

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 32

Донецк
2024



Редакционная коллегия:

Мошак Е. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (главный редактор);

Тукова Т. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (редактор-составитель);

Стасюк С. А. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева (ответственный секретарь);

Цукер А. М. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО РГК им. С.В. Рахманинова;

Сраджев В. П. – доктор искусствоведения, профессор ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»;

Тараева Г. Р. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО РГК им. С.В. Рахманинова;

Ляшенко В. Г. – кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Гамова И. В. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Биджакова Н. Л. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Семькин В. Г. – кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

Бабенко Е. С. – кандидат искусствоведения ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева.

*Рекомендовано к печати Учёным советом ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева
от 25 ноября 2024 года (протокол № 4). Дата выхода № 32 – ноябрь 2024 года.*

*Сборник научных статей издаётся с 1998 года
С 2024 г. выходит четыре раза в год.*

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,

Адрес редакции и издателя: 283086, Россия, Донецкая Народная Республика, г. Донецк, ул. Артёма, д. 44.

*Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)*

Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации:
серия III № ТУ23-02079 от 04 апреля 2024 г.

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

*Сборник входит в наукометрическую систему РИНЦ
(лицензионный договор № 57-04/2024 от 02.04.2024 года).*

Цена свободная

FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL INSTITUTION
OF HIGHER EDUCATION
“DONETSK STATE PROKOFIEV MUSICAL ACADEMY”

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 32

Donetsk
2024

Editorial board:

Moshak E. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (editor-in-chief);

Tukova T. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (systematizing editor);

Stasyuk S. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (executive secretary);

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

Sradzhev V. – Doctor of art criticism (Grand PhD), professor at Belgorod State Institute of Arts and Culture;

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

Lyashenko V. – Candidate of history; associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Gamova I. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Bidzhakova N. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Semykin V. – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

Babenko E. – Candidate of art criticism (PhD) of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”.

*Recommended for publication by the Academic Council of the
State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy
named after S.S. Prokofiev” dated November 25, 2024 (protocol No. 4). Release date No. 32 – November 2024.*

*The collection of scientific articles has been published since 1998
Since 2024 it has been published four times a year.*

Founder and publisher: *State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev”;*

Editor and publisher address: 283086, Russia, Donetsk People's Republic, Donetsk, Artem St., 44.

*The magazine is registered with the Federal Service for Supervision of Communications,
information technologies and mass communications (Roskomnadzor)*

Registration number and date of registration decision: *series III No. TY23-02079 dated April 04, 2024*

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

*The collection is included in the scientometric system RSCI
(license agreement No. 57-04/2024 dated 04/02/2024).*

Free price

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ ДЖАЗА

Джаз – жанр мировой музыкальной культуры, как музыкальная форма часто импровизационная, создана и разработана афроамериканцами. Она находится под влиянием и европейской гармонической структуры, и африканских ритмов. Джаз был частично разработан на основе рэгтайма и блюза и часто характеризуется синкопированными ритмами, полифонической ансамблевой игрой, различной степенью импровизации, часто преднамеренными отклонениями высоты звука и использованием оригинальных тембров, т. н. фруллато, глиссандо, «грязные тоны» и т. п. Любая попытка дать точное всеобъемлющее определение джаза, вероятно, тщетна. Джаз с самого начала на рубеже XX века был постоянно развивающейся, расширяющейся, изменяющейся музыкой, проходящей через несколько отличительных фаз развития; определение, которое может относиться к одному периоду (скажем эре свинга) – становится совсем неуместным, когда применяется к другому сегменту его истории (возьмём, например, третье течение). Ранние попытки определить джаз как музыку, главной характеристикой которой была импровизация, например, оказались слишком ограничительными и в значительной степени неверными, поскольку композиция, аранжировка и ансамбль тоже были важнейшими компонентами джаза на протяжении большей части его истории. Точно так же и синкопа, и свинг, которые часто считаются необходимыми и уникальными для джаза, на самом деле отсутствуют в аутентичном джазе 1920-х годов или более поздних десятилетий. Опять же, давнее представление о том, что свинг не может существовать без синкопирования, было полностью опровергнуто, когда трубачи Луи Армстронг и Барри Бериган (среди прочих) часто «создавали» свинг, играя повторяющиеся несинкопированные четвертные ноты. На самом деле джаз не является – и никогда не был – полностью прописанной, заранее определённой музыкой. Почти на протяжении всей своей истории он использовал бесконечные вариации. И все же, несмотря на эту разнообразную терминологическую путаницу, кажется, что джаз

мгновенно узнаётся и выделяется как нечто отдельное от всех других форм и жанров мировой музыкальной культуры. Когда Луи Армстронга спросили, что означает «раскачивание» *swing* в джазе, он ответил: «Если Вы об этом спрашиваете – значит Вам никогда этого не понять». Путаницу усугубляло и то, что между джазовыми исполнителями, композиторами, аранжировщиками и слушательской аудиторией часто наблюдались, казалось бы, непреодолимые различия в восприятии джазовой музыки. Например, с появлением фри-джаза и других стилей современного модерн-джаза, многие джазологи, музыканты, да и просто любители, утверждали, что музыка без свинга джазом не является. «Би-боп» – не джаз. По меткому выражению всё того же Луи Армстронга «они как бы играют упражнения» – это он о первых боперах: Чарли Паркере, Диззи Гиллеспи, Баде Пауэлле и др. Большинство молодых композиторов (таких как Аарон Коупленд, Джон Олден Карпентер, да и сам Игорь Стравинский, поражённый джазом) были привлечены его инструментальными звуками, тембрами, необычными эффектами и интонациями джазового исполнительства, его синкопированием, ритмическими инновациями. Вместе с тем они полностью игнорировали или недооценивали импровизационную основу джаза (сиюминутное творчество в процессе исполнения произведения). Тем не менее, один важный аспект джаза явно отличает его от других традиционных музыкальных направлений, особенно от классической музыки: джазовый музыкант – это, прежде всего, творческий исполнитель – импровизатор свободно интерпретирующий композиторский опус. Одну и ту же тему, «джазовый стандарт», можно исполнить и в фанке, и в свинге, и в босса-нове. В классической музыке подобные «вольности» недопустимы. Стилиевые, жанровые, темповые, динамические, штриховые и др. особенности исполнительства должны неуклонно соблюдаться.

ЗАПАДНАЯ АФРИКА на юге **АМЕРИКИ**: музыкальные элементы джаза. Первоначальные основы, которые делают джаз отличительным жанром мировой музыки, происходят в основном из ритмических музыкальных источников **ЗАПАДНОЙ АФРИКИ**, которые были доставлены на североамериканский континент темнокожими рабами, которые частично сохранили их, несмотря ни на какие потрясения, в культуре плантаций южноамериканских штатов. Эти первоначальные основы не поддаются точной идентификации, поскольку не были задокументированы – по крайней мере, не раньше середины – конца XIX века и то в очень редких случаях. Кроме того, чёрные рабы происходили из различных западноафриканских племенных культур с разнообразными музыкальными традициями. Таким образом, на североамериканском континенте собралось огромное количество разнотипных музыкальных «образов» темнокожих. Они, в свою очередь, довольно быстро столкнулись с европейской музыкальной традицией, например, с простой

танцевальной и развлекательной музыкой (к примеру профессор РАМ им. Гнесиных И. М. Бриль находит, что становление рэг-тайма напрямую связано с танцевальными ритмами польки), мелодиями религиозных обрядов, которые были широко распространены в Северной Америке в начале XIX века. Музыка, которая в конечном итоге стала джазом, выросла из обширной, постепенно ассимилированной смеси чёрной и белой народной музыки и популярных её стилей, уходящих корнями как в Западную Африку, так и в Европу. Можно лишь слегка упростить утверждение, что ритмические и структурные элементы джаза, а также некоторые аспекты его традиционных инструментов (например, банджо или гитара и перкуссия) происходят в основном из западноафриканских традиций, в то время как европейские влияния могут быть услышаны не только в гармоническом языке джаза, но и в использовании таких традиционных инструментов как труба, тромбон, саксофон, контрабас и фортепиано. Синкопы джаза не были чем-то новым – они были главной достопримечательностью одного из его предшественников – рэг-тайма, и ещё раньше их можно было услышать в музыке менестрелей и в творчестве креольского композитора Луи Моро Готтшталка. Тем не менее, джазовая синкопа поразила слушателей как захватывающая и новая, потому что этот особый тип синкопы не существовал в европейской классической музыке. Синкопы в рэг-тайме и в джазе были, по сути, результатом сокращения и упрощения (в течение как минимум столетия) сложных, многослойных, полиритмических и полиметрических конструкций, присущих всем видам западноафриканских ритуальных танцев и ансамблевой музыки. Тот джаз, становление которого происходило исключительно на юге Соединенных Штатов Америки, а не в зоне Карибского бассейна или в Южной Америке (или любой другой стране, куда были переселены тысячи африканских чернокожих), исторически завораживает. Многие тысячи темнокожих к началу XIX века были освобождены от рабства, и стали активными участниками культурного развития своих стран. В случае с Бразилией, где темнокожие были настолько географически и социально изолированы от белого истеблишмента, что просто смогли сохранить свои музыкально-ритмические традиции в практически первозданном виде. Таким образом, как это ни парадоксально, но становление и развитие джаза никогда бы не состоялось, если бы не работорговля людьми, которая практиковалась конкретно именно на Юге Соединенных Штатов Америки, где центром работорговли стал крупный город – порт Нью-Орлеан. Джаз вырос из афроамериканских рабов, которым мешали поддерживать свои родные музыкальные традиции, и которые чувствовали необходимость заменить каку-либо доморощенную форму музыкального самовыражения.

1. Исторические предпосылки возникновения джаза

1.1. Социально-исторический контекст в США XIX века

Возникновение джаза неразрывно связано с социально-исторической ситуацией в США второй половины XIX века. Рождение джаза было бы невозможно без смешения афроамериканских музыкальных традиций с европейскими формами. Период после отмены рабства в 1865 году характеризовался массовыми миграциями афроамериканцев на север и запад страны, что способствовало интеграции африканских музыкальных традиций в общий культурный контекст Америки.

Значительную роль в формировании ранних джазовых форм сыграли рабочие песни афроамериканцев, которые ритмически были близки к джазу. Эти песни исполнялись в унисон, зачастую с использованием импровизации, что стало основой будущей джазовой импровизации. Важнейшей чертой ранней афроамериканской музыки был её ритмический характер, отражающий принципы полиритмии, присущие африканской музыке.

1.2. Африканские корни джаза

Африканская музыкальная культура оказала решающее влияние на становление джаза. Африканская музыка отличается богатой ритмической структурой, где доминируют полиритмия и сложные синкопированные ритмы. Эти элементы были перенесены в афроамериканскую культуру, где трансформировались в новый музыкальный язык, включающий такие жанры, как блюз и спиричуэлс.

Блюз, возникший как форма самовыражения афроамериканцев, оказал сильное влияние на формирование джазовой гармонии и мелодики. Блюзовая структура (12-тактовая форма, пентатоника, блюзовые ноты) легла в основу множества джазовых композиций, а импровизационный характер блюза стал основополагающим элементом джазового исполнительства.

1.3. Влияние европейской музыкальной традиции

Наряду с африканскими корнями, джаз испытал значительное влияние европейской музыкальной культуры. Европейские марши и танцевальные формы, такие как польки, вальсы и контрдансы, сыграли важную роль в формировании первых джазовых композиций. Особую значимость имело влияние европейской гармонии. В то время как африканская музыка опиралась преимущественно на ритмическую и мелодическую сложность, европейская музыкальная традиция привнесла в джаз гармоническую структуру и инструментальное многообразие.

Инструменты, такие как пианино, контрабас, кларнет и труба, стали основными для джазовых оркестров, что связано с их популярностью в европейской музыке. Джазовые музыканты заимствовали европейские гармонии и формы, такие как сонатная форма и вариации, однако адаптировали их для джазовой традиции, добавляя ритмическую свободу и импровизацию.

1.4. Рэгтайм как предшественник джаза

Особое внимание стоит уделить рэгтайму, который стал важным связующим звеном между европейской музыкой и джазом. Рэгтайм, появившийся в конце XIX века, характеризуется синкопированным ритмом и структурной чёткостью, что предвосхищает джазовые ритмические формы. Композиторы рэгтайма, такие как Скотт Джоплин, создали произведения, в которых синкопа играла центральную роль, при этом форма произведений оставалась строгой и европейской по духу.

Это сочетание ритмической свободы и гармонической строгости подготовило почву для развития джаза.

2. Основные этапы развития джаза

2.1. Ранний джаз и новоорлеанская традиция

Формирование джаза как самостоятельного жанра началось в Новом Орлеане в начале XX века. Новый Орлеан был культурным центром с многообразной этнической и музыкальной палитрой, где пересекались музыкальные традиции афроамериканцев, креолов, французов, испанцев и других европейских народов. Эта мультикультурная атмосфера создала благоприятные условия для возникновения джаза.

Новоорлеанский джаз характеризовался коллективной импровизацией, где каждая партия (труба, тромбон, кларнет, ударные) исполняла свою мелодическую линию. Это создавало полифоническую текстуру, которая стала отличительной чертой раннего джаза. Одним из основателей новоорлеанского джаза был Бадди Болден, чьи эксперименты с импровизацией стали основой для дальнейшего развития джаза. Луи Армстронг, начавший свою карьеру в Новом Орлеане, внёс огромный вклад в развитие джаза, популяризовав индивидуальную импровизацию и утвердив лидерство солиста в джазовом ансамбле.

2.2. Чикагский стиль и биг-бэнды

В 1920-е годы джаз переживает миграцию на север, особенно в Чикаго и Нью-Йорк. Чикагский стиль джаза развивался под влиянием новоорлеанской традиции, но был более структурированным и профессионализированным. В этот период джазовые музыканты начали использовать нотные записи, что повысило сложность аранжировок и

способствовало формированию крупных джазовых оркестров (биг-бэндов).

Одним из главных нововведений чикагского джаза стало появление биг-бэндов, в которых джазовые элементы были адаптированы для большого состава музыкантов. Важную роль в развитии джазового оркестра сыграли такие музыканты, как Дюк Эллингтон и Каунт Бэйси. Оркестры свинга, возникшие в этот период, сделали джаз популярным массовым жанром.

2.3. Эра свинга

Свинг стал массовым феноменом 30-х годов. Он нес огромный позитивный, жизнеутверждающий заряд, имеющий свои эстетические ценности. Главным образом свинг – самая популярная музыка (в основном танцевальная). Создатели аранжировок для больших джазовых оркестров (биг-бэндов): Флетчер Хендерсон, Сай Оливер, Дон Редман и др., по сути, создали формулу джазовой музыки. Джаз-оркестры, как темнокожих афроамериканцев (Чика Уэбба, Каунта Бэйси, Дюка Эллингтона и др.) так и белых (Бенни Гудмана, Глена Миллера, Томми Дорси и др.), возникшие в этот период, сделали джаз популярным, массовым жанром музыки.

2.4. Бибоп и модернизация джаза

1940-е годы ознаменовали начало новой эры в истории джаза – бибоба. Бибоп стал ответом на коммерциализацию джаза в эпоху свинга и был ориентирован на более сложную музыкальную структуру и интеллектуальную глубину. Музыканты, такие как Чарли Паркер (саксофон) и Диззи Гиллеспи (труба), Теллониус Монг, Бад Пауэл (фортепиано), Чарли Кристиан (гитара), Оскар Петтифорд (контрабас), Макс Роач, Кенни Кларк (барабаны), привнесли в джаз сложные гармонические последовательности и виртуозную технику игры.

Основной особенностью бибоба была акцентуация на импровизации. Если в свинге соло исполнялись в рамках относительно простых гармонических структур, то в бибопе импровизация стала более свободной и сложной. Бибоп оказал огромное влияние на дальнейшее развитие джаза, способствуя появлению новых стилей, таких как кул-джаз, хард-боп и модальный джаз.

2.5. Джазовая революция 1960–1970-х годов:

фри-джаз и фьюжн

1960-е годы привели к новому повороту в джазе с появлением фри-джаза, представленного такими музыкантами, как Орнетт Коулман и Джон Колтрейн. Фри-джаз разрушал традиционные гармонические и ритмические структуры, предоставляя музыкантам полную свободу для самовыражения.

Параллельно развивался фьюжн – стиль, объединивший джаз с элементами рок-музыки, фанка и других современных жанров. Одним из ведущих представителей джаз-фьюжна стал Майлз Дэвис, чей альбом *"Bitches Brew"* (1970) стал основополагающим для этого направления. Фьюжн характеризовался использованием электрических инструментов, таких как электрогитара и синтезаторы, а также более акцентированным ритмом, заимствованным из рока и фанковой музыки. Этот стиль принёс джазу новую аудиторию и коммерческий успех, но вызвал также немало критики за отход от традиционных джазовых форм.

2.6. Современные направления джаза

Современный джаз продолжает развиваться в различных направлениях. С конца XX века джаз впитывает элементы мировой музыки (*world music*), экспериментирует с электронными звуками и интегрируется с авангардными течениями. Многие современные джазовые музыканты, такие как Брэд Мелдау, Камаси Вашингтон и Роберт Гласпер, продолжают расширять границы жанра, исследуя новые формы импровизации и аранжировки, объединяя джаз с элементами хип-хопа, поп-музыки и классики.

Современные тенденции в джазе свидетельствуют о его непрекращающейся эволюции, в которой сохраняются основные принципы жанра – импровизация, свобода выражения и глубокая музыкальная рефлексия. Несмотря на коммерциализацию отдельных его направлений, джаз продолжает оставаться культурным и музыкальным феноменом, оказывающим влияние на глобальную музыкальную сцену.

3. Теоретические аспекты джаза

3.1 Импровизация: основа джаза

Импровизация является центральным элементом джаза, определяющим его уникальность и выделяющим этот жанр среди других музыкальных направлений. В процессе импровизации джазовый музыкант в реальном времени создаёт новую музыкальную линию на основе существующей гармонической структуры. Важной особенностью джазовой импровизации является использование нестандартных ладов и аккордовых последовательностей, что делает каждое исполнение уникальным.

Ключевым понятием в джазовой импровизации является взаимодействие музыкантов в ансамбле. В отличие от классической музыки, где каждый инструменталист исполняет заранее прописанную партию, в джазе участники коллектива свободно взаимодействуют друг с другом, поддерживая импровизирующего солиста и создавая ритмическую и гармоническую основу для его игры. Этот процесс иногда

сравнивают с диалогом или беседой, где каждый участник вносит свой вклад в общее музыкальное повествование.

3.2. Свинг как ритмическая основа джаза

Свинг – это один из самых важных ритмических элементов джаза. Свинг описывает специфическое чувство ритма, когда равномерные восьмые доли исполняются с особой, слегка сдвинутой акцентуацией, что создаёт характерное «качание» в джазовой музыке. Точное воспроизведение свинга требует высокой музыкальной интуиции и опыта. Элементы свинга встречаются во многих джазовых стилях, начиная с биг-бэндов 1930-х годов и заканчивая современными джазовыми направлениями.

Кроме того, свинг играет важную роль в формировании ритмической свободы джаза. Исполнение с использованием свинга позволяет музыканту варьировать время вступления каждой ноты, создавая ощущение непрерывного движения и импровизационной свободы. Свинг придаёт джазовой музыке динамику, энергию и эмоциональную выразительность, которые трудно достичь в других музыкальных стилях.

3.3. Гармоническая структура и ладовые особенности джаза

Гармония в джазе значительно отличается от классической гармонии. Джаз использует расширенные аккорды (с добавлением септим, нонны, ундецимы и т. д.), что придаёт музыке более сложное звучание. В то время как классическая гармония часто стремится к функциональности и разрешению диссонансов, в джазе диссонанс становится органичной частью звука.

Модальная структура джаза, впервые ярко проявившаяся в середине XX века, позволила музыкантам отказаться от строгой гармонической последовательности и больше полагаться на лады. Майлз Дэвис с альбомом “*Kind of Blue*” (1959) стал одним из пионеров модального джаза, где основное внимание уделялось тональным центрам, а не аккордовым последовательностям. Этот подход позволил музыкантам импровизировать более свободно, исследуя различные тональности и ритмы.

Кроме того, в джазе широко используется техника субдоминантового замещения (*tritone substitution*), где аккорды заменяются на тритоновые интервалы, создавая неожиданные гармонические решения. Это позволяет музыкантам расширять традиционную аккордовую схему и создавать более интересные гармонические переходы.

3.4. Роль ритма и полиритмии в джазе

Одним из важнейших теоретических аспектов джаза является использование сложных ритмических структур, таких как полиритмия. Полиритмия – это наложение нескольких независимых ритмических линий, что часто встречается в африканской музыкальной традиции и стало важной чертой джаза. В джазовых ансамблях нередко встречаются ситуации, когда ударные, контрабас и пианино играют в разных ритмических паттернах, создавая богатую текстуру.

Ритмическая свобода в джазе также проявляется в использовании синкопы – смещения акцентов на слабые доли такта. Это придаёт музыке ощущение неожиданности и непрерывного движения, которое стало одной из наиболее характерных черт джаза.

3.5. Формы и структуры джазовых композиций

Джазовые композиции имеют широкое разнообразие форм и структур. Наиболее распространённой является форма стандартов, которые представляют собой 32-тактовую структуру (формула ААВА), где основная тема исполняется несколько раз с чередующимися секциями импровизации. Эта форма позволяла музыкантам легко интегрировать импровизационные вставки, не нарушая общей целостности композиции.

Другой важной формой является 12-тактовый блюз. Блюзовая форма, с её повторяющейся гармонической структурой, стала основой для множества джазовых композиций. Простота блюзовой формы дала музыкантам возможность сосредоточиться на развитии импровизационных навыков, экспериментируя с мелодией и ритмом на основе простой гармонической схемы.

Заключение

История джаза – это история музыкальных инноваций, культурных взаимодействий и постоянного эксперимента. Возникнув как синтез африканских и европейских музыкальных традиций, джаз прошёл долгий путь, трансформируясь и развиваясь, но сохраняя при этом свои ключевые черты: импровизацию, ритмическую свободу и эмоциональную выразительность. Джаз оказал влияние на множество музыкальных жанров, от рока до классической музыки, и продолжает оставаться актуальным и живым искусством, вдохновляющим музыкантов по всему миру.

Современный джаз продолжает развиваться, впитывая в себя новые элементы и традиции. Важно помнить, что его фундаментальные принципы – свобода, креативность и взаимодействие – остаются неизменными, независимо от стилистических изменений. Джаз – это не только музыкальный жанр, но и способ мышления, который объединяет музыку с культурой, историей и философией жизни.

Список использованных источников

1. Барбан, Е. С. Современный джаз в мировой культуре / Е. С. Барбан. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 180 с. – ISBN 978-5-7379-0652-8. – Текст : непосредственный.
2. Берлинер, П. Мышление в джазе: бесконечное искусство импровизации / П. Берлинер. – University of Chicago Press, 1994. – 1153 с. – ISBN 978-0-2260-4380-7. – Текст : непосредственный.
3. Гридли, М. Джазовые стили: History and Analysis. / М. Гридли. – Prentice Hall, 1997. – 442 с. – ISBN 013-0-992-828. – Текст : непосредственный.
4. ДеВос, С. Джаз. / С. ДеВос, Г. Гиддингс. – Нью Йорк : В. В. Нортон и Ко, 2009. – 720 с. – ISBN: 978-0-393-26445-6. – Текст : непосредственный.
5. Джиоя, Т. История джаза / Т. Джиоя. – Oxford University Press, 2011. – 608 с. – ISBN 100-1-953-9970-6. – Текст : непосредственный.
6. Дэвис, Ф. В моменте: Джаз 1980-х. / Ф. Дэвис. – Оксфорд Юниверсити Пресс, 1986. – 258 с. – ISBN 019-5-0409-02. – Текст : непосредственный.
7. Кернфельд, Б. Что слушать в джазе / Б. Кернфельд. – Yale University Press, 1995. – 294 с. – Текст : непосредственный.
8. Кинус, Ю. Г. Джаз / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2010. – 157 с. – ISBN 978-5-222-1644-33. – Текст : непосредственный.
9. Кук, М. Джаз: история американской музыки / М. Кук. – Нортон, 2002. – 272 с. – Текст : непосредственный.
10. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Ленинград : Музыка, 1979. – 128 с. – Текст : непосредственный.
11. Уильямс, М. Традиция джаза / М. Уильямс. – Оксфорд Юниверсити Пресс, 1993. – 287 с. – ISBN 100-1-950-7816-0. – Текст : непосредственный.
12. Ходейр, А. Джаз: его эволюция и сущность / А. Ходейр. – Da Capo Press, 1980. – 295 с. – Текст : непосредственный.
13. Шиптон, А. Новая история джаза. Продолжение / А. Шиптон. – London, 2007. – 965 с. – ISBN 100-8-264-4754-6. – Текст : непосредственный.

References

1. Barban E. Sovremennyj dzhaz v mirovoj kul'ture [Contemporary Jazz in World Culture]. Saint Petersburg : Kompozitor [Composer], 2013, 180 p., ISBN 978-5-7379-0652-8, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

2. Berliner P. Myshlenie v dzhaze: beskonechnoe iskusstvo improvizatsii [Thinking in Jazz: The Endless Art of Improvisation]. University of Chicago Press, 1994, 1153 p., ISBN 978-0-2260-4380-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Gridley M. Dzhazovye stili: History and Analysis [Jazz Styles: History and Analysis]. Prentice Hall, 1997, 442 p., ISBN 013-0-992-828, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. DeVos S., Giddings G. Dzhaz [Jazz]. New York : W. Norton & Co., 2009, 720 p., ISBN 978-0-393-26445-6, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Gioia T. Istoriya dzhaza [History of Jazz]. Oxford University Press, 2011, 608 p., ISBN 100-1-953-9970-6, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Davis F. V momente: Dzhaz 1980-h [In the Moment: Jazz of the 1980s]. Oxford University Press, 1986, 258 p., ISBN 019-5-0409-02, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Kernfeld B. CHto slushat' v dzhaze [What to Listen to in Jazz]. Yale University Press, 1995, 294 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Kinus Yu. Dzhaz [Jazz]. Rostov-on-Don : Feniks [Phoenix], 2010, 157 p., ISBN 978-5-222-1644-33, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Cook M. Dzhaz: istoriya amerikanskoj muzyki [Jazz: A History of American Music]. Norton, 2002, 272 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
10. Panasye Yu. Istoriya podlinnogo dzhaza [The History of True Jazz]. Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 128 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
11. Williams M. Tradiciya dzhaza [The tradition of jazz]. Oxford University Press, 1993, 287 p., ISBN 100-1-950-7816-0, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
12. Khodeir A. Dzhaz: ego evolyuciya i sushchnost' [Jazz: its evolution and essence]. Da Capo Press, 1980, 295 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
13. Shipton A. Novaya istoriya dzhaza. Prodolzhenie [New History of Jazz. Continuation]. London, 2007, 965 p., ISBN 100-8-264-4754-6, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Лозовский А. М. Историко-теоретические аспекты становления джаза. Предмет исследования – историко-теоретические аспекты, повлиявшие на становление и развитие джазовой музыки. История джаза уверенно перешагнула рубеж столетия. С позиций глобального осмысления и (шире) искусствоведческих проблем отметим,

что развитие джаза продемонстрировало феномен ускоренного трансформационного процесса в искусстве. Джазовая музыка на всём протяжении её существования, зачастую помимо воли композиторов и исполнителей, встраивалась в принципиально разные социо-политические и эстетические поля, что существенно повлияло на её последующий теоретико-методологический анализ.

В работе применялись методы обобщения и систематизации, анализируемые в процессе осмысления джаза как социокультурного феномена. При изучении проблемы был использован описательный и аналитический подходы.

Научная новизна работы заключается в рассмотрении джаза как социокультурного феномена. В существенном развитии и детализации категории джазовой нормативности (термин Е. Барбана), посредством которой определяется критерий границ джаза. В систематизации и исследовании сущности джазового исполнительства. В исследовании творческих стилей выдающихся джазовых музыкантов. Практическое значение исследования заключается в том, что его материалы могут быть включены в учебные вузовские курсы по истории эстрадно-джазовой музыки, истории исполнительского искусства, а также будут полезны всем музыкантам, желающим расширить свои познания в этом направлении.

Ключевые слова: становление джаза, исследование, импровизация, исполнительство, рэг-тайм, блюз, Новый Орлеан.

Lozovsky A. Historical and theoretical aspects of the formation of jazz. The subject of the research is the historical and theoretical aspects that influenced the formation and development of jazz music. The history of jazz has confidently crossed the turn of the century. From the standpoint of global understanding and (more broadly) art history problems, we note that the development of jazz demonstrated the phenomenon of an accelerated transformation process in art. Jazz music throughout its existence, often against the will of composers and performers, was integrated into fundamentally different socio-political and aesthetic fields, which significantly influenced its subsequent theoretical and methodological analysis.

The work used the methods of generalization and systematization, analyzed in the process of understanding jazz as a socio-cultural phenomenon. Descriptive and analytical approaches were used in studying the problem.

The scientific novelty of the work lies in the consideration of jazz as a socio-cultural phenomenon; in the significant development and detailing of the category of jazz normativity (E. Barban's term), by means of which the criterion of jazz boundaries is determined; in the systematization and study of the essence of jazz performance; in the study of creative styles of outstanding jazz musicians. The practical significance of the study lies in the fact that its materials can be included in university courses on the history of pop and jazz music, the

history of performing arts, and will also be useful to all musicians who wish to expand their knowledge in this direction.

Key words: the emergence of jazz, research, improvisation, performance, rag-time, blues, New Orleans.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 78.071:78.09:785.1

Е. Н. Кулаков

СИМФОНИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЁРА

Умение осмыслить музыкальное произведение как художественное целое, выявить особенности его композиционно-драматургической конфигурации, подчинить исполнительские задачи раскрытию художественного образа, найти подходы к интерпретированию авторского текста – всё это имеет большое значение в профессиональной деятельности дирижёра. Внутреннее моделирование художественных образов, тонко прочувствованных и мастерски воплощённых композитором, – центральное звено дирижёрского искусства и один из самых сложных его компонентов.

Специфика дирижёрской работы заключается в том, что результат художественной деятельности дирижёра всегда опосредствован исполнительской практикой оркестра, являющегося коллективным субъектом, а это привносит элемент творческой непредсказуемости. Попытка осмыслить эту актуальную проблему и выявить сущность дирижёрско-исполнительского искусства предпринята в данной статье. Её цель – проследить основные этапы практической работы дирижёра, направленные на создание убедительной интерпретационной версии музыкального произведения.

Прежде всего, подчеркнём необходимость комплексного подхода к дирижёрскому искусству. На это указывал И. А. Мусин в своей книге «Техника дирижирования». Выдающийся дирижёр чётко зафиксировал три уровня дирижёрской техники: вспомогательная, выразительная и образно-выразительная (по нашей терминологии – художественная техника) [5, с. 13].

Под вспомогательным уровнем понимается тактирование, заключающееся в движении рук дирижёра, показывающих метр, структуру такта и темп. Это основа дирижёрской техники, чем она совершеннее, тем более высок шанс проявления остальных сторон дирижёрского искусства. У дирижёра, управляющего оркестром, наблюдается цикличность разнообразных жестов, определяемая музыкальным метром для поддержания «ритмической сетки», что важно для уверенности коллективного исполнения. Тактирование жестового

изображения тактового размера в определённом метре влияет на характер, форму, динамику исполнения.

Выразительное исполнение представляет собой приёмы, при которых возможны изменения в темпе, фразировке, штрихах и т. д. Но это недостаточно для раскрытия художественного образа музыкального произведения. Для этого дирижёр должен использовать как вспомогательную, так и выразительную технику, придав воплощаемому материалу образную конкретность. Его эмоциональное и волевое воздействие на исполнителей приводят к искомому результату. Здесь следует подчеркнуть, что дирижёр отражает не своё собственное состояние, а различные эмоциональные градации, присущие музыкальным образам. Исходя из этого, задача преподавателя в процессе обучения молодых дирижёров – развивать у студентов гармоническое соотношение технической и образно-выразительной сторон дирижёрского искусства.

Перейдём к выработке алгоритма операций, направленных на постижение художественного образа музыкального произведения в исполнительской практике дирижёра. Первым этапом следует считать историко-эстетический и стилевой анализ музыкального произведения.

Например, приступая к работе над Симфонией № 9 «Из Нового Света» (1893) одного из величайших мастеров конца XIX столетия, чешского композитора А. Дворжака, следует познаться с историей её создания. В частности, обратить внимание на тот факт, что импульсом к написанию произведения стали впечатления А. Дворжака от посещения Америки, знакомство с её культурой, своеобразным музыкальным искусством коренного населения – индейцев. Полезно также прочесть литературное произведение американского поэта Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате (вожде индейского племени), которое восхитило А. Дворжака и повлияло на замысел симфонии. Вместе с тем необходимо осознавать, что яркие американские впечатления преломились через глубоко национальное мышление чешского композитора, его страстную любовь к родной земле, приверженность национальным традициям. В результате сформировался художественный профиль симфонии, в которой героико-драматический пафос сочетается с жанрово-бытовой картинностью, эпосом и лирикой. Вслушиваясь в прекрасную, искреннюю музыку чешского мастера, наполненную большим внутренним волнением, ощущаешь её генетическую связь с симфонизмом Л. Бетховена и П. Чайковского, своеобразно преломлённую на чешской национальной почве.

Следующим этапом работы должен стать композиционно-драматургический и стилистический анализ исполняемого произведения. Дирижёру необходимо чётко представить строение цикла, функцию каждой части, её архитеконику, осознать логику развёртывания драматургического процесса. Следует выявить смысловую значимость

вступления симфонии, которое вводит не только в первую часть, но и цикл в целом. Далее проделать анализ всех разделов формы, войти в художественный мир каждой части, прочувствовать «изнутри» драматическую взрывчатость первой части, возвышенную лирику, глубокие раздумья и искреннюю скорбь второй, живость народно-жанровой сценки скерцо (третья часть), энергию, напор, героический пафос финала, обобщающего всё развитие, подводящего итог художественной концепции произведения.

Особое внимание требуется уделить тематизму как носителю смыслового ряда сочинения. Так, работая над партитурой симфонии А. Дворжака «Из Нового света» нужно помнить, что во многих темах произведения своеобразно претворены стилистические черты индейской и афро-американской народной музыки. Это проявилось в диатонике мелодий, обращении к натуральным ладам, в том числе к натуральному минору, свойственному индейской музыке, к пентатонике. Для отдельных тем характерно варьирование мелодических попевок в пределах терции. Особую оригинальность придаёт ритмика, свойственная индейским напевам, с широким использованием синкопированных ритмических фигур. Следует обратить внимание на драматургическую весомость первого элемента главной партии, представляющего собой восходящую фанфарную фразу, своего рода воинственный клич, которая является лейтмотивом симфонии и проводится во всех частях.

Проделанный предварительный анализ музыкального произведения сказывается на жестах дирижёра, к которому предъявляются высокопрофессиональные требования. Владая ощущением ритма, музыкальной памятью, острым слухом, дирижёр должен понимать внутреннюю динамику симфонического процесса. Исходя из этого, опытные дирижёры тактирование наполняют выразительным смыслом и преобразуют его в средство общения и воздействия, то есть в жестовый язык дирижёра. Путём связующих движений, переносящих удары в разные точки схемы, появляется ощущение динамического соотношения долей такта, что в свою очередь приводит к передаче в жестах особенностей развития музыкальной ткани произведения. При постоянной смене динамики, колебаниях темпа, меняющейся фактуре особую роль приобретает профессиональное владение дирижёром аффтактами. Основными принципами в работе над аффтактами являются:

- свобода и естественность дирижёрского аппарата;
- точное внутреннее мышечно-слуховое представление данного движения;
- соблюдение графической ясности движений.

Аффтакт представляет собой дирижёрский взмах, отражающий метро-ритмические особенности данного фрагмента музыкального произведения и специфику его оркестрового исполнения. Начинаясь

взмахом, содержащим «дыхание», он переходит в движение противоположного направления, где рука стремится к некой точке. Этим «дыханием» дирижёр показывает характер звучности, энергию, настроение и тем самым устанавливает точность исполнения всех музыкальных элементов. Ауфтакт может быть начальный, задержанный, опережающий, обращённый, междольный и т. д.

Наиболее сложным технически и чрезвычайно ответственным моментом исполнения является начало произведения. Перед выходом на эстраду дирижёр должен мысленно войти в эмоционально-смысловую сферу сочинения и отчётливо представить себе его начало, в особенности темп. Прежде, чем показать вступление, необходимо убедиться в готовности коллектива, взглядом установить с ним контакт и лишь после этого поднять руки в положении «внимание». Очень большое значение имеет начальный ауфтакт, где определяется темп, характер звука, динамика, образный строй интерпретируемой композиции.

Так, при исполнении вступления Симфонии № 9 А. Дворжака дирижёру нужно настроиться на сдержанно-суровый характер музыки, точно почувствовать соотношение медленного темпа (*Adagio*) и внутреннего движения повторяющихся на различной высоте ритмоформул, наполненных скрытым драматизмом.

При этом начальный ауфтакт, по существу, создаёт лишь предварительное представление о темпе. Далее то, что было выражено начальным ауфтактом, закрепляется междольным ауфтактом. Важнейшее отличие междольного ауфтакта от начального заключается в том, что он, определяя каждую последующую долю, оказывает вместе с тем влияние и на ту, во время которой он выполняется. Посредством междольного ауфтакта дирижёр руководит тем, что уже звучит и должно прозвучать. Обе функции междольного ауфтакта взаимосвязаны и объединены в одном движении. Так образуется непрерывная ауфтактовая цепь. Например, уже с 16-го такта главной партии анализируемой симфонии А. Дворжака (и далее через такт) следует череда задержанных ауфтактов. Суть этого приёма состоит в том, что в конце первой фазы рука на мгновение задерживается в точке перелома жеста, откуда этот жест и получил название. Важно не передерживать его и не выйти из рамок счётной доли.

Обратим внимание также на окончание побочной партии (последние 4 такта перед заключительной партией), где происходят изменения в темпе. При резкой смене динамики и темпа используется приём дробления доли, предшествующей наступлению нового темпа и динамики. В этом случае одна доля несёт в себе как бы две функции: завершение предыдущего звучания (первой части доли) и подготовку нового (вторая часть доли).

Динамические оттенки – одно из выразительных средств, помогающих раскрыть художественное содержание произведения. Задача дирижёра – обратить внимание на нюансы, необходимые для полного и яркого выражения мысли. Разработка динамического профиля сочинения во всех оттенках, переходах, сопоставлениях является материалом для творчества дирижёра.

Показательным примером в этом отношении может служить завершение экспозиции первой части Симфонии № 9 А. Дворжака. За 14 тактов до её окончания происходит изменение динамики от *pp* до *ff*, где вновь появляется основной лейтмотив сочинения. Достичь необходимого выразительного эффекта можно постепенным увеличением амплитуды взмаха с одновременным усилением мышечного напряжения рук. Это требует точного расчёта и чёткого контроля. Неопытный дирижёр (часто студент дирижёрского класса) уже в первых тактах указанного построения начинает усиленно размахивать руками; к середине построения он выдыхается и кульминация «проваливается», ибо все средства усиления звучности достигаются не одним свойством взмаха, а целым рядом гибко взаимодействующих свойств, разумно расположенных в определённой последовательности.

Начинать *crescendo* следует при минимальном взмахе с постепенно увеличивающимся мышечным напряжением руки. Когда резерв этого напряжения подойдёт к некоему пределу (такой предел дирижёр должен хорошо чувствовать и никогда его не переступить), необходимо осуществлять увеличение взмаха с одновременным ослаблением напряжения мышц руки. Наивысший уровень этого увеличения должен совпасть с кульминацией звучности и максимальным расслаблением мышц. Однако в самой кульминации на максимальном взмахе совершается концентрированное, но короткое мышечное усилие, которое сразу же прекращается.

Приведём ещё один показательный пример. С самого начала вступления Симфонии № 9 А. Дворжака мелодия проводится у альтов и виолончелей в медленном темпе на динамике *pp*. Образность жести дирижёра придаёт положение конца дирижёрской палочки по отношению к руке, в частности, кисти. Опущенный конец палочки, как бы отягчённый звуком, весомо отображает тянущийся звук. Именно в медленном и умеренном темпе исполнители следят за концом палочки, когда её движения заметны. Но уже в конце 9-го такта оркестр вступает *tutti* на *ff*. Здесь должны применяться жесты большой амплитуды, применяемые к энергичной музыке, которые переводят внимание исполнителей с палочки на руку дирижёра: чем менее активна рука, тем большая роль отводится кисти, вооружённой палочкой. В 10-м такте вступления встречается акцентированный удар на *ff* у литавр в сочетании с мощным звучанием валторн и деревянных духовых инструментов. В этой ситуации активные

взмахи нужно производить всей рукой с минимальным участием кисти. Эти взмахи могут выполняться движением несколько направленным вперёд от себя.

Акцентированный удар предполагает акцентированный аффтакт, применяемый дирижёром для показа акцента. Он отличается быстрым замахом с задержкой руки перед падением. Такой технический приём создаёт у исполнителей ощущение концентрации энергии перед ударом, привлекает их внимание и настраивает на верное исполнение акцента. Сознательное и настойчивое усилие дирижёра для достижения необходимого звукового результата, умение добиваться выполнения своих требований во время исполнения – одна из основных дирижёрских способностей.

Каждый дирижёр, общаясь с оркестром, применяет свойственные ему мануальные средства. Любая дирижёрская модель выступает как инструмент. Кроме мануальных средств для раскрытия содержания музыкального произведения необходимы выразительные движения, а также мимика и пантомимика. Всё это взаимодействует в процессе дирижирования.

Невербальное поведение – это целостная многофункциональная система, которая в межличностном взаимодействии выступает средством выражения смысловых и психофизических качеств личности и регулирует процесс общения. Этим свойством и обладает поведение дирижёра в процессе управления музыкальным коллективом.

При работе над произведением прежде всего необходимо обратить внимание обучающихся на то, что знаки, которые может передать один человек другому (другим людям) с помощью выразительных движений головы могут быть однозначными или многозначными. Среди однозначных, например, следующие:

- поднятая голова характеризует уверенность, открытость, внутреннюю собранность;
- поворот головы или некоторый наклон вперёд символизируют внутреннее принятие, готовность вступить в общение;
- отворачивание головы свидетельствует о переключении внимания;
- кивок обозначает принятие, согласие.

Большинство же невербальных знаков имеют множество значений. Например, взгляд широко распахнутых глаз может обозначать удивление, а также высокую степень заинтересованности; прямой взгляд свидетельствует об открытости и позитивности человека; прищуренный – о сосредоточенности, предельной концентрации внимания и/или неодобрения и т. п.

Глаза человека буквально приковывают к себе внимание окружающих. Метафорически европейцы называют их «зеркалом души»,

а китайские физиономисты – «окнами в сердца». В самом деле, глаза наиболее достоверно выражают душевное состояние человека: радость – печаль, спокойствие – беспокойство, восторг – огорчение и т. д. Взгляд дирижёра во многом определяет «сюжетная линия» конкретного произведения: в драматических фрагментах он наполняется энергией, стремлением разрешить заложенный драматургией конфликт; в лирических – нежностью; в трагических – ощущением боли, а при подходе к кульминации способен предвосхитить её появление. Агогические и динамические изменения в партитуре подкрепляются настойчивостью во взоре.

Лицо дирижёра, его взгляд имеют большое значение, так как они выполняют важнейшую функцию – контакт с оркестрантами. Взгляд направлен на весь коллектив, на какую-то группу, на солиста. Дирижёр должен поддерживать и помогать музыкантам во время исполнения, но не в коем случае их не раздражать. Жесты рук дополняет мимика, «доказывает» их содержание. Без соответствующего выражения лица, глаз, руки не смогут передать различные оттенки эмоционального состояния дирижёра. Как отмечает С. Казачков: «Взгляд дирижёра оттеняет звуковую картину, и исполнение звучит то “вдалеке”, то “близко”, то “снизу”, то “сверху”, то собрано, то компактно, как бы из одной точки» [2, с. 27].

Следует учитывать также выразительное значение корпуса, которое заключается не столько в его движениях, сколько в характеристике позы, её соответствии тому или иному эмоциональному состоянию. Так движения головы не только способствуют увеличению диапазона зрения, но и усиливают пантомимическую выразительность всего корпуса – его скульптурность, в которой фиксируется характер музыкального образа, его художественная идея, стилистические и жанровые особенности. Различное положение ног также оказывает влияние на выразительность корпуса и придаёт облику дирижёра тот или иной характер.

Таким образом мы наблюдаем, что между дирижёром и коллективом музыкантов в процессе исполнения музыкального произведения происходит взаимодействие в форме художественно-невербальной коммуникации. Жестикаляция усиливает эмоциональное значение речи. На её подготовку уходит значительно меньше времени, чем на подготовку вербального сообщения. Более того, жест можно использовать в ситуации, когда вербальное взаимодействие невозможно. Во время творческого процесса партитура «переносится в голову», «преобразуется в ней», преломляясь через мышление самого дирижёра, его опыт, характер, темперамент. Исполнительский образ, сформировавшийся у дирижёра, является совокупным результатом сложной системной организации по творческому осмыслению и реализации авторской партитуры. Здесь выявляется преимущество

системы дирижирования, основанной на внутреннем, «невербализуемом» восприятии музыки и образном мышлении.

Весь арсенал выразительных приёмов дирижирования особо ярко проявляется при исполнении кульминационных зон произведения. Показательным примером может служить кода первой части Симфонии № 9 А. Дворжака. Начинаясь, как вторая разработка, она служит предвосхищением героической развязки финала. В заключительной теме, при звучании на *ff* труб и тромбонов, объединён и фанфарный клич главной партии. Эмоции дирижёра доходят до высокой степени напряжения, отсюда – экспрессивная выразительность в жестах, мимике, корпусе, что отражается на качестве оркестрового звучания.

Ещё более высокого «градуса» эмоционального накала дирижёр должен достичь в завершающем разделе Симфонии № 9 – коде четвёртой части, которая служит динамической и смысловой кульминацией произведения. Здесь необходимо с особой силой раскрыть весь комплекс дирижёрской техники, показать широкую амплитуду жестовых движений не только рук, но и всего корпуса, выразительность взгляда, мимики лица, что вдохновит оркестрантов и поможет довести до логического итога художественную идею сочинения.

В исполнительской работе дирижёра над музыкальным произведением особая роль принадлежит репетиционной подготовке. Профессионализм дирижёра проверяется одним критерием – экономией времени репетиций. Если дирижёр в кратчайший срок может собрать новую сложную программу, разобрать «по косточкам» симфонию, то это профессионал. Он должен не назидать, а вдохновлять, предлагать музыкантам яркие художественные образы. Сущность дирижёрско-исполнительского искусства – творческое взаимодействие дирижёра с оркестром. Воздействие дирижёра вызывает ответное действие оркестра, его художественную реакцию. Когда идеи дирижёра попадают на благоприятную почву понимания играющих музыкантов, их мастерство и отношение – эти идеи удваиваются. Наличие педагогических способностей у дирижёра, умение работать с коллективом, воздействовать на психику музыкантов, проявление заботы о своих коллегах создаёт творческую атмосферу, без которой невозможно добиться положительного результата. Создать такую атмосферу – его первейшая задача.

Для общения с музыкантами и воздействия на их исполнение дирижёр пользуется речью, личным исполнительским показом и жестом, где мануальный показ является основным. Важнейшим средством передачи мыслей дирижёра является выразительный жест. На начальном этапе представления произведения дирижёр может исключить выразительные средства, применяя «чистое» тактирование. В дальнейшем

техника рук, мимика, движения корпуса должны ясно выражать требования дирижёра к исполнителям.

Речь дирижёра должна быть лаконична и образна. Оркестр не любит длинных «лекций». Пояснить свою мысль дирижёр может и при помощи игры на инструменте, которым владеет. Чаще исполнительский показ выполняется не на инструменте, а просто пением. Не обязательно чисто, но точно и выразительно, подчеркнув при этом точку жестом. Оркестр отреагирует точным исполнением. Дирижёр на репетиции всегда подтянут, организован, собран, точно соблюдает регламент репетиции, чем вызывает симпатии и подражание у оркестрантов.

Кратко сформулируем основные итоги. Деятельность руководителя оркестрового коллектива – творческая. Сущность творчества в ней состоит в создании условий для качественной работы, поиске способов воздействия на участников оркестрового коллектива, постоянное совершенствование методов оркестровых репетиций. Творческое отношение дирижёра к партитуре, как неисчерпаемому объекту творческого познания, находится в постоянном движении. Не нарушая целостности авторского текста, дирижёр в своей исполнительской деятельности интенсивно ищет в симфоническом произведении те черты, которые ему наиболее близки, отвечают его мироощущению. В разные исторические времена великие сочинения не одинаково воспринимались аудиторией, что явилось основой для существования множества интерпретационных версий. Время идёт вперёд, социально-психологические условия меняются, старые традиции уходят. Новая трактовка симфонии, учитывающая эти изменения, не искажает и не обедняет, а развивает дальше идеи и смысл истинно художественного музыкального творения. Дирижёр, интерпретируя партитуру и донося её смысл до слушателей, является участником творческого процесса вместе с оркестровым коллективом. Психологическая структура этого действия едина как для дирижёра, так и для оркестрантов.

Таким образом, исполнительскую деятельность дирижёра можно представить как непрерывное активное действие, предвосхищающее непосредственно интерпретационный процесс, ведущий к новому, современному рождению симфонического произведения.

Список использованных источников

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988. – 96 с. – Текст : непосредственный.
2. Казачков, С. А. Дирижёрский аппарат и его постановка : Учебное пособие / С. А. Казачков. – Москва : Музыка, 1967. – 111 с. – Текст : непосредственный.

3. Казимир, П. Н. Основы репетиционной работы в симфоническом оркестре : Учебное пособие / П. Н. Казимир. – Красноярск : КГИИ, 2016. – 28 с. – Текст : непосредственный.
4. Кондрашин, К. П. О дирижёрском прочтении симфоний П. И. Чайковского / К. П. Кондрашин. – Москва : Музыка, 1977. – 162 с. – Текст : непосредственный.
5. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1967. – 352 с. – Текст : непосредственный.
6. Мусин, И. А. Язык дирижёрского жеста / И. А. Мусин. – Москва : Музыка, 2006. – 232 с. – ISBN 5-7140-1193-7. – Текст : непосредственный.
7. Смирнов, Б. Ф. Дирижёрско-симфоническое искусство : музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты / Б. Ф. Смирнов. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – 294 с. – ISBN 5-7379-0203-X : 300. – Текст : непосредственный.

References

1. Erzhemsky G. Psihologiya dirizhirovaniya [Psychology of conducting]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 96 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Kazachkov S. Dirizhyorskij apparat i ego postanovka : Uchebnoe posobie [Conducting apparatus and its setting: a manual]. Moscow : Muzyka [Music], 1967, 111 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Kazimir P. Osnovy repeticionnoj raboty v simfonicheskom orkestre : Uchebnoe posobie [Fundamentals of rehearsal work in a symphony orchestra: textbook]. Krasnoyarsk : Krasnoyarsk State Institute of Arts, 2016, 28 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Kondrashin K. O dirizhyorskome prochtenii simfonij P. I. CHajkovskogo [On the conductor's reading of P. Tchaikovsky's symphonies]. Moscow : Muzyka [Music], 1977, 162 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Musin I. Tekhnika dirizhirovaniya [Conducting technique]. Leningrad : Muzyka [Music], 1967, 352 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Musin I. YAzyk dirizhyorskogo zhesta [Language of the conductor's gesture]. Moscow : Muzyka [Music], 2006, 232 p., ISBN 5-7140-1193-7., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Smirnov B. Dirizhyorsko-simfonicheskoe iskusstvo : muzykal'no-esteticheskie i social'no-psihologicheskie aspekty [Conducting and symphonic art: musical-aesthetic and socio-psychological aspects].

Кулаков Е. Н. Симфоническое произведение в исполнительской деятельности дирижёра. В статье рассматривается многоуровневый комплекс вопросов, связанных с работой дирижёра над оркестровой партитурой. В качестве главных задач отмечается необходимость осмыслить музыкальное произведение как художественное целое, выявить особенности его композиционно-драматургической конфигурации, подчинить исполнительские приёмы раскрытию художественного образа, найти подходы к воплощению авторского замысла. Во главу угла поставлен дирижёрский жест, который понимается как интонационно-ритмический феномен, реализующий выразительный потенциал сочинения.

Методологической базой статьи послужили исторический, комплексный, функциональный, стилевой методы, позволившие осветить поставленную проблему в практической плоскости.

Аналитическим материалом послужила Симфония № 9 «Из Нового Света» чешского композитора А. Дворжака. Определён алгоритм операций, направленных на постижение художественного образа данной Симфонии, который включает историко-эстетический, жанрово-стилевой, музыкально-теоретический и исполнительский подходы.

Статья имеет чётко выраженную методическую направленность на учебный процесс. Опора автора на собственный профессиональный и педагогический опыт, наблюдение за дирижёрской деятельностью студентов, преподавателей, профессиональных дирижёров-исполнителей позволили выявить существующие проблемы в рассматриваемой сфере и пути их решения. Результаты исследования расширяют представления специалистов о структуре и сущности дирижёрско-исполнительского искусства.

Ключевые слова: дирижёр, симфонический оркестр, дирижёрский жест, оркестровая партитура, художественный образ, Симфония № 9 «Из Нового Света» А. Дворжака.

Kulakov E. Symphonic work in the performance of a conductor. Symphonic work in the performing activity of the conductor. The article examines a multi-level complex of issues related to the conductor's work on the orchestral score. The main tasks are the need to comprehend the musical work as an artistic whole, to identify the features of its compositional and dramatic configuration, to subordinate performing techniques to the disclosure of the artistic image, to find approaches to the embodiment of the author's concept. The conductor's gesture is put at the forefront, which is understood as an intonational and rhythmic phenomenon that realizes the expressive potential of the composition.

The methodological basis of the article was the historical, complex, functional, and stylistic methods, which made it possible to illuminate the problem posed in a practical context.

The analytical material was the Ninth Symphony "From the New World" by the Czech composer A. Dvorak. An algorithm of operations aimed at comprehending the artistic image of this Symphony was determined, which includes historical-aesthetic, genre-style, musical-theoretical and performance approaches.

The article has a clearly expressed methodological focus on the educational process. The author's reliance on his own professional and pedagogical experience, observation of the conducting activities of students, teachers, professional conductors-performers allowed identifying existing problems in the area under consideration and ways to solve them. The results of the study expand the understanding of specialists about the structure and essence of conducting and performing art.

Key words: conductor, symphony orchestra, conductor's gesture, orchestral score, artistic image, Ninth Symphony "From the New World" by A. Dvorak.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 786.2:78.03

Ю. К. Дробот

НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ СЮИТЕ АНАТОЛИЯ АЛЕКСАНДРОВА «ОТЗВУКИ ТЕАТРА»

Актуальной задачей современного искусствоведения является восполнение пробелов в исследовании советской фортепианной музыки во всём её богатстве и разнообразии, что, в свою очередь, оказывает положительное влияние на расширение концертного и учебного фортепианного репертуара. Решение данной задачи включает, в том числе, популяризацию, исполнительскую актуализацию и привлечение к анализу произведений «композиторов второго ряда», музыка которых мало известна публике, но достойна того, чтобы звучать сегодня. Говоря о «композиторах второго ряда», А. Цукер обосновывает это понятие как «призванное привлечь внимание учёных к творчеству художников, хоть и оказавшихся ныне в тени, но в своё время пользовавшихся <...> известностью и оставивших след в музыкальной жизни и культуре» [9, с. 6]. В их числе достойное место занимает Анатолий Александров (1888–1982) – советский композитор, пианист, музыкальный критик и педагог, народный артист СССР, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, автор большого количества симфонических, оперных, хоровых и вокальных произведений.

Значительную часть композиторского наследия Анатолия Александрова составляют фортепианные сочинения, среди которых четырнадцать сонат, множество сюит, этюды, прелюдии, баллады и другие пьесы. Композитор, который обладал редким лирико-поэтическим дарованием, создавал для фортепиано музыку изысканную и проникновенную, использовал все выразительные богатства инструмента, свободно оперировал современными стилистическими приёмами. «Музыка Александрова удивительно искренна, тонка. Для неё в высшей мере показательны благородство, возвышенность эмоций и безупречность вкуса», – отмечает биограф композитора В. Кокушкин [5, с. 4]. Будучи также профессиональным пианистом, Анатолий Александров часто исполнял собственные сочинения и выявлял в их интерпретации яркие лирические грани.

Фортепианная музыка Анатолия Александрова – яркая и самобытная страница советской музыки, однако она до сих пор остаётся недостаточно изученной. Это обусловило выбор в качестве объекта исследования сюиты «Отзвуки театра» как одного из ярких примеров фортепианного стиля композитора. Предметом исследования являются неоклассические стилевые черты в данной сюите. Цель статьи – выявить влияние неоклассических тенденций на композиторский замысел, композицию и музыкальный язык фортепианной сюиты Анатолия Александрова «Отзвуки театра».

В теоретическую базу настоящего исследования вошли, прежде всего, те немногочисленные музыковедческие работы, которые посвящены творчеству Анатолия Александрова: монография В. Кокушкина [5], статья О. Томпаковой [8], сборники материалов и воспоминаний о композиторе [2], [3], а также фрагменты из его автобиографии [1], подготовленной для книги «Актёры и режиссёры. Театральная Россия», так и оставшейся неопубликованной. Рассматривая проблемы стиля в современной музыке и, в частности, специфику неоклассических тенденций, целесообразно опираться на авторитетные исследования таких музыковедов, как М. Арановский, Л. Березовчук, В. Варунц, Г. Григорьева, В. Медушевский, М. Михайлов, Е. Назайкинский, Е. Шевляков. Также в рамках данной статьи использовались научные исследования по истории отечественной фортепианной музыки XX века (А. Алексеев, Л. Гаккель, С. Денисов, Д. Дятлов, Н. Рубан и др.).

В музыкальной культуре начала XX столетия возникла яркая и плодотворная тенденция – возрождение особенностей и конструктивных элементов музыкально-исторических стилей прошлых эпох. Она нашла выражение в активном обращении композиторов к целым пластам старинной музыки, к изучению жанров и форм прошлого, воссозданию композиционных принципов ушедших эпох. Для характеристики подобных тенденций в музыке XX века используется понятие «неоклассицизм» в самом широком, обобщённом его понимании – как некое новое «прочтение» принципов классического искусства. «Неоклассицизм окрашивает музыку избытком обертонов, стилевых, жанровых, языковых аллюзий, будит память, будоражит наше художественное сознание. Утрачивая подчас отдельную узнаваемость, такая “ретроспективность” пронизывает всё современное искусство» [10, с. 7], – указывает Е. Шевляков. Подобно многим отечественным композиторам советского периода, Анатолий Александров также испытал влияние неоклассических тенденций в своём творчестве. В его музыкальном наследии можно найти множество примеров, где композитор предстаёт как мудрый мастер, взгляд которого обращён в прошлое, к лучшим достижениям старинной музыки.

Оставаясь современным и актуальным в выборе интонационно-языковых средств, Анатолий Александров создавал ясные и поэтичные музыкальные образы, более характерные для классического искусства, а не для сложной и противоречивой музыки XX столетия. В. Кокушкин метко подмечает эту особенность: «Стилистически творчество Александра представляет собой сложное и многогранное целое. В нём композитор преломлял элементы добаховского искусства (народного, лютневого), классики XVIII века, романтизма XIX столетия, а также отдельные тенденции современных течений, в частности, поэтического символизма, импрессионизма и неоклассицизма. Синтез столь разных направлений у него не приводит к эклектизму, так как все разнородные пласты взаимодействуют в его музыке на русской национальной основе, неизменно окрашиваясь чертами индивидуального стиля автора» [5, с. 233]. Гибко оперируя различными стилями, Анатолий Александров отбирал среди всех «модных» тенденций только наиболее интересные, отвечающие его собственным творческим исканиям. Особенно его привлекали традиции фортепианной лирики, выразительные возможности импрессионизма и символизма, полистилистические опыты. Работая в прогрессивном музыкальном сообществе «АСМ» («Ассоциация современной музыки»), он, тем не менее, не стремился к радикальному новаторству: «Я занимал в Ассоциации среднюю позицию, – отмечал сам композитор. – “Эпигоны классицизма” считали меня “модернистом”, а “модернисты” – “эпигоном классицизма”» [1, с. 11].

Основной чертой фортепианного стиля Анатолия Александрова является ярко выраженная лиричность. Она представлена в самом широком спектре музыкальных образов: от утончённо-меланхоличных до глубоко философских и пантеистичных. Одна из характерных граней фортепианной лирики композитора – это сфера ностальгических воспоминаний об ушедшем прошлом, часто выраженная через стилизацию особенностей старинной музыки или творческого почерка известных композиторов. В качестве примеров назовём его Сонату № 7, пьесы «Зачарованный замок», «Из глубин памяти», «Канцона», «Токката», фортепианные сюиты «Воспоминания», «Аметисты», «Страницы». Например, в цикле «Страницы» одна из пьес имеет заголовок «Воспоминание о Скрябине», в другой пьесе – использован его «прометеев аккорд». Приведём ещё несколько примеров: в Фортепианном концерте Анатолия Александрова присутствует стилизация рахманиновской колокольности; в одной из «Немецких песен» использована цитата из музыки Брамса. Наиболее оригинальным опытом является, пожалуй, фортепианный цикл «Воспоминания», который полностью посвящён образам великих композиторов и наглядно демонстрирует, каким тонким чувством стиля обладал Анатолий Александров. В этой сюите пять пьес: «Прелюдия» (памяти С. Фейнберга), «Зыбкий образ» (памяти

А. Скрябина), «Этюд» (памяти С. Разманинова), «Сказка» (памяти Н. Метнера) и «Эпилог». Таким образом, можно заключить, что многим фортепианным произведениям композитора свойственны черты неоклассицизма. Однако наиболее явно эта стилевая тенденция проявилась в типично «неоклассических» жанрах: «Маленькой сюите», «Классической сюите», «Романтической сюите» и сюите «Отзвуки театра».

Сюита для фортепиано «Отзвуки театра» (1945) принадлежит к особой области музыки Анатолия Александрова, которая отличает именно его творчество: имеется в виду тот факт, что многие фортепианные произведения композитор создал на основе собственных симфонических партитур. Например, его фортепианные пьесы «Патетическая элегия», «Зачарованный замок», Фантазия на мотивы из оперы «Бэла» – это авторские фортепианные транскрипции его же симфонических произведений. Сюита «Отзвуки театра» составлена на основе переложений симфонической музыки, написанной Анатолием Александровым к драматическим спектаклям «Адриенна Лекуврёр» (по Э. Скрибу), «Дон Карлос» (по Ф. Шиллеру), «Собор Парижской богородицы» (по В. Гюго), а также из музыки к радио-пьесе «Хрустальный башмачок» (по Т. Габбе, на стихи С. Маршака) и одной, так и не вышедшей на экран, кинокомедии (её название не сохранилось). С точки зрения проявления неоклассических тенденций здесь, прежде всего, обращает на себя внимание само название сюиты: на первый взгляд оно кажется лишь красочным, «импрессионистическим» словесным образом (для сравнения: К. Дебюсси «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе», И. Альбенис «Отзвуки Калеты»). Однако вышеприведённая информация позволяет сделать предположение, что эта игра слов передаёт замысел сюиты «Отзвуки театра» – это буквально «фортепианные отзвуки» более ранних музыкально-театральных работ композитора. С другой стороны, имеет место и другая отсылка: всем пианистам (и эрудированным слушателям тоже) знакомо фортепианное произведение Р. Шумана с таким же названием. Это пьеса «Отзвуки театра», которая входит в знаменитый «Альбом для юношества», и её образ навеян конкретным событием – воспоминанием Р. Шумана о первом посещении его дочерью Марией театра в Брюнне.

Обращение к старинному жанру сюиты весьма показательно для неоклассической тенденции в композиторском творчестве XX века. Сюита является одной из самых распространённых разновидностей «многочастных циклических форм инструментальной музыки. Состоит из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих между собой частей, объединённых общим художественным замыслом» [6, с. 359]. Такая многочастная форма, по-видимому, оптимально подходила композитору для объединения различных тем из разных симфонических

работ предыдущих лет. К тому же, в старинной сюите использовались именно танцевальные жанры, на что и опирается Анатолий Александров, создавая своеобразные «отсылки» посредством использования различных названий. Э. Толмачёва определяет такой подход как «систему жанровых имён» [7, с. 7], включающую: макроуровень (общее название произведения), мезоуровень (жанровые обозначения составляющих частей цикла) и микроуровень (проявляющийся через семантику музыкальных интонаций). В сюите «Отзвуки театра» можно проследить реализацию всех этих уровней: так, макроуровень обозначен через авторское определение «сюита» и программное название, которое в свою очередь передаёт ещё и определённую игру смыслов («фортепианные отзвуки» театральных работ композитора и аллюзия к шумановской пьесе).

Не менее яркие неоклассические отсылки к музыке прошлого содержат и наименования всех частей сюиты «Отзвуки театра»: 1 ч. «Ария», 2 ч. «Гальярда и павана», 3 ч. «Хорал и полька», 4 ч. «Вальс», 5 ч. «Пляска на площади и сицилиана», 6 ч. «Гавот». Эти названия воплощают мезоуровень системы жанровых имён и являются своеобразным намёком на те многочисленные варианты танцев, которыми можно было «наполнить» старинную сюитную композицию. При этом Анатолий Александров не везде придерживается исторических традиций в чередовании частей. Например, ария вошла в структуру танцевальной сюиты примерно в XVII веке и редко помещалась на первое место, чаще она заменяла сарабанду или была вставным номером между средними частями. Во второй части «Гальярда и павана» композитор изменяет традиционный порядок чередования танцев, окружая темой весёлой гальярды медленную павану. Тогда как в старинной лютневой музыке эпохи Возрождения была распространена двухчастная сюита, строившаяся по принципу «медленно-быстро» и включавшая сначала павану (медленный, торжественный церемониальный танец), а затем гальярду (бодрый, оживлённый трёхдольный танец). Оригинальным решением автора является объединение в микроцикл хорала и польки (третья часть сюиты), чего не встречалось в старинной музыке.

На микроуровне, то есть уровне семантики музыкальных интонаций, неоклассические черты проявляются более опосредованно. Основная тема «Арии» (первая часть, *h-moll*) позаимствована из музыки Анатолия Александрова к драме «Адриенна Лекуврёр». Эту часть сюиты отличает лирико-возвышенная образность, плавная, «бесконечно» развёртывающаяся мелодия широкого дыхания, обилие полифонических элементов, неквадратность структуры, ладовая переменность, секвенционное развитие мотивов, а также заметная гармоническая свобода. В определённом смысле это напоминает старинные полифонические произведения, которые создавались в те времена, когда

строгих законов гармонии ещё не существовало. Явными стилевыми «знаками» барочной эпохи являются орнаментированные окончания мелодических фраз, выписанные в нотах как «расшифрованные» длинные трели, а также разрешения с задержанием терцового тона и «пикардийская терция» в конце построений.

Вторая часть сюиты «Отзвуки театра» представляет собой своеобразный микроцикл, состоящий из «Гальярды» (*E-dur*) и «Паваны» (*a-moll*). «Гальярда» не совсем похожа на тот старинный танец, который имел трёхдольный метр и весёлый, кипучий характер. Вместо этого мы слышим подвижную, скерцозную пьесу в духе *perpetuum mobile*, с лёгкой порхающей мелодией в четырёхдольном метре. Основная тема «Паваны» представляет собой цитату подлинного лютневого наигрыша XVI века, транскрипцию которого выполнил сам композитор. В «Паване» использован типичный для старинной музыки квинтовый органнй пункт, на фоне которого звучит простая распевная мелодия сдержанно-печального характера. Звуковая атмосфера стилизованного барокко усиливается за счёт полифонических переключек между голосами и выразительных оборотов мелодического минора в каденциях.

Третья часть сюиты – «Хорал и полька» (*a-moll / d-moll*) представляет собой сложную двухчастную форму, в которой сопоставляется мрачно-зловещее звучание хоральной музыки со стремительной, гротескной темой «Польки», напоминающей о «жестких» прокофьевских токкатах и «злых скерцо» Шостаковича. Эта часть, пожалуй, самая современная по звучанию, в ней Анатолий Александров применяет смелые политональные наложения, переченья, многосоставные аккорды и созвучия нетерцовой структуры. Например, в первых тактах «Хорала» тема движется параллельными септимами, затем она дублируется в кварту, а в конце пьесы приходит к необычному разрешению в тоническое созвучие с расщеплённой терцией. Причём композитор вводит мажорную терцию характерным приёмом задержания, как было принято в барочной каденции с «пикардийской терцией», что воспринимается как полистилистическая ирония современного автора.

Четвёртая часть сюиты имеет название «Вальс» (*A-dur*), его изящная музыка с изысканной мелодией и красочной аккордикой напоминает фортепианный стиль композиторов-импрессионистов. «Пляска на площади и сицилиана» (пятая часть, *D-dur / d-moll*) имитирует гитарные наигрыши и острые ритмы цыганской музыки, щедро украшенной ориентальными интонациями и мелизмастикой. «Сицилиана» отличается строгим выдерживанием основных признаков жанра – медленного темпа, шестидольного размера, пунктирного ритма на первой доле такта, а современный подход композитора проявляется в необычных гармонических сочетаниях, выразительных подголосках, хроматических движениях параллельных квинт. Наконец, в финале сюиты появляется

лирико-торжественный «Гавот», который В. Кокушкин называет «тонкой стилизацией музыки XVIII столетия» [5, с. 90]. Композитором чётко выдержаны признаки этого танца: четырёхдольный метр, затакт из четырёх восьмых длительностей, подчёркнутая опора на сильную и относительно сильную долю, простота и плавность лирической мелодии, напоминая о плавности танцевальных движений гавота. Однако с развитием темы в ней всё больше накапливается эмоциональная приподнятость, возрастает фактурная плотность и гармоническая усложнённость, и в этом ощущается уже не столько старинный танец, сколько некая романтическая торжественность, высокий театральный пафос, смешанный с тонким лиризмом, апеллируя к семантике названия сюиты – «Отзвуки театра».

Таким образом, анализ сюиты Анатолия Александрова показывает, что неоклассические тенденции оказали большое влияние на музыкальный замысел данного произведения и на его воплощение – как на уровне драматургии целого (сюитный и контрастный принцип, выбор старинных танцевальных жанров), так и на уровне тематизма частей. Композитор использует тонкие стилизации, цитаты и аллюзии из области танцевальной музыки XVI–XVIII вв. с вкраплениями современной гармонии, сложными фактурными приёмами, богатой артикуляционно-динамической палитрой. Несомненно, такой оригинальный замысел и музыкальный язык сюиты способны обеспечить популярность данному произведению, если его ввести в актуальный концертный и учебный репертуар. Современному слушателю сюита «Отзвуки театра» покажется очень интересным и ярким произведением, характерным примером неоклассического музыкального мышления.

В заключение отметим интересный факт: через сорок лет после Анатолия Александрова, в 1985 году фортепианную сюиту с таким же названием написал другой российский композитор, склонный к полистилистическому мышлению – Леонид Десятников. В его «Отзвуках театра» также прослеживается опора на танцевальные жанры и стилизацию разных музыкально-исторических эпох (барокко – в пьесе «Увертюра. Маски», романтизм – в «Элегии», импрессионизм – в «Колокольчиках»). Это доказывает, что и в конце XX века неоклассические тенденции и идеи «подчинения чужого стиля своему» [4, с. 7] всё ещё остаются мощным стимулом для развития современной фортепианной музыки.

Список использованных источников

1. Александров, А. Н. Автобиография. [Рукопись] / А. Н. Александров/ – Текст : непосредственный // Автобиографии русских советских артистов для книги «Актеры и режиссёры. Театральная Россия». – Москва : [Б. и.], 1928. – 1 п. л.

2. Александров, А. Н. Воспоминания, статьи, письма / А. Н. Александров. – Москва : Советский композитор, 1979. – 360 с. – Текст : непосредственный.
3. Александров А. Н. : Страницы жизни и творчества / А. Н. Александров; составители В. М. Блок и Е. А. Поленова. – Москва : Советский композитор, 1990. – 343 с. – ISBN 5-85285-001-2. – Текст : непосредственный.
4. Варунц, В. П. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки. Монография / В. П. Варунц. – Москва : Музыка, 1988. – 80 с. – ISBN 5-7140-0061-7. – Текст : непосредственный.
5. Кокушкин, В. Д. Анатолий Александров / В. Д. Кокушкин. – Москва : Советский композитор, 1987. – 288 с. – Текст : непосредственный.
6. Манукян, И. Э. Сюита / И. Э. Манукян. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 359–363.
7. Толмачёва, Э. Г. Методика реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов (на примере фортепианных циклов композиторов XX в.) / Э. Г. Толмачёва. – Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. – [2020. – № 2. – С. 1–13]. – URL : <https://science-education.ru/ru/article/view?id=29678> (дата обращения: 10.12.2024).
8. Томпакова, О. Н. Анатолий Николаевич Александров / О. Н. Томпакова. – Текст : электронный // Энциклопедия Belcanto. – URL : https://www.belcanto.ru/alexandrov_an.html (дата обращения: 10.12.2024).
9. Цукер, А. М. В тени классиков : к проблеме целостности музыкально-исторического процесса / А. М. Цукер. – Текст : непосредственный // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : сборник статей / редактор-составитель А. М. Цукер. – Москва : Композитор, 2010. – С. 5–18.
10. Шевляков, Е. Г. Преломление неоклассицизма в отечественной музыке 60–80-х годов : Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / 17.00.02 Музыкальное искусство / Шевляков Евгений Георгиевич. – Москва, 1993. – 30 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Aleksandrov A. Avtobiografiya. [Rukopis'] [Autobiography. [Manuscript]]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Avtobiografii russkih sovetskih artistov dlya knigi «Aktery i rezhissory. Teatral'naya Rossiya» [Autobiographies of Russian Soviet artists for

- the book “Actors and Directors. Theatrical Russia”]. Moscow : [B. i.], 1928, 1 printed sheet.
2. Alexandrov A. Vospominaniya, stat'i, pis'ma [Memoirs, articles, letters]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1979, 360 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 3. Aleksandrov A. : Stranicy zhizni i tvorchestva [Pages of life and creativity] / sostaviteli V. Blok i E. Polenova [Compiler V. Blok and E. Polenova]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1990, 343 p., ISBN 5-85285-001-2, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 4. Varunts V. Muzykal'nyj neoklassitsizm : istoricheskie ocherki. Monografiya [Musical Neoclassicism: Historical Essays. Monograph]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 80 p., ISBN 5-7140-0061-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 5. Kokushkin V. Anatoly Alexandrov. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1987, 288 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 6. Manukyan, I. E. Сюита [Suite]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] // Muzykal'naya enciklopediya / glavnyj redaktor YU. Keldysh [Musical Encyclopedia / Chief editor Yu. Keldysh]. Moscow : Sovetskaya enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1981, vol. 5, pp. 359–363, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 7. Tolmacheva E. Metodika realizacii zhanrovogo podhoda v professional'nom obuchenii pianistov (na primere fortepiannyh ciklov kompozitorov XX v.) [Methodology for implementing a genre approach in professional training of pianists (using piano cycles by 20th century composers as an example)]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic] / Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education], [2020, no. 2, pp. 1–13], URL : <https://science-education.ru/ru/article/view?id=29678> (access date: 12/10/2024).
 8. Tompakova O. Anatoly Nikolaevich Alexandrov. Tekst : elektronnyj [Text : electronic] / Belcanto Encyclopedia. URL : https://www.belcanto.ru/alexandrov_an.html (access date: 12/10/2024).
 9. Zucker A. V teni klassikov : k probleme celostnosti muzykal'no-istoricheskogo processa [In the Shadow of the Classics: Towards the Problem of the Integrity of the Musical-Historical Process]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct]. // Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom processe : sbornik statej / redaktor-sostavitel' A. Cuker [Second-Range Composers in the Historical-Cultural Process : Collection of Articles / Ed. A. Zucker]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2010, pp. 5–18.

10. Shevlyakov E. Prelomlenie neoklassicizma v otechestvennoj muzyke 60–80-h godov : Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [Refraction of Neoclassicism in Russian Music of the 60s–80s : Abstract of a Doctor of Art History Dissertation] / 17.00.02 Muzykal'noe iskusstvo [Musical Art]. Moscow, 1993, 30 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Дробот Ю. К. Неоклассические тенденции в фортепианной сюите Анатолия Александрова «Отзвуки театра». В данной статье поднимается вопрос преломления неоклассических тенденций в современной фортепианной музыке. Материалом исследования послужила фортепианная сюита «Отзвуки театра» известного русского и советского композитора, пианиста, музыкального критика и педагога Анатолия Александрова. В основу сюиты, состоящей из шести частей, положены переложения симфонической музыки, созданной композитором ранее к различным драматическим спектаклям и радио-пьесам. Предметом исследования является обнаружение неоклассических стилевых черт в фортепианной сюите Анатолия Александрова «Отзвуки театра».

Методология исследования включает анализ эстетико-стилевых установок композитора и особенностей историко-культурного контекста его творчества, а также методы целостного и стилового анализа.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в данной статье впервые рассматривается фортепианная музыка Анатолия Александрова в контексте неоклассицизма как характерной стилевой тенденции в музыкальном искусстве XX века. В результате анализа фортепианной сюиты «Отзвуки театра» была выявлена важная роль неоклассических тенденций, оказавших влияние на замысел цикла и его музыкальное воплощение. На композиционном уровне используется сюитный и контрастный принцип, характерный для старинной музыки; в тематизме и названиях частей прослеживается сознательный выбор автором старинных, преимущественно танцевальных жанров (павана, гальярда, гавот, сицилиана, полька) и стремление к тонкой стилизации их музыкальных особенностей.

Ключевые слова: неоклассицизм, неоклассические тенденции, сюита, фортепианная сюита, танцевальные жанры, стилизация.

Drobot Yu. Neoclassical tendencies in the piano suite by Anatoly Alexandrov "Echoes of the Theater". This article raises the issue of refraction of neoclassical tendencies in modern piano music. The material of the study was the piano suite "Echoes of the Theater" by the famous Russian and Soviet composer, pianist, music critic and teacher Anatoly Alexandrov. The suite, consisting of six parts, is based on arrangements of symphonic music created by the composer earlier for various dramatic performances and radio plays. The

subject of the study is the discovery of neoclassical stylistic features in the piano suite by Anatoly Alexandrov "Echoes of the Theater".

The research methodology includes an analysis of the composer's aesthetic and stylistic principles and the characteristics of the historical and cultural context of his work, as well as methods of holistic and stylistic analysis.

The scientific novelty of the study is due to the fact that this article examines for the first time the piano music of Anatoly Alexandrov in the context of neoclassicism as a characteristic stylistic trend in the musical art of the 20th century. As a result of the analysis of the piano suite "Echoes of the Theater", an important role of neoclassical trends was revealed, which influenced the concept of the cycle and its musical embodiment. At the compositional level, the suite and contrast principle, characteristic of early music, is used; the themes and names of the parts show the author's conscious choice of old, mainly dance genres (pavane, galliard, gavotte, siciliana, polka) and the desire for subtle stylization of their musical features.

Key words: neoclassicism, neoclassical tendencies, suite, piano suite, dance genres, stylization.

УДК 786.2

*И. Ю. Ткачёва,
Д. А. Волженцева*

ГРАНИ РОМАНТИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ: БАЛЛАДА ОР. 42 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С. БОРТКЕВИЧА

Появление баллады в профессиональной художественной среде и дальнейшее её закрепление на «академической почве» искусства многих европейских стран приходится на период зарождения романтизма. Для романтиков баллада была не просто любимым жанром. В ней присутствовала энергия нового времени, заявляла о себе свежесть художественно-эстетического вкуса. Сложная диалектика добра и зла, восприятие мира в иррациональной парадигме и вторжение в сферу бессознательного, тяготение к национальной самобытности и истории, реализация идеи синтеза искусств: всё то, что принёс с собой романтизм, в балладе нашло возможности воплощения. Этому жанру присущи яркая картинность и театрализованная сюжетность, подчеркнутая эмоциональность и эффектная изобразительность, смена образов и контрастность эпизодов, свободная композиция.

Баллада всегда основывается на каком-либо сюжете. Это развёрнутое эпическое полотно, в котором объективное повествование о минувших событиях свободно переходит в драматическое действие; а эпичность и драматизм обогащаются лирической сферой образов. Это переплетение эпического, драматического и лирического даёт большой потенциал для творчества.

Композиторы эпохи романтизма внесли много нового в развитие жанра баллады, пик её популярности приходится на XIX век. Баллада встречается во всех видах музыкального романтизма. Она обнаруживается как самостоятельный опус или как часть более крупного сочинения в составе сюит, сонат, симфоний.

В инструментальной музыке большое значение получил принцип программности, предполагающий включение в композиторский замысел и процесс восприятия музыки литературных и других элементов.

Баллада как жанр инструментальной музыки связывается чаще всего с именем Шопена, однако её история насчитывает несколько веков и восходит к народной традиции, получившей широкое распространение в различных национальных культурах, в том числе славянских. Русская «балладная» линия представлена такими именами как А. Верстовский, А. Варламов, А. Бородин, М. Мусоргский.

Сначала баллада встречалась преимущественно в вокальной музыке, сохраняя своё тяготение к слову на всем пути развития жанра. Баллады А. Верстовского, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, П. Чайковского, А. Рубинштейна, Н. Метнера, Н. Римского-Корсакова на стихи А. Пушкина, В. Жуковского, В. Курочкина-Беранже, А. Дюма, Ф. Шиллера, Г. Гейне вошли в золотой фонд русской музыки.

Постепенно этот жанр проникает в камерно-инструментальную музыку, хотя в русском романтизме баллад мало. В камерной фортепианной музыке интерес к балладе зарождается лишь на рубеже XIX–XX веков. Здесь в качестве примера можно привести балладу А. Аренского из цикла «24 характерных пьесы», «Балладу в форме вариаций» Ф. Блюменфельда, цикл из трёх баллад В. Ребикова. Для фортепианных баллад более позднего периода (С. Борткевича, О. Эйгеса – 30-60 гг. XX века) характерна связь с западноевропейской традицией. Они написаны в духе романтической эстетики того времени. Яркие образцы русской баллады XX века – Симфония-баллада № 22 Н. Мясковского, «Героическая Баллада» А. Бабаджаняна.

Важное место среди достойных образцов романтической баллады занимает Баллада ор. 42 С. Борткевича. Фортепианное наследие этого композитора охватывает широкий круг разнообразных музыкальных жанров – опера «Акробаты», 3 концерта для фортепиано с оркестром (нотный материал первого из них композитор впоследствии уничтожил),

2 симфонии, увертюра, 2 сонаты для фортепиано, 10 этюдов, 12 этюдов-новелл, 10 прелюдий ор. 33, три вальса, цикл фортепианных миниатюр «Марionетки», романсы на стихи различных поэтов – это далеко не полный перечень сочинений автора.

Авторский стиль Сергея Борткевича сходен, прежде всего, с фортепианным стилем Ф. Шопена и Ф. Листа, отчасти Р. Шумана. Среди композиторов русской школы ему близки П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов, А. Рубинштейн.

Музыка Борткевича сочетает разнообразие эмоциональных оттенков, душевный лиризм с уравновешенной, сдержанной манерой изложения. Хотя перечисленные качества не исключают в произведениях автора элементов драматизма, ярких театральных эффектов, блестящей виртуозности.

В какой-то мере стиль С. Борткевича сходен со стилем Ф. Мендельсона и Р. Шуберта. Это касается сферы «доверительного общения», домашнего уюта, теплоты дружеских отношений, поэтической грусти. С П. Чайковским и С. Рахманиновым его сближает распевный мелодизм, широта дыхания, эмоциональная открытость, искренность высказывания.

Особое внимание в музыке композитора привлекает своеобразие славянского мелодизма, поэтичность, неповторимость интонационного строя, что прочно связывает его с отечественной музыкальной культурой. С композиторами Новой русской школы Сергея Борткевича объединяет широкое использование фольклорного материала, лирико-эпический тип драматургии некоторых сочинений, «богатырская» образность. Обобщённым выражением народной традиции выступает колокольность, свойственная творчеству различных русских и отечественных композиторов.

Фортепианная фактура в сочинениях С. Борткевича весьма разнообразна. Композитор умело сочетает бисерную мелкую технику, игру двойными нотами, многозвучные аккордовые построения и длительные кантиленные эпизоды, требующие от исполнителя владения навыками виртуозной игры, связного звучания, плавного звуковедения, полифонические эпизоды – мастерства дифференциации голосов.

Малые и средние формы занимают основополагающее место в фортепианном творчестве С. Борткевича. Из семидесяти четырёх опусов, созданных композитором, тридцать четыре из них связаны с пьесой. Обращаясь к этой разновидности, автор отдаёт предпочтение циклической композиции (32 опуса), хотя встречаются и редкие образцы единичных произведений – например, Баллада ор. 42.

Баллада в творческом наследии С. Борткевича выделяется как яркое концертное сочинение. Виртуозность, переплетение эпического, драматического и лирического начала, контрастность эпизодов,

использование различных видов фортепианной фактуры и значительная продолжительность во времени указывают на связь с аналогичными образцами данного жанра других композиторов.

Баллада ор. 42 принадлежит к зрелому периоду творчества. Она воспринимается как взволнованный «рассказ-переживание» о наиболее ярких лирико-драматических страницах русской музыки. Это имеет значение при выборе автором формы композиции, решённой в рондальном ключе. Разделы данного сочинения выстроены по принципу переключения разных планов действия. Ещё одним немаловажным свойством Баллады является органичность всего комплекса избранных выразительных средств: нет ощущения эклектичности, механического *quasi*-цитирования, смешения стилей, чувствуется гибкость и многогранность интонационной работы. Благодаря этому композитор объединяет разнородные на первый взгляд элементы в целостные образования, достигая их нового эмоционально-смыслового наполнения.

В самом начале произведения в теме рефрена *Allegro moderato* (Пример 1), лежит мелодия песенного склада, изложенная в виде повторных двутактовых структур. Сопровождение темы представлено триольным движением восьмых в низком регистре, что рождает ассоциации с былинным повествованием. «Покачивающиеся» интонации, мягкое окончание фраз, обогрывание мелодической и натуральной VI ступени лада напоминают колыбельную. Здесь можно обозначить общие черты с творчеством М. Мусоргского, а именно – его особым вниманием к фольклорной интонации и народной среде.

Пример 1
С. Борткевич. Баллада ор. 42 (рефрен)

BALLADE

Serge Bortkiewicz (1877-1952)
Opus 4:

Allegro moderato

The image shows a musical score for the refrain of 'Ballade' by Sergei Bortkiewicz, Opus 4. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked 'Allegro moderato'. It features a melody in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand. The first system includes dynamic markings 'mf' and 'Ped.' with fingerings. The second system continues the melodic and accompanimental lines.

Однако эта мелодия, обогащённая октавно-аккордовым изложением, сопровождается волнообразными «пустыми» арпеджио, имеющими структуру «дуги». Вволнованность, вносимая движением триольных восьмых, рокошущие басы, начало темы в малой октаве с последующим постепенным переходом её в более светлые высокие регистры подчёркивают романтический настрой повествования с отголосками драматических тонов. В начальном разделе в трактовке рефрена обнаруживается явное сходство с произведением М. Мусоргского «Картинки с выставки», а именно с номером Прогулка – сначала одиночное изложение темы, затем в различных удвоениях.

Первый эпизод – прелюдийного плана. Постепенное развёртывание мелодии из краткого интонационного зерна, повторность мелодических структур, преобладание поступенного движения, широта и плавность дыхания как длительное восхождение к вершине способствуют накоплению эмоционального напряжения, которое прорывается в кульминационной зоне и приобретает узнаваемые черты стремительных взлётов Второго фортепианного концерта С. Рахманинова. Музыка отличается сочностью гармонических красок, естественностью модуляционных переходов, характерными для рахманиновских сочинений малыми септаккордами с задержаниями, полнозвучием музыкальной ткани в сочетании со свободой изложения.

Следующий раздел Баллады – первый эпизод рондо (Пример 2) – возникает на гребне кульминации рефрена. Её несколько экстагический характер подготавливает ещё одну аллюзию, введённую приёмом *subito*. Утончённая, изысканная лирика, наполненная внутренней энергией, движением, отдалённо напоминает начало репризы I части Четвёртой фортепианной сонаты А. Скрябина, обогащая содержательный план Баллады сферой хрупкой созерцательности, мечтательности.

Пример 2

С. Борткевич. Баллада ор. 42 (второй раздел)

С. Борткевич демонстрирует мастерство композиторской техники, вбирая и пропуская через себя лучшие черты романтической музыки русских композиторов. Он сохраняет скрябинскую манеру изложения фактурного рисунка, идею многозвучности и терпкости аккордов, дифференциацию регистровки. В то же время в Балладе отсутствуют полиритмия скрябинской музыки, мелодический рельеф в среднем голосе полипластовой фактуры, объёмная звучность мелодико-гармонических структур, которые здесь представлены цепочкой септ- и нонаккордов доминантового наклонения. Иными словами, оперируя наиболее яркими приёмами создания романтического сочинения, С. Борткевич не заимствует техники других композиторов, а достигает желаемого эффекта вне его копирования. Далее за этим эпизодом следует проведение рефрена в основной тональности, после чего композитор делает небольшую мелодическую связку и рефрен звучит уже в тональностях *gis-moll* и далёкой *es-moll*.

Постепенно «прорисовывающийся» из окружения томных диссонантных задержаний *D7 Des-dur*, неожиданно разрешается в трезвучие *B-dur*. Этот яркий гармонический переход выполняет роль своеобразного призыва ко вниманию, поскольку композитор после этого меняет диатоническое наклонение лада в сторону хроматического и переключает повествование в стихию скерцозности (Пример 3).

Пример 3
С. Борткевич. Баллада ор. 42 (эпизод скерцо)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'Тетра I.' and 'pp'. The second system includes a 'cresc.' marking. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

На фоне бесхитростного народно-песенного мотива, напоминающего русскую протяжную песню, но сопровождающегося ритмическим остинато, появляется укрупнённое одноголосное нисходящее движение по звукам фригийского минора. Настойчивое попеременное проведение тематического материала в партиях обеих рук,

октавно-аккордовое изложение, приводящие к расширению регистрового пространства, секвенционность развития сходны с народными сценами сочинений М. Мусоргского.

Элементы колокольности, возникающие в ямбических «раскачках» малотерцовых оборотов, начальный скерцозный песенный мотив получают своё развитие в последнем эпизоде, определяют облик его кульминационной зоны, приобретая подлинный размах. Начало следующего эпизода подхватывает прелюдийность лирического высказывания предшествующего проведения рефрена, внося новые оттенки в сферу светлой созерцательности. Поэтому один из ключевых мелодических оборотов предыдущего аналогичного раздела формы завуалирован в фактуре колышущихся двойных нот триольного сопровождения. Заложённая в остинатной повторности энергия позволяет достичь мощного, насыщенного звучания (Пример 4).

Пример 4
С. Борткевич. Баллада ор. 42 (элементы колокольности)

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems. The first system is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth-note patterns and some triplets, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *sf* and *ff*. The second system continues the piece with similar notation and dynamics like *fff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Вследствие этого заключительное проведение рефрена приобретает значение коды (*stretto*), объединяющей ведущие интонационные идеи сочинения и утверждающей пафос драматического высказывания, что сходно с шопеновской традицией (Пример 5).

Балладу ор. 42 можно отнести к самым высокопоэтическим образцам фортепианной музыки, она наполнена искренностью лирического чувства, многообразной театральностью, где Сергей Борткевич пользуется возможностями рефренной структуры. Важным композиторским средством здесь является намеренное столкновение разнородных интонационных оборотов, отражающих суть драматического повествования баллады и действие сонатных принципов. «Героев» своего рассказа композитор раскрывает с помощью многочисленных аллюзий, обогащающих сочинение новыми выразительными возможностями. Эти свойства позволяют увидеть в творчестве Борткевича не только продолжение традиции, но и глубокое переосмысление возможного с ней активного диалога с позиции существующей исторической дистанции [7, с. 112].

Музыка Сергея Борткевича требует значительной самоотдачи исполнителя. «Лирический герой» композитора – Поэт, Трагик, Артист; ему равно чужды и поведение «на публику», и слишком рассудочная игра без «лишних» эмоций» [6, с. 225].

Многие его произведения принадлежат к достаточно сложным страницам фортепианной литературы, требующих особого отношения к мельчайшим оттенкам господствующего в миниатюре настроения, ювелирной отделки деталей, возможной лишь при наличии тончайшего пианистического мастерства. Именно при исполнении таких пьес встаёт насущная необходимость интенсивного психологического «проживания» пианистом мельчайших подробностей интерпретируемого произведения и становится особенно актуальной задача обострённого, максимально чуткого интонирования, собственного отношения к происходящему.

В лирических концертных пьесах, подобных Балладе ор. 42, Элегии ор. 46, идущих в медленном или умеренном движении, принципиально важно для пианиста умение владеть приёмом игры *cantabile* и манерой вокально-речевого исполнения мелодии на фортепиано, присущими отечественной пианистической традиции. В Балладе ор. 42 требуется чуткая реакция пианиста на смену гармонии, образное восприятие и умелая экспозиция тембральных и гармонических эффектов.

Закономерно, что невозможно создать необходимые живописные впечатления при исполнении этой музыки без основательного владения искусством педализации. Большое значение имеет владение приёмом *rubato* для создания гибкого, достаточно свободного темпо-ритма. Учитывая многослойность фактуры в фортепианных сочинениях композитора, её мелодизацию, исполнитель должен уметь расслоить фактуру и выстроить её элементы, грамотно сбалансировать основную мелодическую линию с подголосками и гармоническим сопровождением.

В теме рефрена исполнителю для создания соответствующего образа необходимо тщательно работать отдельно и над мелодической линией верхнего голоса, и над триольным сопровождением в партии левой руки. Здесь важно передать объёмное звучание и широту диапазона, характерные для романтических произведений. Первоочередным в этом разделе Баллады является умение мыслить длинными построениями, избегание опоры на сильные доли такта и плавное, глубокое погружение в клавиатуру, достаточное владение искусством педализации.

Во втором разделе необходимо хорошее владение навыками виртуозной игры, умение применять контрастную динамику и *tempo rubato*. Для связного исполнения этого музыкального фрагмента важно ориентироваться на вокально-речевую интонацию в мелодии для создания естественного движения и текучести.

Эпизод скерцо является не самым удобным с технической точки зрения. Здесь исполнителю нужно настроиться на кропотливую работу над сложными элементами, проработку скачков и распределение нагрузки в двойных нотах.

Кода является драматургическим центром всего произведения и требует от пианиста выдержки и технической оснащённости. Трудностью является сочетание синкопированного ритма в аккордовом изложении в правой руке с аккомпанементом левой в штрихе *marcato* в быстром движении октавными скачками. Этот раздел требует отработки отдельно каждого пласта фактуры.

Таким образом, перед исполнителем баллады ор. 42 С. Борткевича стоят следующие задачи: умение охватить и воссоздать объёмное сочинение романтического плана, владение приёмами игры *cantabile*, *tempo rubato*. От пианиста требуется также техническая оснащённость,

чуткое интонирование, сценическая выдержка, достаточное владение искусством педализации, и внимание к многопластовым фактурным элементам.

Романтическая форма допускает значительное «соучастие» исполнителя в воссоздании музыкального произведения. Именно такого «соучастия-сотворчества» требует в большой степени Баллада С. Борткевича. Отсюда парадокс, характерный для романтической традиции: автор фиксирует свои пожелания максимально подробно, но такая регламентация нужна нередко для того, чтобы создать «иллюзию импровизации».

Список использованных источников

1. Арановский, М. Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / М. Г. Арановский. – Текст : непосредственный // Русская музыка и XX век. – Москва, 1997. – С. 7–24.
2. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX – начала XX века / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1979. – 339 с. – Текст : непосредственный.
3. Бэлза, И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки / И. Ф. Бэлза. – Москва : Музыка, 1985. – 200 с. – Текст : непосредственный.
4. Келдыш, Ю. В. Россия и запад: взаимодействие музыкальных культур / Ю. В. Келдыш. – Текст : непосредственный // Русская музыка и XX век. – Москва : Государственный институт искусствознания, 1998. – С. 25–57.
5. Резник, А. Л. Творчество С. Э. Борткевича в истории русской музыки / А. Л. Резник. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – Москва : Композитор, 2015. – № 4. – С. 165–171.
6. Чередниченко, О. В. Фортепианная пьеса в творчестве С. Борткевича / О. В. Чередниченко. – Текст : непосредственный // Київське музикознавство : збірка статей / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Киев, 2008. – Випуск 27. – С. 222–230.
7. Чередниченко, О. В. Фортепианная пьеса в творчестве С. Борткевича / О. В. Чередниченко. – Текст : непосредственный // Молоді музикознавці України : IX міжнародна науково-практична конференція, 26–30 березня 2007 р.: тези. – Киев, 2007. – С. 110–112.

References

1. Aranovsky M. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii hudozhestvennoj kul'tury XX veka [Russian musical art in the history

- of artistic culture of the twentieth century], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Russkaya muzyka i XX vek [Russian music and the twentieth century]. Moscow, 1997, pp. 7–24.
2. Asafiev B. Russkaya muzyka XIX – nachala XX veka [Russian music of the XIX – early XX centuries]. Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 339 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 3. Belza I. Istoricheskie sud'by romantizma i muzyka : ocherki [Historical destinies of romanticism and music: essays]. Moscow : Muzyka [Music], 1985, 200 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 4. Keldysh Yu. Rossiya i zapad: vzaimodejstvie muzykal'nyh kul'tur [Russia and the West: interaction of musical cultures], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Russkaya muzyka i XX vek [Russian music and the 20th century]. Moscow : Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya [State. Institute of Art Studies], 1998, pp. 25–57.
 5. Reznik A. Tvorchestvo S. Bortkevicha v istorii russkoj muzyki [The Works of S. Bortkevich in the History of Russian Music], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2015, no. 4, pp. 165–171.
 6. Cherednichenko O. Fortepiannaya p'esa v tvorchestve S. Bortkevicha [Piano piece in the works of S. Bortkevich], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Kiïvs'ke muzikoznavstvo : zbirka statej [Kyiv musicology: zb.st.] // Nacional'na muzichna akademiya Ukraïni imeni P. CHajkovs'kogo [National music academ of Ukraine named after P. Tchaikovsky]. Kyiv, 2008, Issue 27, pp. 222–230.
 7. Cherednichenko O. Fortepiannaya p'esa v tvorchestve S. Bortkevicha [Piano piece in the works of S. Bortkevich], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Molodi muzikoznavci Ukraïni : IX mizhnarodna naukovo-praktichna konferenciya, 26–30 bereznya 2007 r. [Young musicologists of Ukraine: IX international scientific-practical conference, March 26–30, 2007: abstracts]. Kyiv, 2007, pp. 110–112.

Ткачёва И. Ю., Волженцева Д. А. Грани романтической баллады: Баллада ор. 42 для фортепиано С. Борткевича. В данной статье рассматривается жанр фортепианной баллады сквозь призму творчества Сергея Борткевича – одного из известных композиторов эпохи романтизма. Баллада ор. 42 является значительной частью фортепианного творчества С. Борткевича, ярким и достойным образцом жанра романтической баллады, что и раскрывается авторами в процессе аналитической работы. Сравнительный, исторический и структурный анализ позволил определить особенности формы, драматургии и музыкального языка исследуемого опуса, выявить черты сходства и отличия стиля композитора с другими выдающимися представителями

русской школы, сделать выводы о высокой художественной ценности Баллады op. 42 и её актуальности в репертуаре современного пианиста.

В исследовании выявляются в целом сходные для всех фортепианных романтических баллад исполнительские задачи, связанные с воплощением художественного образа; предлагаются профессионально обоснованные исполнительские решения – интонационные, темповые, фактурные; уточняются артикуляционные приёмы, агогическая и динамическая сторона, способы педализации, необходимые для создания соответствующего звукового образа. Научная новизна темы обусловлена сравнительно малой степенью освещённости в научных работах данного произведения, открывающего новые грани жанра фортепианной баллады.

Ключевые слова: С. Борткевич, фортепианная музыка, романтическая баллада, жанр, русская школа.

Tkacheva I., Volzhentseva A. Facets of the Romantic Ballad: Ballad op. 42 for piano by S. Bortkevich. This article examines the genre of piano ballad through the prism of the work of Sergei Bortkevich, one of the famous composers of the Romantic era. Ballad op. 42 is a significant part of S. Bortkevich's piano work, a bright and worthy example of the romantic ballad genre, which is revealed by the authors in the process of analytical work. Comparative, historical and structural analysis allowed us to determine the features of the form, dramaturgy and musical language of the opus under study, to identify the similarities and differences of the composer's style with other outstanding representatives of the Russian school, to draw conclusions about the high artistic value of the Ballad op. 42 and its relevance in the repertoire of a modern pianist.

The study identifies generally similar performance tasks for all piano romantic ballads related to the embodiment of an artistic image; professionally substantiated performance solutions are proposed – intonation, tempo, texture; articulation techniques, agogic and dynamic side, pedaling methods necessary for creating the corresponding sound image are specified. The scientific novelty of the topic is due to the relatively low degree of coverage in scientific works of this work, which opens up new facets of the genre of piano ballad.

Key words: S. Bortkevich, piano music, romantic ballad, genre, Russian school.

IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 78.07:37.026.9

Л. С. Лыкова

УПРАЖНЕНИЕ № 4: РАЗВИТИЕ НАВЫКА ФИКСАЦИИ ОСНОВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ЕДИНИЧНОГО ДИРИЖЁРСКОГО ЖЕСТА

Одним из важнейших направлений в структуре профессиональной подготовки будущих дирижёров является воспитание мануальной техники, т. е. освоение и развитие умений и навыков, позволяющих свободно использовать технические приёмы в процессе творческо-исполнительской работы дирижёра.

Предлагаемая статья является логическим продолжением и развитием темы, заявленной в двух предыдущих статьях, опубликованных в сборниках «Музыкальное искусство» Выпуск 27 – Донецк, 2022 и Выпуск 29 – Донецк, 2023. В них внимание было сосредоточено на развитии подвижности дирижёрской руки, особенно в области суставов: локтевого, запястного и отчасти плечевого.

В материале данной статьи раскрывается целенаправленный тренировочный процесс над освоением элементов единичного дирижёрского жеста, а именно:

- элементов, отражающих временную структуру дирижёрского жеста;
- элементов, фиксирующих начало и конец полного единичного дирижёрского жеста, а также отмечающих границу смены направления движений руки, т. е. «точки»;
- системы (комбинации) элементов, составляющей в целом структуру полного единичного дирижёрского жеста и совпадающей по своему значению с понятием – дирижёрская доля.

Прежде чем перейти непосредственно к описанию Упражнения № 4, будет уместно несколько слов сказать о тех понятиях и терминах, которые использованы в данной статье. Такие понятия как: «единичный дирижёрский жест», «фазы движения руки – «подъём» и «падение», которые определяют «временную шкалу, линейку» дирижёрского процесса, виды движений – «ускоряющееся», «равномерное», «замедляющееся», «остановка», «стоп» – все они наиболее чётко отражают систему дирижёрских жестов на элементарном уровне. Эти

термины и понятия были разработаны К. А. Ольховым и представлены в его книге «Вопросы теории дирижёрской техники и обучение хоровых дирижёров». Использование их в практике и научных разработках явление вполне уместное и закономерное т.к. этот понятийный аппарат очень удачно отвечает вопросам обучения, технического освоения и развития мануального аппарата дирижёра-хормейстера.

Цель работы – техническое освоение специфических движений, отражающих структуру единичного дирижёрского жеста, – определила её задачи:

- приобрести и развить специфические профессиональные технические навыки и ощущения, которые отражали бы структуру единичного дирижёрского жеста;

- разработать последовательность этапов освоения Упражнения № 4, которое представляет собой комплекс-систему, отражающую элементы единичной дирижёрской доли в концентрированном виде;

- составить поочерёдную смену позиций Упражнения № 4 и раскрыть значение каждой позиции в системе целого;

- охарактеризовать каждую позицию, её признаки и ощущения, возникающие при её исполнении;

- акцентировать внимание на ощущениях при последовательной смене мышечного напряжения и расслабления (своеобразного тандема работы мышц в процессе дирижирования);

- включить в мануальную технику внутренние психологические процессы, в особенности слуховые и зрительные;

- предложить несколько вариантов – этюдов, построенных на основном материале Упражнения № 4, с включением дополнительных технических элементов из предыдущих тренировочных заданий.

Так как Упражнение № 4 является сложным комплексом специфических движений, уместно освоить его поэтапно. Рекомендуем начать работу с предварительного варианта, в котором всё внимание сосредоточено на движениях, соответствующих ведению звука во времени. Этот навык связан прежде всего с выполнением фаз «подъёма» и «падения», в которых активно применяется пластика руки и определённая последовательность движений предплечья, кисти, пальцев.

Предварительный вариант выполняется за столом, без мяча. Фиксируем локтевой сустав на столе на уровне естественного среднего положения плечевой части руки относительно корпуса. Такая постановка локтя во многом способствует естественной работе руки в цикле мышечного напряжения и расслабления, т. е. навыка, необходимого в процессе дирижирования.

Первая позиция. Рука (начиная от локтевого сустава: предплечье и кисть) лежит на столе в спокойном расслабленном состоянии в направлении вперёд от корпуса.

Вторая позиция. Выполняем движение – «подъём». Мягко, не спеша приподнимаем предплечье, ощущаем в руке свободу и пластичность. Этому ощущению во многом способствует позиция кисти. Она опущена – запястный сустав вверху, пальцы «смотрят вниз». Такое движение руки сопровождается максимальным освобождением мышц от зажатости.

Третья позиция. Достигнув верхнего уровня подъёма, предплечье останавливает своё движение, кисть же завершает этот подъём самостоятельно и, как только пальцы оказываются в верхней части подъёма, запястный сустав разворачивается вниз. Это движение кисти соответствует фиксации третьего элемента единичного дирижёрского жеста, т. е. внутридолевой точки-границы «фазы подъёма».

Четвёртая позиция. Рука (предплечье и кисть) выполняет «фазу падения». Предплечье движется вниз, «ведёт за собой кисть», кисть же, особенно пальцы, наоборот развёрнута вверх. Следим за пальцами, которые должны быть собранными. Вся рука постепенно наполняется мышечной энергией, которая возрастает к концу «фазы падения».

Пятая позиция. Первой к нижнему уровню «падения» (к столу) опускается предплечье, а кисть завершает эту фазу ударом пальцев о стол. Таким образом фиксируем нижнюю границу этого движения, т. е. пятый элемент единичного дирижёрского жеста – «точку». Она же является первой точкой при повторении этого комплекса движений. Ощущаем эту точку как наиболее активный элемент, сопровождающийся нарастающим мышечным напряжением к концу «падения».

Этот комплекс повторяется несколько раз. После того как ощутим правильное и чёткое выполнение всех позиций передаём это упражнение в другую руку.

На основе этого упражнения предлагаем тренирующимся разработать несколько «Этюдов» с включением счёта вслух начиная с сигнала «и» на третьей позиции и при завершении «падения» (пятая позиция) сигналы счёта: «раз», «два», «три» и т. д. Можно использовать поочерёдную смену рук с соблюдением единой скорости движения, которая задаётся в начале тренировки с включением метронома. Темпы должны ограничиваться умеренной шкалой, чтобы сохранилась возможность осуществлять контроль за правильным выполнением каждого элемента упражнения.

Полезным вариантом данного комплекса можно считать смену точки опоры на столе локтевого сустава. Эту точку можно отодвинуть в сторону от корпуса при сохранении всех описанных позиций движения руки. Такая постановка руки даёт возможность закрепить все

наработанные ощущения при соблюдении устойчивой позиции локтя (локоть «смотрит вниз»). Особенно это важно, когда у обучающегося имеется тенденция развернуть локоть в сторону, что создаёт лишнее мышечное напряжение.

Следующий этап – освоение основного варианта Упражнения № 4. Основной вариант представляет собой комплекс технических движений, сформированных в единую цепь-последовательность, которая обусловлена дирижёрской практикой. Упражнение выполняется с мячом. Включение мяча, как дополнительного тренировочного снаряда, позволяет обострить ощущение фиксации «дирижёрской точки».

В процессе освоения Упражнения № 4 вырабатывается навык не только фиксации основных элементов единичного дирижёрского жеста, как то: «дирижёрской точки», движений звуковедения – «подъёма», «падения», но и характер их подачи.

Например, подача «дирижёрской точки» – границы при смене направлений движения руки. В основном варианте Упражнения их две: «точка удар» – начальная и «точка завершения» – конечная. Начальная точка отмечает границу фазы «падения» руки. Движение, соответствующее падению, осуществляется с постепенным ускорением к концу и активным включением в этот процесс мышц не только предплечья и кисти, но и нередко плечевой части руки. Такая последовательность в мышечных движениях представляет собой наиболее естественную природную форму активности и выразительности, свойственную начальному этапу процесса дирижирования. Вторая точка завершает фазу «подъёма», рука движется с постепенным замедлением и активным участием предплечья и особенно кисти. Соответственно с мышц остальной части руки напряжение снимается, происходит мышечное расслабление.

Такая последовательность и взаимосвязь мышечных движений является основой технической работы дирижёрского аппарата. Приобретённый в процессе тренировки навык должен составить базу мануальной техники дирижёра.

Рассмотрим последовательность этапов, из которых состоит Упражнение № 4. В отличие от предыдущего «Предварительного» оно выполняется стоя и с мячом.

Пять первых позиций составляют своеобразный мини-комплекс. Его можно использовать отдельно при техническом освоении «дирижёрского аутфакта», например, на полную метрическую долю.

Первая позиция. Правая рука (либо левая) располагается в середине дирижёрского пространства, чуть отодвинута (вбок и вперёд) от корпуса. Плечо опущено, предплечье направлено вперёд параллельно полу. Особенно важно следить за положением локтевого сустава, он развёрнут вниз, «смотрит в пол». Мяч находится в ладони, кисть обхватывает его сверху. Тыльная часть кисти «смотрит вверх». Общее

ощущение – мышцы руки свободны, в них нет напряжения, состояние спокойной сосредоточенности и подготовки к предстоящему движению. Эта позиция в системе жеста «ауфтакта» занимает начальное положение, т. е. выполняет элемент – «внимание».

Вторая позиция. Мягко и спокойно предплечье приподнимает обхватенный сверху кистью мяч. При этом запястный сустав оказывается в верхней точке положения кисти. В системе мини-комплекса эта позиция совпадает со вторым элементом «ауфтакта» – «вдохом» и сопровождается физическим вдохом обучающегося.

Третья позиция. Эта позиция по времени выполнения очень короткая. В движении участвует в основном кисть. Достигнув вершины, предплечье на мгновение останавливается, а кисть с мячом разворачивается вверх. Таким образом отмечается граница между «подъёмом» и последующим за ним «падением» руки. При освоении дирижёрского ауфтакта обучающийся, особенно хормейстер, фиксирует момент окончания вдоха и переключает вдох на певческую опору.

Четвёртая позиция. Выполняем движение – «бросок мяча в пол». Оно осуществляется при активной мышечной работе руки путём ускоряющейся «фазы падения» предплечья, за которым в приподнятом положении следует кисть с зажатым в ней мячом. При техническом освоении дирижёрского ауфтакта в этой позиции дополнительно активизируются мышцы дыхательного аппарата и сохраняется ощущение дыхательной опоры.

Пятая позиция. Фаза «падения» руки заканчивается выбрасыванием мяча из кисти. Фиксируем нижнюю «активную точку» этого Упражнения. Её функция – отметить границу между «падением» и последующим за ним «подъёмом» руки. В этой позиции активно включаем зрительно-слуховой контроль за ударом мяча о пол и последующим его подъёмом, т. е. активизируем слуховую и зрительную доминанты мозгового центра. Важно согласовать уровень подъёма мяча, последующего за его ударом о пол с мышечным силовым напряжением руки в «фазе падения» (четвёртая позиция). Конечная точка подъёма мяча должна быть выше уровня пояса настолько, чтобы рука тренирующегося спокойно, не меняя позиции корпуса, смогла бы поймать мяч. При повторении Упражнения, если возникает необходимость, следует скорректировать силу удара мяча и согласовать её с результатом его «отскока-подъёма».

При освоении техники выполнения дирижёрского ауфтакта эта позиция совпадает с началом исполнительского намерения, к которому предназначался этот конкретный ауфтакт.

Шестая позиция. Выполняем «фазу подъёма». Подымающаяся рука (без мяча) движется с постепенным замедлением («замедляющееся

движение» по К. А. Ольхову). Мышцы освобождаются от напряжения особенно в области предплечья и кисти.

Седьмая позиция. Выполняем движение – «поймать мяч». Состояние мышечной раскрепощённости даёт возможность сосредоточиться на работе кисти. При движении запястного сустава вверх-вниз кисть раскрывается и ловит мяч, обхватывая его сверху. Рука останавливается и фиксирует вторую верхнюю точку этого Упражнения. Поскольку эта точка выполняется в основном кистевой частью руки, то момент фиксации её происходит мягче, чем при исполнении «ударной» точки (Пятая позиция).

После полной остановки движения следует освободить руку от мышечного напряжения, постараться ощутить это состояние, осознать проделанную техническую работу в целом, а также подготовиться к повторению этого технического комплекса.

Закрепив Упражнение в правой руке, следует проделать его в левой и затем перейти к техническим «Этюдам», разработанным на основе этого комплекса с подключением дополнительных технических приёмов. К их разработке привлекаются сами обучающиеся дирижёрской профессии, так как эта творческая работа может стать для них методом самосовершенствования и исследования возможностей своего дирижёрского аппарата и способностей своей психики как инструмента творчества.

Для примера предлагаем два Этюда. Первый из них представляет собой цепь чередующихся звеньев. Звеном в этой цепи является Упражнение № 4, в котором, как отмечалось ранее, фиксируются все пять элементов единичного дирижёрского жеста. Постоянное повторение этого звена позволяет закрепить найденные технические приёмы, а также в процессе тренировки сконцентрировать своё внимание на дополнительных ощущениях.

Первый Этюд построен на поочерёдной смене правой и левой руки. Смена рук происходит без пауз. Данный Этюд имеет два варианта. В первом варианте помимо основных задач включены дополнительные:

- сопоставить ощущения, вызываемые фиксацией точек – нижней «ударной», которая сопровождается активным мышечным напряжением и звуковым ударом мяча о пол и более «лёгкой», верхней, «внутридолевой», выполняемой кистевой частью руки (движение, заимствованное из Упражнения № 3 – «поймать мяч»);

- в связи с попеременным (без пауз) включением в работу правой и левой руки, меняется позиция рук: рука, которая производит удар мячом о пол, располагается в дирижёрском пространстве в обычной позиции, т. е. в её естественной постановке – параллельно полу, несколько выдвинута вперёд под прямым углом к корпусу. Левая же рука, которая должна будет выполнить движение «поймать мяч», располагается по

диагонали в правую сторону от корпуса, чтобы схватить кистью, отскочивший от пола мяч. Затем она возвращается в своё обычное положение (т. е. слева-вперёд от корпуса) и приступает к повторению Упражнения № 4. При этом меняются функции рук: левая – наносит удар, а правая – ловит мяч;

– в процессе выполнения этого варианта Этюда следует обратить внимание на дополнительное корректное поворотное движение корпуса в области поясницы. Сначала осуществляется поворот вправо, тем самым помогая поймать левой рукой мяч, а затем поворотом влево корпус возвращается в свою обычную постановку. При выполнении звена цепи слева направо меняется и поворот корпуса, т. е. сначала влево, а затем восстанавливающее движение вправо;

– настоятельно предложить счёт вслух: все удары о пол сопроводить сигналом – «раз», «два» и т. д. (можно до четырёх), а кистевое движение «поймать мяч» сигналом – «и».

Второй вариант этого Этюда отличается от первого тем, что в нём исключается движение «поймать мяч», оно заменяется «ударом по мячу сверху-вниз». В связи с этим всё внимание тренирующегося сосредоточено на фиксации «ударной» точки. Меняется постановка рук: и правая, и левая имеют диагональное направление к центру корпуса в связи с тем, что мяч посылается вниз в центр немного вперёд от корпуса, желательно в одну и ту же точку.

При всей кажущейся простоте выполнения этого варианта, оно требует неукоснительного соблюдения следующих правил:

– корпус должен сохранять основную постановку и устойчивость;

– локоть не выворачивать в сторону, он постоянно «смотрит вниз»;

– руки активно работают в основном в вертикальной проекции («подъём» и «падение»);

– сохраняется единый темп и счёт вслух: удар мяча о пол сопровождается счётом «раз», «два» и т. д., движение руки вверх (замах для нанесения удара) – сигналом «и».

В этом варианте (Первого Этюда) можно предложить в качестве дополнительного, усложняющего процесс тренировки приём – смену темпа в сторону ускорения. При этом желательно пользоваться сигналами метронома.

Основу Второго Этюда составляют движения Упражнения № 4 и № 3 (предыдущая статья). В нём приём «поймать мяч» кистью сверху заменён «поймать мяч» на тыльную часть кисти и перекатить его под ладонь (Упражнение № 3) с последующим ударом о пол. При такой комбинации движений особое внимание тренирующегося должно быть

сосредоточено на движении – «стоп», т. е. чёткой остановке руки, готовящейся принять мяч на тыльную сторону кисти.

Отметим то, что жест «стоп» в процессе дирижирования применяется довольно часто, но, к сожалению, в педагогической практике ему не уделяется должное внимание. Этим жестом фиксируются:

- первый элемент – «внимание» – в системе любого ауфтакта, но особенно на неполную (дроблённую) дирижёрскую долю;
- им выполняются внутридолевые акценты, синкопы;
- при штрихе стаккато он позволяет сократить жест «подъём» и увеличить значение элемента «точка».

Второй Этюд, также, как и предыдущий, может иметь два варианта. В Первом варианте звенья цепи повторяются без пауз несколько раз подряд, например, правой рукой. И только после чёткого и удачного (без потерь мяча) выполнения, мяч передаётся в другую руку до полного закрепления всех движений.

Во втором варианте (Второго Этюда) смена рук происходит на движении поймать мяч на тыльную часть кисти и перекатить его под ладонь, т. е. правая рука наносит удар по мячу, левая же в это время готовится поймать мяч. Осуществляя движение «подъём», она останавливается перед тем, как мяч должен упасть на её тыльную часть кисти. Таким образом фиксируется жест «стоп».

Для большей убедительности значимости данного навыка «стоп» рассмотрим использование этого технического приёма на конкретном музыкальном материале. Показательным примером может послужить фрагмент “*Allegro vivo*” из сцены Ярославны с девушками (оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», Первое действие, Вторая картина, № 4).

Фрагмент представляет собой речитатив-скороговорку. Он исполняется в быстром темпе. Дирижёрская доля здесь включает все пять четвертей такта асимметричного пятидольного размера (5/4). Используется схема на одну дирижёрскую долю (на «раз»).

Внутридолевой «подъём» делится на два этапа. Между первым и вторым этапом фиксируется короткая (на одну треть долю такта), но чётко воспринимаемая остановка – «стоп». После чего «подъём» возобновляется за счёт кистевого движения, которым подчёркивается верхняя внутридолевая «точка-граница» (подобно подачи вступления на дроблённую долю из-за такта). Особого внимания требует остановка «стоп», которая готовит вступление музыкально-словесной фразы – «Ты помилуй нас». Все указанные элементы: «подъём»-«стоп»-«подъём»-«точка» необходимо ощутить и сохранить в последующих тактах, где данное техническое звено – музыкально-текстовая фраза – повторяется.

Особо важна эта техническая комбинация в начале каждого из трёх построений рассматриваемого фрагмента. Чтобы выделить отмеченные технические приёмы данного начала, можно предложить

использовать метод дифференциации в движениях правой и левой руки, при котором правая рука берёт на себя функцию тактирования. Она более ярко отмечает нижнюю метрическую «точку» (первую четверть такта). Левая же выполняет движение «стоп-внимание» с последующим «подъёмом» и фиксацией внутридолевой верхней «точки». Этот метод позволяет сделать «стоп» более выразительным и зрительно ярким, осязуемым.

Техническая комбинация «стоп + движение кисти, фиксирующее характерную внутридолевую точку-границу» используется в данном музыкальном материале довольно часто. Так, в следующем за хоровым речитативом музыкальном материале, имеется яркая ритмомелодическая интонация «плача-всхлипывания» с короткой акцентированной из-за такта восьмой долей. Здесь элемент «стоп» является важным средством подготовки этого акцента.

Второй Этюд будет полезен в работе над техническим освоением трёхдольной пульсации внутри единичной дирижёрской доли. Организация «временной линейки» («шкалы») жестов «подъёма» и «падения» при такой пульсации – асимметричная. «Падение» выполняется активным, устремляющимся вниз единым движением, а «подъём» представляет собой цепь следующих друг за другом элементов: «подъём с замедлением» + приостановка и «стоп» + кистевая комбинация «вверх-вниз» с фиксацией пальцами верхней точки «подъёма».

После чёткого осознания и ощущения всех элементов этой цепи, которые выполняются сначала вне темпа, можно перейти к следующему этапу освоения этого Этюда, включая счёт вслух при едином умеренном темпе. На слово «раз» мяч посылается броском вниз, тем самым отмечается нижняя ударная «точка». После этого на «подъёме» руки (параллельно и мяча) произносим – «два», движение постепенно замедляется, и рука приостанавливается, приготавливая тыльную часть кисти к принятию падающего вниз мяча. Фиксируем остановку – «стоп». Затем быстрым комбинированным движением кисти вверх-вниз перекачиваем мяч под ладонь (Упражнение № 3) и в момент касания пальцами верхней «точки-границы» произносим счёт «и».

Таким образом, время «подъёма» удлиняется на одну дополнительную внутридолевую метрическую счётную долю (в сравнении с двухдольным пульсом). Временная линейка (шкала) «подъёма» становится длиннее «падения»: «подъём» занимает $\frac{2}{3}$ общего времени дирижёрской доли, а «падение» – $\frac{1}{3}$.

Закрепляем эту техническую комбинацию, выполняя несколько раз подряд одной рукой, а потом другой. При этом очень важно следить за тем, чтобы внимание тренирующегося было сосредоточено на чётком соблюдении взаимодействия счёта вслух с выполнением элементов

движения руки вверх, особенно касания пальцев верхней внутридолевой точки.

Последним этапом этого тренинга является совмещение технических задач этого Этюда с музыкальным материалом. К примеру, начальным фрагментом «Хора земледельцев», № 2 из оратории Й. Гайдна «Времена года».

Сравнивая этот музыкальный пример с предыдущим, отметим наличие в их техническом комплексе всех вышеизложенных элементов единичного дирижёрского жеста. Однако, трёхдольная внутридолевая пульсация (3/8) в последнем примере вносит определённые отличия в характер дирижёрского жеста. Они заключаются как в своеобразии «временной линейки», так и в особенности звуковедения легато – дополнительных технических сложностей. Они придают дирижёрскому жесту большую мягкость и пластичность, особенно в области кисти. При таком «плавающем» жесте ощутить верхнюю внутридолевую «точку» становится значительно труднее, чем акцентную, как это было в первом музыкальном примере. Поэтому на выполнение этой технической задачи должно быть направлено всё внимание обучающегося.

Последовательность освоения указанных технических приёмов в предложенных музыкальных примерах, подобна работе над любым упражнением. Здесь также соблюдается метод поэтапной смены – от простого к сложному. Необходимо также применить метод счёта «вслух» и особенно проговаривания текста музыкальных примеров. Подобный переход – от упражнения к технической дирижёрской проработке музыкального материала – непременно заставит обучающегося задуматься о пользе и необходимости тренинга не только в период обучения дирижёрской профессии, но и в творческой работе с коллективом. Приобретённые технические навыки помогают решать задачи как репетиционного этапа освоения музыкального произведения, так и его исполнения.

Список использованных источников

1. Ержемский, Г. А. Психология дирижирования : Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. А. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988.– 80 с. – Текст: непосредственный.
2. Маталаев, Л. Н. Основы дирижёрской техники / Л. Н. Маталаев. – Москва : Советский композитор, 1986. – 208 с. – Текст: непосредственный.
3. Москалёва (Померанцева), И. В. Техника дирижирования на начальном этапе постановки дирижёрского аппарата / И. В. Москалёва (Померанцева). – Текст : электронный // [15.11.2011] – URL : <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/>

- [2011/11/15/tehnika-dirizhirovaniya-na-nachalnom-etape-postanovki](https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2011/11/15/tehnika-dirizhirovaniya-na-nachalnom-etape-postanovki).
4. Мусин, И. А. О воспитании дирижёра : Очерки / И. А. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с. – Текст : непосредственный.
 5. Ольхов, К. А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров / К. А. Ольхов. – Ленинград : Музыка, 1979. – 200 с. – Текст: непосредственный.
 6. Поляков, О. И. Язык дирижирования / О. И. Поляков. – Киев : Музыкальная Украина, 1987. – 95 с. – Текст : непосредственный.
 7. Сивизьянов, А. С. Проблемы мышечной свободы дирижёра хора (начальное обучение) / А. С. Сивизьянов. – Москва : Музыка, 1983. – 55 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Erzhemsky G. Psihologiya dirizhirovaniya : Nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhyora s muzykal'nym kollektivom [Psychology of conducting: Some issues of performance and creative interaction of the conductor with the musical group]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 80 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Matalaev L. Osnovy dirizhyorskoj tekhniki [Fundamentals of conducting technique]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, 208 p. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Moskaleva (Pomerantseva) I. Tekhnika dirizhirovaniya na nachal'nom etape postanovki dirizhyorskogo apparata [Conducting technique at the initial stage of staging the conducting apparatus], Tekst : elektronnyj [Text : electronic] / [15.11.2011], URL : <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2011/11/15/tehnika-dirizhirovaniya-na-nachalnom-etape-postanovki>.
4. Musin I. O vospitanii dirizhyora : Oчерki [On the education of a conductor: Essays]. Leningrad : Muzyka [Music], 1987, 247 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Olkhov K. Voprosy teorii dirizhyorskoj tekhniki i obucheniya horovyh dirizhyorov [Questions of the theory of conducting technique and training of choral conductors]. Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 200 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Polyakov O. Yazyk dirizhirovaniya [Language of conducting]. Kyiv : Muzykal'naya Ukraina [Musical Ukraine], 1987, 95 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Siviz'yanov A. Problemy myshechnoj svobody dirizhyora hora (nachal'noe obuchenie) [Problems of muscular freedom of a choir conductor (primary training)]. Moscow : Muzyka [Music], 1983, 55 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Лыкова Л. С. Упражнение № 4: развитие навыка фиксации основных элементов единичного дирижёрского жеста. Предлагаемая статья является логическим продолжением и развитием темы, заявленной в двух предыдущих статьях, опубликованных в сборниках «Музыкальное искусство» Выпуск 27 – Донецк, 2022 и Выпуск 29 – Донецк, 2023.

В материале данной статьи раскрывается целенаправленный тренировочный процесс освоения и развития навыка фиксации структурных элементов единичного дирижёрского жеста. В связи с этим разработан технический комплекс – Упражнение № 4 – отражающий и систематизирующий специфические движения, сложившиеся в дирижёрской практике. Предложенные варианты Этюдов, построенные на этом материале, включают также дополнительные технические приёмы из предыдущих тренировочных заданий.

В процессе изложения материала даны методические рекомендации и замечания в отношении отдельных технических элементов и движений, а также отмечена их роль в дирижёрской практике.

В статье использован понятийный аппарат, разработанный К. А. Ольховым в его книге «Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров».

Научная новизна заключается в обобщении практического опыта преподавания дисциплины «Дирижирование» и разработке тренировочного процесса, решающего проблемы технического освоения дирижёрской профессии.

Ключевые слова: техника дирижирования, профессиональные навыки и ощущения, дирижёрский жест, дирижёрская доля, элементы дирижёрского жеста, тренировочный процесс.

Lykova L. Exercise № 4: developing the skill of fixing the basic elements of a single conductor's gesture. The proposed article is a logical continuation and development of the topic stated in the two previous articles published in the collections “Musical Art” Issue 27 – Donetsk, 2022 and Issue 29 – Donetsk, 2023.

The material of this article reveals a targeted training process for mastering and developing the skill of fixing the basic elements of a single conductor's gesture.

The purpose of the article is to reveal the training process of mastering specific movements that have developed in conducting practice. In this regard, a technical complex has been developed – Exercise no. 4 – reflecting and systematizing the elements of a single conducting gesture in a concentrated form. Several options are proposed – Etudes, built on the material of Exercise no. 4, with the inclusion of additional technical movements from previous training tasks.

In the process of presenting the material, methodological recommendations and comments are given regarding individual technical elements and movements, and their role in conducting practice is also noted.

The article uses the conceptual apparatus developed by K. Olkhov in his book "Questions of the Theory of Conducting Technique and the Training of Choral Conductors".

The scientific novelty lies in the generalization of the practical experience of teaching the discipline "Conducting" and the development of a training process that solves the problems of technical mastery of the conducting profession.

Key words: conducting technique, professional skills and feelings, conducting gesture, conducting beat, elements of conducting gesture, training process.

УДК 7.78.03

*Е. В. Писаренко,
Н. Н. Мартыненко*

О СИНТЕЗЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ МАНЕР В ВОКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНТОВ ДЖАЗОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Требования нового времени диктуют преподавателям джазового вокального искусства постоянно находиться в поиске обновления учебного репертуара, поскольку задача выбора методических пособий и упражнений на постановку голоса является важным приоритетом педагога. Благодаря правильному подбору вокальных упражнений у студента начинают формироваться правильный музыкальный вкус и эстетическое представление, развиваться джазовые навыки и импровизаторские способности.

В сфере музыкального образования предмет «Джазовый вокал» присутствует на всех ступенях среднего и высшего образования. Педагогическая направленность, в целом, имеет схожие признаки с изучением игры на инструменте. Так, авторы пособий для духовых и струнных инструментов уделяют основное внимание звукоизвлечению. А педагогические подходы к развитию джазового вокала основываются на специфике вокального звукоизвлечения.

Процесс обучения эстрадных вокалистов строится по такому алгоритму:

- вокальная методика (пение в речевой позиции, превалирование грудного резонирования, полуоткрытая манера пения);
- отдельные упражнения из дыхательной гимнастики А. Н. Стрельниковой;
- вокально-тренировочные упражнения;
- развитие и совершенствование слухового самоконтроля;
- индивидуально-исполнительский метод, направленный на освоение репертуара, учитывающий вокальные особенности исполнителя.

Эффективность обучения находится в прямой зависимости от организации учебного процесса. Педагогу важно сформировать положительное отношение к обучению в классе вокала, а также добиваться, чтобы занятия стали импульсом для развития музыкальных способностей. Основным фактором для достижения этой цели является правильно подобранный нотный материал для обучения. Многие педагоги включают в свою программу уже получившие популярность пособия и сборники, изданные мэтрами отечественных джазовых исполнителей, такими как И. Бриль, Е. Овчинников, Ю. Чугунов, А. Осейчук, О. Степурко. Наряду с ними пользуются популярностью методики и учебные материалы западного музыкального образования: А. Пэкхем, Дж. Аберсолда, Б. Кроуэлла, Д. Бейкера, Б. Столоффа. Каждый из перечисленных авторов имеет, безусловно, своё видение выстраивания фундамента слуховых и исполнительских ассоциаций. Авторами пособий предлагаются различные упражнения, на основе которых формируются вокальные навыки. Синтез всех методик – это упражнения, разработанные вокальными педагогами, подтвердившими их эффективность многолетней практикой.

Исторически специфика джазового вокала во многом определяется его связью с блюзом, поэтому для него характерно расширение средств выразительности (по сравнению с традиционной европейской техникой), проявляющейся в использовании глоссандо, фальцета, вибрации или резкого форсирования, также других внешних звуковых эффектов.

В нашей стране преподаванию джазового вокала в учебных заведениях большое внимание уделяется технической стороне дела. Разбираются транскрипции *solo*, копируется стиль и манера пения, – в общем, речь идёт исключительно о технике. Фактически, создание красивого звучащего голоса возможно лишь обращением к классическим упражнениям. Техника вокалиста совершенствуется как в живом исполнительском процессе, так и в русле работы над специальными упражнениями. Поэтому есть смысл дифференцировать обучение по трём направлениям и видам вокально-технической работы:

1. упражнения различной фигурации (гаммообразные последования, скачкообразные комбинации);
2. эстрадно-джазовые упражнения на отработку способов звукоизвлечения;
3. упражнения на развитие фразировки (творческо-поисковая деятельность).

В представленных упражнениях за основу взяты «Вокализы итальянских композиторов и учителей пения XVII–XVIII веков» [2], которые, на наш взгляд, способны раскрыть тембр голоса исполнителя.

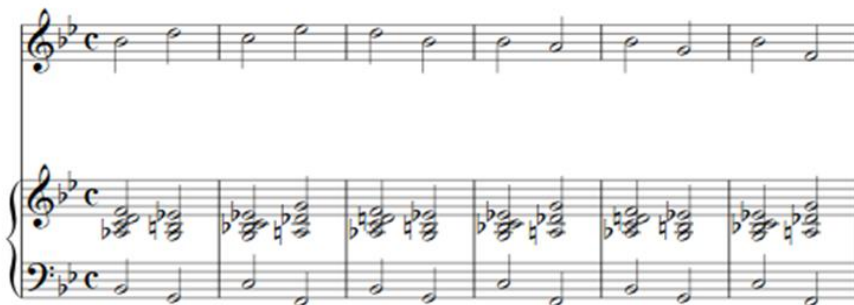
На первоначальном этапе необходимо определить оптимальный уровень сложности вокальных упражнений для студента. Педагогу необходимо избегать двух крайностей: слишком трудные либо слишком лёгкие упражнения.

Основной идеей выбора и составления вокальных упражнений является собственная творческая находка педагогов. Комплекс авторских вокальных упражнений состоит из нескольких блоков, каждый из которых способствует определённому этапу певческого развития:

1. иллюстрация;
2. настройка голоса на правильное звукообразование;
3. формирование базовых вокально-технических навыков;
4. импровизация.

В виду невозможности отобразить все упражнения в данной статье, проиллюстрируем только некоторые из них. Так, первый вокализ был преобразован нами в джазовую версию.

Упражнение 1





Несколько изменив оригинал вокализа, мы тем самым добавили джазовую стилистику, проявившуюся в преобразовании классического вокализа в джазовую форму квадрата (12 тактов).

Основным требованием, предъявляемым к голосу современного певца, является ровность звучания во всём диапазоне. В голосах необученных певцов ясно заметны регистры, а при переходе из одного регистра в другой, на двух-трёх промежуточных нотах, называемых переходными, отмечается ухудшение тембра, неудобство при воспроизведении звука. Ровность звучания достигается путём сглаживания регистров. С этой целью прибегают к соединению грудного и голосового звучания, т. е. к созданию смешанного регистра. При исполнении данных упражнений необходимо применять мягкую атаку, умеренную силу звука, организовывать плавное дыхание, добиваться округлённого звучания на середине диапазона.

Как известно, методика подготовки эстрадных вокалистов многогранна. Она объединяет все стороны процесса становления исполнителя-вокалиста. Совершенствование вокально-технического развития эстрадных певцов направлено на формирование яркого голоса с красивым тембром, достаточной силой звучания, гибкостью, широким диапазоном. Данные характеристики являются для педагога основными критериями вокально-технического развития исполнителя. Поэтому, учитывая методы наблюдения и изучения репертуара, нам удалось выявить наиболее характерные моменты в исполнении упражнений.

Важнейшим качеством певческого голоса является регистр – ряд последовательных звуков в диапазоне певца, отличающийся однородным характером звучания по резонированию и тембру. Регистр зависит от работы голосовых связок при фонации:

1. при плотно сомкнутых по всей длине, колеблющихся во всю ширину голосовых складках с грудным резонированием образуются звуки грудного регистра;

2. при сближенных, но не сомкнутых голосовых складках, колеблющихся только своими внутренними краями, с головным резонированием, образуются звуки головного регистра.

Во втором упражнении вокалист может прочувствовать работу голосовых связок. Грудное резонирование сообщает звуку полноту и объёмность звучания. Злоупотребление грудным резонированием отяжеляет звучание и приводит к «качанию» звука с понижением интонации.

Начальная нота каждой фразы должна формироваться при помощи атаки – «вытяжки» на тихом звуке. При удовлетворительном звучании «нейтрального» звука необходимо перевести его в звук «о» и уже с зафиксированного положения можно продолжать музыкальную фразу.

Упражнение 2

The image shows a musical score for Exercise 2, measures 112 through 116. The score is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems. The first system (measures 112-115) features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system (measures 116) continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a double bar line.

В данных упражнениях большое внимание уделяется отработке основных элементов дыхания вокалиста, фиксируется наблюдение на нейтрализацию мышечных «зажимов» при исполнении.

Помимо исполнения данных упражнений, возможно предложить студенту на основе имеющейся гармонии самому сочинить мелодию. Так, на занятиях данный метод будет способствовать развитию навыка импровизации.

Основной задачей для исполнителей является поиск выразительных средств в вокальном пении. Важно помнить, что с помощью агогики, ритма, тонкой динамики можно изобразить голосом

множество ярких «образов-картин». Процесс работы над упражнениями способствует развитию творческого воображения, фантазии, тембрового слуха у студентов. Это главные и неотъемлемые качества для музыкантов-профессионалов.

Таким образом, выбор репертуара для студентов должен быть, прежде всего, интересным, разнообразным и доступным в исполнительском отношении. Разработанные нами авторские упражнения охватывают все стороны профессиональной подготовки эстрадных вокалистов. Наполненная творческим замыслом методика позволит целенаправленно управлять учебным процессом, уделяя внимание формированию вокально-исполнительских знаний.

В заключение хотелось бы отметить, что основным условием педагогического творчества и совершенствования является постоянный поиск нового и лучшего исполнительского материала для вокалистов. Педагогу важно помнить, что знание художественных и педагогических достоинств репертуара приходит только в результате многолетней работы со студентами разных способностей.

Список использованных источников

1. Алексеева, Л. Н. Музыкальный слух певца / Л. Н. Алексеева. – Текст : непосредственный // Воспитание музыкального слуха. – Москва : Московская консерватория НТЦ «Консерватория», 1993. – Выпуск 3. – С. 26–34.
2. «Вокализы итальянских композиторов и учителей пения XVII–XVIII веков» [Ноты]. – Санкт-Петербург : «Композитор», 2006. – 36 с. – Текст : непосредственный.
3. Вербов, А. М. Техника постановки голоса / А. М. Вербов; Предисловие редактора : Ю. Тюлин. – Ленинград : Тритон, 1931. – 78 с. – Текст : непосредственный.
4. Гейнрихс, И. П. Музыкальный слух и его развитие / И. П. Гейнрихс. – Москва : Музыка, 1978. – 82 с. – Текст : непосредственный.
5. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – Москва : Музыка, 2012. – 366 с. – ISBN 978-5-7140-1248-8 (в пер.). – Текст : непосредственный.
6. Емельянов, В. В. Развитие голоса : координация и тренинг / В. В. Емельянов. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 191 с. (Учебники для вузов. Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-0207-6. – Текст : непосредственный.
7. Морозов, В. П. Резонансная теория искусства пения и вокальная техника выдающихся певцов : Информационные материалы о новой книге для вокалистов / В. П. Морозов; Московская

- государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2001. – 54 с. – ISBN 5-9270-0003-7. – Текст : непосредственный.
8. Иванников, В. С. Методика поточного пения / С. В. Иванников. – Москва : МПГУ, 2005. – 16 с. – Текст : непосредственный.
 9. Риггс, С. Как стать звездой. Аудиошкола для вокалистов / С. Риггс. – Москва, Guitar College, 2004. – 103 с. – Текст : непосредственный.
 10. Larson S. “How Jacob Collier Found a Key That Doesn’t Exist” : scientific article / Text : electronic. URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2021/01/25/how-jacob-collier-found-a-key-that-doesnt-exist> (access date: 11.11.2024).
 11. Sidran L. (2015) Jacob Collier interviewed by Leo Sidran at TriC in Cleveland [Interview]. Text : electronic. / YouTube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ySD3fZASbd0&t=1049s> (access date: 21.09.2024).

References

1. Alekseeva L. Muzykal'nyj sluh pevca [Musical ear of the singer], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Vospitanie muzykal'nogo sluha [Education of musical ear]. Moscow : Moskovskaya konservatoriya NTC «Konservatoriya» [Moscow Conservatory STC "Conservatory"], 1993, Issue 3, pp. 26–34.
2. «Vokalizy ital'yanskih kompozitorov i uchitelej peniya XVII–XVIII vekov» [Noty] [“Vocalises of Italian composers and singing teachers of the 17th–18th centuries” [Sheet music]], Saint Petersburg, «Kompozitor» [“Composer”], 2006, 36 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Verbov A. Tekhnika postanovki golosa [Voice production technique] / Predislovie redaktora : Yu. Tyulin [Editor's preface: Yu. Tyulin]. Leningrad : Triton, 1931, 78 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Heinrichs I. Muzykal'nyj sluh i ego razvitie [Musical ear and its development]. Moscow : Muzyka [Music], 1978, 82 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Dmitriev L. Osnovy vokal'noj metodiki [Fundamentals of vocal technique]. Moscow : Muzyka [Music], 2012, 366 p., ISBN 978-5-7140-1248-8 (translated), Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Emelianov V. Razvitie golosa : koordinaciya i trening [Voice development : coordination and training]. Saint Petersburg, [and others] : Lan : Planeta muzyki [Planet of Music], 2010, 191 p., (Uchebniki dlya vuzov. Special'naya literatura) [(Textbooks for universities. Specialized literature)], ISBN 978-5-8114-0207-6, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

7. Morozov V. Rezonansnaya teoriya iskusstva peniya i vokal'naya tekhnika vydayushchihsya pevcov : Informacionnye materialy o novoj knige dlya vokalistov [Resonance Theory of the Art of Singing and Vocal Technique of Outstanding Singers: Information Materials on the New Book for Vocalists] / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. CHajkovskogo [Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky]. Moscow, 2001, 54 p., ISBN 5-9270-0003-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Ivannikov V. Metodika potochnoho peniya [Methodology of flow singing]. Moscow : Moscow State Pedagogical University, 2005, 16 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Riggs S. Kak stat' zvezdoj. Audioshkola dlya vokalistov [How to become a star. Audio school for vocalists]. Moscow, Guitar College, 2004, 103 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
10. Larson S. "How Jacob Collier Found a Key That Doesn't Exist" : scientific article / Text : electronic. URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2021/01/25/how-jacob-collier-found-a-key-that-doesnt-exist> (access date: 11.11.2024).
11. Sidran L. (2015) Jacob Collier interviewed by Leo Sidran at TriC in Cleveland [Interview]. Text : electronic. / YouTube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ySD3fZASbd0&t=1049s> (access date: 21.09.2024).

Писаренко Е. В., Мартыненко Н. Н. О синтезе стилистических манер в вокальном воспитании студентов джазового направления. Методика профессионального обучения вокалиста с давних пор была предметом всеобщего внимания. Веками она аккумулировала опыт совершенствования исполнительского мастерства, который и в настоящее время широко применяется в вокальном образовании. Сложившаяся система воспитания певцов включает различные методологические и дидактические подходы, свободно применяемые в практике академического пения. Однако, эти методы могли бы быть также широко адаптированы и к сфере эстрадно-джазового вокала, не имеющего столь долгого исторического пути развития.

Существующая методология воспитания эстрадных исполнителей зачастую базируется на методико-педагогической литературе, анализирующей и рекомендующей для изучения образцы джазового искусства, в то время как существует широчайшая база для общей постановки голоса и его совершенствования, основанная на образцах классического репертуара. Авторы статьи предлагают пути обновления учебного материала для курса джазового вокала с учётом общности и различия специфики исполнителей разных стилистических направлений.

Новизна показанного в статье метода вокального воспитания студентов эстрадно-джазового отделения заключается во введении новых форм обучения, основанных на примерах, модернизированных авторами вокальных упражнений, соединяющих классическую и современную (джазовую) манеру пения. Вокальная линия классических вокализов приобретает блюзовый контекст ввиду их нового гармонического осмысления. Таким образом, идя по проторенным путям воспитания мелодического интонирования, певец одновременно проецирует найденные и освоенные им приёмы на стилистику своего певческого профиля. Примеры подобного способа, обеспечивающего положительную динамику обучения у студентов эстрадно-джазового направления, имеют перспективу их дальнейшего развития и внедрения в педагогическую практику.

Ключевые слова: методика вокального воспитания, джаз, упражнения, вокализ, блюз.

Pisarenko E., Martynenko N. On the synthesis of stylistic manners in the vocal education of students of the jazz direction. The methodology of professional training of vocalists has long been the subject of universal attention. For centuries, it has accumulated experience in improving performing skills, which is still widely used in vocal education. The existing system of training singers includes various methodological and didactic approaches that are freely used in the practice of academic singing. However, these methods could also be widely adapted to the field of pop and jazz vocals, which does not have such a long historical path of development.

The existing methodology of training pop singers is often based on methodological and pedagogical literature that analyzes and recommends examples of jazz art for study, while there is a broad base for general voice training and its improvement based on examples of the classical repertoire. The authors of the article suggest ways to update the educational material for the jazz vocal course, taking into account the commonality and differences in the specifics of performers of different stylistic directions.

The novelty of the method of vocal education of students of the pop-jazz department shown in the article lies in the introduction of new forms of training based on examples of vocal exercises modernized by the authors, combining classical and modern (jazz) manner of singing. The vocal line of classical vocalises acquires a blues context due to their new harmonic understanding. Thus, following the beaten paths of melodic intonation education, the singer simultaneously projects the techniques found and mastered by him onto the style of his singing profile. Examples of such a method, providing positive dynamics of training for students of the pop-jazz direction, have the prospect of their further development and implementation in pedagogical practice.

Key words: vocal education methods, jazz, exercises, vocalise, blues.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Волженцева Дарья Александровна – концертмейстер факультета среднего профессионального образования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Дробот Юлия Константиновна – доцент кафедры специального фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Кулаков Евгений Николаевич – Заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры оркестровых инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Лозовский Анатолий Максимович – Заслуженный артист Украины, профессор кафедры музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Лыкова Людмила Семёновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Мартыненко Надежда Николаевна – доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (Донецк).

Писаренко Елена Викторовна – доцент кафедры музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Ткачёва Ирина Юрьевна – доцент кафедры специального фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Volzhentseva Daria – Concertmaster of the Faculty of Secondary Vocational Education of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Drobot Yulia – Associate Professor of the Department of Special Piano of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Kulakov Evgeniy – Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Orchestral Instruments of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Lozovsky Anatoly – Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of Musical Variety Art of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Lykova Lyudmila – Candidate of art criticism, associate professor of the conducting department of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Martynenko Nadezhda – Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Pisarenko Elena – Associate Professor of the Department of Musical Variety Art of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Tkacheva Irina – Associate Professor of the Special Piano Department of the Federal State Budgetary Educational 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 (полужирный, курсив), ЗАГОЛОВОК по центру (БОЛЬШИМИ БУКВАМИ, полужирный).

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

К статье прилагаются:

- **УДК** (код универсальной десятичной классификации, размещённый без отступа, выравнивание по левому краю);
- **аннотация** в объёме от 120 до 250 слов на двух языках – русском 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 двух языках – русском и английском** (от 5 до 10);
- **список литературы** оформляется в конце статьи в алфавитном порядке согласно ГОСТ Р 7.0.100–2018 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 двух языках – русском и английском**: 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 muzykalnove.iskusstvo@mail.ru с пометкой «Для сборника».

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА..	5
Лозовский А. М. Историко-теоретические аспекты становления джаза.....	5
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	18
Кулаков Е. Н. Симфоническое произведение в исполнительской деятельности дирижёра.....	18
III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА.....	30
Дробот Ю. К. Неоклассические тенденции в фортепианной сюите Анатолия Александрова «Отзвуки театра».	30
Ткачёва И. Ю., Волженцева Д. А. Грани романтической баллады: Баллада ор. 42 для фортепиано С. Борткевича.....	40
IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ.....	52
Лыкова Л. С. Упражнение № 4: развитие навыка фиксации основных элементов единичного дирижёрского жеста.....	52
Писаренко Е. В., Мартыненко Н. Н. О синтезе стилистических манер в вокальном воспитании студентов джазового направления	64
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	73

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART	5
Lozovsky A. Historical and theoretical aspects of the formation of jazz..	5
II. MUSICAL PERFORMANCE	18
Kulakov E. Symphonic work in the performance of a conductor	18
III. AESTHETIC AND CULTURAL PROBLEMS OF MUSICAL ART.....	30
Drobot Yu. Neoclassical tendencies in the piano suite by Anatoly Alexandrov "Echoes of the Theater"	30
Tkacheva I. Volzhentseva A. Facets of the Romantic Ballad: Ballad op. 42 for piano by S. Bortkevich.....	40
IV. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION.....	52
Lykova L. Exercise № 4: developing the skill of fixing the basic elements of a single conductor's gesture.....	52
Pisarenko E., Martynenko N. On the synthesis of stylistic manners in the vocal education of students of the jazz direction	64
INFORMATION ABOUT AUTHORS.....	74

М 89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2024. – Вып. 32. – 78 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.

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
MUSICAL ART**

Сборник научных статей
Выпуск 32

Редактор-составитель *Т.В. Тукова*
Редактор *М.И. Марушкина*
Технические редакторы *Т.С. Юрченко; Н.И. Китаева*
Редактор-переводчик *В.Ф. Шурин*

Подписано в печать 25.11.2024 г.
Тираж 100 экз.