепіанної творчості великого Віденського

класика. Цей твір входить в репертуар багатьох видатних піаністів минулого і сучасності, набуваючи кожен раз при своєму новому звучанні оригінальні фарби, обростаючи новими понятійними нюансами, дивуючи слухача глибиною композиторського і виконавського задумів. У статті проводиться порівняльний виконавський аналіз П'ятої сонати в інтерпретаціях М. Юдіної і А. Шнабеля, також представлена історія створення і конкретні методичні рекомендації, що стосуються інтерпретації: аналізу форми, динамічного, гармонійного наповнення, штриховий палітри, фактурних складнощів, поліфонічного розвитку музичного матеріалу. Приділяється увага образному змісту і вирішенню головних музично-художніх завдань.

Мета цієї статті – виявивши особливості змісту П'ятої сонати Бетховена і зіставивши яскраві варіанти виконавських трактувань М. Юдіної і А. Шнабеля, запропонувати свої рекомендації до її інтерпретації.

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

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

Ключові слова: Л. В. Бетховен, П'ята соната для фортепіано, інтерпретація, М. Юдіна, А. Шнабель.

Baldzhi A. L. V. Beethoven Piano Sonata No. 5 (to the problem of performing interpretation). L. Beethoven's Fifth Sonata is actually a masterpiece of the piano work of the great Viennese classic. This work is included in the repertoire of many outstanding pianists of the past and present, each time acquiring original colors with its new sound, acquiring new conceptual nuances, surprising the listener with the depth of composer and performing ideas. The article provides a comparative performance analysis of the Fifth Sonata in the interpretations of M. Yudina and A. Schnabel, also presents the history of creation and specific methodological recommendations regarding interpretation: analysis of form, dynamic, harmonic content, stroke palette, textural complexities, polyphonic development of musical material. Attention is paid to the figurative content and the solution of the main musical and artistic problems.

The purpose of this article is to identify the features of the content of Beethoven's Fifth Sonata and compare the vivid versions of the performing interpretations of M. Yudina and A. Schnabel, to offer our recommendations for its interpretation.

The general methodological base of the work was the works of Russian musicologists dedicated to the work of Beethoven (A. Alshwang, V. Protopopov, A. Alekseev, Yu. Kremlev), performing experience (A. Goldenweiser), theory of music interpretation (G. Yudina, V. Moskalenko, T. Cherednichenko).

A certain role in working with the material was played by personal performing experience and observation of the playing of outstanding musicians, which always opens up new opportunities for comparisons, reflections, theoretical analysis and generalizations.

The article is aimed at performers, teachers, students of musical educational institutions.

Key words: L.V. Beethoven, Fifth Piano Sonata, interpretation, M. Yudina, A. Schnabel.

УДК 78.03:786.2

Р. Л. Доница, Л. А. Стецкая

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ СТАРИННЫХ МАСТЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ СОНАТ Д. СКАРЛАТТИ)

Отличительной особенностью современной исполнительской культуры является ренессанс старинной музыки. Следует отметить, что данная тенденция не нова, ещё с середины XX века в отечественные и западноевропейские пианисты, скрипачи, вокалисты и др. стали проявлять неподдельный интерес к музыке доклассических периодов, стремясь её изучить и ввести в исполнительскую практику.

Этот процесс – не случайное явление, не просто желание «поиграть в старину», а глубокое осознание необходимости найти и восстановить бессмертные шедевры прошлого, возродить их для слушателя в полнокровном и соответствующем нашему времени звучании. В произведениях старых мастеров мы находим то, чего подчас не хватает в современной музыке – ясность, простоту, душевную гармонию и чистоту, первозданную красоту. Отсюда и возрастающий интерес к произведениям таких мастеров старинной клавирной музыки, как Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, Д. Скарлатти и др.

Творчество этих композиторов представляет огромную идейно-художественную ценность, хотя далеко не все их произведения в наши дни являются существенной и часто исполняемой составляющей музыкальной практики, поскольку они либо утрачены, либо незаслуженно забыты.

Изучение клавирной музыки доклассического периода играет немаловажную роль в воспитании молодых музыкантов, в формировании их творческого багажа и накоплении исполнительского опыта. Произведения старинных мастеров, в соответствии с учебными планами учреждений высшего музыкального образования России изучаются в

классах фортепиано и специального фортепиано, входят в концертные программы студенческих выступлений.

Учитывая то, что творчество композиторов давно минувшей эпохи имеет свою специфику и во многом отличается от классического и романтического наследия, педагогу следует сформировать у студента необходимые представления об этой музыке, разъяснить особенности стиля, драматургии, композиционного строения и тематизма клавирных сочинений в соотношении со средствами музыкальной выразительности. Только в этом случае студент сможет создать художественно полноценную исполнительскую интерпретацию, что и является конечной целью работы педагога над музыкальным произведением.

Объектом исследования в настоящей работе стало творчество итальянского композитора и клавесиниста Доменико Скарлатти (1685-1757) – одного из подлинных мастеров клавирной музыки первой половины XVIII столетия, создавшего новый, виртуозный стиль игры на клавесине.

Творчество Д. Скарлатти получило достаточно широкое отображение в музыковедческой литературе. Публикации, в соответствии с тематикой и ракурсом исследования, можно разделить на две группы. К первой относятся статьи, содержащие теоретический анализ клавирных произведений итальянского мастера. В них освещаются различные аспекты творчества Д. Скарлатти, обобщаются особенности стиля композитора. Таковы работы А. Климовицкого [4], Ю. Петрова [5; 6], А. Пинчукова [7], Р. Ширинян [8]. Ко второй группе следует отнести публикации, в большей степени касающиеся общих проблем музыкального исполнительства, в которых речь идёт и о клавирных сочинениях Д. Скарлатти, – это книги А. Алексеева [1; 2] и М. Друскина [3]. Следует отметить, что в исследовательской литературе внимание музыковедов в первую очередь сосредоточено на теоретических проблемах изучения творчества Д. Скарлатти, в то время как практические вопросы, связанные с методикой изучения и особенностями исполнительской интерпретации клавирного наследия композитора, остаются вне поля зрения авторов. Подобное положение вещей не только определяет **актуальность** заявленной темы, но и открывает широкие перспективы для дальнейших разработок в данном направлении.

Несмотря на довольно значительный объём литературы о творчестве Д. Скарлатти, о жизни и деятельности этого итальянского композитора сегодня известно очень мало, а о достоверности многих фактов его творческой биографии до сих пор ведутся споры. Тем не менее, мировой музыкальной общественности известен сборник клавирных сонат Д. Скарлатти, названный самим композитором «Упражнения для клавесина».

Блестящий исполнитель-виртуоз, игра которого производила ошеломляющее впечатление на слушателей, неутомимый труженик, постоянно находившийся в творческом поиске, Д. Скарлатти оставил огромное наследие – более 500 одночастных сонат для клавесина. Как отмечает А. Климовицкий, «удивительное многообразие открывается в мире сонат Д. Скарлатти: неиссякаема фантазия композитора, власть его творческой воли поистине поражает, обаяние художественного темперамента неотразимо, пленяет щедрость и непрестанная влюблённость в жизнь» [4. с. 17].

При жизни композитора его произведения распространялись, как правило, в рукописных копиях, т. к. Д. Скарлатти не уделял должного внимания публикации своих шедевров (из огромного творческого наследия были опубликованы лишь несколько произведений). Поэтому в настоящее время рукописи его с клавирами сочинениями разбросаны по многим странам Европы.

Д. Скарлатти писал сонаты на протяжении всей своей жизни, поэтому они претерпели эволюцию в форме, содержании и выразительных средствах. В ранних сонатах часто можно встретить элементы «маленькой сюиты» внутри формы, что было своеобразной данью одному из наиболее популярных инструментальных жанров эпохи барокко. В сочинениях, написанных в старинной сонатной форме, темы главной и побочной партий ещё слабо развиты и мало контрастны. Но в процессе обретения творческой зрелости композитор всё настойчивее разрабатывает форму одночастной сонаты и в произведениях среднего и позднего периода приходит к зрелым её образцам.

Именно у Д. Скарлатти откристаллизовались основные принципы строения старинной сонатной формы, во многом опиравшиеся на особенности барочного формообразования. В дальнейшем они послужили первоосновой для создания классической сонатной формы. Поэтому сонаты старинного Мастера рассматриваются как первые высокохудожественные образцы данного жанра.

Старинную сонатную форму у Д. Скарлатти можно охарактеризовать следующим образом: главная партия экспозиции – это, как правило, небольшая разомкнутая тема, переходящая в связующее построение, которое приводит к более сформированной теме побочной партии, изложенной в новой тональности, после чего следует заключительная партия. Всё это образует первый раздел старинной сонатной формы – экспозицию, которая обязательно повторяется. Второй раздел совмещает функции разработки и репризы, в нём секвенционно разрабатывается тематический материал главной партии, а затем воспроизводится экспозиционный вариант побочной партии, но только в основной тональности. Вторая часть также повторяется. Этой «формальной схеме» следует Д. Скарлатти в большинстве своих сонат.

В области средств выразительности Д. Скарлатти проявляет себя как смелый новатор, экспериментатор, дерзко разрушающий схематизм бытовавших в то время представлений о динамике, фактуре, гармонии. Потребность в более яркой и разнообразной динамике, и контрастности, стремление максимально расширить выразительные и звуковые возможности инструмента заставляют композитора постоянно искать новые краски, динамику, колорит, обогащать музыку необычными для этого времени виртуозными находками. Всё это вносит в его музыку новые стилистические черты. В этой связи А. Алексеев отмечает, что «Скарлатти не стал подражателем модного тогда французского клавесинизма. Он отталкивался от традиций итальянской народной культуры и пошёл по пути демократизации клавирной литературы. Он старался развивать те стороны нового, в которых клавесин мог ярче проявить свою специфику. В этом сказалось замечательное знание Д. Скарлатти инструмента» [2, с. 58].

Стремясь максимально овладеть объёмом клавиатуры, Д. Скарлатти умело использовал самые низкие регистры клавесина, особенно в органых пунктах, подражающих исполнению на народных инструментах. Характерна его склонность к верхним серебристым регистрам, где клавесин соперничает с флейтой, скрипкой. Композитор охотно воспроизводит на клавире инструментальные и оркестровые эффекты: сигналы охотничьих рогов, звучание валторны, перебор струн на гитаре, мощь оркестрового *tutti*. Всё это интонационно обогащало клавесин, расширяло его динамические возможности.

Подобные стремления наблюдаются и в области ладотональных и гармонических исканий Д. Скарлатти. Его сонаты отличаются ясностью и простотой используемых в них гармонических связей. В то же время достаточной смелостью характеризуются модуляционные планы разработочных разделов, где происходит то приближение к основной тональности, то внезапное удаление от неё. Интересно и то, что композитор часто «бросается» от одной тональности к другой без модуляций, причём часто захватываются тональности терцового родства, что в первой половине XVIII века было весьма необычным. Композитор активно использует ресурсы равномерно-темперированного строя. В Италии он был одним из первых, кто применил в произведениях для клавесина 21 тональность из 24 возможных (две сонаты Д. Скарлатти написаны в тональности *Fis-dur*).

Характерно для Д. Скарлатти и свободное применение энгармонизма. В своих произведениях композитор использует различные варианты разрешения уменьшённого септаккорда. Будучи воспитанником неаполитанской школы, которая славилась своим пристрастием ко всему экстравагантному, для обострения выразительности Д. Скарлатти часто обращался к диссонансам, «фальшивым нотам», переченьям, параллельным квинтам и октавам,

другим «запрещённым» приёмам, позволявшим ему придавать музыке более терпкие гармонические краски.

Ещё одним средством придания фонического разнообразия в сонатах Д. Скарлатти была хроматика, которая в то время избегалась другими композиторами или же использовалась крайне осторожно. У итальянского Мастера хроматика часто выполняла функцию динамического оттенка или усиливала напряжённость развития.

Как видим, в своих сонатах Д. Скарлатти дерзко нарушает основные принципы строения музыкального произведения, принятые в практике того времени, и широко использует «запрещённые» приёмы. Сам автор говорил, что в его пьесах нарушены все правила композиции, однако эти отклонения от привычных норм не оскорбляют слух, а, напротив, доставляют чувственное удовольствие.

Поиски новой динамики и колорита обусловили и виртуозные приёмы Д. Скарлатти. Мелодия у него чрезвычайно подвижна, она словно стремится на широкий простор. Голоса музыкальной ткани изобилуют скачками, фактура насыщена аккордовыми пассажами, охватывающими весь диапазон клавира. Излюбленным, часто встречающимся приёмом является перекрещивание партий правой и левой рук. Все это преодолевает привычное представление о звуковом пространстве, свойственном музыкальному мышлению эпохи барокко.

Ярким новаторством отмечено и строение музыкальной тканиopusов Скарлатти, в которых виртуозные приёмы и техника практически неисчерпаемы. Однако это не было тягой к формальному изобретательству и не являлось самоцелью. Виртуозные фактурные приёмы, используемые в сонатах Д. Скарлатти (гаммообразные пассажи в прямом и противоположном движении, пассажи, исполняемые приёмом *glissando*, исполнение хроматических гамм, «ломанных» арпеджио и октав, гаммообразного движения параллельными терциями и секстами, октавной техники, репетиций и т. д.), органично связаны с содержанием произведений, служат средством для передачи остроты и энергии музыки.

Анализ технических средств, обнаруживаемых в сонатах Д. Скарлатти, показывает, что композитор одним из первых предпринял попытку представить сонату как высшую школу клавирной игры, при помощи которой можно не только обучиться основам исполнительской техники, но и воспитать вкус, выработать лёгкость и непринуждённость в игре на клавишине.

Уяснение композиционных и стилистических особенностей клавирных сонат Д. Скарлатти тесно взаимосвязано с проблемой интерпретации его произведений современными музыкантами. Задач здесь много – это и освоение виртуозной фактуры фортепианной партитуры, и воспроизведение звучания клавишина на современных инструментах, в котором необходимо учитывать артикуляцию (т. е.

особенности произношения нотного текста), а также колорит и красочность; это также проблема темпа, характера движения и др. Остановимся на некоторых из них.

Вопрос артикуляции является одним из важнейших при исполнении сонат Д. Скарлатти. Для понимания особенностей артикуляционной манеры клавирных произведений старинных мастеров, практическая сторона которой на сегодняшний день, к сожалению, утрачена, уместно обратиться к методическим указаниям современников Д. Скарлатти – Кванца, Шульца, Ф. Э. Баха, в чьих музыкальных трактатах зафиксированы основные требования, предъявляемые к исполнителям клавирных произведений. Важнейшими среди них были: отчётливость исполнения (Кванц), правильная фразировка и расстановка необходимых акцентов (Шульц), закруглённость, чистота, отчётливость и плавность звучания (Ф. Э. Бах). Эти требования остаются актуальными и по сей день.

В XVII – первой половине XVIII века в Западной Европе существовали две основные школы клавирной игры – школа, где основой исполнения был принцип *legato*, и школа *non legato*. Первая из школ изначально имела место в Испании и Франции, но к началу XVIII века она распространилась почти во всех странах Западной Европы, за исключением Италии, где разрабатывались принципы *non legato*. Этот факт находит прямое отражение в клавирных сонатах Д. Скарлатти. Их моторность и задорный характер как нельзя лучше сочетаются со штрихом *non legato*. Вместе с тем, композитор достаточно широко использовал в своих сонатах и штрих *legato*, хотя знаки лиг в его рукописях встречаются редко. Указания связанной игры имеют место, в основном, в медленных сонатах, менее концертных и динамичных. Большинство же сочинений предназначены для исполнения штрихом *non legato*, *staccato*, *non troppo legato*. Последний штрих наиболее целесообразен в пассажах и быстрых чередованиях звуков, когда исполнение *staccato* или *non legato* затруднено из-за быстрого движения мелкими длительностями. Штрих *non troppo legato* заключается в том, что звуки связываются пальцами, подобно *legato*, но при этом произношение их должно быть очень отчётливым, членораздельным и приближенным по звучанию к *non legato*. Но чаще всего в сонатах Скарлатти штрихи комбинируются в зависимости от темпа, характера движения и протяжённости звучания нот (т. е. длительности звуков).

Отчётливое исполнение предполагает также ясное разделение мотивных образований, что образует своеобразную «музыкальную пунктуацию» (мотивную фразировку). Особенностью интонационно-тематического строения сонат Д. Скарлатти является часто встречающееся отсутствие цезурного членения между музыкальными построениями, при котором окончание одной и начало другой фразы не отделены какими-либо внешними признаками (остановкой движения,

каденционными оборотами, паузами и др.). При разучивании сонат Скарлатти в классе фортепиано или специального фортепиано на помощь студенту должен прийти педагог. Его задача – объяснить студенту, что характерно для фразировки сонат итальянского композитора, и исследовать эти особенности на примере одного из сочинений автора. Полезным будет совместными усилиями расставить в нотном тексте «музыкальную пунктуацию», графически изображая её в виде чёрточек или цезур, а после предложить студенту самостоятельно провести аналогичную работу в какой-либо другой сонате Д. Скарлатти. Это поможет неопытному исполнителю с большей наглядностью разобраться в особенностях мотивной фразировки, правильно её понять, научиться осознанно отделять окончание предыдущей фразы от начала следующей и добиться равномерности «мелодического дыхания» в исполнении, что в конечном итоге благоприятно повлияет на качество интерпретации произведения старинного мастера.

Однако исполнение будет не до конца продуманным и логичным, если в нём не выявить ещё один аспект исполнительской практики, связанный с артикуляцией и пунктуацией, – акцентировку, т. е. выделение в мелодии определённых звуков, имеющих в той или иной музыкальной фразе наиболее важное значение. Благодаря акцентировке, любая фраза (не только музыкальная, но и словесная) может быть поразному произнесена, что влияет на её смысловую наполненность, а, в конечном счёте, содержательную трактовку.

Вопрос акцентировки в сонатах Д. Скарлатти является очень важным, поскольку неправильная расстановка акцентов может привести к полному искажению смысла музыкального произведения. В сочинениях автора, в соответствии с музыкальной эстетикой и исполнительской практикой конца XVII – первой половины XVIII века, при помощи акцента необходимо выделять звуки, образующие «свободные» (т. е. незадержанные) диссонансы на сильном времени такта. По своей гармонической функции данные звуки являются чуждыми звучащей гармонии – это приготовленные или неприготовленные задержания, не входящие в состав используемого аккорда. Подобные созвучия, встречающиеся в сонатах Д. Скарлатти в начале музыкальных построений (периодов, предложений или фраз), следует обязательно подчеркнуть, выделив при помощи акцента задержанный, диссонирующий звук мелодии. Здесь молодому музыканту и его педагогу следует уделить особое внимание звукоизвлечению, определить и найти нужную силу звуковой атаки.

Из личного опыта отметим, что далеко не всегда студенты осознают важное значение мотивной артикуляции в старинной музыке, особенно в сонатах Д. Скарлатти. Поэтому довольно часто можно услышать такое исполнение, в котором контуры мотивных структур не очерчены и «размыты», а в артикулировании мотивов нет ясности,

отчётливости звука, точности и правильности в выборе штриха. Такое исполнение не только не раскрывает замысел композитора и не выявляет содержания произведения, но и демонстрирует то, что эти важнейшие компоненты музыкальной интерпретации совершенно не осознаны студентом (а, возможно, и не поняты). Подобная интерпретация, конечно же, является ошибочной, а добиться необходимого результата возможно лишь при тесном творческом контакте студента и педагога.

Существуют различные точки зрения на образный строй клавирных сонат Д. Скарлатти. Р. Ширинян пишет о том, что «многое в музыкальном стиле Д. Скарлатти определялось его жизнью придворного клавесиниста. Изящество, “приятность тона”, элегантность “музыкального разговора”, немногословность, постоянство в форме высказывания – эти особенности творчества представляются как “ограничение придворным этикетом”. Но какое множество чувствований, оттенков эмоций, какая живость характеров и образов <...> искусства Скарлатти!» [8, с. 168]. Говоря о стиле итальянского композитора, Ю. Петров отмечает, что «это большая страна, путешествуя по которой можно рассчитывать на созерцание самых разнохарактерных пейзажей. Существующие традиции исполнения музыки Д. Скарлатти, корнями уходящие в прошлое, основаны на несколько ограниченных представлениях о её образном строе» [6. с. 207-208]. Поэтому возможны различные манеры исполнения его клавирных сонат. Можно подчеркнуть галантные черты, приблизив исполнительскую интерпретацию к особенностям старинной музыки, или же, напротив, наполнить её новым красками, динамизмом, эмоциональной приподнятостью, свойственными стилю фортепианных произведений последующих эпох. В данном случае студенту можно предложить сделать самостоятельный выбор, критерием которого станет его личный вкус и музыкальные пристрастия.

Касаясь проблем изучения клавирных сонат Д. Скарлатти, необходимо сказать о редакторах и выдающихся интерпретаторах его музыки. Творчество Скарлатти постоянно привлекало к себе внимание исполнителей. Его сонаты входят в репертуар крупнейших пианистов – Ф. Листа, А. Рубинштейна, А. Есиповой, В. Ландовской, Э. Гилельса, В. Горовица и др. В исполнении этих мастеров Д. Скарлатти предстаёт перед нами как обаятельный и человечный художник, полный жизни, гармонии, глубины и поэтичности.

Сонаты Д. Скарлатти неоднократно издавались и редактировались. Большой вклад в популяризацию его наследия внесли такие редакторы, как К. Черни, Г. Бюлов, К. Таузиг, А. Гольденвейзер, А. Лонго, Р. Кирпатрик и др. Их редакторские версии отличаются обстоятельностью, они оснащены многочисленными указаниями, расшифровкой мелизмов, обозначением динамических оттенков.

Для работы со студентами высших музыкальных учебных заведений наиболее полезной может оказаться трёхтомное издание

избранных сонат Д. Скарлатти, выпущенное немецким издательством «Петерс» (всего в нём опубликовано 150 сонат композитора). В данном издании клавирные сочинения опубликованы в оригинальной версии, за основу взяты рукописи Венецианской библиотеки. В них содержатся авторские указания темпов, украшений, а все дополнения редакторов (знаки динамики, штриховые и артикуляционные обозначения) указываются мелким шрифтом. Это позволяет студенту, изучив и первоисточник, и предлагаемую редакцию, окунуться в творческую лабораторию композитора, самостоятельно (предварительно избрав с педагогом верный путь) разобраться в необходимости тех или иных редакторских указаний и выстроить своё исполнительское прочтение клавирной музыки Д. Скарлатти, приближённое к оригиналу или удалённое от него.

Сонаты сгруппированы в порядке увеличения сложности – от более лёгких (в первом томе) к более трудным и виртуозным во втором и, особенно, в третьем томе. Это помогает педагогам ориентироваться в выборе сонат для студентов разных специализаций и различного уровня подготовки.

Среди педагогов иногда бытует односторонний интерес к творчеству Д. Скарлатти. Они рассматривают сонаты композитора, прежде всего, как инструктивный материал для работы над различными видами виртуозной техники, которыми так богаты эти произведения. Безусловно, клавирные сонаты Д. Скарлатти являются исключительно полезной школой пианизма и помогают воспитать у будущих профессиональных музыкантов определённые навыки и виртуозные качества. Но, вместе с тем, эти произведения представляют интерес и с иной стороны – как выдающиеся образцы музыкального барокко, в которых воплощён самобытный, многогранный мир художественных образов, сочный, яркий колорит музыкального искусства. Задача педагогов, изучающих со студентами произведения Д. Скарлатти, заключается в необходимости проникнуть в этот яркий образный мир и добиться от студента воплощения в его исполнительской интерпретации живого дыхания в новаторской для времени создания и самобытной музыке прошлого.

Список использованных источников

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Алексеев, А. Д. Клавирное искусство / А. Д. Алексеев. – М.-Л. : Музгиз, 1952. – 219 с.
3. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Франции, Италии и других стран XVI-XVII веков / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1960. – 322 с.

4. Климовицкий, А. И. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти / А. И. Климовицкий // Вопросы музыкальной формы. – М. : Музыка, 1966. – Вып. 1. – С. 3–61.
5. Петров, Ю. П. Доменико Скарлатти: К 300-летию со дня рождения / Ю. П. Петров // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 20. – С. 15–16.
6. Петров, Ю. П. Испанские жанры в клавирном творчестве Доменико Скарлатти / Ю. П. Петров // Из истории зарубежной музыки. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 4. – С. 192–208.
7. Пинчуков, А. Черты стиля в творчестве Д. Скарлатти / А. Пинчуков // Советская музыка. – 1981. – № 8. – С. 65–68.
8. Ширинян, Р. К. О стиле сонат Доменико Скарлатти / Р. К. Ширинян // Из истории зарубежной музыки. – М. : Музыка, 1980. – Вып. 4. – С. 166–191.

References

1. Alekseev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva [History of piano art]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 415 p.
2. Alekseev A. Klavirnoe iskusstvo [Clavier art]. Moscow–Leningrad : Muzgiz, 1952, 219 p.
3. Druskin M. Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Francii, Italii i drugih stran XVI-XVII vekov [Clavier music of Spain, England, France, Italy and other countries of the 16th-17th centuries]. Leningrad : Muzgiz, 1960, 322 p.
4. Klimovitsky A. Zarozhdenie i razvitie sonatnoj formy v tvorchestve D. Skarlatti [The origin and development of sonata form in the work of D. Scarlatti] / Voprosy muzykal'noj formy [Questions of musical form]. Moscow : Muzyka [Music], 1966, Issue. 1, pp. 3–61.
5. Petrov Y. Domeniko Skarlatti: K 300-letiyu so dnya rozhdeniya [Domenico Scarlatti: On the occasion of the 300th anniversary of his birth]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life], 1985, no. 20, pp. 15–16.
6. Petrov Y. Ispanskije zhanry v klavirnom tvorchestve Domeniko Skarlatti [Spanish genres in the clavier works of Domenico Scarlatti] / Iz istorii zarubezhnoj muzyki [From the history of foreign music]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, Issue. 4, pp. 192–208.
7. Pinchukov A. Cherty stilya v tvorchestve D. Skarlatti [Features of style in the work of D. Scarlatti]. Sovetskaya muzyka [Soviet music], 1981, no. 8, pp. 65–68.
8. Shirinyan R. O stile sonat Domeniko Skarlatti [About the style of sonatas by Domenico Scarlatti] / Iz istorii zarubezhnoj muzyki [From the history of foreign music]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, Issue. 4, pp. 166–191.

Донина Р.Л., Стецкая Л.А. К вопросу об изучении клавирных сочинений старинных мастеров (на примере сонат Д. Скарлатти). Отличительной особенностью современной исполнительской культуры является ренессанс старинной музыки. В произведениях старых мастеров мы находим то, чего подчас не хватает в современной музыке – ясность, простоту, душевную гармонию и чистоту, первозданную красоту. Отсюда и возрастающий интерес к произведениям таких мастеров

старинной клавирной музыки, как Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, Д. Скарлатти и др.

Объектом исследования в настоящей работе стало творчество итальянского композитора и клавесиниста Доменико Скарлатти (1685-1757) – одного из подлинных мастеров клавирной музыки первой половины XVIII столетия, создавшего новый, виртуозный стиль игры на клавесине. В качестве аналитического материала рассматриваются сонаты итальянского мастера, даются методические рекомендации к их изучению и исполнительской интерпретации.

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

Изучение клавирной музыки доклассического периода играет немаловажную роль в воспитании молодых музыкантов, в формировании их творческого багажа и накоплении исполнительского опыта. Статья имеет несомненную практическую значимость для педагогов и исполнителей, так как позволяет молодым музыкантам по-новому решать исполнительские задачи. Роль педагогов, изучающих со студентами произведения старинных мастеров, заключается в необходимости проникнуть в их яркий образный мир и добиться от студента воплощения в его исполнительской интерпретации живого дыхания в новаторской для времени создания и самобытной музыке прошлого.

Ключевые слова: Д. Скарлатти, клавирная соната, артикуляция, исполнительский приём, интерпретация.

Доніна Р. Л., Стецька Л. А. До питання про вивчення клавірних творів старовинних майстрів (на прикладі сонат Д. Скарлатті). Відмінною особливістю сучасної виконавської культури є ренесанс старовинної музики. У творах старих майстрів ми знаходимо те, чого часом не вистачає в сучасній музиці – ясність, простоту, душевну гармонію і чистоту, первозданну красу. Звідси і зростаючий інтерес до творів таких майстрів старовинної клавірної музики, як Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Гендель, І. С. Бах, Д. Скарлатті та ін.

Об'єктом дослідження в цій роботі стала творчість італійського композитора і клавесиніста Доменіко Скарлатті (1685–1757) – одного з справжніх майстрів клавірної музики першої половини XVIII століття, який створив новий, виртуозний стиль гри на клавесині. В якості аналітичного матеріалу розглядаються сонати італійського майстра, даються методичні рекомендації до їх вивчення і виконавської інтерпретації.

Серед використаних в роботі методів наукового дослідження визначаються наступні: історичний, аналітичний, емпіричний, метод узагальнення.

Вивчення клавірної музики докласичного періоду відіграє важливу роль у вихованні молодих музикантів, у формуванні їх творчого

багажу і накопиченні виконавського досвіду. Стаття має безсумнівну практичну значимість для педагогів і виконавців, так як дозволяє молодим музикантам по-новому вирішувати виконавські завдання. Роль педагогів, які вивчають зі студентами твори старовинних майстрів, полягає в необхідності проникнути в їх яскравий образний світ і домогтися від студента втілення в його виконавську інтерпретацію живого дихання в новаторську для часу створення і самобутню музику минулого.

Ключові слова: Д. Скарлатті, клавірна соната, артикуляція, виконавський прийом, інтерпретація.

Donina R., Stetskaya L. On the issue of studying clavier compositions by ancient masters (on the example of sonatas by D. Scarlatti). A distinctive feature of modern performing culture is the renaissance of early music. In the works of the old masters, we find something that is sometimes lacking in modern music – clarity, simplicity, spiritual harmony and purity, pristine beauty. Hence the growing interest in the works of such masters of ancient clavier music as F. Couperin, J. F. Rameau, G.F. Handel, J. S. Bach, D. Scarlatti and others.

The object of study in this work is the work of the Italian composer and harpsichordist Domenico Scarlatti (1685-1757), one of the true masters of clavier music in the first half of the 18th century, who created a new, virtuoso style of playing the harpsichord. As an analytical material, the sonatas of the Italian master are considered, methodological recommendations are given for their study and performing interpretation.

Among the methods of scientific research used in the work, the following are defined: historical, analytical, empirical, method of generalization.

The study of clavier music of the pre-classical period plays an important role in the education of young musicians, in the formation of their creative baggage and the accumulation of performing experience. The article has undoubted practical significance for teachers and performers, as it allows young musicians to solve performing tasks in a new way. The role of teachers who study with students the works of ancient masters is the need to penetrate into their bright figurative world and achieve from the student the embodiment in his performing interpretation of living breath in innovative for the time of creation and original music of the past.

Key words: D. Scarlatti, clavier sonata, articulation, performance technique, interpretation.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 78.03:781.2]:781.5(047.37)

Е. С. Бабенко

СТАНОВЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ДОКЛАССИЧЕСКОМ ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ: НАУЧНЫЕ РЕФЛЕКСИИ

Стиль – ничто, но без стиля ничего не может быть.

А. Ривароль

Как известно, «генетической детерминантой» (Е. Назайкинский) к стилю любого художника выступает индивидуальность. Тем не менее, в теоретической мысли практически всех гуманитарных наук до сих пор отсутствует категориальный аппарат, способный «схватить» не только сущность многослойных явлений «стиля» и «индивидуальности», но и противоречивого понятия «авторства» в лоне историко-культурного процесса. Особенно остро стоит вопрос о времени формирования «живой» сущности феномена индивидуального стиля автора-творца художественных произведений. Несмотря на вышеизложенное, определяющей для настоящей статьи явилась идея, опираясь на исследования учёных разных эпох и различных сфер, проследить, как индивидуальность становилась предметом теоретического осмысления и в каких категориях определялось понятие авторства в философии и культуре. А поскольку история культуры показала, что выразить индивидуальность, не утратив полноты её содержания способно только искусство, в статье прослеживаются также этапы осмысления этой категории в контексте музыкально-исторического процесса, который, в отличие от теории, обладает средствами, способными адекватно выразить сущность индивидуального авторского стиля композитора. В свете обозначенной идеи методологической основой настоящего исследования стал комплексный междисциплинарный метод, а также методы исторического, культурологического и компаративного подходов.

Итак, большинство исследователей, среди них Л. Баткин, тесно связывая понятия «индивидуальность» и «личность», считает, что эти категории являются результатом «приобретения индивидом сознательной способности к самоформированию» [3, с. 73] и могли возникнуть с осознанием их как явлений лишь в Новое время. С. Аверинцев, А. Гуревич и Г. Кнабе предлагают другую точку зрения. По мнению А. Гуревича, в утверждении о том, что художники прошлого не были личностями, скрыта «опасность смотреть на этих людей свысока» [4,

с. 76], и предлагает различать «современное видение истории и культуры прошлого с видением мира и человека, присущим носителям этой культуры» [там же]. Принципиально важным, по мнению С. Аверинцева, помимо прочего, является не только наличие самих примет индивидуального почерка, но и размышления над ними и создание общезначимых понятий в этой сфере, «рефлексия по комплексу того, что называется “авторской манерой”» [1, с. 110], а её можно найти даже в «архаическом или фольклорном примитиве» – это переломный момент, а если мы не можем найти проявления этой манеры – «естественно предположить, что культура её не выработала» [там же].

Исходя из концепции Г. Кнабе о том, что развитие культуры определяет противоречие, обусловленное биполярной природой самого человека, изменчивым соотношением в ней личности и индивидуальности, её «внешне ориентированной непосредственно общественной стороны и стороны, ориентированной внутрь» [5, с. 10], проследим эволюцию понятия индивидуального стиля автора в искусстве по двум направлениям – линейно-поступательном (охватывающим историю европейского искусства доклассического регистра) и циклическом (характерном для отдельной эпохи и обусловленным её закономерностями). Кратко обозначим также основные теории выдающихся мыслителей относительно понятия человеческой индивидуальности в разные времена, ведь часто именно философская мысль существенно влияла на развитие ведущих творческих идей.

Эволюцией от абстрактной трактовки индивидуальности, основы для теоретического осмысления которой заложили Левкипп и Демокрит, к её пониманию, наполненному внутренним содержанием, отмечается философская мысль античности. В период разрушения старых общественных связей, когда индивид отделился от полиса и стал осознавать своё существование как самодостаточное, проблема индивидуальности стала особенно острой. С идеей самоценности и автономности индивида связывают индивидуальность различные философские школы (стоики, эпикурейцы, скептики).

Специфическими условиями для выявления личностного начала в это время являются нераздельные для древнего мировоззрения религиозно-магический и юридический аспекты личности как человека и гражданина, которые проявляются в концептах авторства и авторитета. Однако эти концепты «всё ещё очень далеки от мысли об “индивидуальном” в смысле “неповторимого”» [1, с. 106], поскольку неповторимость творческой инициативы и вызванное ею историко-литературное событие (определение, предоставленное категории «авторства» Горацием), вступает с авторитетностью лишь во второстепенные комбинации. Поскольку человеку «дано приумножить силу определённого сообщения, заручившись за него своим именем», – имя, по С. Аверинцеву, стало лишь эквивалентом личности и знаком

авторитета. Авторитет, в свою очередь, проявлялся в соревнованиях с предшественниками и не выражал саму личность «в смысле “индивидуальность”, а лишь определённое свойство личности и делегированное ею через имя достоинство» [там же]. Вкладывая всю остроту новооткрытого пафоса личного авторства в использовании имени как «печати», имена античных поэтов оставались отчуждёнными механизмами традиции. Однако уже у Аристотеля в «Риторике» и «Поэтике» находим определение художественного стиля, где мыслитель, кроме трактовки этого слова в обобщающем смысле (как категория выражение), применяет его в более конкретном значении: определённая структура, стиль и манера. Таким образом, именно способ кодирования эпохи Античности стал своеобразным «толчком» к формированию личного, авторского начала в искусстве, мощным истоком европейского самосознания.

Эволюцией от растворения индивидуальности в определённом социальном обществе, рассмотрения её как отражения общего (общины, цеха, корпорации, группы вассалов и др.) – к обретению значения индивидуальности как человеческой (индивидуальная духовность которой возможна только в диалоге души с богом), отмечена философская мысль христианского Средневековья. Учитывая то, что в это время не человек стремится овладеть истиной, но истина стремится овладеть человеком, автор являлся лишь той силой, с помощью которой произведение возникает, а возникнув благодаря автору, содержит в себе те сущности и смыслы, которые могут быть скрыты не только от читателя или слушателя, но и от самого автора. Главной является сущность, отражённая и интерпретированная именно произведением, но никак не автор, подчинённый её объективному всестороннему пониманию. Соответственно и смысловые аспекты такого произведения, заложенные в самой его конструкции, находят глубинную онтологическую автономность и от воли творца, и от субъективности реципиента, а потому наделены потенциально бесконечной тайной и никогда до конца не могут быть постижимыми. Учёные и художники средневековья придерживались той точки зрения, что их произведения не являются актом творения; они – лишь «проводники» божественного знания, что высказывалось посильным способом. Соответственно, заявлять права на свои произведения считалось греховным.

В подавляющем большинстве случаев литературные произведения вплоть до XVII века не подписывались именем автора. Исключение, по большей части, составляли церковно-нравоучительные сочинения: здесь именитый автор увеличивал авторитет слова, послания. «Структура двойной атрибуции», по мнению С. Аверинцева, предложенная библейскому преданию, «когда один и тот же псалом “приписан” одновременно Асафу, или Этану, или ещё кому-нибудь, и, в составе сборника в целом, Давиду» [1, с. 108], – не ошибка, не курьёз, не

редкость, «а свидетельство о себе сознания, понимающего авторство как авторитет» [там же], однако не светского, а сакрального характера.

Христианское средневековое мировоззрение содержало, в отличие от античного, возможность обоснования доверия к чувственному опыту. Для мыслителей Возрождения это обусловило возможность обратиться к реальному земному человеку при сохранении представления о его самоопределении в соотнесённости с Богом. Уже поздние схоласты, в связи с рассуждениями о божественной обусловленности человеческой жизни, поставили вопрос об индивидуальной свободе, тем самым закладывая основы европейской персоналистской традиции.

Эволюцией от провозглашения идеала разносторонней, активной, «титанической» личности (откуда берёт начало творческое начало) до тотального краха «персоналистской изоляции» [10, с. 460] определяется философская мысль Возрождения. Уже в XVI веке появляется ряд эстетически-философских систем, авторы которых пытаются «выйти за пределы человеческого индивидуализма» [там же]. Возникает «рефлексия над искусством, ставящая вопрос о соотношении создающего субъекта и созданного объекта» [там же, с. 463] – такое направление аналитической мысли получило название маньеризм. Итальянский художник Ф. Цуккарро, отмечает А. Лосев, предлагает понятие «внутреннего рисунка», который обрабатывает и оформляет чувственное восприятие, поскольку «художник должен подражать природе, но не слепо, а творчески» [там же, с. 466], выбирая необходимое и отбрасывая лишнее. Возникает проблема обоснования творчества и художественного понимания.

К этому времени окончательно сложилась система авторства – связанная с отражением личностного мировоззрения, индивидуального взгляда на мир, – став одним из важнейших условий всех последующих достижений новоевропейской культуры. Рост самосознания личности, утверждение авторского сознания порождало понятие индивидуального творческого «почерка» художника.

Содержательные категории эволюции индивидуальности Нового времени разворачиваются от утверждения оригинальности каждого индивида – к осознанию её главной сути как определённой инвариантности (органической целостности) в условиях внутренних и внешних изменений. Промежуточными между этими полюсами были концепции, развивавшиеся в лоне юриспруденции, религии и литературы. «Ведущей становится гносеологическая парадигма философского мышления, высказанная в тезисе Р. Декарта "*cogito ergo sum*" (Мыслю, следовательно, существую). Новое время мыслит индивидуальность, прежде всего, как индивидуальность собственно человеческую и в рамках парадигмы *cogito* – индивидуальность сознательного субъекта» [6, с. 5].

Формальный характер новоевропейской индивидуальности предопределяет её парадоксальность. Новоевропейское мышление по своей сути обосновывает насильственное навязывание людям произвольно сконструированного социально-политического порядка. В работах Т. Гоббса и Ж.-Ж. Руссо новоевропейская индивидуальность мыслилась как приобретающая индивидуальную внутреннюю сосредоточенность благодаря обособлению общественных отношений индивидов. Обуславливая личную независимость и освобождаясь от всякого ограничения, этот фактор делает их зависимыми от вещей. Индивид абсолютно прозрачен для внешнего воздействия и не может быть самостоятельной микроцелостностью. Индивидуальность каждого размыкается, а человеческими качествами обладает общественный организм, который управляет индивидами.

Тем не менее, начинает утверждаться принцип индивидуальной свободы. Прежде всего, таким было учение о свободе воли, в силу которой человек является ответственным за свои поступки, за выбор пути. По И. Канту, свободное действие составляет сущность творчества гения. Динамическую концепцию последней, основанную на признании внутренней активности индивидуального бытия, разработал Г. Лейбниц. Монады, по мнению мыслителя, как духовная сущность, в силу которой каждая вещь, каждая единица бытия выступает как целостная, замкнутая в себе, являются подлинными индивидуальностями, будучи не только частью вселенной, но и её зеркалом, отражающим весь существующий мир.

Со становлением философской идеи индивидуальности тесно связано осознание оригинальной авторской индивидуальности в искусстве и науке, что происходит именно в Новое время. Этот факт подтверждается появлением профессиональных авторов, интересом к автору произведения и его личности. Рост самосознания автора был одним из симптомов осознания в искусстве ценности человеческой личности. Появился тип художника, который понимает значимость того, что он делает, необычность своего положения, свой гражданский долг.

С развитием искусствоведения как научной дисциплины в это время укореняется понятие стиля как эстетической категории, выкристаллизовывается его понимание как совокупности особенностей, отличающих одни явления от других. Такое понимание проходит ряд видоизменений и в конечном итоге категория стиля распространяется на целые исторические периоды развития искусства: от осознания существования индивидуальных стилей, первичного ограниченного его применения к творчеству отдельных мастеров, через соотнесение его с определённым множеством мастеров с осознанием понятий стилевых направлений и школ (в том числе национальных). И. Винкельман в труде «История искусства древности» (1764) стилем называет художественные особенности искусства, которые исторически изменяются.

Параллельно существенное значение приобрели и изменения жанровых признаков в литературе. Например, огромные официальные жанры – левиафаны, типичные для середины XVI века, в XVII веке «отмирают». Зато в жанрах усиливается индивидуальное авторское начало. Автобиографические элементы проникают в исторические произведения, и во второй половине XVII века появляется жанр автобиографии.

Именно таким образом в искусство входит личная точка зрения автора, происходит индивидуализация стиля, формируются представления об авторской собственности и неприкосновенности текста. В классический и последующие периоды искусствоведческая концепция стиля как эстетической категории, как художественной системы, которая объединяет формальные приметы произведения, творчества, всё более обрывается.

В контексте данной статьи актуален вопрос об индивидуальном композиторском стиле в доклассический период. По мнению В. Холоповой, «понятие стиля в доклассическом музыкальном искусстве имело много значений, но понятие индивидуального композиторского стиля отсутствовало» [13, с. 167], в связи с этим стилизации не было и не могло быть. «На протяжении многих веков развития профессиональной традиции, – утверждает С. Шип, – композитор мог, выражаясь метафорически, говорить на разных языках (или диалектах) лишь в строгом соответствии с этикетными условиями культурного существования своего социума. При этом ни один из этих языков не был для художника собственным» [14, с. 89]. По мнению М. Арановского, с позиции интертекстуальных связей отношения единичного текста с окружающими в это время «подчиняется формуле общее-общее (чем, собственно, и определяется широкое использование чужих текстов)» [2, с. 76], в отличие от общепринятой оппозиции своё – чужое, характерной для эпохи романтизма с её культом индивидуальности» [там же, с. 75]).

Другую точку зрения предлагает Е. Назайкинский. По мнению учёного, именно благодаря формированию индивидуальных композиторских стилей в доклассический период стали образовываться более общие стили (направления, школы). В этом ракурсе исследователь видит два типа разноуровневых стиливых взаимодействий в рамках закона конвергенции (притяжение, уподобление). К первому типу относится выделение «индивидуальных авторских стилей из общего национального и эпохального стиля» [11, с. 44] в конце XVII века, когда на их основе складывались национальные музыкальные культуры и школы (ознаменованы появлением И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Рамо, К. В. Глюка, а затем венских классиков), ко второму – слияние индивидуальных стилей в рамках общенациональных музыкальных стилей» с сохранением их автономности в XVIII–XIX веках» [там же, с. 45] (начиная с Й. С. Баха).

Риторическая ситуация, сложившаяся в инструментальной музыке барокко, отмечает Н. Лобанова, способствовала усилению личностного начала, однако «поиски “индивидуального”, “оригинальности”, “авторского стиля” осуществлялись в рамках положений и правил, разработанных этой “общей теорией искусства”, “универсальным языком”» [9, с. 8]. С одной стороны, «музыканты должны были приспособливаться к двум главным сферам деятельности – светской и духовной, выступая одновременно в должности директора музыки и кантора» [там же, с. 35], с другой – критерий индивидуальной неповторимости, формирование которой, в основном, происходило в камерной атмосфере аристократических собраний в Италии, специфическим образом преломляются в свете «темпераментов и аффектов, в их чувственно-телесной конкретности и отвлечённо-схоластической выверенности» [там же, с. 174] теории музыкального стиля эпохи барокко.

Заметим, что сама рефлексия над индивидуальными композиторскими стилями уходит корнями ещё более в глубокую древность. Уже во второй половине I – начале II века н. э. находим определение стилевых примет отдельных музыкантов (композиторов, поэтов) в трактате «О музыке», приписываемому Плутарху. Учитывая монодийность музыки того времени, эти приметы ограничиваются преимущественно ладовой стороной и отчасти ритмической.

В становлении самого понятия композитора как автора музыкального произведения необходимым условием выступает письменная фиксация нотного текста. Однако образцы музыкальных произведений античности, сохранившиеся в нотации, не многочисленны. Не исключено, что композиторы-поэты в исполнении опирались на собственную память и на естественное следование за стихом, а потому не записывали свои произведения. Большая доля, в таком случае, выпадала на искусство импровизации, что приводило к невозможности отделения вопроса исполнения от вопроса об авторстве. Этот аспект в становлении композитора как творца и, соответственно, его стиля (важный в контексте данного исследования), найдет своё эхо и в музыке более позднего времени.

Понятие индивидуального стиля композитора, намечившееся в позднеантичной эстетике, в дальнейшем было временно утрачено. История почти не сохранила имена средневековых композиторов, однако нотация в это время проходит определённые этапы эволюции, всё больше захватывая параметры музыки для фиксации на бумаге (сужая простор для исполнительских «вольностей»).

Если раннее Возрождение ознаменовалось появлением знакового для дальнейшего понимания стиля в искусстве трактата И. де Грохео «Музыка» (около 1300), где признавалось равноправие народной, то есть «массовой» светской музыки с «научной» и церковной, то Высокое

Возрождение выдвинуло понятие индивидуальности выдающихся творцов, творческого гения (*ingenio*), предложенного в трактате Глареана «Додекахордон» (1547). Однако проблема авторства всё ещё оставалась открытой. Глареан не раз доказывал равнозначность как фонасков («авторов мелодии»), так и симфонистов («обработчиков»). Поэтому создание оригинальной композиции ещё долгое время равноправно соседствовало с заимствованием и обработкой «чужого» музыкального материала.

Творческое взаимодействие автора и исполнителя, которое находилось в синкретическом единстве не только между собой, но и со слушателем, в это время диктовалось самой логикой эстетической природы гетерофонно-гармонического склада. Поскольку инструментальная музыка развивалась подспудно, не отделяясь от вокальных жанров, вполне возможно, что на практике у опытных музыкантов сложились свои, неизвестные нам, обычаи и приёмы привлечения инструментов в исполнении вокального произведения именно как процесс их внедрения в вокальное по происхождению многоголосие, без фиксации в нотной записи. В таком случае «каждый участник музицирования являлся одновременно и композитором (он в той или иной степени импровизатор “подголосков”), и исполнителем, и слушателем своих коллег в ансамбле, ценителем их импровизационного и исполнительского мастерства, участником непрерывного художественного соревнования» [12, с. 42]. Однако, если представить своеобразные весы, где на одной чаше находится исполнительское, а на другой – авторское начала, можно предположить, что одна из чаш всё ещё склоняется в сторону исполнителя (преобладание интерпретации над композицией).

Само же учение о стиле в музыке сложилось в эпоху барокко – здесь оно имело уже то множество значений, которое сопровождает его и в дальнейшем, вплоть до наших дней. В энциклопедии А. Кирхера “*Musurgia universalis*” (1650), в словарях С. Броссара “*Dictionnaire de musique*” («Музыкальный словарь», 1703), Ж. Ж. Руссо “*Dictionnaire de musique*” («Музыкальный словарь», первое издание, 1768), музыкально-исторических трудах Дж. Мартини “*Storia della musica*” («История музыки», т. 1-3, 1757-1781), Ч. Берни “*General history of music*” («Общая история музыки», т. 1-4, 1776-1789) и др. слово «стиль» употребляется как синоним индивидуальности отдельных композиторов.

В это время музыкальная нотация приобрела почти современный вид, однако связь между композитором и исполнителем, между композицией и импровизацией всё ещё была тесной. Поскольку сотворчество со стороны исполнителя ограничивалось преимущественно импровизационными каденциями, мелизмами, расшифровкой генерал-баса, представленного в партитурах как структурный контур, можно

предположить, что чаши весов авторско-исполнительского творчества наконец-то сравнялись.

С усилением заинтересованности понятием стиля в классическую эпоху, с ростом роли фиксированного, единичного произведения, возрастает значение индивидуальности творца и ценность всего, что связано с возникновением произведения, с творческим процессом (автографом, эскизом). Благодаря окончательному становлению системы письменной фиксации, нотоиздательского дела, форм публичных концертов и спектаклей, были разведены коммуникативные роли композитора и исполнителя.

Таким образом, лишь эпоха романтизма, с её обостренно индивидуальной формой проявления в искусстве, вступлением экзистенциального переживания действительности» [5, с. 11], отделившие эпоху абстрактно-теоретического отражения окружающего мира, «эпоху объективного искусства, риторического самовыражения, абсолютного преобладания “гражданина” над человеком» [там же, с. 10], полностью «опрокинула» чашу весов в сторону автора-композитора.

Таким образом, становление понятий «авторства» и «авторской индивидуальности» в разные эпохи было сложным и долговременным, а дискуссии среди учёных (представителей практически всех гуманитарных наук) относительно времени формирования индивидуальности идут до сих пор. Некоторые исследователи считают, что индивидуальность могла появиться только с осознанием её как явления (Л. Баткин), другие отмечают, что теория рефлексии предстаёт переломным моментом понимания индивидуальности (С. Аверинцев); есть и такие, кто выдвигает идею архаичности индивидуальности, касаясь вопроса относительно ракурса понимания этого феномена с позиций современности или с позиций историзма (С. Аверинцев, А. Гуревич). Существует также подход в понимании индивидуальности как одной из граней индивида, ориентированного вовнутрь, что противоречит его сущности, ориентированной вовне (личности); изменчивость соотношений этих граней предстаёт «толчком» развития культуры во все времена (Г. Кнабе).

В ходе исследования установлено, что в ретроспективе минувших эпох (в рамках европейского искусства доклассического периода), учитывая рефлексию учёных разных времён, происходит эволюция философской мысли относительно понятия «индивидуальности» по циклическому принципу (в начале каждой из эпох определённое растворение индивида в общественном целом, в конце – обострённое «индивидуальное переживание»), по линейно-поступательному, – путём накопления элементов индивидуализации, проходило становление индивидуального стиля автора, формирование авторского права и неприкосновенности его текста. Вместе с этим осуществлялось нарастание кристаллизации индивидуальных черт

творчества авторов-композиторов в свете абстрактно-теоретического осмысления действительности и становления нотной фиксации музыкальных произведений. Однако, в ретроспективе прошлого не только по циклическому принципу во внутренних границах эпох, но и во внешнем их проявлении чередуются периоды объективности мировоззрения и обострённого субъективного переживания, простоты идеологии и её формального усложнения, связанных с логикой «первичных» и «вторичных» стилей (Д. Лихачёв). Впрочем, это тема уже следующего исследования...

Список использованных источников

1. Аверинцев, С. С. Авторство и авторитет / С. С. Аверинцев. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 105–125.
2. Арановский, М. Г. Текст и музыкальная речь / М. Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Музыка, 1998. – С. 57–76.
3. Баткин, Л. К. К спорам о логико-историческом определении индивидуальности / Л. К. Баткин // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. – М. : Наука, 1990. – С. 59–75.
4. Гуревич, А. Я. Ещё несколько замечаний к дискуссии о личности и индивидуальности в истории культуры / А. Я. Гуревич // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. – М. : Наука, 1990. – С. 76–89.
5. Кнабе, Г. С. Изменчивое соотношение двух постоянных характеристик человека / Г. С. Кнабе // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. – М. : Наука, 1990. – С. 10–12.
6. Конева, А. В. Эстетический смысл индивидуальности: на материале художественной культуры: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / А. В. Конева; Санкт-Петербургский государственный университет. – С-Пб, 1996. – 242 с.
7. Корсаков, С. Н. Человеческая индивидуальность как социально-философская проблема: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / С. Н. Корсаков; Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова. – М., 1997. – 27 с.
8. Корсун, С. История авторского права [Электронный ресурс] / С. Корсун. – Режим доступа: <https://p-i-f.livejournal.com/337025.html>, свободный. – Загл. с экрана.
9. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
10. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 623 с.
11. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Уч. пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
12. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
13. Холопова, В. Н. К теории стиля в музыке : нерешённое, решаемое, неразрешимое / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. 1995. – № 3. – С. 165–168.

14. Шип, С. В. Стилизация как художественно-выразительный приём в современной украинской музыке / С. В. Шип // Проблемы музыкальной культуры : сб. статей. – К. : Муз. Укр., 1989. – С. 86–105.

References

1. Averintsev S. Avtorstvo i avtoritet [Authorship and authority] / Istoricheskaya poetika. Literaturnye epohi i tipy hudozhestvennogo soznaniya [Historical poetics. Literary epochs and types of artistic consciousness]. Moscow : Naslediye, 1994, pp. 105–125.
2. Aranovsky M. Tekst i muzykal'naya rech' [Text and musical speech] / Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva [Musical text: structure and properties]. Moscow : Muzyka [Music], 1998, pp. 57–76.
3. Batkin L. K sporam o logiko-istoricheskom opredelenii individual'nosti [On the debate about the logical-historical definition of individuality] / Odissej. CHelovek v istorii. Lichnost' i obshchestvo [Odyssey. Man in history. Personality and society]. Moscow : Nauka, 1990, pp. 59–75.
4. Gurevich A. Eshcho neskol'ko zamechanij k diskussii o lichnosti i individual'nosti v istorii kul'tury [A few more remarks on the discussion of personality and individuality in the history of culture] / Odissej. CHelovek v istorii. Lichnost' i obshchestvo [Odyssey. Man in history. Personality and society]. Moscow : Nauka, 1990, pp. 76–89.
5. Knabe G. Izmenchivoe sootnoshenie dveh postoyannyh harakteristik cheloveka [Variable ratio of two constant characteristics of a person] / Odissej. CHelovek v istorii. Lichnost' i obshchestvo [Odyssey. Man in history. Personality and society]. Moscow : Nauka, 1990, pp. 10–12.
6. Koneva A. Esteticheskij smysl individual'nosti: na materiale hudozhestvennoj kul'tury: diss. ... kand. filos. nauk: 09.00.04 [Aesthetic meaning of individuality: on the material of artistic culture: thesis for the degree of candidate philosophy: 09.00.04]. St. Petersburg State University, St. Petersburg, 1996, 242 p.
7. Korsakov S. CHelovecheskaya individual'nost' kak social'no-filosofskaya problema: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.11 [Human individuality as a socio-philosophical problem: author's abstract of the thesis for the degree of candidate of philosophy: 09.00.11]. Moscow State University named after M. V. Lomonosov. Moscow, 1997, 27 p.
8. Korsun S. Istoriya avtorskogo prava [History of copyright]. URL : <https://p-i-f.livejournal.com/337025.html>- htm, free.
9. Lobanova M. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow : Muzyka [Music], 1994, 320 p.
10. Losev A. Estetika Vozrozhdeniya [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow : Mysl, 1978, 623 p.
11. Nazaikinsky E. Stil' i zhanr v muzyke: Uch. posobie [Style and genre in music: Training manual]. Moscow : Vlados, 2003, 248 p.
12. Skrebkov S. Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej [Artistic principles of musical styles]. Moscow : Muzyka [Music], 1973, 448 p.

13. Kholopova V. K teorii stilya v muzyke : nereshyonnoe, reshaemoe, nerazreshimoe [On the theory of style in music: unresolved, resolvable, unresolvable]. Muzykal'naya akademiya [Academy of Music], 1995, no. 3, pp. 165–168.
14. Ship S. Stilizaciya kak hudozhestvenno-vyrazitel'nyj priyom v sovremennoj ukrainskoj muzyke [Stylization as an artistic and expressive technique in contemporary Ukrainian music] / Problemy muzykal'noj kul'tury : sb. statej [Problems of Musical Culture: Collection of articles]. Kyiv : Musical Ukraine, 1989, pp. 86–105.

Бабенко Е. С. Становление индивидуального авторского стиля в доклассическом европейском искусстве: научные рефлексии. Предметом исследования являются некоторые аспекты становления индивидуального авторского стиля в европейском искусстве доклассического периода. В теоретической мысли практически всех гуманитарных наук до сих пор отсутствует категориальный аппарат, способный «схватить» не только сущность многослойных явлений «стиля» и «индивидуальности», но и противоречивого понятия «авторства» в лоне историко-культурного процесса. Особенно остро стоит вопрос о времени формирования «живой» сущности феномена индивидуального стиля автора-творца художественных произведений, что и обусловило актуальность избранного вектора исследования.

Методологической основой настоящей статьи стал комплексный междисциплинарный метод. Необходимыми инструментами исследования стали также методы исторического, культурологического и компаративного подходов.

Научная новизна и выводы. Опираясь на теоретические рефлексии учёных разных времён, прослежены эволюция философской мысли относительно понятия «индивидуальности» по циклическому принципу, по линейно-поступательному, – путём накопления элементов индивидуализации, – становление индивидуального стиля автора, формирование авторского права и неприкосновенности его текста. Вместе с тем прослежена кристаллизация индивидуальных черт творчества авторов-композиторов в свете абстрактно-теоретического осмысления действительности и совершенствования нотной фиксации музыкальных произведений.

Ключевые слова: авторство, индивидуальность, авторское право, стиль, личность, искусство доклассического периода.

Бабенко Є. С. Становлення індивідуального авторського стилю в докласичному європейському мистецтві: наукові рефлексії. Предметом дослідження є деякі аспекти становлення індивідуального авторського стилю в європейському мистецтві докласичного періоду. У теоретичній думці практично всіх гуманітарних наук досі відсутній категоріальний апарат, здатний «схопити» не тільки сутність багатогарних явищ «стилю» та «індивідуальності», а й суперечливого

поняття «авторства» в лоні історико-культурного процесу. Особливо гостро стоїть питання про час формування «живої» сутності феномену індивідуального стилю автора-творця художніх творів, що й зумовило актуальність обраного вектора дослідження.

Методологічною основою статті є комплексний міждисциплінарний метод. Необхідними інструментами дослідження стали також методи історичного, культурологічного та компаративного підходів.

Наукова новизна та висновки. Спираючись на теоретичні рефлексії вчених різних часів, простежено еволюцію філософської думки щодо поняття «індивідуальності» за циклічним принципом, за лінійно-поступальним, – шляхом накопичення елементів індивідуалізації, – становлення індивідуального стилю автора, формування авторського права і недоторканності його тексту. Разом з тим, простежено кристалізацію індивідуальних рис творчості авторів-композиторів у світлі абстрактно-теоретичного осмислення дійсності та вдосконалення нотної фіксації музичних творів.

Ключові слова: авторство, індивідуальність, авторське право, стиль, особистість, мистецтво докласичного періоду.

Babenko E. Formation of an individual author's style in preclassical european art: scientific reflections. The subject of the research is some aspects of the formation of an individual author's style in European art of the preclassical period. In the theoretical thought of almost all the humanities, there is still no categorical apparatus capable of "grabbing" not only the essence of the multi-layered phenomena of "style" and "individuality", but also the contradictory concept of "authorship" in the bosom of the historical and cultural process. Particularly acute is the question of the time of formation of the "living" essence of the phenomenon of the individual style of the author-creator of works of art, which determined the relevance of the chosen research vector.

The methodological basis of this article is a complex interdisciplinary method. Methods of historical, cultural and comparative approaches have also become necessary research tools.

Scientific novelty and conclusions. Based on the theoretical reflections of scientists of different times, the evolution of philosophical thought regarding the concept of "individuality" is traced according to a cyclic principle, according to a linear-progressive, - by accumulating the elements of individualization - the formation of the author's individual style, the formation of copyright and the inviolability of his text. At the same time, the crystallization of the individual features of the creativity of the authors-composers is traced in the light of the abstract-theoretical understanding of reality and the improvement of musical notation.

Key words: authorship, individuality, copyright, style, personality, preclassical art.

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ВОСПИТАНИЯ АКТЁРА ДЕМИДОВСКОЙ ШКОЛЫ

Поиск новых методов и подходов к профессиональной актёрской подготовке иногда возвращает нас к изучению опыта наших великих предшественников, заставляя восхититься точностью их творческих находок и удивиться отсутствию широкого применения данных открытий в практике театральных учебных заведений. Дополнительного внимания, по нашему мнению, заслуживает творческое наследие выдающегося практика и теоретика театра Николая Васильевича Демидова.

Цель статьи: проанализировать основные методы и инструментарий Школы Демидова в контексте использования демидовского подхода в современной практике профессиональной актёрской подготовки.

Процесс возвращения «русской сцене одного из самых интересных теоретиков и практиков XX века» [2, с. 5] инициировали ученики и последователи Демидова. Именно благодаря их усилиям в 1965 году были впервые опубликованы (пусть и в несколько сокращённом виде) основные демидовские работы: «Типы актёра», «Искусство актёра в его настоящем и будущем», «Искусство жить на сцене» и другие.

Информацию о жизни и творчестве выдающегося театрального педагога, а также о его взаимоотношениях с учениками, коллегами, рецензентами можно почерпнуть в опубликованных материалах переписки Демидова, его автобиографических записях, в деловой переписке [8].

Осмыслению различных аспектов демидовского наследия посвящены публикации А. А. Малаева-Бабеля, М. Н. Ласкиной, В. Н. Богачёва, О. Г. Окулевича, Л. А. Богдановой, Л. В. Шульги и др.

В диссертационном исследовании Л. А. Богдановой «Школа Н. В. Демидова. Демидовские этюды как метод воспитания актёра-творца» (2016) представлен анализ творческого наследия Н. В. Демидова

и разработанных им принципов и методов обучения актёрскому мастерству; результаты изучения этюдной техники Демидова, позволившей оптимизировать ряд ключевых моментов в процессе обучения актёрскому (и режиссёрскому) мастерству. Однако следует отметить, что данное исследование Л. А. Богданова проводила в аспекте театроведения, поэтому целесообразным, на наш взгляд, является продолжение поисков в сфере наработок демидовской школы в практической педагогической плоскости.

В статье «Педагогические принципы Н. В. Демидова» (2017) Л. В. Шульге удалось проследить процесс формирования основных педагогических открытий Демидова на основе изучения конспектов занятий. Речь идёт о записях, сделанных учениками во время практических занятий, которые проводились Демидовым по системе Станиславского в 1921-1925 гг. в разных студиях в разное время (в частности, речь о записях, сделанных учениками Демидова Е. Д. Морозовой, А. Д. Степановым, В. В. Соколовой-Залесской). По мнению Л. В. Шульги, именно изучаемый небольшой временной отрезок стал принципиально важным в становлении педагогических принципов Демидова, «базовым для формирования его основного открытия – “этюдной техники”» [10, с. 199-200].

Существенное значение для популяризации методов и принципов Школы Демидова имели лекции, тренинги и мастер-классы А. А. Малаева-Бабеля, которые он проводил в России, начиная с 2013 года. С 2015 года функционирует Московская Школа Демидова (курирует её деятельность А. А. Малаев-Бабель). В июне 2016 года в Санкт-Петербурге прошёл научно-практический семинар «Демидовские встречи». С 2017 года в России проводится Международная Летняя Школа Демидова.

В 2018 году вышла книга А. А. Малаева-Бабеля «В театральной школе Н. В. Демидова», в которой автор анализирует собственную практику проведения тренингов и опыт постановок спектаклей по Школе Демидова.

Разработана и успешно реализуется авторская программа курса повышения квалификации «Искусство жить на сцене. Демидовские этюды» А. А. Ивановой в Российском государственном институте сценических искусств (далее – РГИСИ). Данный курс посвящён практическому освоению процесса работы с использованием методов Школы Демидова, в частности, освоению алгоритма работы над демидовскими этюдами.

Полезной для всех интересующихся вопросом практического применения демидовских открытий может стать книга А. А. Ивановой «Актёрский тренинг. Демидовский подход» (2022). В данной работе, которая позиционируется автором как «книга-тренинг с пошаговыми практиками погружения актёра в особые творческие состояния»,

представлены не только результаты осмысления А. А. Ивановой теоретических взглядов Н. В. Демидова. Ценными компонентами книги являются упражнения демидовского тренинга с методическими рекомендациями А. А. Ивановой по их выполнению, её авторские упражнения; анализ опыта практической работы над ролью «по Демидову», а также фрагменты «обратной связи» участников тренингов.

Анализ источников, из которых можно узнать об идеях Демидова и опыте их внедрения, а также упомянутый выше комплекс мероприятий по популяризации идей Демидова, позволяет предположить, что на современном этапе развития театральная педагогика не использует богатство опыта Школы Демидова в полном объёме, а внедрение идей Демидова в широкую театральную практику только набирает обороты.

На долгие десятилетия в театральном деле забвению были преданы работы того, о ком К. С. Станиславский писал: «Наша школа, подготовленная Демидовым, по-видимому, носит в себе Бога» [5, с. 9]. Демидов, являясь на протяжении 30 лет соратником Станиславского, педагогом студий МХАТ, редактором книги «Работа актёра над собой в творческом процессе переживания», оказал значительное влияние на уточнение основных положений системы Станиславского.

Некоторые демидовские замечания и предложения были учтены Станиславским, в других принципиальных аспектах понимания природы актёрского творчества, они остались оппонентами. Например, речь идёт о противоречиях выдающихся театральных деятелей в их подходах к определению путей и способов достижения актёром творческой свободы; в понимании «правды» и «правдоподобия» в театре; в методике и этапах подготовки актёра и т. п.

Ученик Демидова, выдающийся русский советский актёр О. Г. Окулевич писал: «Работа Демидова, его исследования и его открытия – это работа гения. Действительное развитие театра не может не пойти по тому пути, по которому шел Н. В. Демидов, не может обойтись без его открытий» [9, с. 52].

Вместе с тем Л. А. Богданова указывает, что долгое время исследователями истории и теории театрального искусства игнорировался вклад этого выдающегося педагога в развитие науки об актёрской природе и творчестве. В частности, Л. А. Богданова пишет: «Подробные цитаты, свидетельствующие об успешной работе Н. В. Демидова как педагога и режиссёра МХАТа и других театральных учреждений, приходится приводить как доказательство реальности его существования в этом качестве» [2, с. 4].

Итак, попытаемся, на основе изученных источников, а также собственного практического опыта приобщения к технике демидовского этюда, рассмотреть основные специфические черты Школы Демидова и оценить актуальность обращения к их внедрению в современной театральной школе.

Одну из основных проблем и ошибок театрального образования сам Н. В. Демидов сформулировал так: «В театральных школах ведут преподавание “мастерства актёра” тоже режиссёры театров. И вместо того, чтобы *находить способы вскрывать индивидуальное дарование художника-актёра и развивать в нём главные актёрские способности*, они продолжают своё обычное дело – тоже СТАВЯТ этюды, отрывки, водевили, пьесы. Т. е. работают над материалом спектакля, а не *над материалом актёра*» (выделено – Н. В. Демидовым) [8, с. 304].

Сразу оговоримся, что с момента написания представленных выше демидовских строк прошло не одно десятилетие. Театральная педагогика за этот период обогатилась интересными открытиями в сфере психофизического тренинга и этюдной работы, способствующих развитию «материала актёра» (публикации А. А. Бармака, Л. В. Грачёвой, А. Н. Дрознина, Н. В. Рождественской, А. В. Толшина, В. М. Фильштинского и др.). Внимание уделяется развитию духовной культуры и богатства личности будущих мастеров сцены (работы М. Л. Сосновой, Н. В. Рождественской, З. Я. Корогодского, А. И. Кацмана и др.).

И всё же, если быть предельно честными перед собой, коллегами и учениками, то следует признать: и сегодня львиная доля времени и усилий театральных педагогов уходит на репетиционную работу, на постановку, натаскивание на результат, на попытки, как назвал это сам Демидов, превратить экзамен «в кабаре» [7, с. 388]. Одним из способов изменить к лучшему сложившуюся ситуацию, на наш взгляд, и может стать обращение к основным принципам и методам воспитания актёра Школы Демидова.

Анализируя начальный этап занятий «по Демидову», Богданова пишет, что Демидов настаивал на необходимости начинать обучение актёра с воспитания у него свободы и произвольности, с возвращения непосредственности восприятия, то есть тех важных качеств, которых молодой артист лишился в процессе взросления по причине погрешностей воспитания или под влиянием социальных условий. «Вернуть умение эмоционально реагировать, а не сдерживать свои эмоции, разбудить чувство, интуицию, отодвинув “рацию” на второе место. Научить отдаваться своим ощущениям, идти, “куда поведёт”» [1, с. 15].

Таким образом, одной из первых важнейших задач Школы Демидова является возвращение внутренней свободы и непринуждённости, которые должны стать второй натурой артиста.

Кроме того, согласно взглядам Демидова, творческий процесс не поддаётся расщеплению на отдельные элементы (что характерно для системы Станиславского). Здесь нужно обязательно упомянуть о том, что основная работа по «системе» велась в театральных студиях учениками и

соратниками Станиславского. И Демидов посвятил более тридцати лет именно *театральной педагогике*, в отличие от Станиславского, который применял свои педагогические приёмы в *репетиционной работе с профессиональными артистами*. «Тренируя по Системе каждый из элементов отдельно, Демидов столкнулся с тем, что с трудом добытое сегодня правильное самочувствие на следующий день улетучивалось безвозвратно. Попытки закрепить и повторить внешние проявления подлинного существования в образе приводили всё к тому же пресловутому представлению чувств, но не рождали их истинное переживание» [1, с. 13].

В поисках выхода из данного тупика Демидов и пришёл к одному из своих важнейших открытий: к творческому состоянию не нужно приходить, оно должно возникнуть уже при выходе на сцену. С творческого состояния следует начинать! Таким образом, Школа Демидова предлагает вместо отработки отдельных элементов, обеспечивающих процесс возникновения творческого переживания, работать над самим процессом творческого переживания, так сказать, в целом виде.

О причинах возникновения этой принципиальной разницы в видении структуры и подходов к овладению творческим процессом у Станиславского и Демидова очень точно, на наш взгляд, пишет А. А. Иванова: «Желая твёрдо поставить “грамматику актёрского творчества” на научные рельсы, Станиславский создавал систему, руководствуясь идеями, господствовавшими в современной ему науке. Это были в основном механистические, редукционистские идеи, гласившие, что любая система есть производное её частей. Поэтому если изучить её, системы, элементы, то можно понять и овладеть всей системой целиком» [4, с. 15]. Указывая на то, что подобный подход срабатывает только в сферах, где действуют законы линейной зависимости, А. А. Иванова объясняет главное противоречие в поисках Станиславского тем, что разгадывая законы творческого процесса, он *«применял неприменимые к сложной нелинейной системе механистические, линейные законы»* (курсив – А. А. Ивановой) [4, с. 15].

Помимо того, о чем уже упоминалось ранее, ключевыми условиями для творчества Демидов считал свободное тело, очищенное сознание и умение быть пассивно-воспринимающим (в отличие от активно-волевой позиции школы Станиславского).

По мнению, Л. А. Богдановой, принципиальными отличиями Школы Демидова и Системы Станиславского являются, в частности, позиции этих выдающихся театральных педагогов относительно действия и его основных характеристик. «Станиславский считал, что главное для артиста – действие, которое и приводит актёра к творческому состоянию. Действие, активность, волевое начало ведёт артиста. Демидов

пришёл к выводу, что в основе творческого самочувствия лежит *восприятие*» (курсив – Л. А. Богдановой) [1, с. 17].

Рассматривая действие не в качестве принципа, а в качестве приёма, Демидов настаивает на том, что именно восприятие становится истинным двигателем всего. Демидов провозглашает, что пассивность, а не активность, восприятие, а не действие должны быть на первом месте. При этом непременным условием установления и утверждения творчества (по Демидову) является чувство, а не разумный императив (или воля и ум).

По свидетельству учеников-демидовцев, акцент изначально делался на «хотение» как первоочередной и важный термин в «системе». Особое внимание уделялось развитию способности замечать в обыденных явлениях жизни «впечатление первой секунды», которое позже вырастет в учение о «первой реакции». В простых упражнениях, направленных на отдачу возникающим ощущениям, Демидов изначально настаивает на отработке навыка «пускать» себя на интуитивно возникающие хотения.

Анализируя различные этапы учебного процесса, Л. В. Шульга отмечает, что много внимания Демидов «уделял значению “излучения” человека, его материальному, физически ощущаемому влиянию на творческое самочувствие актёра. Он использовал результаты исследований в области психофизиологии и эзотерики, проецируя их на пространство сцены и зрительного зала и таким образом открывал ученикам возможности восприятия человека, подчёркивая значение сверхсознания» [10, с. 202].

Выработка важных для демидовского метода умений и навыков (отдаваться своим ощущениям, прислушиваться к своим хотениям и «допускать их эмоциональные проявления до вмешательства сознания» [2]) становится одной из ключевых задач демидовских этюдов.

Л. В. Шульга отмечает, что в лекциях 1921 года упражнение «Вопросы и ответы», начиная с заметок о «Внимании», постепенно включается и в другие разделы. Последние же занятия, датированные 1924-1925 гг., уже содержат «Вопросы и ответы» с самых первых уроков (разделы «Хотение», «Предлагаемые обстоятельства»). В процессе такой практики, пропуская эти простые этюдные задания-гаммы сквозной линией через всю существующую на тот момент последовательность «элементов системы», Демидов обнаруживает их взаимодополняемость и, в конечном итоге, возможность объединения в одном задании, названном им позже «этюдной техникой» [10].

Первоначальным импульсом к изучению открытий демидовской школы стало знакомство с книгой А. А. Малаева-Бабеля «В театральной школе Н. В. Демидова», а также участие автора данной статьи в онлайн-курсе повышения квалификации «Искусство жить на сцене. Демидовские этюды». (Журсы проводились в январе 2022 года на базе РГИСИ).

Автор курса А. А. Иванова вместила в программу четырёхдневного интенсивного тренинга комплекс подготовительных упражнений, как «демидовских», так и собственных, авторских; дала алгоритм практической работы над демидовскими этюдами (одиночными, парными, групповыми; этюдами на основе текстов из пьесы А. П. Чехова «Три сестры»).

По мнению А. А. Ивановой, изучение и освоение метода демидовских этюдов следует начинать с досконального изучения его теоретических трудов и самостоятельной работы над предложенными Демидовым упражнениями и этюдами. Однако, исходя из нашего опыта, хотелось бы высказать своё мнение: освоение метода демидовских этюдов следует начинать с самих демидовских этюдов! Акцентируем внимание на том, что, по нашему мнению, изучение данного метода следует начинать только под руководством сильного опытного педагога-тренера, владеющего всем инструментарием демидовской школы в достаточном объёме.

Удивительный эффект демидовских этюдов, их живительное воздействие на психофизический аппарат и творческую самооценку каждого участника тренинга, а также успешный опыт перевоплощения в этюдах могут стать лучшими стимулами для последующего изучения теоретических трудов Демидова, для поиска единомышленников – поклонников Школы Демидова, для самостоятельных практических занятий и т. д. Более того, по нашему мнению, только причастность к *подлинному* демидовскому этюдному методу, будет иметь максимальное воздействие и значение в дальнейшем процессе изучения и популяризации идей Школы Демидова.

Одной из важнейших особенностей демидовского этюда становится то, что он позволяет начать с перевоплощения, которое осуществляется «за счёт мобилизации и тренировки “внутренних резервов” актёра – восприятия, интуиции, воображения» [2, с. 20-21]. Таким образом, используя потенциал демидовского этюда, можно комплексно решать задачу развития актёра-творца и актёра-инструмента творчества.

Следует отметить, что в процессе онлайн-тренинга, его участники (работающие над этюдами перед мониторами компьютеров в разных городах и странах) отметили результативность и действенность применения данного метода в дистанционном формате (что очень интересно с учётом современных тенденций развития дистанционных образовательных технологий).

На наш взгляд, одним из самых существенных препятствий на пути преподавателя, желающего применять демидовскую технику в работе со студентами, является то, что подавляющее большинство сегодняшних театральных педагогов обучены «по Станиславскому» и не знакомы с открытиями демидовской школы в достаточном объёме.

В тоже время М. Н. Ласкина отмечает, что творческое состояние у актёра зарождается, зреет и свободно развивается только при «правильном проведении этюдов по методике Демидова» [5, с. 8]. Возникает закономерный вопрос: как возможно обеспечить «верное проведение этюдов по методике Демидова» не овладев предварительно данной методикой в совершенстве? С чего стоит начинать изучение техники демидовского этюда?

Об алгоритме работы над этюдами и условиях, обеспечивающих их успешное проведение, лучше всего пишет в своих теоретических трудах сам Демидов. В рамках данной статьи нет возможности подробно остановиться на специфике демидовских этюдов, тем более, что анализ практических результатов работы над демидовскими этюдами в нашей практике обязательно станет поводом для одной из следующих статей.

Анализируя кратко самые важные, на наш взгляд, особенности демидовского подхода к воспитанию актёра, следует вспомнить также о «культуре покоя»; о предложенных Демидовым элементах творческого процесса (неперестройка, отпускание, бестелесность, дыхательная техника и др.) [2].

Важным открытием Демидова стал обнаруженный им путь произвольной реакции. Оттолкнувшись от изучения природы рефлексов и «автоматизмов» человека, исследуя взаимосвязь сформированных жизненных «автоматизмов» и сознательного контроля, Демидов делает вывод, что у хорошего артиста количество и качество работы должно быть гармонично распределено между сознанием и автоматической произвольностью [2].

Согласно взглядам Демидова, умение «ловить первую реакцию», внимание к себе, своим творческим «хотениям», развитие творческой свободы, веры в себя и другие важные качества человека-артиста способны помочь в дальнейшей работе над образом, ролью. Следует упомянуть, что Демидов не советует одновременно работать над образом и над ролью, так как «образ любого персонажа сложился не от событий роли, а под влиянием совсем других событий, предшествующих началу пьесы. Любой персонаж выходит в первый раз “на подмостки” уже сложившимся человеком, суть которого обусловлена его прошлым» [3, с. 86].

По мнению М. Н. Ласкиной, вся методология, вся педагогика Демидова посвящена именно «процессу произвольной жизни актёра, перевоплотившегося в действующее лицо пьесы – каждый раз, на каждом из повторений спектакля» [5, с. 15].

Подводя итоги, отметим, что методы и практические рекомендации по воспитанию актёра в традициях Школы Демидова могут и должны стать поводом для пристального внимания театральных педагогов. Возможность и целесообразность применения открытий Демидова в своей практике, безусловно, оценит каждый из педагогов

самостоятельно, исходя из собственного опыта, творческой направленности и степени открытости новому. Однако, изучение и освоение инструментария демидовской школы, а именно упражнений из практики Демидова, этюдного метода, а также метода работы над ролью и образом по принципам демидовской школы, на наш взгляд, смогут значительно обогатить арсенал театральной школы. Полезным для сегодняшней практики театральных учебных заведений, по нашему мнению, также может стать смещение акцента внимания на развитие «материала актёра» в противовес работе над «материалом спектакля» (чем до сих пор грешит театральное образование).

Сложным вопросом в контексте использования демидовских находок является следующий: кто и когда может начинать внедрение методов Школы Демидова в повседневную практику театральных учебных заведений? Какими критериями можно определить степень готовности педагога к проведению «обучения по Демидову»?

Первым этапом на пути к последующему внедрению демидовских находок в повседневную практику может стать вдумчивое и скрупулёзное изучение работ Н. В. Демидова. Хорошим подспорьем в подготовке к проведению практических занятий и тренингов «по Демидову» станут рекомендации и инструментарий, предложенные в работах А. А. Малаева-Бабеля, А. А. Ивановой; участие преподавателей в практических тренингах и мастер-классах, самостоятельная этюдная работа педагогов.

Однако, этого мало! Важен диалог, постоянный контакт между теми, кто имеет успешный опыт внедрения идей и методов Демидова в практику театрального обучения и теми, кто только в начале этого пути. Необходим интенсивный обмен опытом между практиками, обмен результатами теоретического осмысления подобных опытов, привлечение внимания специалистов различных сфер (психология, педагогика, искусствоведение и др.) к проблеме изучения и популяризации методов Школы Демидова.

Характеризуя основную суть и значение демидовского наследия, М. Н. Ласкина в своей вступительной статье к собранию сочинений Демидова пишет: «Мысли, заключённые в них, поражают своей свежестью, глубиной и современностью. Более того – они опережают наше время и обращены в будущее» [5, с. 3]. Возможно, именно наше время и есть то самое «будущее», которое заставит участников театрального процесса пристально изучить потенциал демидовского метода для активного внедрения находок Демидова в ежедневную практику.

Список использованных источников

1. Богданова, Л. А. Школа актёрского мастерства Николая Васильевича Демидова. Демидовские этюды. [Электронный ресурс] /

- Л. А. Богданова // Театр. Живопись. Кино. Музыка-. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/shkola-akterskogo-masterstva-nikolaya-vasilievicha-demidova-demidovskie-etyudy>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Богданова, Л. А. Школа Н. В. Демидова. Демидовские этюды как метод воспитания актёра-творца : автореф. дис. ...канд. иск. [Электронный ресурс] / Л. А. Богданова. – Санкт-Петербург, 2016-. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/shkola-n-v-demidova-demidovskie-jetjudy-kak-metod-vozpitanija-aktera-tvorca.html>, свободный. – Загл. с экрана.
 3. В театральной школе Николая Демидова / Автор и сост. А. А. Малаев-Бабель. – М. : Российский институт театрального искусства. – ГИТИС, 2018. – 446 с.
 4. Иванова, А. А. Актёрский тренинг. Демидовский подход / А. А. Иванова. – М. : Издательство ГИТИС, 2022. – 138 с.
 5. Ласкина, М. Н. Неизвестный Демидов // Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3-х т. Т.1: Искусство актёра в его настоящем и будущем. Типы актёра / под ред. М. Н. Ласкиной. – СПб.: Гиперион, 2004. – С. 3–17.
 6. Творческое наследие: в 3[4] т. / Н. В. Демидов. – СПб.: Гиперион, 2004. – Т.1. – Кн.1. // Искусство актёра в его настоящем и будущем. Кн. 2. Типы актёра / под ред. и с предисл. М. Н. Ласкиной. – 421 с.
 7. Творческое наследие : в 4 т. / Н. В. Демидов ; Санкт-Петерб. гос. театр. б-ка. – Т. 2, кн. 3 : Искусство жить на сцене // С.-Петерб. гос. Театр. б-ка / ред.-сост. М. Н. Ласкина. – 2004. – 557 с. – Библиогр. в примеч.: с. 54-549. – Указ. имен: с. 550–553.
 8. Творческое наследие : в 4 т. / Н. В. Демидов ; Санкт-Петерб. гос. театр. б-ка. – Т. 4, кн. 5 : Теория и психология творчества актёра аффективного типа // сост., подгот. текста, примеч. М. Н. Ласкиной. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2009. – 654 с. – Библиогр. в примеч. – Имен. указ.: с. 623-650. – Содерж.: Дополнения. Разное. Биографические материалы. Из переписки.
 9. Окулевич, О. Г. Голос сердца – со сцены и из-за кулис: (Из архива актёра) / сост. М. Н. Ласкина. – СПб.: Левша, 2016. – 1008 с.
 10. Шульга, Л. В. Педагогические принципы Н. В. Демидова. По материалам практических занятий в студиях московского художественного театра (1921-1925 гг.) / Л. В. Шульга // Вопросы театра [Электронный ресурс]-. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-printsipy-n-v-demidova-po-materialam-prakticheskikh-zanyatij-v-studiyah-moskovskogo-hudozhestvennogo-teatra-1921-1925-gg>, свободный. – Загл. с экрана.

References

1. Bogdanova L. SHkola aktyorskogo masterstva Nikolaya Vasil'evicha Demidova. Demidovskie etyudy [The acting school of Nikolai Vasilyevich Demidov. Demidov etudes]. / Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Movie. Music]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/shkola-akterskogo-masterstva-nikolaya-vasilievicha-demidova-demidovskie-etyudy-htm>, free.

2. Bogdanova L. SHkola N. V. Demidova. Demidovskie etyudy kak metod vospitaniya aktyora-tvorca : avtoref. dis. ...kand. isk. [School N. Demidov. Demidov etudes as a method of education of the actor-creator : Abstract of the dissertation for the degree of candidate of art criticism]. St. Petersburg, 2016. URL : <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/shkola-n-v-demidova-demidovskie-jetjudy-kak-metod-vospitaniya-aktera-tvorca.html> – htm, free.
3. V teatral'noj shkole Nikolaya Demidova / Avtor i sost. A. A. Malaev-Babel'. [At the theater school of Nikolai Demidov / Author and compiler. A. A. Malaev-Babel]. Moscow : Rossijskij institut teatral'nogo iskusstva [Russian Institute of Theater Arts]. GITIS, 2018, 446 p.
4. Ivanova A. Aktyorskij trening. Demidovskij podhod [Actor training. Demidov's approach]. Moscow : GITIS Publishing House, 2022, 138 p.
5. Laskina M. Neizvestnyj Demidov // Demidov N. V. Tvorcheskoe nasledie: V 3-h t. T.1: Iskusstvo aktyora v ego nastoyashchem i budushchem. Tipy aktyora / pod red. M. N. Laskinoj [Unknown Demidov // Demidov N. V. Creative heritage: In 3 volumes. Vol. 1: The art of the actor in his present and future. Actor Types / Ed. M. N. Laskina]. St. Petersburg: Hyperion, 2004, pp. 3–17.
6. Tvorcheskoe nasledie: v 3[4] t. [Creative heritage: In 3 [4] volumes]. St. Petersburg: Hyperion, 2004 – T.1, Kn.1. // Iskusstvo aktyora v ego nastoyashchem i budushchem. Kn. 2. Tipy aktyora / pod red. i s predisl. M.N. Laskinoj [Vol.1. Book 1. // The art of the actor in his present and future. Book. 2 Types of actor / Ed. and with preface. M. N. Laskina], 421 p.
7. Tvorcheskoe nasledie : v 4 t. / N. V. Demidov [Creative heritage: in 4 volumes]. St. Petersburg. State Theatre. library. – T. 2, kn. 3 : Iskusstvo zhit' na scene / red.-sost. M. N. Laskina [T. 2, book. 3: The art of living on stage / ed.-compiler. M. N. Laskina]. St. Petersburg. State Theatre. library, 2004, 557 p., Bibliography. in a note: pp. 54–549, Decree. names: pp. 550–553.
8. Tvorcheskoe nasledie : v 4 t. / N. V. Demidov [Creative heritage: in 4 volumes / N. V. Demidov]. St. Petersburg. State Theatre. library. – T. 4, kn. 5 : Teoriya i psihologiya tvorchestva aktyora affektivnogo tipa // sost., podgot. teksta, primech. M. N. Laskinoj [V. 4, book. 5 : Theory and psychology of creativity of an affective type actor / compiled, prepared. text, note by M. N. Laskina]. St. Petersburg: Baltic seasons, 2009, 654 p., Bibliography. in a note, Names. decree: pp. 623–650, – Soderzh.: Dopolneniya. Raznoe. Biograficheskie materialy. Iz perepiski [Contents: Supplements. Miscellaneous. Biographical materials. From correspondence].
9. Okulevich O. Golos serdca – so sceny i iz-za kulis: (Iz arhiva aktyora) / sost. M. N. Laskina [The voice of the heart – from the stage and from behind the scenes: (From the archive of the actor) / Compiler. M. N. Laskin]. St. Petersburg : Levsha, 2016, 1008 p.
10. Shulga L. Pedagogicheskie principy N. V. Demidova. Po materialam prakticheskikh zanyatij v studiyah moskovskogo hudozhestvennogo teatra (1921–1925 gg.) [Pedagogical principles of N. V. Demidov. Based on the materials of practical classes in the studios of the Moscow Art Theater (1921–1925)] / Voprosy teatra [Questions of the theater]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-printsipy-n-v-demidova-po-materialam-prakticheskikh-zanyatij-v-studiyah-moskovskogo-hudozhestvennogo-teatra-1921-1925-gg> – htm, free.

Малыхина М.А. О некоторых аспектах воспитания актёра Демидовской школы. В статье анализируются основные подходы, методы и инструментарий Школы Демидова в контексте использования демидовского подхода в современной практике профессиональной актёрской подготовки. Рассматривая сходство и отличия основных принципов подготовки актёра по системе Станиславского и в традициях демидовской школы, автор отмечает актуальность и целесообразность синтезирования лучших наработок двух школ в процессе обучения будущих актёров.

Анализируя теоретические труды Н. В. Демидова, его учеников и последователей, а также собственный опыт «прикосновения к методу» Демидова, автор приходит к выводу о необходимости активного внедрения в практику театральных учебных заведений инструментария демидовской школы (специального тренинга; демидовских этюдов; подхода к работе над ролью, образом). Полезным для современного театрального образования может стать также освоение принципа работы над «материалом актёра» в противовес работе над «материалом спектакля»; использование методов развития индивидуального дарования актёра-художника и актёра-личности и т. д.

Статья ориентирована на педагогов и студентов театральных учебных заведений, руководителей и участников любительских театральных студий, всех интересующихся данным аспектом театрального образования.

Ключевые слова: театральная педагогика; актёрское мастерство; психология актёра; демидовские этюды; система Станиславского; Школа Демидова.

Малыхина М. А. Про деякі аспекти виховання актора Демидівської школи. У статті аналізуються основні підходи, методи та інструментарій Школи Демидова у контексті використання демидівського підходу у сучасній практиці професійної акторської підготовки. Розглядаючи подібність та відмінності основних принципів підготовки актора за системою Станіславського та в традиціях демидівської школи, автор наголошує на актуальності та доцільності синтезування кращих напрацювань двох шкіл у процесі навчання майбутніх акторів.

Аналізуючи теоретичні праці Н. В. Демидова, його учнів та послідовників, а також власний досвід «дотику до методу» Демидова, автор приходять до висновку про необхідність активного впровадження у практику театральних навчальних закладів інструментарію демидівської школи (спеціального тренінгу; демидівських етюдів; підходу до роботи над роллю, образом). Корисним для сучасної театральної освіти може стати також освоєння принципу роботи над «матеріалом актора» на противагу роботі над «матеріалом вистави»; використання методів

розвитку індивідуального обдарування актора-художника та актора-особистості тощо.

Статтю орієнтовано на педагогів та студентів театральних навчальних закладів, керівників та учасників аматорських театральних студій, які цікавляться даним аспектом театральної освіти.

Ключові слова: театральна педагогіка; акторська майстерність; психологія актора; демидівські етюди; система Станіславського; Школа Демидова.

Malykhina M. About some aspects of education of the actor of Demidov School. The article analyzes the main approaches, methods and tools of the Demidov School in the context of using the Demidov approach in the modern practice of professional acting training. Considering the similarities and differences between the basic principles of preparing an actor according to the Stanislavsky system and in the traditions of the Demidov school, the author notes the relevance and expediency of synthesizing the best practices of the two schools in the process of training future actors.

Analyzing the theoretical works of N. V. Demidov, his students and followers, as well as his own experience of “touching the method” of Demidov, the author comes to the conclusion that it is necessary to actively introduce the tools of the Demidov school into the practice of theater educational institutions (special training; Demidov etudes; approach to work on the role, image). It can also be useful for modern theater education to master the principle of working on the "material of the actor" as opposed to working on the "material of the performance"; the use of methods for developing the individual talent of an actor-artist and an actor-personality, etc.

The article is aimed at teachers and students of theater educational institutions, leaders and participants of amateur theater studios, all those interested in this aspect of theater education.

Key words: theater pedagogy; acting skills; actor psychology; Demidov etudes; Stanislavsky system; Demidov School.

**УПРАЖНЕНИЕ С МЯЧОМ КАК ОДИН ИЗ МЕТОДОВ
РАБОТЫ НАД РАЗВИТИЕМ ПОДВИЖНОСТИ
ДИРИЖЁРСКОГО АППАРАТА**

«Певцы-вокалисты испокон веков поют вокализы, арпеджио, пианисты и скрипачи играют гаммы и упражнения, трубачи «тянут» длинные ноты и, однако, никому не приходит в голову обвинять их «в отрыве от музыки». Также и дирижёр обязан совершенствовать технику на определённых упражнениях, часто весьма далёких от музыки». [4]

Современная психология и методика в области фортепианного, инструментального, вокального исполнительства и педагогики разработаны достаточно широко. Соответствующие же разделы дирижёрского искусства до сих пор ещё нуждаются в углублении и развитии отдельных вопросов, касающихся обучения этой профессии. Особенно это относится к вопросам технического совершенствования дирижёрского аппарата.

Техническая оснащённость дирижёра базируется на всесторонне развитых моторных ощущениях. Гибкость, пластичность, подвижность движений рук воспитывается в процессе всей предшествующей жизненной практики – в труде, спорте и т.д. Однако эти движения являются лишь благоприятной предпосылкой. У начинающих обучаться естественно нет и не может быть специальных двигательных навыков, к тому же они почти не используют уже сложившиеся в процессе жизненного опыта **автоматизмы**. Дирижёрские же двигательные ощущения нуждаются в **специальном развитии** соответственно дирижёрской профессии. Они приобретаются и осваиваются путём упражнений и активной целенаправленной тренировки.

Цель данной статьи – поделиться с читателями наблюдениями и опытом работы в области применения технических упражнений в процессе обучения дирижированию; задача – привлечь внимание обучающихся и обучающихся дирижёрской профессии к вопросам развития подвижности дирижёрского аппарата путём включения в процесс обучения технических упражнений, а именно упражнений с мячом.

Настоящая статья предназначена прежде всего начинающим осваивать эту профессию учащимся училищ, вузов, помочь им лучше понять природу техники дирижирования, усвоить её важнейшие приёмы. Некоторые методические рекомендации также помогут молодым педагогам целенаправленно систематизировать учебный процесс.

Следует отметить, что обучение дирижированию должно быть направлено не на заучивание движений, как это чаще всего происходит в процессе занятий в спецклассах, а на развитие самих способностей, лежащих в основе мануальных средств дирижирования [5, с. 25]. Для решения этой задачи необходимы **активные методы** занятий, во время которых обучающийся должен искать мануальные средства руководства исполнением. Однако ограниченность временем и объёмом изучаемого материала (планируемой программой) не позволяют на занятиях в классе уделить тренировке должного внимания. Чтобы занятия были успешными, формы и методы их должны основываться не на копировании, а на поиске активных, целенаправленных средств освоения технических приёмов [5, с. 44], для чего требуется время и специальная тренировка. Условия для такой работы дают только **домашние занятия**.

Для развития техники дирижёр выполняет упражнения учебного тренировочного назначения. Он работает над упражнениями, где технические элементы даны в **сжатом, концентрированном виде**, не встречающемся в обычной практике дирижирования.

Для того чтобы сделать руку «слушающей», «думающей» и «говорящей», необходимо научить её точно выполнять определённые задачи. В преодолении содержащихся в упражнениях трудностей развивается «отзывчивость» рук, а главное – конкретность и выразительность жеста.

Упражнения важны не только для развития двигательных ощущений, но и для совершенствования многих необходимых дирижёрских качеств. Из них первое место занимает **внимание**. Упражнения необходимо выполнять с максимальным вниманием к моторным ощущениям. Возможны некоторые варианты движений в отношении темпа и их амплитуды, а также участия в движении разных частей рук.

Тренировка внимания и наблюдательности развивают аналитическое мышление, дирижёрскую фантазию, а главное – «ощущение звука в руке». Кроме того, систематическая и каждодневная тренировка способствуют развитию чувства устойчивости темпа.

Прежде чем перейти к описанию предлагаемых упражнений следует внимательно отнестись к некоторым условиям, которые необходимо будет соблюдать в процессе тренировки. Подбираем мяч, который используется в большом (кортовом) теннисе. Он должен быть достаточно лёгким и прыгучим, т.е. легко отскакивающим при ударе о плоскость. Поверхность пола, на котором располагается тренирующий, надлежит быть ровной. Постановка корпуса обучающегося следует

соответствовать правилам: учащийся стоит прямо, держит голову достаточно поднятой. В процессе тренировки не должно быть никаких лишних движений, как-то: хождения, притопывания, приседания. Фигура производит впечатление общей собранности и подтянутости [2, с. 48]. Важно сохранять устойчивость ног, подтянутость особенно бедра и колена (нижней части корпуса). В то же время верхнюю часть корпуса следует держать достаточно раскрепощённой и подвижной, и особенно свободной для движения рук в дирижёрском пространстве. Эти основные **ощущения** вырабатываются уже на начальном этапе обучения и неукоснительно соблюдаются в процессе тренировочных занятий.

В данной статье предлагается рассмотреть всего два упражнения, которые также необходимо освоить на начальном этапе обучения, в них сконцентрированы основные движения руки (рук) в вертикальной проекции и активная работа запястного и локтевого суставов.

Упражнение № 1 «Бросить и поймать мяч».

Первая позиция руки (рук). Мяч в кисти руки (правой либо левой), кисть развёрнута вверх, плечо свободно опущено и слегка отодвинуто вперёд от корпуса, предплечье направлено вперёд в положении «горизонтально полу», в ладони помещён мяч.

Вторая позиция руки. Резким активным движением предплечья вверх, при одновременном сгибании локтевого и запястного сустава выбрасываем мяч вверх.

Третья позиция. Во время полёта мяча вверх быстро разворачиваем кисть ладонью вниз.

Четвёртая позиция. Направляем предплечье движением вниз с (приподнятой кистью) приподнятыми пальцами вверх. Мяч летит вниз. Кисть готовится поймать мяч.

Пятая позиция. Кисть ловит мяч, накрывая его движением сверху-вниз и фиксирует окончание упражнения жёсткой остановкой (своеобразной точкой).

После активной, целенаправленной мышечной работы, сопровождающей весь этот технический процесс («бросить и поймать мяч»), следует мгновенно освободить руку, особенно в области плеча и предплечья. Это ощущение сознательно зафиксировать, после чего перевести руку в первоначальную позицию. Следует сделать небольшую паузу, во время которой мысленно настроиться на повторение этого упражнения.

В Упражнении № 1 задействовано несколько важных двигательных элементов руки дирижёра, которые необходимо ощутить, осознать и закрепить:

а/ сгибательно-разгибательное движение локтевого и запястного суставов при подбрасывании мяча вверх. Назовём этот элемент – «подбросить мяч»;

б/ вертикального снизу-вверх движения предплечья и кисти. Назовём этот элемент – «жест подъёма»;

в/ быстрый разворот кисти в «точке-вершине» подъёма во время полёта мяча вверх. Назовём этот элемент – «вершина подъёма»;

г/ смена направления движения руки (сверху-вниз) во время падения мяча. Назовём этот элемент – «падение руки»;

д/ подготовка кисти к накрывающему сверху мяч движению и его ловкому захватыванию пальцами. Данное движение очень важно в техническом отношении. Следует заострить внимание на работе кисти, которой завершается это упражнение, этот технический элемент наиболее часто используется в процессе дирижирования, особенно для выработки ощущения удара в нижней части дирижёрского пространства (нижняя дирижёрская плоскость).

Работая над освоением специальных технических дирижёрских навыков, следует неукоснительно соблюдать следующие правила:

а/ правильная постановка корпуса и его устойчивость;

б/ в движениях руки (рук) обязательно фиксировать поочерёдную смену мышечного напряжения и освобождения;

в/ на начальном этапе освоения упражнения, в момент его завершения должна быть сделана пауза, которая закрепляется в сознании обучающегося как элемент мышечного освобождения.

Для достижения поставленной цели тренировочного процесса – приобретение ощущения основных элементов движения руки (рук) в вертикальной проекции – необходимы строгий контроль, осознанность всех двигательных элементов-ощущений, из которых состоит данное упражнение. Важно также, особенно на начальном этапе тренировки, соблюдать временную устойчивость и равенство второго и четвёртого элемента (имеется ввиду жестов «подъёма» и «падения»), т. к. оно (равенство) способствует выработке устойчивости взятого в начале темпа.

После закрепления этого упражнения в одной руке (например, правой) можно проделать его в другой руке (например, левой). С получением положительного опыта и закреплением его в одной руке, функции контроля постепенно перейдут в сферу подсознания и автоматизма. Одна воспитанная рука сможет передать своё накопленное умение другой руке. Выработанные ощущения легче «распределить», распространить на соседние участки [1, с. 36].

Следующий этап тренировочной работы направлен на усложнение упражнения за счёт активизации контроля за временным фактором с использованием звукового метронома либо отсчёта вслух самим тренирующимся. Счёт (удары метронома, либо вслух произнесённый счёт: «раз, два») должен совпадать с первым элементом – «подбросить мяч» и последним – «поймать мяч». Возможно включение промежуточного дополнительного удара метронома, либо

произнесённого «и», которое совпадает с третьим элементом упражнения – «вершиной подъёма» и паузой в конце, во время которой происходит возвращение кисти руки в первоначальное положение. При этом сохраняется взятый в начале (желательно умеренный) темп с обязательным соблюдением дирижёрской постановки корпуса, минимум его подвижности при свободно развёрнутом мануальном аппарате и его целенаправленной активности.

В процессе постоянной тренировки в движениях руки (рук) вырабатывается автоматизм, лёгкость, приобретается ощущение плавности особенно в элементах «подъёма» и «падения», а также активность и быстрота в работе суставов (локтевого и особенно запястного, где кроме сгибательно-разгибательной функции одновременно применяется полувращательное движение кисти).

Дальнейшие этапы развития двигательной подвижности дирижёрского аппарата на основе этого технического упражнения будут связаны с включением элементов фантазии самого обучающегося.

На основе первичного упражнения можно предложить составить цепь «упражнений-этюдов»:

а/ не прерывая движения менять работу рук в момент фиксации последнего пятого элемента – «поймать мяч». Этот элемент должен быть выполнен другой рукой, т. е. передача мяча происходит в момент фиксации последнего элемента – «поймать мяч», а сама цепь составляется из следующих друг за другом единичных начальных движений, выполняемых поочерёдно каждой рукой;

б/ смена рук происходит после подряд дважды (затем трижды, четырежды) выполненного первичного движения одной рукой. То есть составляется своеобразная цепь («упражнение-этюд») на основе возрастающего количества повторений первичного упражнения каждой отдельной рукой. Такая цепь может быть построена и на принципе количественного убывания, начиная, например, с четырёх повторений. При этом обязательным является выдерживание единого первоначального умеренного темпа движения. Варьирование этой составляющей цепи-этюда возможно в любых комбинациях.

Большую роль в этом процессе играет способность к фантазии и изобретательности самого обучающегося. Эти качества придают тренировочному процессу эмоциональную окрашенность и соответственно большую заинтересованность со стороны учащегося. Внесение этих качеств должно приветствоваться и всячески поощряться преподавателем, т. к. они необходимы для развития не только технической профессиональной оснащённости, но и исполнительской стороны дирижёрского процесса.

На этом этапе технической работы в тренировку желательно включать музыкальные сопровождения в виде темпо-ритмических повторений аккорда, выполняемых концертмейстером, либо педагогом на

инструменте (ф-но), а затем с использованием небольших фрагментов музыкальных произведений (для хормейстеров желательно со словесным текстом), которые припеваются, либо проговариваются самим учащимся. А также уместно использовать подходящие фрагменты музыкальных произведений, желателно составляющих учебную программу обучающегося.

Данное упражнение и построенные на его основе «технические этюды», является во многом основой, особенно на начальном этапе обучения дирижёрской профессии. Оно включает в себя наиболее часто употребляемые специфические профессиональные движения в вертикальной проекции с активной работой предплечья и кисти. Следует отметить, что в большинстве случаев эти части руки у начинающих обучаться дирижированию менее развиты и менее подвижны, а часто просто зажаты. Это упражнение рекомендуется использовать также в качестве *предварительной подготовки дирижёрского аппарата* к последующей технической работе над непосредственно музыкальным материалом.

Следующее усложнение упражнения может быть связано с комбинированием темпа. Его изменение связано с изменением пространственных характеристик элементов «подъёма» и «падения». Чем выше подбрасывается мяч, тем больше времени понадобится для их выполнения, тем резче и активнее должно быть исполнено начальное движение – «подбросить мяч». При таком варианте внимание активизируется на внутри долевого пульсе «подъёма» и «падения». Движение руки при выполнении этих элементов становится более пластичным, спокойным, мягким, особенно в кисти. Счёт (биение метронома или произнесение вслух самим тренирующимся) переключается на фиксацию внутреннего наполнения движения вверх и движения вниз от двух, трёх и более. В этом движении большое внимание уделяется внутреннему **заполнению счётной доли** (элемент наиболее важный для точности, ровности и ритмичности движения) и **динамической стороне** дирижирования.

Данный усложнённый вариант также может быть включён в состав «упражнения-этюда», в котором будет использована смена темпа и характера дирижёрского жеста.

Упражнение № 2 «Ударить мячом о стену». Это Упражнение в какой-то степени похоже на предыдущее. Оно также выполняется «на весу», «в воздухе», однако подброс мяча вверх заменяется ударом его о стену, перед которой лицом к ней стоит обучающийся (мяч посылается вверх по диагонали в стенку на уровне лица, глаз дирижёра). Если при подбросе мяча вверх (как это происходит в Упражнении № 1) третий элемент – «вершина» (момент перехода «подъёма» в «падение») менее ощутим, то при ударе мяча о плоскость (стену) этот момент не только ощутим, но и фиксируется слухом. Более сложной является и работа

предплечья при его подъёме, так как оно движется не просто вверх, а вперёд-вверх. Таким образом, работа с этим упражнением, с одной стороны, облегчает ощутить вершину «подъёма», а с другой, вариант движения «подъём» становится более сложным и включает в себя комбинацию – «вперёд-вверх».

Метод продвижения тренировки «от простого к сложному» идентичен предыдущему, но после освоения этого упражнения оно может широко использоваться для составления различных комбинаций с Упражнением № 1, тем самым активно развивая **вариативную** форму тренировки и фантазию обучающегося. Здесь также уместно включать отсчёты влух и музыкальные сопровождения.

Как и предыдущее, так и данное упражнение необходимо осваивать на начальном этапе обучения. Особенность его заключается в том, что оно позволяет выработать ощущение точки-вершины подъёма руки, которая в недостаточной степени фиксируется в Упражнении № 1.

В заключении нужно отметить, что рекомендуемые формы движений являются совершенными, экономичными, динамически устойчивыми. Овладение ими представляет собой высшее проявление координационного мастерства дирижёра. Построенные на этой основе **профессиональные навыки** будут наименее подвержены отрицательным воздействиям реактивных, сбивающих сил, они станут невосприимчивыми к ним.

Нельзя не учитывать также и роли эстетического фактора. Здесь можно наблюдать органичное слияние практической, утилитарной ценности такого рода движений с непосредственным художественным воздействием на исполнителей, их естественной и совершенной формы [1, с. 31].

Процесс тренировки рук является одновременно упражнением мозга. Он должен проводиться не механически, но только с предварительным включением сознания тренирующегося и с таким же полным пониманием задач, на преодоление которых и направлены данные упражнения. Обучающийся дирижированию может придумать для себя целый ряд индивидуальных приёмов применительно к своим слабым сторонам работы мануального аппарата, либо изучаемому произведению. Весь смысл тренировки по освоению двигательных навыков состоит в развитии и закреплении **принципа вариативности**. [1, с. 28]

Данные упражнения помогут обучающемуся лучше понять природу техники дирижирования, дадут возможность приобрести необходимые первоначальные навыки, откроют путь к дальнейшему совершенствованию техники при работе с хором (оркестром).

К сожалению, систематическая работа и каждодневная тренировка не входит ни в программы, ни в индивидуальный план ученика, студента и не является **системой**. Поэтому домашняя

подготовка будущих дирижёров и, в первую очередь, технический тренировочный процесс, требует более глубокой методической разработки особенно в деле планирования и отчётности, хотя бы в виде технических зачётов, как это проходит на исполнительских отделах инструменталистов, вокалистов.

Список использованных источников

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
2. Иванов-Радкевич, А. П. О воспитании дирижёра / А. П. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973 – 78 с.
3. Малыхина, М. А. Развитие пластической выразительности актёров музыкального театра средствами психофизического тренинга трио / М. А. Малыхина // Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2020. – Вып. 22. – С. 118–129.
4. Маталаев, Л. Н. Основы дирижёрской техники / Л. Н. Маталаев. – М. : Сов композитор, 1986 – 208 с.
5. Мусин, И. А. О воспитании дирижёра: Очерки / И. А. Мусин. – Л. : Музыка, 1987. – 247 с.
6. Ольхов, К. А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров / К. А. Ольхов. – Л. : Музыка, 1979. – 200 с.

References

1. Erzhemsky G. Psihologiya dirizhirovaniya: Nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhyora s muzykal'nym kollektivom [Psychology of conducting: Some questions of performance and creative interaction of a conductor with a musical group]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 80 p.
2. Ivanov-Radkevich A. O vospitanii dirizhyora [On the education of a conductor]. Moscow : Muzyka [Music], 1973, 78 p.
3. Malykhina M. Razvitie plasticheskoy vyrazitel'nosti aktyorov muzykal'nogo teatra sredstvami psihofizicheskogo treninga trio [Development of plastic expressiveness of musical theater actors by means of psychophysical training] / Muzykal'noe iskusstvo: sbornik nauchnyh statej [Musical art: a collection of scientific articles]. Donetsk, 2020, Issue. 22, pp. 118–129.
4. Matalaev L. Osnovy dirizhyorskoj tekhniki [Fundamentals of conductor technique]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, 208 p.
5. Musin I. O vospitanii dirizhyora: Ocherki [On the upbringing of a conductor: Essays]. Leningrad : Muzyka [Music], 1987, 247 p.
6. Olkhov K. Voprosy teorii dirizhyorskoj tekhniki i obucheniya horovyh dirizhyorov [Questions of the theory of conductor technique and training of choral conductors]. Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 200 p.

Лыкова Л. С. Упражнение с мячом как один из методов работы над развитием подвижности дирижёрского аппарата. Техническая оснащённость дирижёра базируется на всесторонне

развитых моторных ощущениях. Дирижёрские двигательные ощущения нуждаются в **специальном развитии** соответственно дирижёрской профессии. Они приобретаются и осваиваются путём упражнений и активной целенаправленной тренировки. Цель данной статьи – поделиться с читателями наблюдениями и опытом работы в области применения технических упражнений в процессе обучения дирижированию; задача – привлечь внимание обучающихся и обучающихся дирижёрской профессии к вопросам развития подвижности дирижёрского аппарата путём включения в процесс обучения технических упражнений, а именно упражнений с мячом.

Настоящая статья предназначена, прежде всего, начинающим осваивать эту профессию учащимся училищ, вузов. Некоторые методические рекомендации также помогут молодым педагогам целенаправленно систематизировать учебный процесс. В данной статье предлагается рассмотреть всего два упражнения, которые также необходимо освоить на начальном этапе обучения, в них сконцентрированы основные движения руки (рук) в вертикальной проекции и активная работа запястного и локтевого суставов.

В заключении нужно отметить, что рекомендуемые формы движений являются совершенными, экономичными, динамически устойчивыми. Владение ими представляет собой высшее проявление координационного мастерства дирижёра. Построенные на этой основе **профессиональные навыки** будут наименее подвержены отрицательным воздействиям реактивных, сбивающих сил, они станут невосприимчивыми к ним.

Ключевые слова: техника дирижирования, дирижёрский аппарат, технические упражнения, моторные ощущения, двигательные элементы рук, специальные технические навыки, вариативные формы тренировки, профессиональные навыки, «технические этюды».

Ликова Л. С. Вправа з м'ячем як один із методів роботи над розвитком рухливості диригентського апарату. Технічна оснащеність диригента базується на всебічно розвинених моторних відчуттях. Диригентські рухові відчуття потребують **спеціального розвитку** відповідно диригентської професії. Вони набуваються та освоюються шляхом вправ і активного цілеспрямованого тренування. Мета даної статті – поділитися з читачами спостереженнями і досвідом роботи в області застосування технічних вправ у процесі навчання диригенту; завдання – привернути увагу тих, хто навчається, та тих, хто навчає диригентської професії до питань розвитку рухливості диригентського апарату шляхом включення в процес навчання технічних вправ, а саме вправ з м'ячем.

Ця стаття призначена, перш за все, початківцям, які почали освоювати цю професію, учням коледжів та вузів. Деякі методичні рекомендації також допоможуть молодим педагогам цілеспрямовано

систематизувати навчальний процес. У даній статті пропонується розглянути всього дві вправи, які також необхідно освоїти на початковому етапі навчання, в них сконцентровані основні рухи руки (рук) у вертикальній проекції і активна робота зап'ястного і ліктьового суглобів.

У висновку потрібно відзначити, що рекомендовані форми рухів є досконалими, економічними, динамічно стійкими. Оволодіння ними являє собою вищий прояв координаційної майстерності диригента. Побудовані на цій основі **професійні навички** будуть найменш схильні до негативних впливів реактивних, що збивають сил, вони стануть несприйнятливими до них.

Ключові слова: техніка диригування, диригентський апарат, технічні вправи, рухові відчуття, рухові елементи рук, спеціальні технічні навички, варіативні форми навчання, професійні навички, «технічні етюди».

Lykova L. Exercise with the ball as one of the methods of working on the development of the mobility of the conductor's apparatus. The conductor's technical equipment is based on comprehensively developed motor sensations. Conductor's motor sensations require special development in accordance with the conductor's profession. They are acquired and mastered through practice and active purposeful training. The purpose of this article is to share with readers the observations and experience in the field of application of technical exercises in the process of teaching conducting; the task is to draw the attention of teachers and students of the conductor's profession to the development of the mobility of the conductor's apparatus by including technical exercises in the learning process, namely exercises with the ball.

This article is intended primarily for beginners to master this profession, students of schools and universities. Some guidelines will also help young teachers purposefully systematize the educational process. This article proposes to consider only two exercises that also need to be mastered at the initial stage of training, they concentrate the main movements of the arm (arms) in vertical projection and the active work of the carpal and elbow joints.

In conclusion, it should be noted that the recommended forms of movement are perfect, economical, dynamically stable. Mastering them is the highest manifestation of the conductor's coordinating skill. Professional skills built on this basis will be the least susceptible to the negative effects of reactive, disruptive forces, they will become immune to them.

Key words: conducting technique, conductor's apparatus, technical exercises, motor sensations, motor elements of the hands, special technical skills, variable forms of training, professional skills, "technical etudes".

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Тукова Татьяна Валентиновна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Литвинец Тамила Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой народных инструментов ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Коваленко Марина Николаевна – доцент, заведующая кафедрой струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк);

Вальсамакина Анастасия Александровна – старший преподаватель кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Балджи Алексей Иванович – старший преподаватель кафедры фортепиано ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Донина Оксана Леонидовна – старший преподаватель кафедры фортепиано ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк);

Стецкая Любовь Антоновна – доцент, заведующая кафедрой фортепиано ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Бабенко Екатерина Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Малыхина Марина Анатольевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры актёрского искусства и живописи ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

Лыкова Людмила Семёновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА» (Донецк).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Тукова Тетяна Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії, теорії музики і композиції ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

Литвинець Таміла Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувача кафедрою народних інструментів ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

Коваленко Марина Миколаївна – доцент, завідувач кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк);

Вальсамакіна Анастасія Олександрівна – старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів, камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

Балджі Олексій Іванович – старший викладач кафедри фортепіано ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

Доніна Роксана Леонідівна – старший викладач ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк);

Стецька Любов Антонівна – доцент, завідувача кафедрою фортепіано, доцент ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

Бабенко Катерина Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та композиції ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

Малихіна Марина Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри акторської майстерності та живопису ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

Ликова Людмила Семенівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ДЕРЖАВНОЇ БЮДЖЕТНОЇ УСТАНОВИ ВИЩОЇ ОСВІТИ «ДОНЕЦЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ С.С. ПРОКОФ'ЄВА», (Донецьк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Tukova Tatyana – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of History, Music Theory and Composition of the STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSICAL ACADEMY NAMED AFTER S.S. PROKOFIEV" (Donetsk).

Litvinets Tamila – Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Folk Instruments STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSIC ACADEMY NAMED AFTER S.S. PROKOFIEV" (Donetsk).

Kovalenko Marina – Associate Professor, Head of the Department of Bowed String Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of the STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSIC ACADEMY NAMED AFTER S. S. PROKOFIEV" (Donetsk);

Valsamakina Anastasia – Senior Lecturer of the Department of Bowed String Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSIC ACADEMY NAMED AFTER S. S. PROKOFIEV" (Donetsk).

Baldzhi Aleksey – Senior Lecturer of the Department of Piano, STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSICAL ACADEMY NAMED AFTER S.S. PROKOFIEV" (Donetsk).

Donina Roksana – Senior Lecturer of the Department of Piano, STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSIC ACADEMY NAMED AFTER S. S. PROKOFIEV" (Donetsk);

Stetskaya Lyubov – Associate Professor, Head of the Department of Piano, STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSIC ACADEMY NAMED AFTER S. S. PROKOFIEV" (Donetsk).

Babenko Ekaterina – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History, Music Theory and Composition, STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSIC ACADEMY NAMED AFTER S. S. PROKOFIEV" (Donetsk).

Malykhina Marina – Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Acting and Painting, STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION "DONETSK STATE MUSICAL ACADEMY NAMED AFTER S.S. PROKOFIEV" (Donetsk).

Lykova Lyudmila – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Choral Conducting, 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 14**;
- **нотные примеры и рисунки** помещаются в тексте в раздел ПРИЛОЖЕНИЯ после списка литературы, а также прилагаются отдельными файлами в электронном виде *.tif, *.jpg (разрешение – 600 dpi). Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12;
- **сведения об авторе – на трёх языках**: ФИО (полностью), учёная степень, учёное звание (при наличии), место работы, страна, город, адрес эл. почты.

В тексте пропечатывается буква Ё.

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

Рецензирование

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

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

Материалы в сборник отправляются по адресу muzykalnoye.iskusstvo@mail.ru с пометкой «Для сборника».

СОДЕРЖАНИЕ

I. Теория и история музыкального искусства.....	7
Тукова Т. В. Трактовка вокально-симфонических жанров в музыкальном искусстве XX века.....	7
II. Музыкальное исполнительство.....	17
Литвинец Т. А. Инструментальное ансамблевое исполнительство в контексте проблемы музыкального времени.....	17
Коваленко М. Н., Вальсамакина А. А. Актуальные вопросы деятельности концертмейстера-пианиста в классе струнно-смычковых инструментов.....	26
Балджи А. И. Л. В. Бетховен фортепианная соната № 5 (к проблеме исполнительской трактовки).....	35
Донина Р. Л., Стецкая Л. А. К вопросу об изучении клавирных сочинений старинных мастеров (на примере сонат Д. Скарлатти)..	47
III. Эстетико-культурологические проблемы мирового искусства.....	60
Бабенко Е. С. Становление индивидуального авторского стиля в доклассическом европейском искусстве: научные рефлексии.....	60
Малыхина М. А. О некоторых аспектах воспитания актёра Демидовской школы.....	73
IV. Педагогика и методика музыкального воспитания.....	86
Лькова Л. С. Упражнение с мячом как один из методов работы над развитием подвижности дирижёрского аппарата.....	86

ЗМІСТ

I. Теорія і історія музичного мистецтва.....	7
Тукова Т. В. Трагування вокально-симфонічних жанрів у музичному мистецтві ХХ століття.....	7
II. Музичне виконавство.....	17
Литвинець Т. А. Інструментальне ансамблеве виконавство у контексті проблеми музичного часу.....	17
Коваленко М. Н., Вальсмакіна А. А. Актуальні питання діяльності концертмейстера-піаніста в класі струнно-смичкових інструментів.....	26
Балжді О. І. Л. В. Бетховен фортепіанна соната № 5 (до проблеми трактування).....	35
Доніна Р. Л., Стецька Л. А. До питання про вивчення клавірних творів старовинних майстрів (на прикладі сонат Д. Скарлатті).....	47
III. Естетико-культурологічні проблеми світового мистецтва.....	60
Бабенко Є. С. Становлення індивідуального авторського стилю в докласичному європейському мистецтві: наукові рефлексії.....	60
Малихіна М. А. Про деякі аспекти виховання актора Демидівської школи.....	73
IV. Педагогіка і методика музичного виховання.....	86
Ликова Л. С. Вправа з м'ячем як один із методів роботи над розвитком рухливості диригентського апарату.....	86

TABLE OF CONTENTS

I.	Theory and history of musical art	7
.....		
	Tukova T. Interpretation of vocal and symphonic genres in the musical art of the twentieth century.....	7
II.	Musical performance	17
	Litvinets T. Instrumental Ensemble Performance in the Context of the Problem of Musical Time.....	17
	Kovalenko M., Valsamakina A. Topical issues of the activity of a pianist accompanist in the class of bowed string instruments.	26
	Balzhdі A. L. V. Beethoven Piano Sonata No. 5 (to the problem of performing interpretation).....	35
	Donina R., Stetskaya L. On the issue of studying clavier compositions by ancient masters (on the example of sonatas by D. Scarlatti).....	47
III.	Aesthetic and cultural problems of musical art	60
	Babenko E. Formation of an individual author's style in preclassical european art: scientific reflections.....	60
	Malykhina M. About some aspects of education of the actor of Demidov School.....	73
IV.	Pedagogics and methodics of musical education	86
	Lykova L. Exercise with the ball as one of the methods of working on the development of the mobility of the conductor's apparatus.....	86

M89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2022. – Вып. 27. – 103 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

Научное издание

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
MUSICAL ART**

*Сборник научных статей
Выпуск 27*

Редактор-составитель *Т.В. Тукова*
Редактор *М.И. Марушкина*
Технический редактор *Т.С. Юрченко*
Редактор-переводчик *В.Ф. Шурин*

Подписано в печать 28.12.2022 г.
Тираж 100 экз.