

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 33

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;

Семыкин 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 23 декабря 2024 года (протокол № 5). Дата выхода № 33 – декабрь 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 ПИ № 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

© ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева, 2024.

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

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 33

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 December 23, 2024 (protocol No. 5). Release date No. 33 – December 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 IIII 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

МИР СКАЗКИ В МУЗЫКЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Советские дети особенно должны быть благодарны С. С. Прокофьеву, ибо никто из советских композиторов не посвятил детям столько прекрасных произведений.

Д. Шостакович

XX век, полный трагических и фантастических событий, бурный и противоречивый, принёс человечеству много боли, страданий и горя. И тем удивительнее творчество С. С. Прокофьева, наполненное могучей жизненной силой, ослепительным светом, проникнутое безграничной любовью к жизни, к человеку, к природе. Чудесной страницей творчества великого уроженца Донецкой земли стала его музыка для детей и юношества.

Сказка сопровождает человека с ранних лет, с первых колыбельных и баск, рассказов бабушки и чтений вслух, именно в них так рельефно очерчены границы тьмы и света, что ребёнок, вырастая вместе со сказкой, учится различать добро и зло, ему открываются справедливость, милосердие и жестокость, коварство.

К этому, пожалуй, самому доступному жанру, новатор С. С. Прокофьев обращался на протяжении всей своей жизни.

Задачей данного исследования является анализ произведений на сказочные сюжеты в ракурсе продолжения С. С. Прокофьевым традиций русской композиторской школы и поиска им новаторских приёмов.

Поездка семейства Прокофьевых в Москву в канун Нового, 1900 года, открыла для Серёжи новый, волшебный мир театра с его тайнами, выдумками, прелестью мишурной роскоши. В Большом театре Серёжа услышал «Фауста», «Князя Игоря», увидел «Спящую красавицу», познакомился со звучанием симфонического оркестра.

По возвращении домой, в Сонцовку, юный автор со своими сверстниками осуществляет постановки собственных пьес. Вскоре зарождается замысел первой оперы «Великан», сюжетом которой стала

наивная история про страшного Великана и двух храбрых молодых людей (Сергеев – сам автор оперы, и Егоров – его товарищ Егорка), которые защищают от опасности девицу Стеню (Устя – сестра Егорки). Уже в начале лета перед матерью Серёжи лежала стопка грязноватых кусочков бумаги – рукопись первой оперы «Великан». Музыка двуручного клавира – по-детски непритязательная, но говорившая о живости фантазии и острохарактеристическом даре, свойственном Прокофьеву и в дальнейшем.

Думается, не случайно такая неиссякаемая жажда творить проявилась у Серёжи именно через жанр сказочной оперы, где слово и музыка тесно переплетены, а сказочная основа является устойчивым фундаментом для любого воображаемого сюжета, для буйства фантазии, оправдания любых условностей постановки.

Разнообразные воплощения этого волшебного жанра мы встречаем в творчестве С. Прокофьева. Так, ранее равнодушный к жанру камерной вокальной лирики, в 1915 году он вдруг обращает на него внимание и создаёт прекрасное произведение, по-новому раскрывающее богатство его лирического дарования.

Романс «Гадкий утёнок» – одно из поэтичнейших произведений раннего Прокофьева. Добрая, мудрая сказка привлекла композитора своим гуманизмом, верой в победу добра, запечатлена композитором с удивительной теплотой и правдивостью. Исключительность этого романса – в несвойственных камерно-вокальным сочинениям размерам и использовании прозаического текста сказки Г. А. Андерсена. Продолжая и развивая традиции вокальной драматургии, идущие от М. Мусоргского, С. Прокофьев делает первые шаги на пути к литературной опере, начатой А. Даргомыжским в «Каменном госте» и продолженной Н. Римским-Корсаковым в «Моцарте и Сальери». В отличие от предшественников, взявших за основу «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, изложенные безрифменным («белым») стихом, С. Прокофьев использовал полностью прозаический текст без специально подготовленного либретто с выписанными диалогами. Это не рассказ от лица главного героя, а повествование о нём.

В «Гадком утёнке», в котором С. С. Прокофьев соединяет выразительность музыкальной речи с меткой и острой живописной изобразительностью, фортепианной картинностью, свойственных трактовке вокальных жанров М. Мусоргским, явственно можно проследить продолжение таких методов музыкального письма Мусоргского, как широкое использование декламационности, гибкое преобразование речевых интонаций, мастерство в создании музыкального портрета, сочетающего внешнюю характерность с психологической правдивостью.

Достоинства и новизну «Гадкого утёнка» подметил Б. Асафьев в статье об этой сказке композитора, оценив «блёстки находчивости, юмора лукавства, остроты характеристик и прелесть “речитатива”» [1, с. 89].

Нельзя обойти вниманием и характерное стремление к ироничному омузыкаливанию речевой прозы, свойственное М. Равелю, новизна и щедрая красочность письма которого во многом содействовала ладовым и тембровым исканиям русского новатора (возникает сравнение «Гадкого утёнка» и «Естественных историй»).

В Нью-Йорке в 1918 году С. Прокофьев написал фортепианные пьесы «Сказки старой бабушки» – произведения, отмеченные тонкостью отделки деталей и проникнутые чистым лирическим настроением. В «Сказках» есть мягкая элегичность, вполне соответствующая духу эпиграфа: «Иные воспоминания наполовину стёрлись в её памяти, другие не сотрутся никогда». Миниатюры нетрудны для исполнения и доступны восприятию самой широкой аудитории. Интонационная структура этих пьес, гармонический язык и фактура (в частности, орнаментика и мелизмы), как и общая манера высказывания, остигнутость изложения, близки русской народной песне и былинно-сказительному эпосу. Выдержанные в темпе неспешного повествования, расписанные оттенками таинственности, они глубоко связаны «с характеристичностью “Картинок с выставки” Мусоргского и волшебных миниатюр Лядова» [3, с. 187].

Следующее обращение композитора к сказке – совершенно разнообразно по замыслу и воплощению. С одной стороны – сказочная опера на сюжет сказки К. Гоцци «Любовь к трём апельсинам», с другой – балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», по мотивам русских народных сказок из собрания исследователя и собирателя русских сказок А. Афанасьева. Премьера обоих произведений состоялась в 1921 году, хотя работа началась ещё до отъезда за границу.

Первым значимым событием в зарубежных странствиях композитора становится как раз постановка оперы «Любовь к трём апельсинам» в Чикаго в 1921 году.

В этой опере проявилось присущее Прокофьеву острое чувство сцены и понимание её законов, взращённое из ранних опытов в сочинении опер и постановки детских спектаклей.

Сказка Гоцци полна живительного народного юмора, она борется с ходульностью, штампами, пустым глубокомыслием на сцене.

Музыка Прокофьева в опере весела и жизнерадостна. Смешны речитативные реплики персонажей, подголоски оркестра, которые будто иронизируют над высказываниями героев, резкие и колючие тембровые сочетания.

Сюжет строится на противопоставлении и азартной борьбе двух миров. Злобная и могущественная Фата Моргана с помощью пособницы

Смеральдины покровительствует злопыхателям Леандру и Клариче, мечтающим о смерти Принца. С Принцем – верный друг и весельчак Труффальдино, Король и придворные. Музыкальный язык понятен и узнаваем: мелодичные и ясные темы композитор отдал положительным героям, фантастическим персонажам – легкоузнаваемые характерные резкие аккордовые многозвучия, громкие, гулкие тембры (музыкальной эмблемой оперы стал великолепный праздничный Марш, мгновенно завоевавший мировую известность).

17 мая 1921 года Дягилевская антреприза открывает новый сезон в Париже премьерой балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Премьера была эффектной, дирижировал автор. Дальнейшая сценическая судьба балета сложилась не очень удачно, он изредка появлялся на сцене. Зато широкую известность приобрела сюита «Шут» (1922 год).

Продолжая творческое направление, сформированное ранее Н. Римским-Корсаковым в «Сказке о царе Салтане» и беспощадной сатире «Золотого петушка», а также М. Мусоргским в своих вокальных сатирах, С. Прокофьев проявляет новаторство самой идеей балета «Сказки про шута» – оригинальном утверждении скоморошеского представления.

Сюжет балета стремительно развивается в шести коротких картинах. В оригинале уральских сказок Шут был представлен наподобие пушкинского Балды, как плутоватый мужик, ловко обманывающий попа, попадью и купца – богача. У авторов либретто Шут стал своего рода «русским Тилем», неистощимым на выдумки озорником, склонным к немислимым шалостям. Он дурачит семерых шутов, заставляя их купить у него «волшебную плётку»; переодевшись молодухой, плут нанимается к этим же шутам в дом стряпать; влюбив в себя богатого купца, обманывает с успехом и его, а после всех приключений, разбогатевав, возвращается к Шутихе. Юмор сказки – хлесткий, иногда даже жестокий, но в целом произведение воспринимается как весёлое балаганное действо, в котором смекалистый герой побеждает чванливых глупцов.

В «Сказке о шуте» раскрылась национальная почвенность дарования С. Прокофьева. Русская природа балета – в его озорном веселье, стремительности представления, подлинно русском складе всей музыки. Мелодии в народном духе разукрашены острыми, колючими гармониями, терпкими, тембровыми звучностями. Особенно комично обрисованы семь шутов с дочерьми и глупый купец. Озорная выдумка, весёлая изобретательность – на каждой странице партитуры; в музыке балета проявилась замечательная способность композитора несколькими штрихами описать не только ситуацию, но и своё к ней отношение.

Весной 1936 года увлёкся идеей Натальи Ильиничны Сац, директора и художественного руководителя Центрального детского театра, написать симфоническое произведение, в котором живое

увлекательное слово естественно чередуется с музыкой, а каждый персонаж представлен тембром того или иного инструмента. В музыке симфонической сказки «Петя и волк», написанной композитором в течение недели, проявились и свойственный его стилю лаконизм, и конкретность образов сказочных героев, и замечательный прокофьевский юмор.

Через 20 лет после «Гадкого утёнка» композитор вновь пишет меткие зарисовки мира животных, однако здесь (в отличие от декламационности романса) преобладают распевные темы.

Остроумная и жизнерадостная музыка «Пети и волка» несёт одновременно и художественно-педагогическую функцию – демонстрируя звучание отдельных инструментов оркестра, знакомит детей с тембрами симфонического оркестра, при этом надо отметить мелодическое изящество и мастерство инструментовки.

Все герои сказки удивительно живые и яркие. Храбрый, весёлый, решительный пионер Петя представлен струнным квартетом; ворчливого, но доброго дедушку характеризует фагот, грациозная кошка – кларнет *staccato* в низком регистре, порхающая щебетунья-птичка – флейта, самодовольная утка – гобой, страшный лесной разбойник волк выступает под звуки трёх «рычащих» валторн, охотники стреляют в волка «при помощи» литавр.

Добрый, доверительный тон обращения к детворе был найден автором удивительно точно. Немногие композиторы, обращавшиеся к детской аудитории, достигали такой глубины проникновения в духовный мир маленьких слушателей.

Симфоническую сказку «Петя и волк» узнали миллионы маленьких и взрослых слушателей во всём мире, она записана на великое множество пластинок с текстом, переведённым на английский, французский, немецкий, испанский, японский языки; на музыку сказки поставлены балеты; больше тридцати киностудий разных стран сняли мультфильмы по этой сказке, одним из первых такой фильм сделал Уолт Дисней.

В довоенные годы зарождается замысел хореографической сказки о Золушке. Композитор подолгу обсуждал с либреттистом Волковым и балетмейстером Чабукиани подробности будущего балета. На протяжении военных лет композитор то и дело возвращался к трогательной и безыскусной истории о превращении доброй замарашки в сказочную принцессу.

Популярная сказка Ш. Перро «Золушка», прославляющая торжество добра, справедливости, чистой любви, воспевающая скромность и трудолюбие, бытует у многих народов Европы. Увлечённый высокой идеей сказки, внутренним благородством её героини,

С. Прокофьев написал музыку, многогранно раскрывающую поэтическое содержание сказки, выражающей лучшие народные идеалы.

С исключительной теплотой раскрыл композитор внутренний мир Золушки, чутко отразил в музыке балета всё богатство её душевного состояния. Прекрасны её дуэты с принцем, пленяющие возвышенной красотой, знаменитое *Adagio* в сцене бала, замечательные вальсы раскрывают силу и красоту чувства главных героев.

Окружающий прекрасную героиню суетный и завистливый мир обрисован автором остроумно и изобретательно. Смешны злые и глупые сестры Золушки. Их характеристики почти карикатурны. Ритмы «танцевальные» до примитивности, мелодика – изломанная, «жеманная», скачкообразная, инструментальный наряд резок и некрасив.

В целом музыка балета поэтична и оригинальна. Живописны портреты четырёх фей, олицетворяющих времена года. Завораживает сцена боя часов на балу – под их фантастические звуки крошечные гномы пляшут чечётку (вспоминается скерцозность «Щелкунчика» П. Чайковского и мир чудес в опусах М. Равеля).

Воспевание света и радости жизни, прославление добра, справедливости, полноты человеческого счастья как нельзя более соответствовало ясному, проникнутому любовью к человеку, мировоззрению «зрелого» Прокофьева.

Вслед за классическим балетом «Золушка», продолжившим линию романтико-сказочного балета, С. Прокофьев создаёт балет «Сказ о каменном цветке». Композитор, мечтавший о создании русского национального балета, увлёкся замыслом Л. М. Лавровского поставить балет на сюжет уральских сказов П. Бажова.

Вновь, спустя много лет после создания первого хореографического произведения, С. Прокофьев возвращается к русской тематике. Если в «Шуте» его интересовала гротескность преломления интонации и ритмов, то теперь он стремится к раскрытию лирико-эмоциональной сферы русской песни. Этого требовал и сюжет, и характеры главных действующих лиц, в которых воплощены красота и благородство народной души.

В руках композитора был чудесный литературный первоисточник – «Малахитовая шкатулка» Павла Петровича Бажова. Мудрые, полные поэзии и красочной фантастики уральские сказы, стали для Прокофьева, влюблённого в уральскую природу, настоящим художественным откровением.

Это повлияло на музыку балета, русскую по стилю и языку. В ней много светлых лирически-раздольных мелодий, а рядом с ними – задорных плясовых мотивов. Все они оригинальны, композитор не прибегает к фольклорным заимствованиям. В партитуре отчётливо выступает тенденция к простоте и ясности языка.

В балете три главные образные сферы: фантастический, то манящий, то грозный мир хозяйки Медной горы; мир идеальной мечты и высоких душевных помыслов Данилы и Катерины, а рядом с ними сочно выписанные, колоритные народные танцы в сцене ярмарки. Отдельно стоит Северьян – воплощение злобной и жестокой силы, встающей на пути к человеческому счастью.

Гимн Русской земле, с её несметными сокровищами, красота человека, ценителя этих богатств, умельца, сохраняющего и несущего их людям – таков последний балет Прокофьева. Премьера спектакля на сцене Большого театра состоялась 12 февраля 1954 года.

Мы видим, что сказочная тематика привлекала внимание композитора на протяжении всей жизни – от ранних опер до последнего балета «Сказ о каменном цветке». Сумев сохранить наивность, непосредственность, трогательную детскость, С. Прокофьев, обращаясь к русским, итальянским, французским сказочным сюжетам, создал прекрасные произведения. «Мотивы сказок и легенд давали повод для “отстранения” образов, для создания условно театральной атмосферы, в которой реальное переплетается с необыкновенной выдумкой. Сказки Прокофьева раскрывают в аллегорической форме сложные проблемы человеческих отношений. Пользуясь средствами фантастики, он в одних случаях любовался красотой природы, рисовал портреты добрых и простых людей, милых зверят, в других воплощал жестокие, тёмные силы, враждебные человеку» (3, с. 603).

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что, продолжая традиции Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, М. Мусоргского, А. Даргомыжского, П. Чайковского, в воплощении сказочных тем композитор находил оригинальные приёмы и формы для их музыкального выражения. Так, применяя свойственные его учителю Н. А. Римскому-Корсакову такие особенности музыкального стиля, как программность, тяготение к национальной сказочности и эпосу, фантастике, красочности и пейзажности звукописи, увеличенные и целотонные гармонии, характерные тембровые комбинации, колористические эффекты, Прокофьев нашёл свой оригинальный и узнаваемый стиль.

Влияние А. Лядова ощущается в пасторальных звучаниях волшебного-фантастических образов в фортепианном цикле «Сказки старой бабушки», а в лирических страницах балета «Золушка» заметно влияние П. Чайковского.

Отдельно надо упомянуть о взаимосвязи прокофьевского творчества с ведущими направлениями в развитии зарубежной и русской музыки конца XIX века – первой половины XX века. Композитора интересовали технические приёмы и методы в области полифонии, гармонического языка, тембровых красок, звукоизобразительности таких композиторов, как Р. Штраус, М. Рeger, А. Скрябин, К. Дебюсси,

М. Равель, Д. Шостакович, Н. Мясковский. Стоит указать и на очень индивидуальное претворение идей И. Стравинского (техника оstinатности, «стоячих» гармоний, тяготение к политональным эффектам и метроритмическим «нарушениям»), присутствующих, в частности, в «Сказке о шуте...».

Обращаясь к сказочным сюжетам и сочиняя для детей, композитор не подстраивался под их восприятие, но воскресил в звуках поэзию детства, навсегда сохраняющую для человека очарование.

Именно благодаря новаторской фантазии композитора его особый звуковой мир – мир света, добра, юмора красоты, искренности благородства и справедливости – является узнаваемым и востребованным явлением по настоящее время. Сергей Прокофьев подарил детям своё большое сердце!

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. (Игорь Глебов) Петроградские куранты: 4. «Про новизну»: обзор произведений, исполненных на IV и V вечерах современной русской музыки. «Сказки» Черепнина и сказка («по Андерсену») о С. Прокофьеве, рассказанная им самим / Б. В. Асафьев. – Москва : Музыка. – 1915. – № 209. – С. 85–89. – Текст : непосредственный.
2. Мартынов, И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество / И. И. Мартынов. – Москва : Музыка, 1974. – 560 с. – Текст : непосредственный.
3. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. – Москва : Советский композитор, 1973. – 662 с. – Текст : непосредственный.
4. Прокофьев, С. С. Детство / С. С. Прокофьев. – Москва : Музыка, 1980. – 207 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Asafiev B. (Igor Glebov) Petrogradskie kuranty: 4. «Pro noviznu»: obzor proizvedenij, ispolnennyh na IV i V vecherah sovremennoj russkoj muzyki. «Skazki» SHerepnina i skazka («po Andersenu») o S. Prokof'evе, rasskazannaya im samim [Petrograd Chimes: 4. "On Novelty": review of works performed at the IV and V Evenings of Contemporary Russian Music. "Tales" by Cherepnin and a Tale ("Based on Andersen") about S. Prokofiev, Told by Himself]. Moscow : Muzyka [Music], 1915, no. 209, pp. 85–89, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Martynov I. Sergej Prokof'ev. ZHizn' i tvorchestvo [Sergei Prokofiev. Life and Work]. Moscow : Muzyka [Music], 1974, 560 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

3. Nestyev I. Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Sergei Prokofiev]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1973, 662 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Prokofiev S. Detstvo [Childhood]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, 207 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Коваленко М. Н. Мир сказки в музыке С. С. Прокофьева: Традиции и новаторство. В статье рассматриваются особенности композиторской техники С. С. Прокофьева в аспекте воплощения им жанра сказки. Автор анализирует оригинальное и новаторское преломление векторов музыкального развития, утверждённых предшественниками композитора. Центральный объект изучения – жанр сказки как выразитель национального духа и представления образов добра и зла. Предмет – особенности претворения С. С. Прокофьевым сказочных образов в различных музыкальных жанрах.

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

В многочисленных исследованиях нет обобщающих исследований относительно обращения к сказочным сюжетам в творчестве С. С. Прокофьева, что обуславливает актуальность данного научного очерка. Интересен ракурс исследования – с точки зрения следования композитором традициям русской композиторской школы и внесения новаторских приёмов.

Ключевые слова: С. Прокофьев, жанр сказки, опера, балет, романс, симфоническая сказка.

Kovalenko M. The World of Fairy Tales in the Music of S. S. Prokofiev: Traditions and Innovation. The article examines the features of S. S. Prokofiev's compositional technique in terms of his embodiment of the fairy tale genre. The author analyzes the original and innovative refraction of the vectors of musical development established by the composer's predecessors. The central object of study is the fairy tale genre as an expression of the national spirit and the representation of images of good and evil. The subject is the features of S. S. Prokofiev's embodiment of fairy tale images in various musical genres.

Among the scientific research methods used in the work, we highlight the historical, comparative, empirical and theoretical methods.

Numerous studies do not contain generalizing studies regarding the use of fairy tale plots in the works of S. S. Prokofiev, which determines the relevance of this scientific essay. The angle of the study is interesting - from the point of view of the composer's adherence to the traditions of the Russian composer's school and the introduction of innovative techniques.

Key words: S. Prokofiev, fairy tale genre, opera, ballet, romance, symphonic fairy tale.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 785.72

*Л. В. Мельникова,
А. А. Вальсамакина*

СОНАТА Ф. ПУЛЕНКА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ: ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Блок камерных сонат для духовых инструментов с участием фортепиано – значимая и самобытная часть позднего периода творчества Ф. Пуленка: Флейтовая соната создана в 1957 году, Кларнетовая и Гобойная сонаты – в 1962 году. Эти сочинения представляют устойчивый интерес в качестве объектов педагогического и концертного репертуара.

Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано, памяти А. Онеггера, отличается оригинальностью трактовки жанра, демонстрирует тенденцию музыки XX века к индивидуализации сонатной формы, а также стилистическое своеобразие с опорой на классические традиции. Неповторимая образность Кларнетовой сонаты, безусловно, подкупает слушателей своей самобытностью. Жизнерадостные подвижные темы с отсылкой к джазу, проникновенно мягкий лиризм и мелодичность наделяют образы произведения необыкновенной свежестью и оптимизмом. Содержательность, концертная виртуозность привлекают внимание исполнителей и определяют значимость Сонаты в освоении камерно-ансамблевого репертуара.

Изучить произведение композитора французской «Шестёрки» предлагается студенту подготовленному, имеющему опыт исполнения разностилевого репертуара предшествующих эпох (барокко, классицизм, романтизм) и осуществляется в рамках ознакомления с модернистскими течениями XX века.

Постижение музыкального содержания – первое необходимое условие на пути изучения любого музыкального произведения. Исполнителю необходимо понять, о чём эта музыка, в чём её особенности? Как передать её своеобразие? Известно, что данный опус в полной мере отражает зрелый композиторский стиль автора, в котором обнаруживается большое разнообразие стилевых, жанровых и интонационно-образных характеристик, нестандартность масштабно-синтаксических структур, метрическая нестабильность и множественность тематических образований. Поэтому в музыке Сонаты просматриваются черты

эклектичности.

Образный строй Сонаты не содержит драматической событийности и напряжённости. Лирический характер тематизма, гармонический язык с предрасположенностью к красочной изобразительности, в целом свойственны для французской музыки. Соната написана в традиционной трёхчастной форме, где первая – активная, определяющая в цикле, вторая – медленная, лирико-созерцательная, третья – моторная.

Обратимся к анализу эффектной в образном отношении первой части цикла *Allegro tristamento* (печально, грустно). Нетипичным в организации сонатной формы является средний раздел части, представляющий собой не типичную классическую разработку, а лирический эпизод *Tres calme* (очень спокойно) с протяжённой, весьма своеобразной темой.

Образный строй *Allegro tristamento* достаточно сложен и требует от исполнителей, прежде всего, глубокого проникновения в стилистику элементов музыкального текста. Для облегчения этой задачи следует обратиться к последовательному рассмотрению ведущих тем и разделов первой части. Так, музыка вступления (до ц. 1) своими броскими репликами-переключками кларнета и фортепиано в динамике фортиссимо настраивает на предстоящее повествование. Этот небольшой восьмитактовый фрагмент музыкального текста требует особой выразительности исполнения. Короткие пятизвучные восходящие фразы кларнета, усиленные динамикой *ff*, прерываются напряжёнными диссонансными аккордами фортепиано, содержащими тритоны. Фортепиано с первого такта, вступая на слабом времени, «ломает» ритм, образуя синкопу. Это задаёт тон свободной от квадратности метрики, так называемой нерегулярной ритмики. Таким образом, уже во вступлении образуется цельный динамичный посыл: мелодическая линия кларнета «пробивается» сквозь «преграды-торможения» фортепиано (такты 3–4), достигнув кульминации, она резко прерывает восходящее движение, и, сменив штрих на *staccato*, неожиданно замирает на *pp*.

(1962)

I. ALLEGRO TRISTAMENTE

Allegretto $\text{♩} = 136$

CLARINET in Bb

PIANO

The musical score is for a piece titled "I. ALLEGRO TRISTAMENTE" by a composer from 1962. It is in 4/4 time with a tempo of 136 beats per minute. The instrumentation includes a Clarinet in Bb and a Piano. The score is divided into three systems. The first system shows the Clarinet playing a melodic line with slurs and accents, while the Piano provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the melodic development in the Clarinet and the harmonic accompaniment in the Piano. The third system features a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the Clarinet and sustained chords in the Piano, marked with "stacc." and "pp".

Подобное своеобразие смен настроения на протяжении очень короткого отрезка времени, воспроизводимое за счёт быстроты реакции на изменения ритмических ситуаций и динамических преобразований, требует особой проработки текста, активного эмоционального взаимодействия партнёров. Вышеизложенный пример проработки небольшого раздела формы должен продемонстрировать участникам ансамбля необходимость детальной технической и интеллектуальной работы по выявлению сложного стилистического рельефа. Тогда можно будет ожидать от студентов яркого и интересного исполнения.

Особого внимания требует и осмысление соотношений партий инструментального дуэта. Основополагающее лирическое жанровое

начало в Сонате проявляется в преобладании мелодических проведений тем у кларнета, а фактурного обрамления – у фортепиано. Такова главная партия первой части (ц. 1).

Пример 2

The musical score is written for piano and clarinet. It consists of three systems of music. The first system is marked with a circled '1' and includes dynamics 'p' and 'pp'. The second system is marked with a circled '2' and includes dynamics 'mf' and 'p'. The third system includes the dynamic 'p très doux'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the clarinet part has a more melodic line with some grace notes and slurs.

Здесь композитор использует полистилистический приём – аллюзия на тему Первой фортепианной сонаты Л. Бетховена. Восходящий ход четвертными длительностями по звукам аккорда на *legato* – её первый элемент – завершается акцентом с остановкой. Второй элемент характеризуется ритмической фигурой шестнадцатых длительностей в нисходящем движении. Апелляция к стилю Бетховена усиливается использованием масштабной структуры мотивного дробления. Затем аллюзия исчезает, Пуленк следует собственной идее, неожиданно сворачивает тему (два такта перед ц. 2), мягко и лирично завершая её (в фортепианной партии используется ритмо-гармоническая фигурация восьмыми). В данном случае пианист должен продемонстрировать

достаточную динамическую соразмеренность, создать целостность фактурного объёма. На этом же принципе взаимодействия, когда просматриваются интонационные связи мелодической темы у солирующего инструмента и фонового звучания у сопровождающего, основан материал побочной партии (ц. 2).

Её выразительность заключается в оживлённости, грациозности, жанровой близости песне. Запоминаемость и неповторимость ей придаёт многократно повторяющийся ритмический рисунок (с использованием пунктира и затактового ямбического зачина). Плавному восходящему вокализированному мелодическому движению добавляют изящества непрестанно вклинивающиеся прихотливые реплики тридцать вторыми длительностями, явно инструментального характера. Поэтому исполнителю партии кларнета необходимо отобразить постоянное взаимодействие двух выразительных начал:

1) целостность распевной жизнерадостной мелодии с характерным пунктирным ритмом;

2) детализацию фигурационных реплик, которые стремятся прервать песню, в попытке «оттеснить» её.

Тема побочной партии у кларнета многократно повторяется, постоянно обращаясь к истоку. Функция партии фортепиано – высвечивать выразительные особенности мелодии, чётко следуя за ней. Поначалу это мягкие синкопированные покачивания восьмых длительностей, опирающихся на глубокий бархатистый басовый голос (ц.ц. 2 и 3).

Пример 3





Далее дробный рисунок сопровождения фактурно сменяется на однообразное движение ритмо-гармонических фигураций, базирующихся на мажорном трезвучии (ц. 4).

Пример 4



Этот приём придаёт побочной партии несколько отстранённый характер. В следующем разделе также необходимо обратить внимание на смыслообразующие моменты выразительности и индивидуализации сопровождения, теперь уже за счёт хроматизации интонационной линии. Таким образом, многозначное фортепианное обрамление способствует каждый раз новому восприятию мелодии, проводимой кларнетом. Инструментальная взаимосвязь образует цельную звуковую картину. Раздел побочной партии значительно разрастается: тема проводится в разных тональностях четыре раза (начало её проведений – ц.ц. 2, 3, 4, 6).

Пример 5



Лирика пронизывает повествование, усиливая эмоциональный тон, персонализацию высказывания. Участникам ансамбля важно подчеркнуть смену тематических элементов, обозначить диалогичность. Пианисту необходимо продумать нюансировку, чтобы высветить выразительность тембра солирующего кларнета (ц. 3–7), найти динамический баланс звучания, суметь уравновесить многоголосие фортепианной фактуры, не опуская деталей.

В средний раздел первой части – эпизод, заменяющий разработку – возвращается материал вступления, только в лирическом виде (10 тактов перед ц. 8). Его начало отмечено неожиданной сменой размера (двудольность вместо $\frac{3}{4}$) и темпа *Tres calme*.

Très calme $\text{♩} = 54$

pp très doux

8 *surtout sans presser*

p *douxement monotone*

Мягкая, «покачивающаяся» гармоническая фигурация в басу фортепианной партии становится основой для плагальных гармонических оборотов в тональности *As-dur*. На этом фоне разворачивается мелодическое развитие у кларнета, интересное в интонационном и ритмическом отношении. Движение по звукам аккорда подчёркнуто ритмом обострённого пунктира (восьмая с двумя точками). Созданный эффект вызывает аллюзию темы из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. Фортепиано приковывает к себе внимание ярким гармоническим оборотом, звучащем *pp*, в котором осуществлён модулирующий переход из *As-dur* в *b-moll*, когда, собственно, звучит тема Эпизода с ц. 8 (*Surto un san spresser*). В данном случае добиться полнозвучности и многоплановости фактуры фортепиано возможно только путём прослушивания всех её фоновых слоёв (бас, гармонические голоса и мелодические всплески-реплики, дополняющие мелодию солиста). Вместе с тем, перед участниками ансамбля ставится задача создания скоординированного по динамическому уровню звучания с

Непрерывное обновление тематизма, сочетаемое с повторностью, присуще и второй части цикла – лирической *Romanza*. В авторском обозначении темпа *Tres calme* («очень тихо») отражается не столько категория громкости, сколько настроение, характер и установку (несмотря на происходящие в процессе развития резкие смены эмоциональных состояний, общая атмосфера должна сохраняться). Во вступлении можно услышать отсылку автора к фрагменту темы из собственной Гобойной сонаты. Терцовый ход кларнета создаёт ощущение неопределённости, так как располагается вне тональности (не опирается ни на мажорный, ни на минорный лад), разрешается квинтовым спуском (где, напротив, эту квинту можно услышать как в мажоре, так и в миноре). В этом мелодическом обороте есть и подъём (четыре четверти на крещендо) и спуск (одна четверть на диминуэндо). Этот мелодический рисунок прослеживается неоднократно.

Très calme ♩ = 54

pp

f *court* *long*

sifflé librement

mf laissez vibrer

22

динамически уплотнённой репризе наблюдается органичное сплетение тематизма первого и второго разделов, представленное диалогом инструментальных партий.

В Финале *Allegro con fuoco*, как и в первой части, композитор обращается к сонатной форме с эпизодом вместо разработки, что позволяет объединить разнохарактерные темы в единое драматургическое развитие. Здесь получают развитие основные образы цикла. Устремлённость побочной партии из первой части видоизменяется в финале посредством отсылок к джазовым ритмам и интонациям, что создаёт контраст по отношению к романтической кантилене центрального раздела.

В целом, в сонатном цикле прослеживаются тематические связи: например, начало первой части – материал второй части (с ц. 4),

Пример 8





Опыт работы над данным произведением в классе камерного ансамбля позволил выделить некоторые педагогические рекомендации:

1. Участникам дуэта, чтобы реализовать исполнение Сонаты, необходимо выработать общий интерпретационный подход, а для этого в полной мере владеть ансамблевой техникой: единый темпо-ритм, штриховая идентичность, взаимная координация нюансировки, одновременные цезурные разграничения. Всё это вырабатывается в классе путём многократных репетиций.

2. Среди важнейших задач – выстраивание динамического баланса в соответствии с инструментальной спецификой ансамблевого состава, особенно при частом применении *ff*, которое не должно форсироваться, а также равновесие нюансировки в построении цельной и органичной линии мелодического развития в чрезвычайной выверенности нуждаются лирические медленные разделы формы.

3. Принимать во внимание особенности звукообразования духового инструмента: например, чрезвычайно трудными в партии кларнета являются

- тесситурные «скачки» в первой и финальной частях цикла (требуется чёткая акцентировка, ясная артикуляция);
- использование всего инструментального диапазона, включая «экстремальные» звуки нижнего и верхнего регистра;
- сложные задачи, обусловленные плавными переходами,

ровностью голоса, координацией между регистрами и др. особенно в медленных движениях.

4. Оригинальность музыкального содержания сочинения, изобилующего частыми перепадами настроений, неожиданными сопоставлениями образных сфер, требует свободы владения инструментом, что в свою очередь предполагают наличие хорошей технической подготовки у обучающихся.

5. Принимая во внимание, что в изложении Сонаты многотемность преобладает над динамической процессуальностью, следует добиваться, чтобы мелодический материал обладал узнаваемостью, характерностью, ясностью.

6. В силу того, что стилистика сонаты обогащена джазовыми элементами, часто завуалированной танцевальностью, различными формами организации музыкального материала, особое внимание должно уделяться активной контактности ансамблевых партий, органической пластичности совместного движения, обретению ощущения общности дыхания, особенно в моментах агогических темповых отклонений.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:

1. Освоение данного произведения весьма эффективно для формирования у студентов навыков ансамблевого взаимодействия, учит пользоваться тембровой драматургией, дифференцировать функции голосов тематического комплекса и др.

2. Осуществление анализа образно-тематических и композиционно-драматургических особенностей Сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка необходимо для работы в классе камерно-инструментального ансамбля. Он может быть полезен не только исполнителям на духовых инструментах и пианистам, но также студентам всех специальностей, изучающим творчество Ф. Пуленка в рамках дисциплины «История зарубежной музыки».

Список использованных источников

1. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – Москва : «Музыка», 1971. – 94 с. – Текст : непосредственный.
2. История и методика преподавания камерного ансамбля : Учебно-методическое пособие / составитель Н. А. Матвеева. – Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2012 . – 55 с. – Текст : непосредственный.
3. Медведева, И. А. Франсис Пуленк. Зарубежная музыка. Мастера XX века / И. А. Медведева. – Москва, 1969. – 255 с. – Текст : непосредственный.
4. Погорелова, Л. К. Камерно-инструментальная музыка : история, методика, исполнительство : Учебное пособие /

Л. К. Погорелова. – Санкт-Петербург, 2019. – 380 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Gottlieb A. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Basics of Ensemble Technique]. Moscow : Muzyka [Music], 1971, 94 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Istoriya i metodika prepodavaniya kamernogo ansamblya : Uchebno-metodicheskoe posobie [History and Methods of Teaching Chamber Ensemble: A Textbook] / sostavitel' N. A. Matveeva [compiled by N. A. Matveeva]. Nizhny Novgorod : Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki [Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka], 2012, 55 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Medvedeva I. Fransis Pulenk. Zarubezhnaya muzyka. Mastera XX veka [Francis Poulenc. Foreign music. Masters of the twentieth century]. Moscow, 1969, 255 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Pogorelova L. Kamerno-instrumental'naya muzyka : istoriya, metodika, ispolnitel'stvo : Uchebnoe posobie [Chamber instrumental music: history, methodology, performance: a tutorial]. Saint Petersburg : 2019, 380 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Мельникова Л. В., Вальсамакина А. А. Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано в классе камерного ансамбля: проблемы исполнительства. Исполнительские аспекты жанровой сферы камерной музыки традиционно находятся в центре изучения. Предметом данного исследования является проблематика освоения одного из популярнейших произведений педагогического ансамблевого репертуара – Сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка. Среди задач статьи: отражение своеобразия музыкального языка сочинения, выявление его полистилистической сущности, освещение особенностей инструментального взаимодействия.

Специфика поставленных задач определила выбор методов исследования: наблюдение, анализ, описание, обобщение, систематизация педагогического опыта. Основные положения работы опираются на многолетнюю педагогическую и исполнительскую практику авторов. Обобщённый опыт занятий со студентами в классе камерного ансамбля определил направленность изучения Сонаты для кларнета и фортепиано Ф. Пуленка в контексте решения исполнительских задач. В ходе анализа детализируются жанровые истоки тематизма, дифференцируется соотношение партий, обосновывается роль фактурного изложения, что в целом помогает исполнителям сформировать образно-ассоциативное

восприятие содержания произведения. Детальное рассмотрение различных элементов музыкального языка (характер тематизма, пластика мотивного движения, объединённая в развёрнутую горизонтальную перспективу, нерегулярная ритмика, агогика, артикуляционные особенности и т.п.), позволяет осмыслить образный строй произведения, ощутить его стилистическую уникальность. Изложенные в статье исполнительские рекомендации создадут возможность реализации основных ансамблевых задач, что обосновывает актуальность выбранного направления исследования.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, камерный ансамбль, соната для кларнета, особенности исполнения, характеристика тематизма, ансамблевое взаимодействие.

Melnikova L., Valsamakina A. Sonata by F. Poulenc for clarinet and piano in the chamber ensemble class: problems of performance. The performing aspects of the genre sphere of chamber music are traditionally in the center of study. The subject of this study is the problem of mastering one of the most popular works of the pedagogical ensemble repertoire - Sonata for clarinet and piano by F. Poulenc. Among the objectives of the article: reflection of the originality of the musical language of the composition, identification of its polystylistic essence, illumination of the features of instrumental interaction.

The specificity of the tasks set determined the choice of research methods: observation, analysis, description, generalization, systematization of pedagogical experience. The main provisions of the work are based on many years of pedagogical and performing practice of the authors. The generalized experience of classes with students in the chamber ensemble class determined the focus of the study of Sonata for clarinet and piano by F. Poulenc in the context of solving performance problems. During the analysis, the genre sources of the themes are detailed, the ratio of parts is differentiated, the role of textural presentation is substantiated, which generally helps performers to form a figurative-associative perception of the content of the work. A detailed examination of various elements of the musical language (the nature of the themes, the plasticity of the motivic movement, united in an expanded horizontal perspective, irregular rhythm, agogics, articulatory features, etc.) allows one to comprehend the figurative structure of the work, to feel its stylistic uniqueness. The performance recommendations set out in the article will create the possibility of implementing the main ensemble tasks, which substantiates the relevance of the chosen direction of research.

Key words: F. Poulenc, chamber ensemble, sonata for clarinet, performance features, characteristics of themes, ensemble interaction.

О ТЕХНИКЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ ГОБОИСТА

Гобой, как духовой инструмент, обладающий своеобразным красивым тембром и высокими техническими характеристиками, занимает достойное место в симфонической и камерной музыке. Для гобоя (или с использованием гобоя) создали произведения композиторы XX века в разных жанрах, с технически сложными партиями (Ф. Пуленк, Б. Мартину, А. Эшпай, С. Слонимский, Э. Денисов, Ж. Франсе, Б. Фёрниху, Ж. Сильвестрини, М. Шинохара). Многие сочинения были написаны во второй половине XX в. под влиянием выдающихся гобоистов, таких как Хайнц Холлигер.

Требования, которые предъявляются в наше время к исполнителям на гобое, чрезвычайно высоки. В разных странах мира, в том числе и в России, регулярно проводятся фестивали и конкурсы, мастер-классы известных музыкантов-гобоистов.

Искусство музыкального исполнения на гобое привлекает внимание исследователей, которые разрабатывают проблемы истории, эволюции инструмента, методики игры, использования новых исполнительских средств. Важное значение для высокохудожественного исполнения на духовых инструментах имеют вопросы техники дыхания, которые получили освещение в ряде методических работ. Так, Б. А. Диков в книге «О дыхании при игре на духовых инструментах» приводит научные данные о процессе дыхания, а также рентгеноскопические и другие специальные исследования работы дыхательного аппарата музыкантов в процессе игры [5]. В. Н. Апатский в труде «Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства» рассматривает проблемы акустической природы духовых инструментов и физиологических основ игры на духовых инструментах [2]. Вопросы взаимодействия амбушюра и дыхания разрабатываются в другой публикации этого автора – «Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика» [1].

Необходимо отметить, что специальные работы, посвящённые технике дыхания при игре на гобое, в методической литературе отсутствуют. Некоторые общие теоретические положения по вопросам дыхания при игре на духовых инструментах требуют уточнения, обобщения и развития – в проекции на специфику гобоя. Этим обусловлена актуальность настоящей работы. Цель статьи – на основе

анализа существующей методической литературы и обобщения собственного опыта концертирующего музыканта и педагога сформулировать и систематизировать принципы техники дыхания гобоиста. Теоретической и методологической базой работы послужили труды В. Апатского [1; 2], Б. Дикова [4; 5], И. Пушечникова [6], Ю. Усова [7].

Гобой – один из самых изысканных инструментов с неповторимой выразительностью, он способен раскрыть широчайший спектр образного содержания в исполнении таких мастеров, как Э. Ротуэлл, Р. Стилл, Х. Холлигер, А. Уткин, Р. Картер, М. Бург, И. Подъёмов, Е. Изотов. Гобой является ведущим инструментом симфонического оркестра, его интонационным стержнем – не зря оркестр настраивается под гобой. Выразительный звук инструмента служит показателем уровня технического мастерства гобоиста, а музыкальная фразировка включает в себя одновременно и владение звуком, и техническими навыками.

Б. Диков в книге «Методика обучения игре на духовых инструментах» отмечает: «Процесс игры на музыкальном инструменте как один из видов трудовой деятельности человека – это целый ряд сложнокоординированных функций (зрительных, слуховых, двигательных, волевых и т. п.), осуществляемый на основе условных рефлексов второй сигнальной системы мозга» [4, с.12].

В исполнении на гобое, как и на других духовых инструментах, очень важна система дыхания музыканта, начиная с колебания пластинок трости и воздушного столба в инструменте, и заканчивая созданием и формированием профессионального звука. В дыхании гобоиста существуют свои специфические особенности.

Изучение техники дыхания при игре на гобое требует знания основ физиологии дыхания человека. Дыхательный цикл состоит из фаз вдоха и выдоха, включает вентиляцию лёгких. Дыхание представляет собой совокупность происходящих в организме процессов, которые связаны с потреблением клетками кислорода (то есть с биологическим окислением), а также с удалением продукта биологического окисления – углекислого газа. Объём воздуха, проходящего через лёгкие за единицу времени (обычно за 1 минуту), называется «лёгочной вентиляцией».

Вентиляция у взрослого человека в состоянии покоя обычно составляет 6–8 л/мин, однако резко возрастает во время работы в связи с повышением расхода кислорода и выделением углекислого газа. Для обмена газов в лёгких важна та часть, которая достигает лёгочных пузырьков, в которых поддерживается постоянный газовый состав, необходимый для непрерывного поступления кислорода в кровь и выведения углекислого газа из крови. Однако часть воздуха не доходит до лёгочных пузырьков, а вентилирует только носовую полость, носоглотку, трахею.

Энергозатраты организма постоянно меняются, поэтому лёгочная вентиляция должна регулироваться. В состоянии физиологического покоя (сна) здоровый человек обычной массы за минуту расходует в среднем 200 мл кислорода, и выводит 150 мл углекислого газа. Такой расход энергии можно назвать основным обменом, потому что он обеспечивает нормальное протекание жизненных элементарных функций (работы сердца, пищеварения, дыхательных мышц и т. д.). В условиях основного обмена через лёгкие вентилируется в среднем 6–8 л воздуха в минуту. В активном состоянии вентиляция лёгких возрастает пропорционально потреблению кислорода.

Рассмотрев вопросы физиологии дыхания, следует осветить влияние дыхания на работоспособность человека. «Основная функция дыхательной системы заключается в обеспечении газообмена между окружающей средой и организмом в соответствии с его метаболическими потребностями. Эту функцию регулирует сеть многочисленных нейронов ЦНС» [3, с. 27].

Вентиляция лёгких является первым звеном в процессе доставки кислорода, необходимого для жизнедеятельности человека, и последним в процессе удаления углекислого газа. Таким образом, от успешного функционирования этих звеньев зависит продолжительность и интенсивность работы, выполняемой человеком.

Для нормального обмена газов объёму воздуха, вентилирующего лёгкие, должна соответствовать определённая интенсивность кровотока через лёгочные сосуды. Если вентиляция растёт больше, чем кровоток, то она уже не способствует увеличению доставки кислорода тканям, так как кровь, проходящая через лёгкие, не успевает захватить из лёгочных пузырьков (альвеол) большее количество кислорода, поэтому часть воздуха, вентилирующего лёгкие, перегоняется впустую. Чем больше вентиляция, тем выше затраты энергии на сокращение диафрагмальной и межрёберных мышц, а также дыхательные мышцы груди, спины и шеи. При увеличении лёгочной вентиляции (приблизительно 120 л/мин) весь дополнительно поступающий кислород уходит на окислительные процессы в самих дыхательных мышцах, как основных, так и вспомогательных.

Вентиляция с избыточным «вымыванием» углекислого газа из крови, приводит к ухудшению общего состояния человека. Скорость развития утомления зависит от того, насколько легко или тяжело дышать человеку. Если правильно управлять дыхательными движениями, можно повысить работоспособность.

Процесс дыхания, в основном, происходит непроизвольно. Под произвольным управлением дыхания нужно понимать такие изменения дыхательного акта, которые имеют осознанный характер, то есть, когда человек может сам охарактеризовать процесс и тип своего дыхания.

Огромное значение имеет техника дыхания при игре на духовых инструментах, которая составляет важнейшую часть исполнительского процесса музыканта. «Дыхание – это своеобразное «горючее» музыканта-духовика, без которого он не может привести в действие свой исполнительский аппарат» [4, с. 16].

Существуют разные типы дыхания, в зависимости от того, какие мышцы принимают участие в дыхательном процессе: грудное, брюшное и смешанное. У гобоиста основной тип дыхания – смешанный грудно-брюшной. При исполнении протяжённых фраз иногда используется диафрагмальное дыхание.

Грудное, или рёберное, дыхание связано с расширением грудной клетки при вдохе, лёгким втягиванием диафрагмы вверх и активным сокращением верхних рёбер при выдохе. Это т. н. поверхностное дыхание, поскольку лёгкие заполняются воздухом всего лишь на 1/3 своего объёма.

Брюшное, или диафрагмальное дыхание характеризуется тем, что при вдохе диафрагма опускается вниз, в результате чего слегка выпячиваются стенки живота вперёд и раздвигаются нижние рёбра. При выдохе диафрагма активно выталкивает столб воздуха, при этом нижние рёбра сжимаются. Такое дыхание считается неполным, поскольку лёгкие заполняются на 2/3 объёма. Диафрагмальное дыхание отличается лёгкостью выдоха, поэтому и используется для исполнения небольших по протяжённости музыкальных фраз.

Смешанное (грудно-брюшное) дыхание соединяет оба описанных выше типа: грудное и брюшное. В дыхательном движении этого типа принимают участие рёбра грудной клетки и диафрагма. При этом лёгкие максимально наполняются воздухом, происходит их усиленная вентиляция. Данный тип дыхания позволяет свободно изменять ритм дыхания, глубину вдоха и выдоха, даёт возможность более равномерно распределять нагрузку на дыхательные мышцы. Грудно-брюшное дыхание является наиболее приемлемым при игре на духовых инструментах.

«Биомеханизм вдоха заключается в увеличении объёма грудной полости в результате сокращения инспираторных мышц: диафрагмы, лестничных, межхрящевых и наружных межрёберных мышц. При сокращении диафрагмальной мышцы диафрагма смещается в сторону брюшной полости, что увеличивает объём грудной полости. <...> Сокращение диафрагмы при вдохе смещает купол диафрагмы вниз. Одновременно происходит поднятие трёх нижних рёбер в сторону и вверх, что увеличивает объём грудной клетки в вертикальном и боковом направлениях» [3, с. 10]. Основными типами дыхания гобоиста для техники вдоха следует считать смешанный и диафрагмальный. Но выдох при игре на гобое имеет свою специфику.

В физиологии человека «биомеханизм выдоха заключается в уменьшении объема грудной полости. В покое этот процесс происходит пассивно. При вентиляции лёгких свыше 40 л/мин выдох совершается за счёт сокращения экспираторных мышц, к которым относят мышцы живота и внутренние межрёберные мышцы. Сокращение мышц живота повышает давление в брюшной полости, что вызывает смещение диафрагмы в сторону грудной полости, уменьшая её объём по вертикали» [3, с. 11–12].

Сложность выдоха при игре на гобое заключается, прежде всего, в очень малом отверстии трости, обеспечивающем неполную вентиляцию лёгких. Так в лёгких остаются излишки углекислого газа. Неумение правильно выполнять выдох приводит гобоистов к очень быстрой утомляемости, и в последствии – к проблемам с функционированием сердечно-сосудистой системы и эмфизематичным заболеваниям.

Как уже отмечалось, дыхание представляет собой совокупность происходящих в организме процессов, связанных с потреблением клетками кислорода и с удалением углекислого газа. Поэтому основная техническая задача исполнителя на духовом инструменте, в частности на гобое, состоит в постоянном поддержании нормальной вентиляции лёгких, и в избегании отравления организма углекислым газом. При диафрагмальном или смешанном типе дыхания углекислый газ остаётся в лёгких гобоиста, поэтому необходимо применять определённые способы его удаления.

Существует два основных способа решения данной проблемы:

1) делать цезуру перед сменой дыхания для выдоха углекислого газа уголками рта или через нос, и после этого набирать новую порцию воздуха. Выдох следует делать не до конца, чтобы оставить необходимое количество воздуха в лёгких для нормального последующего вдоха. Если выдохнуть весь воздух полностью, то вдох получится продолжительным в результате спазма в лёгких. Это отразится на качестве звука в конце фразы перед сменой дыхания – он будет «плоским», бестембровым, «бездыханным»;

2) после вдоха необходимо через короткое время или сразу же выпускать воздух под трость, или уголками рта одновременно с игрой, таким образом регулируя процесс выдоха, чтобы выпускать больше или меньше воздуха, в зависимости от конкретной музыкальной фразировки.

Второй способ выведения углекислого газа из лёгких применяется гобоистами реже, поскольку он имеет свои отрицательные стороны. Во-первых, появляется шипение, которое влияет на качество звука и мешает слушателю. Во-вторых, исполнителю может не хватать дыхания для исполнения даже небольшой музыкальной фразы по причине неумения контролировать процесс выдоха.

Основной принцип техники исполнительского дыхания гобоиста заключается в использовании различных типов вдоха и выдоха, которые

направлены на достижение лучших художественных результатов, с сохранением необходимого качества звучания, тембра, фразировки. В. Апатский указывает на неразрывную связь работы амбушюра и дыхания: «В современном представлении работа амбушюра и дыхания неотделимы друг от друга. Благодаря игре на хорошо поставленном опёртом дыхании губы освобождаются от “мёртвой хватки”, от чрезмерной активности, в них возникает ощущение некоторой упругой пассивности, ощущение элемента здоровой балластности, что и позволяет играть не за счёт чрезмерного напряжения губ, а “на дыхании”» [2, с. 73].

В исполнительской практике гобоистов важное значение приобретает ещё один тип дыхания – перманентный, то есть непрерывный. На наш взгляд, для гобоиста данный тип дыхания является наиболее приемлемым и перспективным, но только лишь при условии овладения им в совершенстве.

Как известно, техника перманентного дыхания на протяжении столетий широко применяется в музыкальном исполнительстве на национальных инструментах народов Кавказа, Средней Азии – таких как зурна, авлос, тибия, альбос и др.

Среди выдающихся исполнителей мирового класса, активно использующих технику перманентного дыхания, – Г. Холлигер (Швеция) и А. Уткин, солист ансамбля «Виртуозы Москвы», профессор Московской консерватории.

Техника перманентного дыхания заключается в следующем: вдох производится также, как и при диафрагмальном дыхании, то есть при этом заполняется нижняя часть лёгких, и основная опора ложится на диафрагму. После этого происходит фиксация дыхания, то есть его задержка на какие-то доли секунды. При этом музыкант должен почувствовать точку опоры дыхания. У гобоистов эта опора находится на 6–10 см ниже пуповины. Нижние рёбра при таком типе дыхания также должны быть раздвинуты. После ощущения опоры необходимо сделать медленный плавный вдох. Обязательное условие – исполнитель должен сидеть, для того, чтобы не было никаких толчков диафрагмы, то есть спазматических явлений. Чем ровнее будет выдох, тем качественнее получится звук и интонация. Диафрагма должна медленно сокращаться «внутрь лёгких».

Перед сменой дыхания необходимо набрать воздух в верхнюю часть щёк (т. е. перекрывать выдох из лёгких корнем языка) и производить выдох за счёт мышечных усилий щёк. В этот момент нужно произвести вдох через нос, почувствовав точку опоры. При этом необходимо стараться не менять постановку амбушюра, так как это сразу же отразится на качестве звука. Самое сложное в этом процессе – это переход от выдоха, при помощи щёк, на диафрагмальный выдох. Это можно сравнить со

сменой смычка у скрипача вверх, а затем вниз – смена должна быть незаметна.

Прежде чем начинать работать над развитием перманентного дыхания, необходимо качественно освоить основные типы дыхания – диафрагмальное и смешанное. Из-за малого отверстия в трости гобой требует воздушной струи небольшого объёма, но с большой силой давления, то есть, чтобы заставить вибрировать пластинки трости воздух должен проходить очень быстро и с большим давлением. В связи с этим, как бы громко не играл гобоист (то есть с наибольшей силой и давлением не стараясь расходовать воздух исполнитель), всё равно расход будет небольшим. Поэтому контроль над дыханием нужно вести постоянно, особенно на начальной стадии занятий на гобое. Со временем, с приобретением достаточного исполнительского опыта, свободного владения дыханием как основным компонентом исполнительского процесса, эта проблема отпадает.

Основная цель при овладении перманентным дыханием – это приблизить исполнительское дыхание гобоиста к нормальному дыханию физически развитого человека, не связанного с игрой на духовом инструменте. Необходимо освободить его от лишнего напряжения дыхательных мышц, сократить задержку углекислого газа в лёгких до минимума. В общем, нужно производить вентиляцию лёгких, как при небольшой физической нагрузке. Звук не должен прерываться, а, наоборот, литься без всяких толчков и не меняться тембрально.

Достичь этого возможно благодаря дыхательным тренировкам, используя простое приспособление – обыкновенную бутылку объёмом 0,5 л, заполненную приблизительно на $\frac{3}{4}$ ёмкости водой, полиэтиленовую трубку длиной 50 см и диаметром 3 мм, так, чтобы она могла входить внутрь штифта с тростью. Один конец трубки нужно погрузить в бутылку с водой, другой конец должен находиться в штифте с тростью. Трость нужна для того, чтобы гобоист при тренировке ощущал её и следил за постановкой амбушюра. При выдохе нужно следить за пузырьками в воде, стараться, чтобы они возникали равномерно, ориентируясь на слух. Выбор характеристик данных приспособлений связан с тем, что каждый духовой инструмент имеет после вдувания сопротивление, а значит, воздух преодолевает сопротивление губ, трости, мундштука и, конечно же, самого инструмента, так что сопротивление у гобоя примерно соответствует предложенному варианту.

После того как исполнитель освоил элементарные навыки одновременного вдоха и выдоха на этом простом тренажёре, можно приступать к занятиям непосредственно на гобое.

Преимущество данного типа дыхания перед другими объясняется двумя причинами. Во-первых, в оркестровой и сольной литературе довольно часто встречаются такие моменты, где гобоисту очень сложно на

одном дыхании сыграть ту или иную фразу. Приходится идти на компромиссы: пропускать ноту в пассажах для смены дыхания или прерывать лигу, что является нежелательным как с художественной точки зрения, так и с физической, поскольку при такой смене дыхания, когда вдох нужно произвести за 0,5–1 сек, вентиляция лёгких нарушается. Естественно, в таком случае организм не получает нормальной порции кислорода, нарушается координация движения пальцев и языка, губы быстро устают, теряется контроль над исполнительскими и выразительными средствами. Основная задача – просто доиграть ноты до конца, о музыке не может быть и речи. При использовании перманентного дыхания, в лёгких происходит нормальная вентиляция, организм функционирует нормально и не мучается от удушья, и исполнитель добивается наилучших результатов.

Во-вторых, как уже было сказано выше, выдох при игре на гобое отличается от выдоха на других духовых инструментах, так как постоянно возникает проблема лишнего воздуха. Если брать мало воздуха, звук будет «жидким», «пустым», бестембровым, а дыхание безупречным. Излишество воздуха также нежелательно. Перманентное дыхание исключает эти проблемы. У исполнителя с хорошей техникой перманентного дыхания есть нужное решение. Он берёт дыхание, исключая перегрузку лёгких, дыхательных мышц, имея возможность свободно произвести смену дыхания без ущерба для музыкальной выразительности. Лишний воздух, остающийся в лёгких, гобоист может выпустить через нос, уголки рта, или под трость, переместив опору с нижней губы на верхнюю.

Перманентное дыхание также имеет недостатки. Во-первых, играть долго на одном перманентном дыхании, всё время «подкачивая» воздух, нежелательно, потому что амбушюр гобоиста, как и любого другого исполнителя на духовом инструменте, требует периодического освобождения от напряжения, расслабления губных мышц, во время пауз (даже коротких). Во время непрерывного дыхания губы находятся в одном исполнительском положении, приводящем к тому, что через 15–20 минут игры губы теряют эластичность и чувствительность, исполнительский аппарат гобоиста становится скованным. Поэтому не нужно пренебрегать музыкальными паузами для расслабления амбушюра. Только при таком условии гобоист может добиться наилучшего результата в художественном исполнении музыкального произведения и в физиологическом состоянии всего организма.

Во-вторых, смену дыхания нельзя производить во время стаккатных пассажей, больших скачков (интервалов), так как корень языка в этот момент закрывает горло, вследствие чего язык становится почти неуправляемым, а, значит, качество штриха будет неудовлетворительным. Чтобы это предотвратить, смену дыхания нужно осуществлять во время исполнения пассажей легато, не содержащих больших скачков, либо в

пределах четвертных длительностей (в быстром темпе), или других, на усмотрение исполнителя, в медленном темпе.

В любом случае, пользование перманентным дыханием будет только тогда оправдано, когда это не отразится на музыкальной фразировке, качестве звука, штриха, и, самое главное, на жизнедеятельности музыканта.

Постановка исполнительского дыхания должна занимать важнейшее место в обучении игре на гобое. Знание методик исполнительского дыхания гобоиста может помочь музыкантам глубже понять специфику звуковых и технических качеств гобоя. Овладение разными типами техники дыхания предоставляет гобоисту широкие возможности для исполнительской интерпретации, помогает пробудить у исполнителя творческую инициативу. Решение сложных задач, связанных с техникой дыхания, будет служить развитию общей музыкально-исполнительской культуры гобоиста.

Список использованных источников

1. Апатский, В. Н. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика / В. Н. Апатский. – Текст : непосредственный // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Москва : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 11–31.
2. Апатский, В. Н. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – Киев : КНМАУ имени П. И. Чайковского, 2006. – 430 с. – ISBN: 966-7944-98-0 – Текст : непосредственный.
3. Вымятина, З. К. Физиология дыхания : Учебно-методическое пособие / З. К. Вымятина. – Томск : Томский государственный университет, 2013. – 67 с. – Текст : непосредственный.
4. Диков, Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. – Москва : Музгиз, 1962. – 116 с. – Текст : непосредственный.
5. Диков, Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. – Москва : Музгиз, 1956. – 101 с. – Текст : непосредственный.
6. Пушечников, И. Ф. Искусство игры на гобое / И. Ф. Пушечников. – Санкт-Петербург : Композитор , 2005. – ISBN 5-7379-0269-2 – 312 с. – Текст : непосредственный.
7. Усов, Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : Учебное пособие для музыкальных вузов / Ю. А. Усов. – Москва : Музыка, 1978. – 181 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Apatsky V. Opyt eksperimental'nogo issledovaniya dyhaniya i ambushyura duhovika [Experimental study of the breathing and embouchure of a wind player]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah [Methods of teaching playing wind instruments]. Moscow: Muzyka [Music], Issue 4, 1976, pp. 11–31.
2. Apatsky V. Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performance art]. Kyiv : KNMAU named after P. Tchaikovsky, 2006, 430 p., ISBN: 966-7944-98-0, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Vymyatnina Z. Fiziologiya dyhaniya : Uchebno-metodicheskoe posobie [Physiology of respiration: a teaching aid]. Tomsk : Tomskij gosudarstvennyj universitet [Tomsk State University], 2013, 67 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Dikov B. Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah [Methods of Teaching Playing Wind Instruments]. Moscow : Muzgiz, 1962, 116 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Dikov B. O dyhanii pri igre na duhovyh instrumentah [On breathing when playing wind instruments]. Moscow : Muzgiz, 1956, 101 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Pushechnikov I. Iskusstvo igry na goboe [The Art of Playing the Oboe]. Saint Petersburg : Kompozitor [Composer], 2005, 312 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah : Uchebnoe posobie dlya muzykal'nyh vuzov [History of foreign performance on wind instruments : Textbook for music universities]. Moscow: Muzyka [Music], 1978, 181 p., ISBN 5-7379-0269-2, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Олейник В. Н. О технике исполнительского дыхания гобоиста. Гобой в современном музыкальном искусстве занимает место одного из ведущих духовых инструментов. Огромное значение при игре на гобое имеет владение музыкантом техникой дыхания. Актуальность темы обусловлена необходимостью систематизировать принципы техники дыхания гобоиста. В статье дана характеристика основных типов дыхания. В изучении специфики дыхания гобоиста выявлена роль каждого типа, указаны преимущества и недостатки разных типов дыхания. Обозначены методы работы гобоиста в усовершенствовании техники дыхания.

Теоретической и методологической базой работы послужили труды В. Апатского, Б. Дикова, И. Пушечникова, Ю. Усова. Автор

опирается также на собственный многолетний опыт концертирующего исполнителя и педагога. Для исследования видов техники дыхания гобоиста использованы эмпирический, сравнительный, системный методы, которые позволяют рассмотреть поставленную проблему в теоретическом и практическом аспекте.

Материалы статьи могут быть использованы в курсе «Методика преподавания и исполнительства на духовых инструментах», а также в специальном классе. Основные положения работы нашли применение в педагогической и исполнительской практике автора и его выпускников.

Ключевые слова: гобой, игра на гобое, техника дыхания гобоиста, исполнительское дыхание при игре на духовых инструментах.

Oleynik V. On the technique of performing breathing of the oboist. Oboe in modern musical art occupies the place of one of the leading wind instruments. The musician's mastery of breathing technique is of great importance when playing the oboe. The relevance of the topic is due to the need to systematize the principles of the oboist's breathing technique. The article provides a description of the main types of breathing. In studying the specifics of the oboist's breathing, the role of each type is revealed, the advantages and disadvantages of different types of breathing are indicated. The oboist's methods of work in improving breathing technique are designated.

The theoretical and methodological basis of the work was the works of V. Apatsky, B. Dikov, I. Pushechnikov, Yu. Usov. The author also relies on his own many years of experience as a concert performer and teacher. To study the types of oboist breathing techniques, empirical, comparative, and systemic methods were used, which allow us to consider the problem in theoretical and practical aspects.

The materials of the article can be used in the course "Methodology of Teaching and Performing Wind Instruments", as well as in a special class. The main provisions of the work have found application in the teaching and performing practice of the author and his graduates.

Key words: oboe, oboe playing, oboe player breathing technique, performer breathing when playing wind instruments.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ С. В. РАХМАНИНОВА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «ЗДЕСЬ ХОРОШО»

Романсы Рахманинова являются ярчайшей жемчужиной в сокровищнице мировой камерно-вокальной музыки. В области русской песенной лирики конца XIX и начала XX столетия они являются безусловной вершиной.

Самобытный почерк композитора, красота мелодической линии и гармоническое богатство, возвышенность поэтической основы – всё это привлекает вокалистов к исполнению романсов Рахманинова. Поэтому так важна для художника-исполнителя аналитическая сторона интерпретации музыки Рахманинова.

Вопросы анализа текста музыкального произведения достаточно широко разработаны как в учебной практике, так и в научном музыковедении (к примеру, в работах В. Медушевского, М. Арановского, Е. Назайкинского, пр.). Также широко внимание к анализу вокальных сочинений Рахманинова, отмеченных прекрасным мелодическим даром композитора, «вокальной» природой его стиля, ярким продолжением лучших реалистичных традиций русского романса. При этом, проблема интерпретации музыкальных сочинений относительно нова. Особенно актуален вопрос о соотношении трактовки нотного текста исполнителем и его восприятии слушателем.

Методология музыковедческой интерпретации музыкальных текстов в настоящее время оформилась в самостоятельную область. Она, несомненно, оказывает формирующее воздействие на стиль исполнителя. Однако, границы музыковедческой и исполнительской интерпретации, так или иначе, очерчены границами субъективированного сознания, поскольку основаны на построении собственной модели содержания путём его активного осмысления. Интерпретация, как результат освоения музыкального текста при помощи той или иной методики, охватывает лишь часть истинного объёма содержания интерпретируемого объекта. Введение в анализ моментов историко-стилевого анализа, а также метода сравнения, основанного на ассоциативных связях, ведёт к выяснению глубинных и множественных содержательных слоёв сочинения.

Рассмотрим их применение на примере романса С. Рахманинова «Здесь хорошо», находящегося в русле типичных для романтизма образов

восхищения вечной красотой природы. Наряду с такими романами композитора как «Сирень», «У моего окна», «Ночь печальна», «Утро», «Островок», он входит в ряд его «пейзажных» романсов, наполненных созерцательным настроением.

Романс «Здесь хорошо» был создан весной 1902 года. В преддверии венчания с Наталией Сатиной, в начале апреля Рахманинов едет в Ивановку и пишет там романсы соч. 21. Настроение этого периода проявляется в особом внимании к камерной утонченности интонационно-мелодических и гармонических красок, психологической нюансировке.

Романс создан на одноименное, краткое, но выразительное стихотворение Г. Галиной¹

Здесь хорошо...
Взгляни, вдали огнём горит река;
Цветным ковром луга легли,
Белеют облака
Здесь нет людей...
Здесь тишина...
Здесь только Бог да я.
Цветы, да старая сосна,
Да ты, мечта моя!

Стихи Г. Галиной – безыскусные, мелодичные, лёгкие, простые по образам и языку, с налётом сентиментальности – были в начале XX

¹ Г. Галина (1873–1942) – псевдоним Глафиры Адольфовны Эйнерлинг. Она родилась в Петербурге. Окончила гимназию, затем четыре года служила на телеграфе. Первые её стихотворения при содействии Шеллера-Михайлова были напечатаны в 1895 году в «Живописном обозрении». В 1902 году вышел сборник её стихотворений, в 1906-м – второй («Предрассветные песни»). В начале своего творческого пути Г. Галина отражала настроения, характерные для демократических слоёв русского общества. За стихотворение «Лес рубят – молодой, нежно-зелёный лес», написанное по поводу репрессий против революционно настроенного студенчества, поэтесса подвергалась административной высылке из столицы. Накануне демонстрации 4 марта 1901 года, состоявшейся на Казанской площади в Петербурге, поэтесса прочитала его в Союзе писателей в присутствии Короленко, Горького, Мамина-Сибиряка, Скитальца. Стихи приобрели в то время большую популярность, часто звучали с эстрады, на студенческих сходках и вечеринках. Откликнувшись на англо-бурскую войну 1899–1902 гг. и выражая сочувствие жертвам империалистической политики, Г. Галина написала цикл стихотворений о буре. Стихотворение «Бур и его сыновья» («Трансваль, Трансваль, страна моя»), в устном обиходе несколько переделанное, стало народной песней. Кроме стихов, Галина печатала сказки для детей и рассказы, переводила драматические произведения иностранных писателей, в частности драму «Брандт» Ибсена (1908). После Великой Октябрьской социалистической революции Г. Галина вместе с мужем, писателем С. И. Гусевым-Оренбургским, уехала за границу.

столетия во множестве положены на музыку. Широко известны романсы С. В. Рахманинова на слова Галиной: «Здесь хорошо...», «Как мне больно...» («Весенняя ночь»), «У моего окна...». Писали на стихи Галиной музыку М. Гнесин, А. Гречанинов, Б. Асафьев.

У Галиной стихотворение состоит всего из двух стрóf. Используется ямбический метр и усечение – неполная стопа в конце стиха. Автор передаёт настроение полнейшей гармонии души, абсолютного счастья человека в восхищённом созерцании красоты окружающей его природы. Для образного строя поэтического текста характерно наличие нескольких образов: образа природы – типичного для романтического круга тем (в стихотворении доминирует описательная повествовательность), образа Бога, образа самого главного героя, от лица которого ведётся повествование. В целом же складывается удивительно гармоничная картина этого всеобщего единения в мире. В противовес соборности, доминирующей в круге образов поэтов рубежа XIX–XX веков, в стихотворении Галиной на первый план выходит личное ощущение Бога отдельно взятым человеком, момент удивительной гармонии души в единении с Творцом и прекрасным, созданным им миром.

Очевидно, что в выборе поэтического текста для Рахманинова основным критерием была близость общего эмоционального содержания, созвучие собственным настроениям композитора. Ивановка и была для него удивительным местом, с юности дарующим ему покой и творческое вдохновение.

Интересной особенностью музыкального прочтения поэтического текста в романсе является совпадение синтаксических структур в поэтическом тексте с их музыкально-интонационным эквивалентом. При всём сходстве синтаксических принципов в словесной речи и музыке, аналогия эта в известной степени условна. Общность происхождения этих видов искусств, их некогда нераздельное существование подчёркивается общностью используемой терминологии.

У С. Рахманинова в основе подхода лежит фразово-синтаксический принцип членения стиха, т.е. композитор опирается не на поэтический метр, а на синтаксис, следуя речевому членению текста. В результате ритмическая основа стиха оказывается незаметной, стих уподобляется прозе, с асимметрическим делением фраз по синтаксису, по смыслу произносимых слов. За основу берётся фраза текста, составляющая с музыкальной фразой неделимое единство. Речевые ударения приглушаются, отступают на второй план, и фраза музыкальная и словесная имеет один главный акцент. В романсе «Здесь хорошо» мы слышим на первом плане фразу как целое, а не музыкально-поэтические стопы. Благодаря этому достигается естественность развёртывания мелодии, за которой легко прослушивается и воспринимается смысл

словесного текста. Именно фраза в романсе «Здесь хорошо» становится основной синтаксической единицей, причём она связана не только с речевой, но и с вокально-исполнительской фразой, обусловленной объёмом дыхания певца.

Впечатлению идеального слияния слова и музыки способствует также принцип вокализации текста, при котором слог равен ноте, т. е. на каждый слог приходится звук. В результате общие контуры речевого ритма фраз сохраняются, и возникает иллюзия совпадения музыки и речевого ритма. Слово как бы неотделимо от музыки, почти невозможно представить себе текст вне музыки. Стихотворный метр утрачивает у Рахманинова приоритет в синтаксическом членении вокальной мелодии.

Романсовое начало, проявляющееся в особенностях интервальной структуры мелодии (преобладают мягкие терцовые обороты, поступенное движение), а также – в баркарольном типе фактуры.

В романсе «Здесь хорошо» мягко пульсирующая триоль сопровождения устанавливается с самого начала. Возникает то особое дыхание фортепианной фактуры, которое свойственно созерцательной лирике Рахманинова (II часть Второго фортепианного концерта). Особенно надо отметить образность самой мелодии, начинающейся фразой в верхнем регистре: «Здесь хорошо...», подобно широкому жесту, указывающему на расстилающиеся перед взором дали. Эта ключевая фраза романса определяет эмоциональный тон и динамику лирического процесса в целом. Здесь проявляется характерный для Рахманинова принцип развёртывания мелодии, суть которого – полное, исчерпывающее раскрытие выразительного смысла исходного мотива-тезиса. В этой фразе – трепетный порыв и нежное восхищение. Собственно, развёртывание музыкально-интонационной фабулы романса начинается с опевания вершины-источника, с «генерализующей интонации», которая определяет особенности музыкального развития в произведении. Этот мотив многократно повторяется в романсе, приобретая функцию лейтмотива, как бы симфонизируя музыкальную ткань.

Мелодия первого предложения имеет типичную для мелодий Рахманинова структуру: начинаясь с вершины-источника, с кульминации, она уравнивается длительным постепенным спадом, образуя «обращённую волну». Если структура каждой отдельно взятой интонации преимущественно восходящая, в общем плане мелодии преобладает нисходящая направленность: к основному мотиву присоединяется «уступчатое», постепенное нисхождение, и этим, по существу, исчерпывается весь интонационный материал романса, из которого Рахманинов путём вариантного развития строит красивейшую, пленительную мелодию. Мотивы меняются местами, слегка варьируют интонационно, «сдвигаются» по отношению к тактовой черте и, что особенно важно, изменяют свою функцию в мелодическом целом. Так,

основной мотив и его варианты являются то исходной точкой мелодического развития, то каденционным оборотом («белеют облака»), то звеном секвенции («здесь нет людей... здесь тишина...»), то, наконец, возносятся на гребне мелодической волны в самой кульминации.

Второе предложение имеет мелодическое строение, симметричное строению первого предложения. Генеральная тихая кульминация (такты 15–16) подготавливается длительным постепенным развертыванием-восхождением.

Развитие мелодии из одной интонации и отсутствие в ней контрастирующих элементов в данном случае имеет смысл: передать чувство безмятежного покоя, тишины, желания остановить «прекрасное мгновение». Этой цели соответствуют особенности гармонического развития. Для него характерны спокойные переливы гармонических красок, широкое использование терцовых сопоставлений, переменность лада.

Тональный план романса «Здесь хорошо» очень интересен и неоднозначен. Об основной тональности говорить трудно, т. к. с самого начала в нём равноправны две параллельные тональности: *A-dur* и *fis-moll*. Начинается романс гармонической конфигурацией по звукам минорного трезвучия от «*cis*». Всё это может принадлежать как тонике *A-dur*, так и тонике *fis-moll*. В тактах 2–3 применена последовательность: *fis-moll*, *cis-moll* и *h-moll*, трезвучия которых можно трактовать как в *A-dur* (VII-II-I ступени), так и в *fis-moll* (*t-d-s*). Но завершается фраза в 4-м такте на D7 *A-dur*.

Начало следующей фразы (вторая половина 4–5 такта) гармонизовано последовательностью: *cis-moll* трезвучие – малого минорного септаккорда на звуке «*fis*», который в *A-dur* расценивается как трезвучие III ступени – VI, в *fis-moll*. Затем на звуке «*fis*» звучит аккорд *fis-a-cis-dis*, который приводит то ли в *cis-moll*, то ли в *E-dur*. После него в 6-м такте звучит *S* по *E-dur*, и первое предложение в 7-м такте заканчивается на трезвучии *E-dur*.

На первый взгляд, фактура романса достаточно традиционна для романтических жанров вокальной и фортепианной музыки: на фоне ровной поступи басов – фоновая триольная фигурация средних голосов, во втором предложении переходящая в мерную триольную пульсацию, и мелодический голос, как бы «парящий» над общим фактурным комплексом.

Наряду с этим, можно обнаружить и ряд признаков, свидетельствующих о воплощении в этом романсе музыкальных черт, типичных для православной певческой традиции. Известно, что композитора постоянно влекла эта тема. Ещё в 1893 г. он сочинил духовный концерт для четырёх голосов: «В молитвах неусыпающую Богородицу», исполненный 12 декабря того же года в Синодальном

училище. К 1897 году относятся замыслы Литургии (написал через 13 лет). Е. И. Сомов напрямую утверждал: «Я знаю, что свою Всенощную он ставит гораздо выше и любит её больше «Литургии». Да и сам Рахманинов в своём интервью назвал в 1932 году своими лучшими сочинениями Всенощную и Колокола». И. С. Яссер приводит слова Рахманинова, который свидетельствует: «По закону церкви некоторые песнопения Всенощной должны быть написаны на темы обихода. Например, “Благослови, душе моя”, “Ныне отпускаеши”, “Славословие” и т. д. Другие могут быть оригинальными. В моей Всенощной всё, что подходило под второй случай, осознанно подделывалось под обиход. Например, “Блажен муж”, “Богородице” и т.д.» [2, с. 526]. Н. Метнер отмечал: «Его Всенощная изумляет нас не только богатством мастерства, красок, но и главным образом таинственным сочетанием ритуальности подлинного живого религиозного чувства и самобытности».

Приведённые цитаты, количество которых можно продолжить, свидетельствуют о несомненном интересе Рахманинова к духовной тематике, и шире – о глубоком усвоении и органичном впитывании православной певческой традиции. Такое отношение к отечественному духовному наследию не только позволило композитору создавать отдельные произведения в рамках православного канона, но также органично (и неосознанно) использовать отдельные жанровые признаки в произведениях, не связанных напрямую с этой традицией.

Так, в анализируемом романсе синтаксическое «прочтение» мелодической линии ведёт начало от церковной гласовой практики, где каждой строке текста соответствует мелодическая строка, длина которой напрямую зависит от длины строки текста. Указанная особенность обуславливает и неравномерную протяжённость строк, и преобладание принципа «слог-нота», и вращательное движение попевок вокруг звука-устоя, и речевой, псалмодирующий тип интонаций.

На православные, гласовые истоки указывают и характерные басовые обороты, содержащие секундовые и кварто-квинтовые ходы (в первом предложении), а также особенности ладотональной организации в романсе. Указанная выше тональная неопределённость, опора на параллельно-переменный («церковный») лад при ближайшем рассмотрении оказывается органичным претворением принципа мелодического, попевочного развёртывания, при котором мелодия свободно переходит от одного устоя к другому. Автономное развитие фактурных пластов приводит уже в первых тактах к неожиданному фоническому эффекту – накоплению, собиранию многотерцовых гармонических вертикалей из отдельных голосов.

Интересно, что во втором предложении, при интенсивном развитии и расширении мелодического диапазона, с появлением мелодического, очень выразительного подголоска в партии фортепиано

(по своей выразительности претендующего на роль мелодической линии в противовес коротким псалмодирующим фразам вокала), происходит переключение из сферы сосредоточенно-молитвенной, доминировавшей в первом предложении, в сферу открыто эмоциональную. Прорыв чувств свидетельствует о том, что герой Рахманинова молод, пылок, однако при своей духовной глубине ещё полон восторга перед красотой созданного Богом мира. Важным признаком проявления православной традиции остаётся синтаксическое совпадение поэтического и музыкального текста. Это также способствует целостности вырисовывающегося общего контура романса.

В данном сочинении можно проследить также следование принципам композиции, присущим романсам Р. Шумана. Об этом свидетельствует, прежде всего, выбор в качестве структурной модели формы расширенного периода (7+9 тактов), типичный для романсов немецкого композитора. Сходен с шумановским и метод воплощения этой модели: типичным является использование симфонического развития, помещение кульминации на последнюю строку поэтического текста, а вследствие этого – появление фортепианной коды (6 тактов), в которой основная мысль как бы «договаривается» от лица главного героя.

Тем не менее, учитывая гипотетическую составляющую, можно говорить о принципиально ином наполнении внешне знакомой формы. Так, принцип строчной структуры, типичный для православной музыки, диктует неравновеликость фраз в предложениях, отчего их внутренняя структура – несимметрична, подчинена логике горизонтального мелодического развёртывания.

Третья особенность, имманентно присущая данной форме – принцип зеркальной симметрии предложений. Эта особенность сложения мелодики народных песен типична и для рахманиновской мелодии, которая зачастую начинается с вершины-источника. В нашем примере мелодический потенциал этой «сворачивающейся пружины» реализуется во втором предложении, приводя к яркой по смысловому наполнению и тихой по динамическому воплощению кульминации.

Таким образом, можно говорить о потенциально многозначном музыкальном содержании романса, которое предполагает, следовательно, и большое количество интерпретационных подходов. Поэтому перейдём далее к вокальным трудностям исполнения романса «Здесь хорошо».

Первое, с чем приходится сталкиваться певцам это сложность метроритмического воспроизведения романса. Рахманинов часто использует в своих произведениях соединение триоли в аккомпанементе и дуоли в мелодии. У инструменталистов это обычно не вызывает затруднения, в то время как у певцов удержание дуольного ритма на фоне триолей в аккомпанементе становится «камнем преткновения».

Для преодоления этой сложности возможно сначала мелодекламировать текст с фортепиано, то есть ритмически точно проговаривать его, при этом внимательно слушая игру концертмейстера, выстукивать ритм триолей и говорить текст дуолями. На втором этапе можно спеть весь романс на «та-та-та», уделяя большое внимание только точному исполнению ритма. В окончании разучивания романса возможно сказать о некоторой «джазовости» романса. Обратить внимание на некоторое ощущение продления неударных слогов, как будто мы исполняем «синкопированный» ритм. К примеру, у фразы «Здесь хорошо» более значимые слоги приходятся на слабые доли. Такой подход в исполнении ритмического рисунка наблюдается на протяжении всего романса.

Второй аспект, с которым приходится часто сталкиваться в исполнении этого романса это фонетика. Часто певцы не учитывают языковые особенности в произношении русского языка. Итак, мы сталкиваемся с редуцированием гласных, которое должно использоваться исполнителями очень грамотно и умело. В первой фразе «Здесь хорошо взгляни, вдали огнём горит река» певец совершенно осознанно должен исполнять «Здесь хАрАшо взгляИни, вдали Агнём гАрит река», свободно использовать гласную «а». Также, в слове «взгляни» гласная «я» редуцируется между «я» и «и». В следующей строфе «цветным ковром луга легли, белеют облака», действует аналогичное правило редуцирования гласных в словах «кАвром», «Аблака».

Следующая задача, перед которой стоит исполнитель – это использование подвижной нюансировки, тщательно проставленной композитором. В исполнении этого романса это является одним из самых главных задач, ведь в нюансах заложен смысловой код всего произведения. Очень часто Рахманинов прописывает филировку звука на концах фраз, что усложняет исполнение этого романса певцом. В этих приёмах нюансировки звучит воздушность и волшебность, что конечно должно быть подкреплено мастерством исполнителя, который в этих моментах проявляет себя как художник, используя все краски своего голоса. Самое сложное и ценное место, которое нужно исполнить в соответствии с задумкой композитора приходится на конец романса. На словах «цветы, да старая сосна», *diminuendo* приходится на слово «сосна», и тут же тихая кульминация, приходящаяся на словах «да ты». Так как филирование звука приходится на половинную длительность слог «на», необходимо раскрыть ноту «е2» в небольшом *crescendo*, и только в самом конце уйти на затихание филированием звука. Тогда кульминация произведения, приходящаяся на “h2” ещё красочней и ярче.

Ещё одна сложность в исполнении данного романса приходится на использование правильной фразировки и дыхания. Рахманинов на протяжении всего произведения использует короткие мелодические

попевки у солиста, которые как бы «договариваются» в партии фортепиано. Казалось бы, ничего сложного в исполнении коротких фраз у певца нет, но конечно же, это очень обманчиво. Умение мыслить через паузы, продолжать развивать свою мелодию в согласии с фортепианной фактурой, внимательно следя за голосоведением пианиста и встраивая в эту полифонию свой голос, является главным показателем уровня мастерства певца.

Все вышеперечисленные аспекты разбора и исполнения данного произведения позволяют раскрыть образ повествующего героя от первого лица. В прекрасных образах природы отражено чувство полного слияния человека с творением Бога, идиллическая картина рая на Земле с ощущением абсолютного счастья, гармонии и любви, к которым стремится человек.

Теория интерпретации, решающая в настоящий момент множество вопросов как в музыковедении, так и в филологии, подходит вплотную к решению главного вопроса – о содержании произведения искусства, так или иначе отражающего глубину бытия. Завершая анализ романса С. Рахманинова «Здесь хорошо...», хотелось бы привести слова Р. Барта о дословном смысле произведения, выводящем нас в интерпретационном анализе на качественно новый уровень – уровень понимания символического языка музыки:

«...Вопрос в том, имеем ли мы право прочесть в этом дословно понятом тексте иные смыслы, которые не противоречили бы его буквальному значению; ответ на этот вопрос можно получить <...> путём выработки общей точки зрения относительно символической природы языка. Сходным образом обстоит дело и с остальными "очевидными вещами": все они уже представляют собой интерпретации, основанные на предварительном выборе определённой психологической или структурной модели; подобный код, а это именно код, способен меняться...» [1, с. 354].

Список использованных источников

1. Барт, Р. Критика и истина / Р. Барт. – Текст : непосредственный // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – Москва, 1987. – С. 354–355.
2. Берков, В. О. Рахманиновская гармония / В. О. Берков. – Текст : непосредственный // Избранные статьи и исследования. – Москва : Советский композитор, 1977. – С. 345–353.
3. Бобров, В. В. Вершины музыкального православия / В. В. Бобров. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 12. – С. 27–29.

4. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов / В. Н. Брянцева. – Текст : непосредственный // Всесоюзное издательство «Советский композитор» – Москва, 1976. – 455 с.
5. Кандинский-Рыбников, А. А. Исполнительское интонирование и мелодика Рахманинова / А. А. Кандинский-Рыбников. – Текст : непосредственный // Советская музыка – 1984. – № 5. – С. 43–49.
6. Корноухов, М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании : методологический аспект : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора педагогических наук : 13.00.08 / Корноухов Михаил Дмитриевич. – Текст : непосредственный // Монография. Великий Новгород : Кириллица, 2011. – 300 с.
7. Кочнев, Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Л. Кочнев. – Текст : непосредственный // Советская музыка – 1969. – № 12. – С. 56–60.

References

1. Barthes R. Kritika i istina [Criticism and truth]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. [Foreign Aesthetics and Theory of Literature of the 19th–20th centuries]. Moscow, 1987, pp. 354–355.
2. Berkov V. Rahmaninovskaya garmoniya [Rachmaninoff's harmony]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Izbrannyye stat'i i issledovaniya [Selected articles and research]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1977, pp. 345–353.
3. Bobrov V. Vershiny muzykal'nogo pravoslaviya [The peaks of musical Orthodoxy] Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Muzykal'naya zhizn' [Musical life], 1998, no. 12, pp. 27–29.
4. Bryantseva V. S. V. Rachmaninov. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Vsesoyuznoe izdatel'stvo «Sovetskij kompozitor» [All–Union publishing house "Soviet Composer"]. Moscow, 1976, 455 p.
5. Kandinsky-Rybnikov A. Ispolnitel'skoe intonirovanie i melodika Rahmaninova [Rachmaninov's performance intonation and melody]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Soviet Music, 1984, no. 5, pp. 43–49.
6. Kornoukhov M. Fenomen ispolnitel'skoj interpretacii v muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii : metodologicheskij aspekt : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchyonoj stepeni doktora pedagogicheskikh nauk : 13.00.08 [Phenomenon of performance interpretation in musical and pedagogical education]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Monograph. Veliky Novgorod : Kirillitsa, 2011, 300 p.

7. Kochnev Yu. Muzykal'noe proizvedenie i interpretaciya [Musical composition and interpretation]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Soviet Music, 1969, no. 12, pp. 56–60.

Коржевич Э. И. Некоторые аспекты интерпретации вокальной лирики С. В. Рахманинова на примере романса «Здесь хорошо». Статья раскрывает метод интерпретационной исполнительской работы над вокальными сочинениями С. В. Рахманинова на примере романса «Здесь хорошо» (соч. 21).

Методологическую основу исследования романса составляет комплекс приёмов музыкального, поэтического и структурного анализа текста, а также сравнительно-исторический метод, позволяющий более глубоко постичь художественные смыслы произведения. Образ идеализированного природного пространства, находящийся в центре вокального сочинения, рассмотрен в контексте эстетических воззрений композитора и его эпохи, тенденций позднего романтизма и религиозно-философских идей времени.

Научная новизна статьи заключается в выявлении некоторых заимствований, подобий и аллюзий в тексте романса «Здесь хорошо», что позволяет по-новому взглянуть на творческий стиль С. В. Рахманинова. Анализируя как музыкальный, так и поэтический текст, автор обращает внимание на художественные особенности взаимодействия слова и музыки. Особое внимание уделено особенностям мелодического облика романса в связях с традициями русского церковного распева и народной песенности, свойственных вокальному стилю Рахманинова. Также отмечены некоторые черты сходства с вокальными сочинениями Р. Шумана, потенциально повлиявшими на драматургию сочинения.

Автор отмечает глубокие связи между поэтической основой и средствами музыкальной выразительности, образным миром сочинения и культурным контекстом эпохи, в результате чего романс предстаёт как многослойное художественное произведение, открытое для выразительной, цельной и тонкой передачи его содержания в вокальной интерпретации. в вокальной интерпретации.

Ключевые слова: романс, русская лирика, творческий метод, художественный образ, культурный контекст, поэтика природы.

Korzhevich E. Some aspects of interpretation and singing tasks in the vocal lyrics of S. V. Rachmaninov on the example of the romance "It's good here". The methodological basis of the study of the romance is a set of techniques of musical, poetic and structural analysis of the text, as well as a comparative-historical method, which allows for a deeper understanding of the artistic meanings of the work. The image of an idealized natural space, located in the center of the vocal composition, is considered in the context of the

aesthetic views of the composer and his era, the tendencies of late romanticism and the religious and philosophical ideas of the time.

The scientific novelty of the article lies in the identification of some borrowings, similarities and allusions in the text of the romance "It's Good Here", which allows us to take a fresh look at the creative style of S. V. Rachmaninov. Analyzing both musical and poetic texts, the author draws attention to the artistic features of the interaction of words and music. Special attention is paid to the peculiarities of the melodic appearance of the romance in connection with the traditions of Russian church chant and folk song, characteristic of Rachmaninov's vocal style. There are also some similarities with the vocal compositions of R. Schumann, which potentially influenced the dramaturgy of the composition.

The author notes the deep connections between the poetic basis and the means of musical expression, the figurative world of composition and the cultural context of the era, as a result of which the romance appears as a multi-layered work of art, open to expressive, integral and subtle transmission of its content in vocal interpretation.

Key words: romance, Russian lyrics, creative method, artistic image, cultural context, poetics of nature.

III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 785.72

Н. Л. Биджакова

ПРОБЛЕМАТИКА ОСВОЕНИЯ ПЕРВОЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЫ А. ШНИТКЕ В КЛАССЕ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Камерно-инструментальные произведения А. Г. Шнитке составляют значительную часть творческого наследия композитора. Среди ансамблевых произведений с участием фортепиано, закрепившихся в педагогической практике, назовём: Фортепианный Квintет (op. 108, 1976)², Фортепианный Квартет (op. 204, 1988), четыре сонаты для скрипки и фортепиано (ранняя 1955 года³; № 1, op. 30, 1963; № 2, op. 49, 1968; № 3, op. 248, 1994), «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано (op. 80, 1972), две сонаты для виолончели и фортепиано (№ 1, op. 129, 1978; № 2, op. 246, 1994), «Ностальгическая музыка» (“*Musica nostalgica*”)⁴ для виолончели и фортепиано (1972–1992).

Виолончельная соната № 1 op. 129 – это первое обращение композитора к драматическому и психологическому потенциалу инструмента виолончель⁵, хотя тембр струнных (родственный человеческому голосу) всегда был близок композиторскому мышлению Шнитке, как наиболее выразительный способ воплощения его идей.

² Авторский оркестровый вариант Фортепианного квинтета – “*In memoriam*” (1978).

³ А. Г. Шнитке в последние годы жизни, составляя список своих ранних сочинений, включил Скрипичную сонату 1955 года, назвав её «Соната № 0». Впервые произведение было опубликовано зарубежным изданием “*Hans Sikorski*” в 2004 году, а отечественным издательством «Композитор» в 2009 году.

⁴ Является авторской обработкой Менуэта из цикла «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано, адресована М. Л. Ростроповичу. Существует также авторская обработка Менуэта для двух скрипок, в которой есть указания и относительно варианта для скрипки и виолончели. Впервые произведение исполнено М. Л. Ростроповичем в 1992 г. в Токио, запись на компакт-диск осуществлена Александром Ивашкиным и Ириной Шнитке в 1998 г. на фирме “*Chandos*” (редакция партии виолончели М. Л. Ростроповича).

⁵ Концерт № 1 для виолончели с оркестром op. 193 (1985–1986) появился гораздо позже Сонаты № 1 для виолончели и фортепиано op. 129 (1978).

Сочинение было рассчитано на определённого исполнителя (посвящено Наталье Гутман).

Соната прочно вошла в педагогический репертуар высших учебных заведений. Этому способствовали:

- успешная премьера, осуществлённая Наталией Гутман и Ириной Сухаребской в 1978 году⁶;

- своевременная публикация австрийским издательством “*Universal Edition*” (1979), гораздо позже Соната была опубликована отечественным издательством «Советский композитор», Москва (1981)⁷;

- презентации для студентов (например, концертное исполнение Наталии Гутман и Василия Лобанова в зале Московской консерватории им. П. И. Чайковского, 1982)⁸;

- закрепление в исполнительской практике, отражённое в антологии звукозаписи. Кроме Наталии Гутман известны интерпретации, осуществлённые при жизни композитора: Михаил Хомицер – Антон Гинзбург (1982); Ян Фоглер – Бруно Канино (CD “*Cello Sonata: Debussy, Schnittke, Brahms*”, *Berlin Classics* 0110 029, Германия, 1992); Давид Герингас – Татьяна Шац-Герингас (CD “*Russischer Kammermusik. Chamber Music From Surria: Gubaidulina, Suslin, Schnittke, Pärt*”, *Koch Schwann, Germania*, 1994); Андрей Дёмин – Юрий Слесарев (CD “*Lalo, Prokofiev, Denissov, Schnittke. Works for cello & piano*”, *Vista Vera CD-96011*, 1996); Александр Ивашкин – Ирина Шнитке (CD “*Schnittke: Complete works for cello and piano*”, *Chandos* 9705, 1998) и др.;

- включение в программы музыкальных конкурсов (например, Международный конкурс камерных ансамблей имени Д. Д. Шостаковича, 1991 г., г. Санкт-Петербург, среди организаторов – Т. А. Гайдамович, Ю. А. Башмет, Е. А. Шафран).

На фоне активной исполнительской практики Виолончельная соната в 1990-е годы вошла в педагогический репертуар класса камерного ансамбля в образовательных учреждениях высшего образования. Сочинение относится к блоку репертуарных произведений высшей степени сложности, как в решении технических, так и художественно-концептуальных задач. Глубинные философские мысли автора не раскрываются сразу, требуют не только «вживания» исполнителей в музыкальный материал, но и познания символического плана сочинения, раскрытия смысловых ориентиров, стилистических особенностей,

⁶ На основе этого концертного исполнения, зафиксированного всесоюзным радио, в 1982 году Всесоюзной звукозаписывающей фирмой Мелодия была выпущена пластинка.

⁷ Вплоть до конца 1970-х годов сочинения А. Шнитке находились под запретом.

⁸ Запись позднее вошла в CD диск “*Debussy, Schnittke, Bach. Portrait Natalia Gutman*”, Vol. II, Live Classics, 2000, Germany.

которые позволяют студенту открыть новые измерения звукотворчества, активизировать мыслительный процесс, развить эмоциональный интеллект. Кроме того, музыка носит воспитательный характер, так как затрагивает нравственные категории.

Семантика языка внешне лаконичной музыкальной конструкции проявляется в следующем:

- рельефной символичности каждой интонации, темы, образа;
- передаче остро переживаемого чувства человеческого страдания, как реакции на столкновение с агрессивной (безличной) энергией;
- разрешение конфликта, трактуемое либо как очистительный катарсис, либо как психологическое опустошение.

Построение цикла находится в русле традиции сонатного жанра и является типовым для камерных опусов автора⁹, с чередованием медленных и быстрых частей: I – *Largo* (4'), II – *Presto* (7'), III – *Largo* (9'), которые следуют *attacca*. Здесь многогранно представлен принцип диалога. Сам автор неоднократно подчёркивал, что ему ближе всего «контрастно-диалогическое» мышление. Исследователь Е. Г. Захарова подробно дифференцировала разновидности диалогичности: инструментальная, тембровая, жанровая, стилевая, монолог (внутренний диалог в партии одного инструмента) [2]. Так в соотношении партий следует отметить господство свободного монолога (речи «от первого лица») виолончели, так как звучание струнных инструментов всегда было приоритетным в звуковом письме Шнитке по причине интонационной пластичности. Согласно мнению исследовательницы О. В. Семушиной «виолончель – оратор, проповедник» в инструментальном взаимодействии виолончельно-фортепианного дуэта [4, с. 152]. «Только тембр виолончели способен достичь такой силы напряжённости и муки в верхнем регистре. На фоне до-минорного аккорда рояля, создающего физическое ощущение объёмного, ещё заряженного энергией пространства, резкий “ми бекар” струнного инструмента трогает человечностью и болью» [там же, с. 152].

О. В. Семушина выделила стилевые тенденции, отразившиеся в образности Сонаты: «Этот опус – один из немногих синтезирующих в себе экспрессию и масштабность периода 60-х – начала 70-х годов и сосредоточенность, и возвышенность, присущую произведениям 80-х. Соната отличается органичным взаимодействием двух тенденций XX века: экспрессионистской и неоклассической. Но если черты первой пронизывают сочинение от начала до конца и проявляют себя в различных состояниях: в глубокой напряжённой сосредоточенности первой части, в

⁹ Вторая и Третья скрипичные сонаты, Вторая виолончельная соната (пятичастная).

мистических пассажах второй: в яростном кластерном ударе рояля на кульминации, порождающем страшный смерч пассажей, в неистовой мольбе виолончели в третьей части и в её последних тактах, где музыка растворяется в великой тишине, возвращаясь туда, где совершилось её рождение, то неоклассицизм обнаруживает себя в более скрытом виде. Его признаками становятся: ясность и логичность формы, использование полифонических принципов развития во второй части (канон, стретто), стремление к консонантности и хоральности гармоний в первой и третьей частях, тождатность и остинатный принцип движения отдельных эпизодов второй части. Говоря о жанровых истоках сочинения в широком значении этого термина, следует отметить явное преобладание речитативного начала в крайних частях и своеобразное преломление «скерцозности», т. е. инструментальной виртуозности во второй части, представляющей один из вариантов воплощения “*perpetum mobile*”» [4, с. 145–146]. Наряду с отмеченными жанровыми признаками, в контексте неоклассицистских тенденций в сочинении проявляются черты инструментальной арии.

Для осознания содержательной стороны произведения следует понять, какие символы внедрены автором в звуковую ткань произведения:

1. Христианская символика – «тема креста» возникает буквально с начальных звуков первой части. Девятитактовое *solo* виолончели, экспонирующее эту знаковость, выступает в качестве эпиграфа сонатного цикла, и далее становясь его лейттемой.

2. Монограмма ВАСН¹⁰, на присутствие которой во второй части Сонаты указывал виолончелист А. В. Ивашкин (исполнитель и пропагандист сочинений, исследователь творчества Шнитке, опирающийся на длительный опыт с автором): «В самом начале части в расходящихся гаммообразных пассажах виолончели происходит последовательное увеличение количества нот от двух до четырнадцати. В основе этих пассажей лежит монограмма ВАСН. Ею, в несколько изменённом виде (переставлены местами звуки «си» и «до») и начинается вторая часть. А увеличение количества нот в пассажах до четырнадцати также связано с именем Баха: ведь по известному во времена Баха и связанному с Кабалой нумерологическому принципу (где каждой букве

¹⁰ Для формирования мировоззрения А. Г. Шнитке наследие И. С. Баха было определяющим: «Я думаю, что Бах – это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха – путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе – центр. Даже его имя ВАСН: расхождение линий в противоречии В-Н в этом полутоновом полном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего» [Цит. по 1, с. 56]. Поэтому монограмма ВАСН сопровождает Первую, Вторую и Третью скрипичные сонаты, Струнное Трио, Третий Концерто Гроссо, Второй Виолончельный Концерт, Третью Симфонию, хоровое произведение «Стихи Покаянные» А. Шнитке.

алфавита соответствует число) имя композитора имеет числовой эквивалент «14»: $(B = 2) + (A = 1) + (C = 3) + (H = 8)$ » [3, с. 9].

Благодаря лейтинтонам в драматургии сочинения кристаллизована содержательная идея. «Тема креста» первой части, трансформируясь во второй (Скерцо), меняет свою природу – перемещаясь в партию фортепиано, оказывается в «перевернутом» виде. Инфернальное начало «злого» Скерцо¹¹ проявляет себя с помощью различных средств выразительности:

- графически;
- динамически;
- с привлечением «брутальных» приёмов звукоизвлечения (ударные *sfff* и метрическое акцентирование, кластер двумя ладонями пианиста на *ffff* с педалью, глиссандо виолончели на неопределённую высоту, аккорды *pizzicato* на *fff*, глиссандирующие аккордовые *pizzicato*, «свистящее» *sul ponticello*);

- с использованием всего инструментального диапазона (например, *ffff e martellatissimo sempre* в крайне высоком рояльном регистре);

- с помощью жанровой трансформации: например, в кульминационной зоне применяется вполне узнаваемая трёхдольная вальсовая конструкция, а также встречается вкрапление джазовых элементов («блуждающий бас» в чрезвычайно быстром темпе, синкопирование).

Финальное *Largo* – кульминационная реквиемная часть цикла завершается метафизической релаксацией: инструментальное звучание, начинаясь с высочайшего градуса эмоционального напряжения (экспрессия речевой декламации виолончели в динамике фортиссимо), к коде растворяется в «космической тишине». О. В. Семушина ассоциирует Третью часть с катарсисом «в его подлинном аристотелевском понимании: “очищение духа при помощи страха и сострадания”, катарсис как итог и цель трагедии» [4, с. 152]. «Перевернутая» тема эпитафии из первой части в партии виолончели может трактоваться здесь как воплощение мученичества. Композитор сопоставляет экспрессию человеческой боли и страдания в материальном мире (в динамике *ff*) без всякого перехода (встык) с абсолютно другим измерением – недостижимостью мистической нематериальной сущности (*pp subito*). Преображение всех тем в коде с одной стороны демонстрирует их интонационную общность, с другой – выявляет скрытую амбивалентность, когда один и тот же материал может обернуться полярным образом (например, соединение темы-эпитафии на *pizzicato* в партии виолончели и «отзеркаленного» музыкального

¹¹ Типовая модель Д. Шостаковича.

вихревого потока *Presto* в диаметрально противоположном темпе *Largo* в очень высоком холодном регистре клавишного инструмента). Подобная метаморфоза происходит с тяжеловесно утрированным вальсообразным ритмом в партии фортепиано из Скерцо (где он ассоциируется с «пляской смерти»), когда в финальном *Largo* этот ритм перевоплощается в трёхдольность траурного шествия сарабанды.

Несмотря на то, что А. Г. Шнитке утверждал, что никаких особых технологических замыслов перед созданием Сонаты у него не было [6, с. 137], тем не менее, структурность построения второй части (*Presto*) ясно очерчена: «полиостинатность», состоящая из двух несовпадающих слоёв: у виолончели – восемь раз повторяющийся 13-тактовый период, у фортепиано – 16-тактовые периоды» [там же, с. 138]. В нотном тексте даже введено двойное счётное обозначение: римские цифры для виолончели, арабские – для фортепиано. Кажущаяся, на первый взгляд, импровизационность музыкального развития (с частой сменой метра) развёртывается очень рационально и скоординировано.

Обобщая вышеизложенное, можно выделить несколько направлений в освоении Сонаты в классе камерного ансамбля:

1. Ознакомление с интерпретационными версиями (носителями традиции исполнения).

2. Подготовка мощной технической базы, для того, чтобы выработать запас прочности и сформировать физическую выносливость для преодоления очень сложных эпизодов (например, довольно продолжительного пассажного движения в партии виолончели длиной в 108 тактов с постепенным наращиванием динамики от *ppp* к *fff* во второй части).

3. Продумывание логики развёртывания драматургии сонатного цикла:

– оппозиция «медитация – скерцо» на уровне частей целого, где *Largo* Финала компенсирует динамичное развитие второй части *Presto*¹²;

– арочность формы подчёркивает философичность образной идеи, когда сосредоточенность состояния первой части замыкается в финальной, когда отголоски вихревого движения средней части отражаются в высоком «стеклянном» рояльном регистре в коде Финала (традиционно, кодовый раздел сонатного цикла должен был «гарантировать» некое умиротворение, у Шнитке итоговые обобщения приобретают особый пессимистический смысл).

4. Постигание семантики музыкального языка автора:

– в интонационном плане (сопряжение секундовых и терцовых интонаций *solo* виолончели («эпиграфа») первой части представляет собой

¹² Такое построение цикла становится типовым для дальнейших камерных сонат А. Г. Шнитке.

«тему креста», претерпевающую в дальнейшем разнообразные модификации);

– в жанровой трансформации (приём снижения жанра, в целях сопоставления высокой «трагедии» с тривиальной «пошлостью»);

5. Осмысление модели инструментального дуэта (несмотря на приоритет моноличности высказывания виолончели во всех трёх частях, ансамблевость обнаруживает себя как на эмоциональном, так и звуковом уровнях).

6. Трактовка ансамблевого взаимодействия в инструментальном противостоянии (композитор оперирует разнородностью специфики звукообразования): виолончель – носитель человеческой боли и страдания (речевая экспрессия, ламентозные интонации); фортепиано – носитель подчеркнутой механистичности (культивирование ударного прикосновения, аккордовая организация фактуры, кластерное звучание, аккордово-хоральное звучание), чья функция в организации метроритмического движения.

7. Усиление тембрового сопоставления (расширение диапазона виолончели; трансцендентность высокого регистра фортепиано на длительной педали).

8. Обострение эмоциональной подачи: сочетание предельной экспрессии – игра «на разрыв аорты» (выражение О. Э. Мандельштама) и нарочитой аэмоциональности;

9. Понимание полифонии А. Шнитке, как «суперполифонии». Данный феномен Т. В. Франтова определяет как «высшее художественное выражение гармонии мироздания, которое вмещает в себя полный спектр человеческих чувств и мыслей, объемлет “высокое” и “низкое”, “родное” и “вселенское”» [5, с. 259]. Полифоническое мышление композитора проявляется на разных уровнях:

– макроуровне – «полифонизация содержания, драматургии» – многообразие в единстве (включение в текст самых разных элементов) узнаваемые интонации, ритмоформулы как семантические единицы;

– микроуровне – полифонические приёмы развития.

Т. В. Франтова выделяет некоторые разновидности из типовой неоклассической полифонической формы, применяемые композитором [5, с. 96]:

– крещендирующая полиостинатная;

– структурно-контрапунктическая (многоярусная).

Например, *basso ostinato* в *Presto* (органный пункт на протяжении продолжительного раздела); расходящееся зеркальное движение в коде Финала.

Выделенные структурные и художественные особенности произведения, а также намеченный комплексный подход к его изучению

позволят молодым исполнителям постичь смысл концепции сочинения и создать свою интерпретацию.

Список использованных источников

1. Демченко, А. И. Гений из Энгельса Альфред Шнитке. Штрихи к портрету. Очерк / А. И. Демченко. – Саратов : Спектр, 2009. – 128 с. – ISBN: 978-5-91272-712-2. – Текст : непосредственный.
2. Захарова, Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Захарова Елена Геннадьевна; РАМ имени Гнесиных. – Москва, 2008. – 226 с. – Текст : непосредственный.
3. Ивашкин, А. В. Код Шнитке / А. В. Ивашкин. – URL : <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/7359/1/The%20Schnittke%20Code%20with%20examples.pdf>, (дата обращения: 10.10.2024). – Текст : электронный.
4. Семушина, О. В. Соната А. Г. Шнитке для виолончели и фортепиано / О. В. Семушина ; составитель А. А. Жохова – Текст : непосредственный // Камерно-ансамблевая музыка в творчестве русских композиторов. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1993. – 208 с. – С. 141–155.
5. Франтова, Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. В. Франтова. – Ростов-на-Дону : Издательство СКНЦ ВШ АНCH, 2004. – 404 с. – Текст : непосредственный.
6. Холопова, В. Н. Виолончельная соната / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева // Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. – Текст : непосредственный. – Москва : Советский композитор, 1990. – С. 137–139. – ISBN: 5-85285-085-3.

References

1. Demchenko A. Genij iz Engel'sa Al'fred SHnitke. SHtrihi k portretu. Ocherk [Genius from Engels Alfred Schnittke. Strokes to a portrait. Essay]. Saratov : Spektr, 2009, 128 p., ISBN: 978-5-91272-712-2, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Zakharova E. Instrumental'nye ansambli s fortepiano Al'freda SHnitke: k probleme dialoga : dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02 [Instrumental ensembles with piano by Alfred Schnittke: on the problem of dialogue: Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Ph.D. in Art History): 17.00.02] / Zakharova Elena Gennadyevna; Gnessin Russian Academy of Music. Moscow, 2008, 226 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

3. Ivashkin A. Kod SHnitke [Schnittke's Code]. URL : <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/7359/1/The%20Schnittke%20Code%20with%20examples.pdf>, free (access date: 10.10.2024). Tekst : elektronnyj [Text : electronic].
4. Semushina O. SHnitke dlya violoncheli i fortepiano [Sonata by A. G. Schnittke for cello and piano] / sostavitel' A. Zhohova [compiled by A. Zhokhova], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] // Kamerno-ansamblevaya muzyka v tvorchestve russkih kompozitorov [Chamber and ensemble music in the works of Russian composers: collection of articles]. Saint Petersburg : St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 1993, 208 p., pp. 141–155.
5. Frantova T. Polifoniya A. SHnitke i novye tendencii v muzyke vtoroj poloviny XX veka [Polyphony of A. Schnittke and new trends in music of the second half of the twentieth century]. Rostov-on-Don : Izdatel'stvo SKNC VSH ANSN [Publishing house of the North Caucasian Scientific Center of Higher Education ANSN], 2004, 404 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Kholopova V. Violonchel'naya sonata [Cello Sonata] / Al'fred SHnitke : Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittk : Essay on his Life and Work], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1990, 350 p., pp. 137–139.

Биджакова Н. Л. Проблематика освоения Первой виолончельной сонаты А. Шнитке в классе камерного ансамбля. В фокусе внимания автора статьи находится камерно-инструментальное наследие А. Г. Шнитке. Проблематика статьи направлена на вопросы освоения в педагогической практике одного из сложнейших ансамблевых произведений XX века. Предметом исследования является процесс изучения Сонаты № 1 для виолончели и фортепиано op. 129 А. Г. Шнитке в классе камерного ансамбля музыкального вуза. Материал статьи касается истории создания и факторов вхождения в ансамблевый репертуар названного сочинения. Среди задач – рассмотрение структуры сонатного цикла, художественной образности, логики развёртывания музыкальной драматургии, взаимоотношения инструментов ансамблевой партитуры и др.

Автор статьи резюмирует информационные и теоретические материалы по данной теме. Используя методы анализа и обобщения, выявляет жанровые истоки музыкального материала, обращает внимание на символы, внедрённые автором в звуковую ткань произведения.

В статье предлагается алгоритм овладения художественным произведением. Выделенные направления в изучении Первой виолончельной сонаты позволят молодым исполнителям глубже понять логику композиторского мышления, выработать концептуальный подход

к созданию интерпретации сочинения, нацеливает обучающихся на постижение семантики музыкального языка.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, виолончельно-фортепианный дуэт, соната, А. Шнитке.

Bijakova N. The Problems of Mastering the First Cello Sonata by A. Schnittke in a Chamber Ensemble Class. The author of the article focuses on the chamber instrumental heritage of A. G. Schnittke. The problems of the article are aimed at the issues of mastering one of the most complex ensemble works of the twentieth century in pedagogical practice. The subject of the study is the process of studying Sonata No. 1 for Cello and Piano op. 129 by A. G. Schnittke in a chamber ensemble class of a music college. The material of the article concerns the history of the creation and factors of inclusion in the ensemble repertoire of the named composition. Among the objectives are consideration of the structure of the sonata cycle, artistic imagery, logic of the development of musical dramaturgy, the relationship of the instruments of the ensemble score, etc.

The author of the article summarizes the information and theoretical materials on this topic. Using methods of analysis and generalization, the author reveals the genre sources of the musical material, draws attention to the symbols introduced by the author into the sound fabric of the work.

The article proposes an algorithm for mastering a work of art. The identified directions in studying the First Cello Sonata will allow young performers to more deeply understand the logic of composer's thinking, develop a conceptual approach to creating an interpretation of the composition, and aim students to comprehend the semantics of musical language.

Key words: chamber instrumental music, cello and piano duet, sonata, A. Schnittke.

УДК 78.06: 372.881.111.1

*В. Ф. Шурин,
Е. В. Горбылёва*

СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

В условиях стремительного развития международного культурного обмена, знание иностранных языков становится неотъемлемой частью профессионального арсенала современного музыканта. Знания иностранного языка дают возможность участвовать в

международных конкурсах, фестивалях, получать информацию из специализированной литературы о понимании и интерпретировании музыкального произведения на оригинальном языке. Данная статья изучает особенности обучения иностранным языкам в музыкальных образовательных учреждениях и значение междисциплинарных связей в музыкальных вузах.

Анализ учебно-методической литературы показывает, что обучение иностранному языку в высших музыкальных учебных заведениях отличается от курса общего английского языка (*General English*). Основные стратегии формирования коммуникативных навыков включают следующие аспекты:

1. Обучение специализированной лексике происходит через чтение профессионально ориентированных аутентичных текстов или лексических тестов [3], что важно для музыкантов, так как они должны уметь не только вести общие разговоры, но и владеть специализированными терминами для обсуждения профессиональных тем. Специальная лексика охватывает такие аспекты, как названия инструментов, техники исполнения, жанры, формы и стили, материалы из музыкальных энциклопедий, статьи о композиторах, отзывы на концерты и оперные постановки. Например, студентам-музыкантам предлагается прочитать предложение и выбрать подходящий музыкальный инструмент:

1. *This percussion instrument is typically a bronze disc that produces sound when struck by a knobble beater.*

a) drum b) triangle c) gong d) piano

2. *Lowest-pitched of the brass wind instruments*

a) oboe b) french horn c) saxophone d) tuba

Или же студентам предлагается пройти тест на знание творчества композиторов. Например:

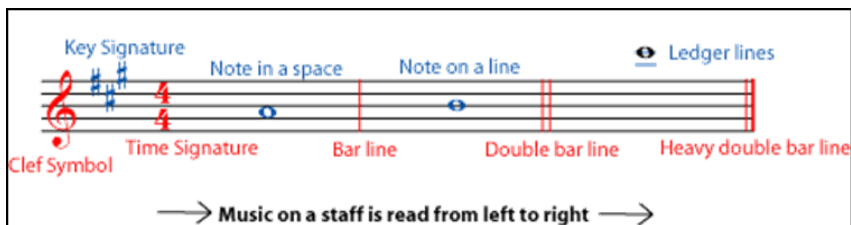
1. *Which composer is known as the "Father of the Symphony"?*

A) J. Haydn B) A. Vivaldi C) F. Chopin D) P. Tchaikovsky

2. *Who wrote the opera "The Marriage of Figaro"?*

A) W. A. Mozart B) G. Verdi C) R. Wagner D) G. Bizet

2. Так как значительное количество учебной информации представлено в форме нотных сборников, статей и монографий, большое значение придаётся развитию навыков чтения и перевода музыкальных текстов. Например, студентам предлагается перевести музыкальные термины в нотной записи, показанной на рисунке.



3. Развитие коммуникативных умений студентов-музыкантов происходит путём моделирования реальных ситуаций в их профессиональной среде, такой как репетиции, выступления, мастер-классы и конференции. Например, студенту предлагается представить, что он находится на репетиции оркестра и ему нужно перевести на английский язык слова дирижёра: «Добрый день, коллеги! Сегодня у нас важная репетиция, уверен, что она пройдёт в плодотворной творческой атмосфере. Давайте начнём с настройки инструментов. Пожалуйста, настройтесь по камертону, убедитесь, что все инструменты звучат в унисон. Полагаю, что все музыканты достаточно приготовились к репетиции, разогрели пальцы и голос. Переходим к нашей основной программе. Начнём с первой части. Давайте сосредоточимся на темпе и динамике. Важно, чтобы все были синхронны».

4. Наряду с лингвистическими знаниями, обучающиеся также погружаются в историю и культуру стран, языки которых они изучают [4].

Это помогает глубже понять контекст создания музыкальных произведений и их исполнителей.

Иностранный язык служит не просто средством коммуникации, но и инструментом для изучения культуры, истории и искусства других стран [2]. Например, студентам предлагают ответить на вопросы, связанные с традициями, культурой поведения в Великобритании:

1. *Who currently seats on the British throne?* 2. *Which event starts with the lighting of a large bonfire on 5th November in England?* 3. *What is Britain's oldest university?* 4. *Who is known as the "Bard of Avon"?* 5. *Which British city is renowned for its Roman-built baths?* 6. *What is the easiest way to start a conversation you don't know well?*

Сложным, но познавательным для студентов-музыкантов представляется изучение английских идиом, связанных с музыкой. Обучение идиомам требует лингвокультурологического подхода, поскольку идиомы дословно не переводятся, а нужна определённая логика, которая свойственна только носителям той или иной культуры. В учебных пособиях и практикумах для музыкальных вузов можно найти задания на идиомы, связанные с музыкой. Например, 1) *to sing the blues* – быть разочарованным, грустить, жаловаться, тосковать; 2) *to play second*

fiddle – быть на вторых ролях (буквально играть вторую скрипку); 3) *to be a musician to one's fingertips* – быть музыкантом до мозга костей.

Для сравнения русских и английских культурологических особенностей авторы некоторых пособий используют пословицы со словами, обозначающими определённые музыкальные термины. Например, *there's many a good tune played on an old fiddle* (старый конь борозды не испортит); *he has got the fiddle but not the stick* (есть инструмент, да руки не оттуда); *brave actions never wanted a trumpet* (добрые дела сами говорят за себя).

Парадигма формирования иноязычной профессиональной коммуникативной компетенции требует применения современных методик и технологий. Среди наиболее популярных подходов можно выделить следующие: коммуникативный метод; проектный метод; информационно-коммуникационные технологии (ИКТ); иммерсивный метод.

При коммуникативном методе происходит развитие устной речи и способности свободно выражать мысли на иностранном языке в сфере музыкальной деятельности. Этот метод особенно полезен для подготовки к участию в международных музыкальных проектах и сотрудничеству с зарубежными деятелями искусств. Проектный метод предполагает работу над проектами, связанными с музыкальной деятельностью. Например, обучающиеся могут подготовить презентацию о творчестве композитора или проанализировать музыкальное произведение на оригинальном языке. Метод ИКТ активно использует цифровые ресурсы, такие как онлайн-платформы, мобильные приложения и социальные сети, позволяющие сделать процесс обучения студентов музыкального профиля более гибким и доступным.

Так, преподаватели иностранных языков разных подразделений Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева (Музыкальная школа для одарённых детей, факультет среднего профессионального образования, факультет высшего образования) активно используют образовательную платформу *Skyeng, Skysmart* для создания интерактивных заданий по контролю текущего материала, промежуточного и итогового контроля. Задания охватывают все виды речевой деятельности (аудирование, чтение, письмо, говорение). Для контроля лексики преподавателями используется сервис *Quizlet*, с помощью которого можно создавать флэш-карточки с картинкой или без для ввода или закрепления лексики. Этот формат заданий позволяет тренировать такие навыки, как чтение, говорение, аудирование и письмо.

Особенностью иммерсивного метода (от англ. гл. *immerse* – погружаться) является погружение в языковую среду путём прослушивания музыки, просмотра фильмов и чтения литературы на изучаемом языке. Этот метод помогает быстрее освоить язык и получить

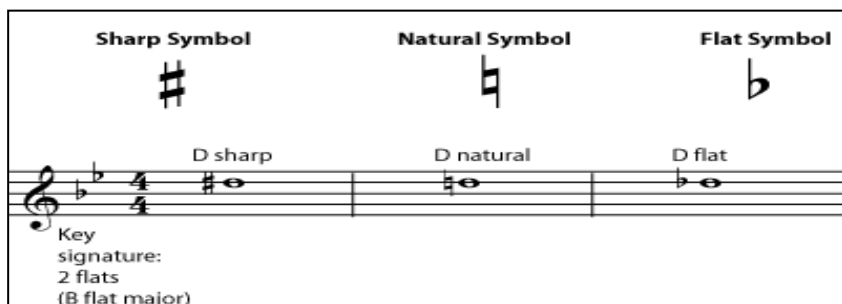
знания о его культуре. Как отмечает Л. Н. Занков, эти знания служат основой для формирования профессиональных и языковых компетенций будущих музыкантов, при этом иностранный язык выступает как средство для понимания культурного разнообразия [1].

Язык и культура – основа межкультурной коммуникации, которая успешно формируется благодаря интеграции знаний из одной дисциплины в другую. А. В. Хуторской подчёркивает, что интеграция знаний из различных областей способствует развитию творческого мышления и применению этих знаний на практике [5].

Междисциплинарный подход способствует развитию творческого и системного мышления, что является важным аспектом современного образования. В нашем исследовании мы использовали способы взаимодействия двух дисциплин – «Иностранный язык» и «Теория музыки». Выяснилось, что изучение специальных музыкальных терминов на иностранном языке позволяет улучшить профессиональную компетенцию обучающихся. Термины служат ключом к интеграции знаний и обогащают словарный запас. Например, такие слова, как *tempo* (темп), *forte* (громко), *piano* (тихо) и *staccato* (отрывисто), не только активно используются в международной музыкальной практике, но и помогают ориентироваться в мире нотных текстов и инструкций, направляя студентов на путь профессионального развития. Понимание термина *andante* (итал. «идущий шагом»), который обозначает умеренный темп, не только углубляет знание самого термина, но и способствует его образному восприятию, а понимание термина *crescendo* (постепенное увеличение громкости) требует не только перевода, но и осознания его роли в музыкальном произведении. Освоение терминов на иностранном языке позволяет музыкантам работать с оригинальными партитурами и минимизировать ошибки в интерпретации. Например, термины *legato* (связно) и *glissando* (скольжение) представляют собой не просто слова, а важные указания для исполнения, требующие точного понимания.

Создание учебных пособий, методических рекомендаций, грамматических справочников, словарей по специальности, практикумов и сборников с практическими заданиями, нацеленных на формирование профессиональных коммуникативных навыков в сфере музыкальной деятельности (*English for Specific Purposes*) является хорошим примером сотрудничества преподавателей нескольких кафедр и реализации междисциплинарного подхода. В частности, на кафедре гуманитарных и художественных дисциплин Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева было разработано методическое пособие по английскому языку «Теория музыки». Основная цель этого пособия – помочь студентам музыкальных учебных заведений освоить терминологию музыкально-теоретических дисциплин на английском языке.

Задача пособия заключается в том, чтобы помочь студентам уверенно читать музыкальную профессиональную литературу, анализировать произведения, изучаемые в рамках специальных предметов, и вести обсуждения на музыкальные темы на английском языке. Содержание тем представлено в порядке важности и с учётом некоторых музыкальных методологических аспектов, которые развиваются с возрастающим уровнем сложности. В первых темах представлены более короткие и лёгкие понятия, о значении которых можно догадаться ассоциативным методом. Например, студенты быстро понимают перевод музыкальных знаков, изображённых на рисунке, так как прекрасно знают их из курса «Теория музыки».



В отношении последующих тем понимание прочитанного материала будет более актуальным с элементами более высокой сложности. Идея заключается в том, что музыканты могут вовлекаться в реальные контексты, касающиеся их профессиональной среды и использовать надежные справочные источники. Аутентичные тексты представляют интерес, как для классических, так и для джазовых музыкантов, способствуя возможностям обмена между двумя основными дисциплинами.

Пособие включает в себя профессионально-ориентированные тексты, охватывающие широкий спектр тем в области теории музыки – от понятия нотного стана до различных форм музыкальных произведений. Содержание материалов соответствует требованиям действующих учебных программ по музыкально-теоретическим дисциплинам и знакомит студентов с западными подходами к изложению теории музыки. Например, при изучении темы «Нотный стан» студенты работают с аутентичным текстом, который содержит графическое изображение нотного стана, отвечают на вопросы для проверки понимания и выполняют упражнения для закрепления знаний музыкальных терминов.

Например:

Match the terms on the left with their correct definitions below.

1. Staff	a. Indicates how fast or slow the music should be played.
2. Ledger lines	b. A symbol that indicates the pitch range of the staff.
3. Bar lines	c. A group of staves played at the same time.
4. Clef symbol	d. A symbol used to group staves for similar instruments or voices.
5. Time signature	e. Represents silence in music.
6. Tempo markings	f. Horizontal lines and spaces used to write music.
7. Dynamic markings	g. Indicates how loud or soft the music should be played.
8. Brace	h. Lines added to show notes above or below the staff.
9. System	i. Vertical lines that divide the staff into measures.
10. Rest	j. Indicates the number of beats in each measure.

Каждая тема включает в себя глоссарий и иллюстрации, которые помогают лучше понять и освоить музыкальную терминологию. Вопросы и задания к текстам способствуют расширению лексического минимума студентов, совершенствованию грамматических и развитию коммуникативных навыков. Использование упражнений и терминов музыкальной тематики в процессе решения профессиональных задач направлено на формирование общекультурных и профессиональных компетенций будущих специалистов-музыкантов, способных работать со специальной литературой и общаться на профессиональные темы на иностранном (английском) языке. При выполнении тестовых заданий чётко прослеживается междисциплинарная связь между знанием дисциплин «Теория музыки» и «Иностранный язык».

Можно сделать вывод о том, что языковой материал, представленный в методическом пособии по английскому языку «Теория музыки», разработанном преподавателями кафедры гуманитарных и художественных дисциплин Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева, имеет практическую направленность и дидактический потенциал, формирует и развивает у студентов музыкального профиля коммуникативные и дискуссионные навыки в профессиональной деятельности.

Таким образом, анализ проведённой нами работы показал, что:

1) обучение иностранному языку не только охватывает набор стратегий, которые поощряют вовлечение обучающихся в социальную и коммуникативную среду, но и затрагивает другие аспекты жизни. Язык оказывает огромное влияние на наши внутренние мысли, чувства и намерения. При изучении иностранного языка этот процесс включает не только запоминание новых слов, но и знакомство с другими культурами и способами мышления;

2) междисциплинарные связи имеют большое значение в изучении иностранного языка в музыкальных учебных заведениях. Они позволяют объединять знания из разных областей музыкального образования, что способствует более глубокому и осознанному усвоению материала. Особенно важно взаимодействие между изучением музыкальных терминов, используемых в теории и истории музыки, и выполнением тестовых заданий по этим предметам. Использование междисциплинарных связей не только улучшает языковые навыки студентов, но и помогает им лучше понимать профессиональные тексты и успешно решать учебные задачи.

Список использованных источников

1. Занков, Л. В. Обучение и развитие / Л. В. Занков. – Москва : Педагогика, 1975. – 440 с. – Текст: непосредственный.
2. Зимняя, И. А. Психология обучения иностранным языкам в школе / И. А. Зимняя. – Москва : Просвещение, 2001. – 222 стр. – Текст : непосредственный.
3. Пассов, Е. И. Основы методики обучения иностранным языкам / И. Е. Пассов. – Москва : Русский язык, 1989. – 276 с. – Текст : непосредственный.
4. Сафонова, В. В. Изучение языков международного общения в контексте диалога культур и цивилизаций / В. В. Сафонова. – Воронеж : Истоки, 1996. – 238 с. – ISBN 5-88242-033-4. – Текст : непосредственный.
5. Хуторской, А. В. Современная дидактика : Учебник для вузов / А. В. Хуторской. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2023. – 407 с. – ISBN 978-5-06-005706-5. – Текст : непосредственный.

References

1. Zankov L. Obuchenie i razvitie [Training and development]. Moscow : Pedagogika [Pedagogy], 1975, 440 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

2. Zimnyaya I. Psihologiya obucheniya inostrannym yazykam v shkole [Psychology of Teaching Foreign Languages at School]. Moscow : Prosveshchenie, 1991, 222 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Passov E. Osnovy metodiki obucheniya inostrannym yazykam [Fundamentals of Methods of Teaching Foreign Languages]. Moscow : Russkij yazyk [Russian Language], 1989, 276 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Safonova V. Izuchenie yazykov mezhdunarodnogo obshcheniya v kontekste dialoga kul'tur i civilizacij [Study of languages of international communication in the context of dialogue of cultures and civilizations]. Voronezh : Istoki, 1996, 238 p., ISBN 5-88242-033-4, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Khutorskoy A. Sovremennaya didaktika : Uchebnik dlya vuzov [Modern didactics: a textbook for universities], 3rd edition, revised and supplemented. Moscow : Izdatel'stvo YUrajt [Yurait Publishing House], 2023, 407 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Шурин В. Ф., Горбылёва Е. В. Специфика обучения иностранному языку в музыкальных образовательных учреждениях. Статья посвящена особенностям обучения иностранным языкам в высших музыкальных образовательных учреждениях в условиях активного развития международного культурного обмена. Авторы подчёркивают, что знание иностранного языка является важным элементом профессиональной подготовки современных музыкантов, позволяя им участвовать в международных конкурсах, фестивалях, изучать специализированную литературу и интерпретировать музыкальные произведения на оригинальном языке.

В статье анализируются основные стратегии формирования коммуникативных навыков у студентов-музыкантов, включая обучение специализированной лексике, развитие навыков чтения и перевода музыкальных текстов, а также моделирование реальных профессиональных ситуаций. Особое внимание уделяется междисциплинарным связям между изучением иностранного языка и музыкальных дисциплин, что способствует более глубокому пониманию профессиональных текстов и терминов. Авторы также рассматривают современные методики обучения, такие как коммуникативный, проектный, иммерсивный методы и использование информационно-коммуникационных технологий (ИКТ).

В статье представлен опыт Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева в разработке учебных материалов, направленных на формирование профессиональных коммуникативных навыков у студентов-музыкантов. Делается вывод о важности интеграции языкового и музыкального образования для

успешной профессиональной деятельности музыкантов в международной среде.

Ключевые слова: профессиональная деятельность, коммуникативные навыки, междисциплинарные связи, интеграция знаний.

Shurin V., Gorbyleva E. The specifics of teaching a foreign language in music educational institutions. The article is devoted to the peculiarities of teaching foreign languages in musical educational institutions in the context of active development of international cultural exchange. The authors emphasize that knowledge of a foreign language is an important element of professional training of modern musicians, allowing them to participate in international competitions, festivals, study specialized literature and interpret musical works in the original language.

The article analyzes the main strategies for developing communication skills in music students, including teaching specialized vocabulary, developing the skills of reading and translating musical texts, as well as modeling real professional situations. Particular attention is paid to the interdisciplinary connections between the study of a foreign language and musical disciplines, which contributes to a deeper understanding of professional texts and terms. The authors also consider modern teaching methods, such as communicative, project, immersive methods and the use of information and communication technologies (ICT).

The article presents the experience of the Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev in the development of educational materials aimed at developing professional communication skills in music students. A conclusion is made about the importance of integrating language and music education for the successful professional activity of musicians in the international environment.

Key words: professional activity, communication skills, interdisciplinary connections, knowledge integration.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Биджакова Наталия Леонтьевна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Вальсамакина Анастасия Александровна – доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Горбылёва Елена Владимировна – преподаватель Музыкальной школы для одарённых детей Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Коржевич Элона Ивановна – старший преподаватель кафедры академического пения и актёрского мастерства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Коваленко Марина Николаевна – доцент, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Мельникова Людмила Викторовна – доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Олейник Виктор Николаевич – доцент кафедры оркестровых инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Шурин Владислав Феликсович – старший преподаватель кафедры гуманитарных и художественных дисциплин Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Bidzhakova Natalia – Candidate of art history, associate professor, professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Valsamakina Anastasia – Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Gorbyleva Elena – Teacher of the Music School for Gifted Children of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Korzhevich Elona – Senior Lecturer of the Department of Academic Singing and Acting of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

Kovalenko Marina – Associate Professor, Professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Melnikova Lyudmila – Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Oleynik Viktor – 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).

Shurin Vladislav – senior lecturer of the Department of Humanities and Artistic Disciplines 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 полупропорциональным 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 muzykalnoye.iskusstvo@mail.ru с пометкой «Для сборника».

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА..	5
Коваленко М. Н. Мир сказки в музыке С. С. Прокофьева: традиции и новаторство.....	5
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	14
Мельникова Л. В., Вальсамакина А. А. Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано в классе камерного ансамбля: проблемы исполнительства.....	14
Олейник В. Н. О технике исполнительского дыхания гобоиста.....	28
Коржевич Э. И. Некоторые аспекты интерпретации вокальной лирики С. В. Рахманинова на примере романса «Здесь хорошо».....	39
III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ	51
Биджакова Н. Л. Проблематика освоения первой виолончельной сонаты А. Шнитке в классе камерного ансамбля	51
Шурин В. Ф., Горбылёва Е. В. Специфика обучения иностранному языку в музыкальных образовательных учреждениях.....	60
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	70

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART	5
Kovalenko M. The World of Fairy Tales in the Music of S. S. Prokofiev: Traditions and Innovation.....	5
II. MUSICAL PERFORMANCE	14
Melnikova L., Valsamakina A. Sonata by F. Poulenc for clarinet and piano in the chamber ensemble class: problems of performance.....	14
Oleynik V. On the technique of performing breathing of the oboist.....	28
Korzhevich E. Some aspects of interpretation and singing tasks in the vocal lyrics of S. V. Rachmaninov on the example of the romance "It's good here"	39
III. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION.....	51
Bijakova N. The Problems of Mastering the First Cello Sonata by A. Schnittke in a Chamber Ensemble Class.....	51
Shurin V., Gorbyleva E. The specifics of teaching a foreign language in music educational institutions.....	60
INFORMATION ABOUT AUTHORS.....	71

М 89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2024. – Вып. 33. – 75 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 33

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 23.12.2024 г.

Тираж 100 экз.