

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 34

Донецк
2025



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»;

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

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

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

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

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

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

*Рекомендовано к печати Учёным советом ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева
от 30 апреля 2025 года (протокол № 8). Дата выхода № 34 – апрель 2025 года.*

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

Учредитель и издатель: ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева,
Адрес редакции и издателя: 283086, Россия, Донецкая Народная Республика, г. Донецк, ул. Артёма, д. 44.

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

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

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

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

Цена свободная

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

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 34

Donetsk
2025

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 April 30, 2025 (protocol No. 8). Release date No. 34 – April 2025.

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

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

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

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

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

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

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

Free price

1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 781.42

Р. Н. Качалов

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ФУГАХ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ

В истории фуги эпоха романтизма занимает особое место. Новое содержание музыкального искусства, возрождение интереса к творчеству Баха и музыке барокко обусловили появление интересных художественных образцов с оригинальными композиционными решениями фугированной формы. Фуга получает новую трактовку в малом цикле «прелюдия и фуга» («фантазия и фуга»), в сонатной форме, сюите; входит в художественную концепцию сонатно-симфонического и вариационного циклов; продолжает развитие в кантатно-ораториальных жанрах; вводится в оперу и балет. Фугированные формы развивают традиции Баха и венских классиков, они служат раскрытию образного содержания искусства романтической эпохи, выполняют различные драматургические функции в масштабной композиции.

Фуги композиторов-романтиков получают освещение в трудах различной проблематики (В. Протопопова, Н. Симаковой, Л. Крупиной [5; 6; 3] и др.), становятся объектом и предметом исследований, в которых изучаются вопросы семантики и стиля (Е. Доможировой, С. Коробейникова [1; 2]). Вместе с тем, работы, специально посвящённые проблеме формообразования в фугах композиторов-романтиков, в научной литературе пока отсутствуют. В связи с этим, изучение фуги в данном аспекте представляется весьма актуальным и продуктивным в плане обогащения современных представлений о её специфике в эпоху романтизма, и более глубокого понимания художественной трактовки этого жанра полифонической музыки.

В XIX веке получает новую жизнь малый цикл эпохи барокко – «прелюдия и фуга» («фантазия и фуга»). Он оказался созвучным эстетике романтиков в сопряжении полярных принципов музыкальной организации – стихии, импровизационности прелюдии (фантазии) и рациональной упорядоченности фуги.

Жанр «прелюдия и фуга» возрождает Ф. Мендельсон, пропагандировавший в своей концертной деятельности творчество И. С. Баха. Обращаясь к данной композиционной структуре, он создаёт

«Шесть прелюдий и фуг» ор.35 для фортепиано (1835), «Три прелюдии и фуги» ор. 37 для органа (1837), наполняя эти произведения новым содержанием и эмоциональным строем. Р. Шуман отмечал, что фортепианные фуги Мендельсона – это «<...> музыкальные пьесы, написанные с вдохновением и проникнутые поэтическим чувством» [7, с. 86].

Композиторы-романтики создают фуги на хорал (тип композиции, распространённый в эпоху барокко) и фуги с хоралом, в которых хорал составляет раздел формы. Оригинальное взаимодействие фуги с хоралом демонстрирует fuga Ф. Мендельсона *e-moll* ор.35. Интенсивное развитие тематизма фугированной формы, с его интонационной и ладогармонической напряжённостью, приводит к кульминации в окончании произведения – возвышенному хоралу с новой темой в аккордовом изложении.

Строение фуги до введения хорала соответствует традиции. Экспозиционный раздел – нормативный, с прямой схемой вступления голосов от баса к сопрано, с чередованием темы и ответа в тональности минорной доминанты (*h-moll*). В начале развивающей части фуги вносится ладовое просветление в темо-ответной паре *C – G*, с гармоническим кадансом в *G-dur* (тт. 23–24). Тема далее предстаёт в зеркальном обращении, используется мотивная разработка. Заключительная часть фуги драматического характера включает четыре проведения темы (*ff*) в основной тональности *e-moll*, в верхнем голосе и в басу в октавном удвоении. Создаётся яркий темброво-регистрационный контраст в их противопоставлении.

Без цезуры в одноимённом мажоре (*E-dur*) вводится хорал (*Choral*, *ff*), который изложен половинными длительностями, замедляющими движение, он длится 19 тактов. Это драматургическая кульминация произведения. Хорал в образном, тематическом и фактурном плане контрастирует фуге. Субъективному мироощущению романтического героя, с его смятением и страстями, противопоставлен возвышенный строй духовной гармонии.

Хорал оказывает воздействие на тему фуги, которая следует за ним. Два заключительных проведения в одноимённом мажоре *E-dur* (*piano*), в новом эмоциональном строе, вносят образное просветление и умиротворение – таков итог драматургического развития фуги с хоралом в романтической трактовке Ф. Мендельсона.

Ф. Лист, как и Ф. Мендельсон, вводит торжественный хорал в аккордовом изложении (*Maestoso*) в фугу на тему В-А-С-Н (Фантазия и fuga *g-moll–B-dur*). Образная трансформация тематизма фуги в этом произведении – характерный метод мышления романтиков.

Фуга на хорал у композиторов XIX в. представляет собой жанровую разновидность, развивающую традиции Баха, его

предшественников и современников. По определению Н. Симаковой «Фуга на хорал – это особая форма фуги, обладающая рядом специфических черт, отличающих её от фуг традиционного вида. Прежде всего, она почти никогда не бывает однотемной, как правило, представляя собой вид сложной, многотемной фуги, либо промежуточный вариант между простой и сложной» [6, с. 243]. Н. Симакова дифференцирует 2 вида фуги на хорал: фуга на хорал 1 рода – это традиционная фуга, написанная на тему, взятую из хорала; фуга на хорал 2 рода, предполагающая особое нетрадиционное решение и композиции в целом, и её компонентов [там же].

Ф. Лист написал органную Фантазию и фугу на тему хорала “*Ad nos, ad salutarem undam*” (1850), которую композитор заимствовал из 1 акта оперы Дж. Мейербера «Пророк». Фантазия начинается с темы “*Ad nos...*”, фуга (*Allegretto con moto*) выполняет функцию финала. Произведение заканчивается кодой торжественного характера с изложением гармонизованного хорала.

Экспозиция фуги с чередованием проведений темы в главной и доминантовой тональностях соответствует регламенту. Особенности романтической трактовки фуги Ф. Листа – трансформации темы, которые меняют её первоначальный облик, – в этом проявляется принцип монотематизма. Изменения затрагивают мелодико-ритмический рисунок темы. Полифоническая ткань нередко сменяется аккордовым изложением темы, вводятся виртуозные пассажи, характерные для фантазии, необычна смена темпа в фуге: *Allegretto – Vivace*. В арсенале разработочных приёмов Ф. Листа – неполные проведения и мотивно-секвентное развитие. Один из оригинальных приёмов – изменение темпа во второй половине темы в проведении *fis-moll (ff)*. Ладотональное развитие охватывает тональности далёкого родства. В кульминации тема хорала звучит в аккордовом изложении в *C-dur (ffff)*, в темпе *Adagio*, завершая «Фантазию и фугу».

Ф. Мендельсон включает фугу на хорал в органные сонаты. Современники называли его «великим виртуозом» и «лучшим органистом своего времени». Развивая традиции И. С. Баха и музыкального искусства барокко, композитор создаёт новый тип романтической органной сонаты. Ф. Мендельсон мастерски сочетает фугу и хорал в их взаимодействии в органной сонате № 3 *A-dur* op.65 (1844–45). Эта фуга на две темы с отдельными экспозициями, с их последующим контрапунктированием, написана в трёхчастной форме. Композитор использует хорал “*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*” («Из бездн бед взываю я к тебе») – один из очень распространённых в музыке XVII–XVIII вв., фразы которого вводятся в интермедии в партии педали. В этом типе композиции хорал используется как *cantus firmus* в фуге, написанной на самостоятельные темы, и он не разрабатывается фугированно. Патетический, взволнованный характер

фуги образно контрастирует хоралу, который вносит умиротворяющее звучание.

В первой части сонаты № 1 Op. 65 (*Allegro moderato e serio*) Ф. Мендельсон использует протестантский хорал “*Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*” («Чего хочет мой Бог, то и будет всегда»). Как известно, Бах написал на него Хоральную кантату BWV 111. Особенность формы фуги заключается в содержании интермедийных построений, в которые вводится самостоятельный материал в виде гармонизованного хора.

Фуге предшествует вступление (10 тактов). В экспозиции тема проводится в каждом из четырёх голосов, в главной и доминантовой тональностях. В развивающей части используются типичные для фугированных форм Ф. Мендельсона методы полифонической разработки: обращение, стретты. Тема предстаёт в ином освещении в мажорных тональностях (*Es-dur, As-dur*), раскрывающих её новый лирический облик. В заключительной части фуги тема утверждается в основной тональности.

Интонационно напряжённой решительной теме (с ходом на ум. кварту), противостоит хорал, фразы которого, контрастирующие тематизму фуги, вводятся в развивающую часть формы. Они чередуются с темой в ладотональном сопоставлении: *As-dur – as-moll, As-dur – f-moll-C-dur*. Затем имитационное развитие обращённого варианта темы в мажорных тональностях (*F-dur, D-dur, B-dur*) сменяется мотивно-секвентной разработкой, с аккордовым пластом на мотивах противосложения.

В репризе два стреттных построения разделены хоралом. В первой стретте есть изменение темы, и сокращение во втором голосе, во второй – тема излагается в прямом и обращённом виде на тоническом органном пункте. Завершает 1 часть сонаты хорал в основной тональности.

Индивидуальное композиционное решение в фуге на хорал дано Ф. Мендельсоном также во 2 части сонаты № 6.

Развивая традицию Бетховена, романтики используют фугу в сонатной форме, при этом их драматургические закономерности влияют на формообразование каждой из форм. Как отмечает И. Кузнецов «<...> сонатность обогащает фугу своими средствами: мотивной разработочностью, яркостью контрастных трансформаций образов, драматургической многоплановостью развития» [4, с.108].

В музыкальной практике выработаны различные варианты взаимопроникновения фуги и сонатной формы, подчиняющиеся определённой художественной концепции. Среди них выделим два типа композиции: в первом фуга становится разделом сонатной формы; во втором разделы фуги рассредоточены внутри сонатной формы. В качестве одного из ярких примеров композиции второго типа Н. Симакова

анализирует финал Квартета *G-dur* K387 В.-А. Моцарта, указывая на синтез принципов сонатного аллегро и двухтемной фуги [6, с. 539–540].

Ф. Мендельсон использует фугу во второй части цикла – в лирическом *Adagio* квартета op.13 (1827). В средней части *Adagio* фуга становится формой второго плана, рассредоточенной в рамках сонатной, она получает свободное развитие. Необычно для сонатной формы фугированное изложение главной темы. Следующий этап взаимодействия фуги и сонаты – разработка сонатной формы, которая включает развитие темы фуги в обращении, и является продолжением фуги. В репризе тема фуги предстаёт в первоначальном виде, после чего вводится тема вступления *Adagio*. Кода содержит завершение фуги с проведением темы в *d-moll* и *F-dur* (тональности всей части). Взаимопроникновение фуги и сонатной формы в медленной части цикла служит воплощению лирического образа с песенным типом тематизма. Незначительно преобразованная тема фуги и фугированная форма используются также в финале цикла в центральном эпизоде.

Ф. Лист включает фугу в симфоническую поэму «Прометей» (1850, 1855). Драматизм сюжета программного произведения определил выбор музыкальной формы – сонатного *allegro*, с традиционным соотношением главной и побочной партий, но с заменой разработки фугой. Как известно, ранее Бетховен использовал такую форму в финале фортепианной сонаты № 28. В «Прометее» Ф. Листа фуга – это самый напряжённый раздел композиции, в котором воплощён образ титанической борьбы.

Четырёхголосная экспозиция фуги имеет традиционное строение с проведениями темы и ответа в главной и доминантовой тональностях (*Des* – *As*). Разработка фуги отличается ладовой неустойчивостью, контрапунктической изобретательностью: активными стреттами, проведением темы в ритмическом увеличении в соединении с её вторым элементом, сочетанием мотивов темы в ритмическом уменьшении с её первоначальным видом. В кульминации (*Tempo primo. Allegro energico ed agitato assai*) появляется тема мятежного Прометея (тема главной партии сонатного аллегро). В сжатую динамическую репризу сонатной формы вводятся тематические элементы из фуги, в частности, нисходящий по терциям начальный оборот (литеры N, O), символизирующие торжество силы героя.

Принципы формообразования сонатного аллегро и многотемной фуги синтезируются в финале Пятой симфонии А. Брукнера (1875–1877–1878). Полифония выполняет важную роль уже в 1 части цикла, в которой разработка сонатного аллегро отличается высоким мастерством. Темы звучат одновременно в прямом движении и в обращении, в ритмическом сжатии, в стреттных проведений. Сам композитор назвал её «контрапунктическим шедевром».

Масштабный финал открывается реминисценциями из предшествующих частей. Экспозиция энергичной первой темы фуги – с повелительным октавным возгласом и последующими пунктирными оборотами с нисходящим движением, – занимает место главной партии сонатного аллегро. Вторая тема с квинтовым ходом и ровной поступью, ритмически и интонационно контрастирующая первой теме, экспонируется в сонатной разработке, наполненной контрапунктическим и мотивным развитием. Соединение тем является репризным разделом фуги, который вводится в главную партию репризы сонатной формы. Эта fuga расседоточенная, поскольку между экспозициями двух тем расположены связующая, побочная и заключительная партии.

Форма целого усложняется введением в заключительную партию репризы сонатной формы главной темы первой части цикла, она подвергается интенсивной разработке и приобретает значение третьей темы фуги. Её сочетание с первой темой, изложенной в стреттах в прямом и обращённом виде, составляет второй этап заключительного раздела фуги.

Третья часть органной сонаты № 5 *D-dur* Ф. Мендельсона также сочетает в себе признаки сонатной формы и фуги. Структура фуги традиционная, включает нормативную экспозицию, которая совпадает с изложением побочной темы в экспозиции сонатной формы; развивающую часть, начинающуюся со сменой лада, с трёхголосной стреттой; и заключительную часть, которая соответствует зеркальной репризе побочной партии сонатной формы.

Расседоточенные фуги обнаруживаются у романтиков не только в сонатной форме. В мессе *Es-dur* Ф. Шуберта (1828) двойная fuga *c-moll* расположена в крайних частях трёхчастной композиции *Agnus Dei (Andante con moto)*, отделённых средней частью – *Dona nobis*. Первую тему – *c-h-es-d-c* – Шуберт заимствует из фуги *cis-moll* И.-С. Баха (1 том ХТК), ритмически выравнивая длительности. Вторая тема с активным квартовым ходом и движением по звукам уменьшённого трезвучия (*h-d-f*), запаздывающая на два такта, контрастна баховской теме в интонационном и ритмическом плане. В целом характер музыки отличается углубленностью и расседоточенностью.

Экспозиция фуги содержит четыре парных проведения – в главной тональности и доминантовой в ответе. Последовательное фактурное нарастание и регистровое расширение приводит к яркой кульминации (т. 17), где первая тема проводится в партии сопрано в аккордовом изложении *ff*, подчёркивая слова “*peccata mundi*” («грехи мира»). Второе построение (с 33 т.) по структуре подобно первому, но по тональному признаку уже относится к послеэкспозиционной части. Парные проведения в темо-ответных отношениях звучат в *g-moll* и *d-moll*, варьируя материал в перестановках двойного контрапункта.

Имитационная разработка содержит стретту первой темы с подключением второй (тональности *c-moll* – *g-moll*), за которой следует новая стретта (с т. 85), отделённая от предыдущей цезурой.

Часть *Dona nobis pacem*, разделяющая фугу, вносит образный, фактурный и ладотональный контраст. Светлый, возвышенный характер музыки создаётся мажорным ладом, темпом *Andante*, аккордовым складом, тихой динамикой, и соответствует словам молитвы: «Даруй нам мир», которые многократно повторяются. После этой части идёт реприза фуги (с т.191).

Необычен тональный план фуги, которая начинается в *c-moll*, но реприза проходит в тональности *es-moll*, одноимённой к главной тональности мессы (*Es-dur*). В репризе возвращается первоначальный темп фуги (*Allegro molto moderato*), воспроизводится структура экспозиционной части. Кода (*Andantino*) на материале *Dona nobis* завершает мессу.

Романтики используют фуги с чертами куплетности, например, в “*Et vitam venture*” из *Credo* мессы А. Брукнера № 3 *f-moll* (1867–68). Оригинальная по структуре фуга отличается величественным и строгим характером. Тема с активным квартовым ходом и последующим восходящим движением, с чеканным шагом, взята из первого хора *Credo*. После каждого проведения темы (ответа) “*Et vitam venturi saeculi. Amen*” звучит «припев»: “*Credo, credo*” в аккордовом изложении, с необычным для фуги контрастом динамики темы и «припева»: *p – ff, mf – ff*. Этими средствами композитор утверждает смысловой постулат символа веры. В «припеве» каждый раз варьируются интонации и гармония, но сохраняется ровный ритм половинными длительностями.

Стреттная разработка включает тему в основном виде (сопрано – альт, *C-dur* – *a-moll*); тему в прямом движении и обращении (тенор – бас, *D-dur* – *A-dur*); каноническую секвенцию с обращённым начальным мотивом в респосте; контрапункт темы и её зеркального варианта.

В коде утверждается тема фуги в двойном увеличении в основной тональности *C-dur*, но уже с текстом “*Credo, credo*”, “*Amen, amen*”.

Индивидуализируя фугированную форму, романтики вводят в неё контрастный эпизод. М. Регер включает фугу в органную сонату № 2 ре минор (1901). Как известно, органные произведения составляют значительную часть творческого наследия композитора. Полифония была для Регера естественным языком мышления. Он утверждал: «Другие делают фуги, я могу только жить в них».

Соната для органа № 2 ре минор состоит из трёх частей. Первая часть определена автором как Импровизация. В лирической второй части – *Invocation* – использована тема хорала. Третья часть – Интродукция и фуга – финал цикла.

Фуге предшествует импульсивная интродукция. Романтическая трактовка фугированной формы обнаруживается во введении перед репризой контрастного эпизода (т.38–50). Для его тематизма характерны хроматические терцовые триоли шестнадцатыми, малосекундовые попевки, стаккатный бас со скачками. В репризе фугированной формы восстанавливается прежний характер темы-образа.

Показательна также начальная fuga из Интродукции к первой части драматической симфонии «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза. В подзаголовке интродукции указана программа: «Уличные схватки. Смятение. Появление герцога. Вмешательство герцога», которую композитор воплощает в форме фуги с контрастным эпизодом. Для показа столкновения враждующих родов Монтеки и Капулетти композитор использует фугированную форму с энергичной темой (*Allegro fugato*). Программное содержание фуги обусловило изменения в трактовке её отдельных разделов и структуры в целом.

Вначале fuga строится традиционно, включая в экспозиции 4 проведения темы. Все они звучат уже в условиях гомофонной фактуры, причём два последних проведения на тоническом органном басу. В развивающейся части фуги тема проводится в сокращении и с некоторыми интонационными изменениями.

В контрастном эпизоде появление герцога сопровождается протяжёнными аккордами тромбонov и валторн, а также трансформированной темой фуги в увеличении, которая приобретает повелительный характер. Грозная речь герцога, запрещающего поединки, должна, по авторской ремарке, исполняться «гордо, в характере речитатива». Фразы отделены паузами, после них проводятся фрагменты темы фуги.

Краткая реприза с проведением темы в *H-dur, Fis-dur* (а затем в минорных тональностях) восстанавливает фактуру экспозиции и завершает фугу. Структура её разомкнута, поскольку fuga завершается на доминанте тональности *h-moll*.

Таким образом, в произведениях композиторов романтической эпохи проявляется многообразие новых композиционных решений, в соответствии с конкретным образным содержанием и драматургическим развитием фуги. В фугах на хорал развиваются традиции Баха и его современников с новым тематизмом и тонально-гармоническими средствами. В фугах с хоралом последний оформляется как самостоятельный раздел в фугированной форме, контрастный в образно-тематическом и фактурном плане. Романтики осуществляют синтез принципов фугированных и гомофонных форм – сонатной, трёхчастной, внутри которых образуются рассредоточенные фуги. В сонатной форме fuga используется и в качестве разработки (начиная с Бетховена). Новым для формoобразования было введение контрастного эпизода в fuga, что

обусловлено программностью. Композиторы создали также оригинальные фугированные структуры с чертами куплетной формы.

Новые принципы формообразования, которыми романтики обогатили фугированные формы, получили дальнейшее развитие в творчестве композиторов XX века в новых стилевых условиях. Индивидуализация структуры и неординарность композиционных решений, с использованием современных техник письма, характерны для фуг нашего времени.

Список использованных источников

1. Доможирова, Е. В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Е. В. Доможирова ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2003. – 18 с. – Текст : непосредственный.
2. Коробейников, С. С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма : на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / С. С. Коробейников ; Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2001. – 23 с. – Текст : непосредственный.
3. Крупина, Л. Л. Эволюция фуги / Л. Л. Крупина. – Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2001. – 188 с. – Текст : непосредственный.
4. Кузнецов, И. К. Теоретические основы полифонии XX века / И. К. Кузнецов. – Москва : НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с. – ISBN: 5-86419-010-1. – Текст : непосредственный.
5. Протопопов, В. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века / В. В. Протопопов. – Текст : непосредственный // История полифонии. – Вып. 4. – Москва : Музыка, 1986. – 319 с.
6. Симакова, Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга 2. Фуга : её логика и поэтика / Н. А. Симакова. – Москва : «Композитор», 2007. – 800 с. – ISBN: 5-85285-877-1. – Текст : непосредственный.
7. Шуман, Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей : В 2 т. / Составитель, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии Д. В. Житомирского. Т 2-А / Р. Шуман. – Москва : Музыка, 1978. – 326 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Domozhirova E. Fuga v nemeckoj instrumental'noj muzyke XIX veka : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchyonoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Fugue in German instrumental music of the 19th century : specialty 17.00.02. "Musical art" : dissertation for the degree of Candidate of Art History] / Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A. I. Gercena [Russian State Pedagogical University. A. I. Herzen]. Saint Petersburg, 2003, 18 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Korobeynikov S. Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma : na primere proizvedenij F. Mendel'sona i M. Regera : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchyonoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The fugue of the XIX century in the stylistic context of musical romanticism : on the example of the works of F. Mendelssohn and M. Reger : specialty 17.00.02. "Musical art" : dissertation for the degree of Candidate of Art History] / Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka]. Novosibirsk, 2001, 23 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Krupina L. Evolyuciya fugi [The evolution of fugue]. Moscow : Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music], 2001, 188 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Kuznetsov I. Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka [Theoretical foundations of the polyphony of the twentieth century]. Moscow : NTC «Konservatoriya» [Scientific and creative center "Conservatory"], 1994, 286 p., ISBN: 5-86419-010-1, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Protopopov V. Zapadnoevropejskaya muzyka XIX – nachala XX veka [Western European music of the 19th – early 20th centuries]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Istoriya polifonii [History of polyphony], Issue 4, Moscow : Muzyka [Music], 1986, 319 p.
6. Simakova N. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kniga 2. Fuga : eyo logika i poetika [Strict style counterpoint and fugue. Book 2. Fugue: its logic and poetics]. Moscow : Kompozitor, 2007, 800 p., ISBN: 5-85285-877-1, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Schumann R. O muzyke i muzykantah. Sobranie statej : V 2 t. / Sostavitel', tekstologicheskaya redakciya, vstupitel'naya stat'ya, kommentarii D. V. ZHitomirskogo. T 2-A [On Music and Musicians. Collection of Articles: In 2 volumes / Compiled, text edition, introductory article, comments by D. V. Zhitomirsky. Volume 2-A].

Moscow: Muzyka [Music], 1978, 326 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Качалов Р. Н. О некоторых особенностях формообразования в фугах композиторов-романтиков. Актуальность темы обусловлена необходимостью исследования недостаточно изученной проблемы формообразования фуги в эпоху романтизма. Новое содержание музыкального искусства романтической эпохи, интерес к наследию Баха обусловили появление оригинальных фуг, формы которых обусловлены определённым авторским замыслом.

В фугах Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Ф. Листа, А. Брукнера, М. Регера выявлены различные типы композиционных структур: fuga с хоралом, который вводится как контрастный в образно-тематическом и фактурном плане раздел; fuga на хорал, развивающая традиции Баха в новых стилистических условиях; fuga, рассредоточенная в сонатной и трёхчастной формах; fuga с контрастным эпизодом; fuga с чертами куплетной формы.

Теоретической и методологической базой работы послужили труды С. В. Протопопова, Н. Симаковой, Е. Доможировой, С. Коробейникова. Для исследования формообразования в фугах был применён методологический комплекс, который включал следующие методы: историко-типологический – необходимый для изучения фуги романтиков в историческом контексте; структурный, благодаря которому осуществлялся композиционный анализ; системный – применялся для теоретических обобщений о принципах формообразования фуги; аналитический – использовался в процессе изучения конкретных произведений.

Материалы статьи могут быть использованы в курсе «Полифония», а также при написании научных работ о фуге.

Ключевые слова: fuga, fuga композиторов-романтиков, фугованная форма, формообразование в фуге, fuga с хоралом, fuga на хорал, рассредоточенная fuga, fuga с эпизодом, fuga с чертами куплетности.

Kachalov R. On some features of shaping in the fugues of Romantic composers. The relevance of the topic is due to the need to study the insufficiently studied problem of fugue formation in the Romantic era. The new content of musical art of the Romantic era, interest in the heritage of Bach led to the emergence of original fugues, the forms of which are determined by a certain author's concept.

In the fugues of F. Schubert, F. Mendelssohn, G. Berlioz, F. Liszt, A. Bruckner, M. Reger, various types of compositional structures were revealed: a fugue with a chorale, which is introduced as a contrasting section in terms of imagery, themes, and texture; a fugue on a chorale, developing the traditions of

Bach in new stylistic conditions; a fugue dispersed in sonata and three-part forms; a fugue with a contrasting episode; a fugue with features of a couplet form.

The theoretical and methodological basis of the work was the works of S. V. Protopopov, N. Simakova, E. Domozhirova, S. Korobeynikov. To study the formation of fugues, a methodological complex was applied, which included the following methods: historical and typological – necessary for the study of the Romantic fugue in a historical context; structural, through which compositional analysis was carried out; systematic – used for theoretical generalizations about the principles of fugue formation; analytical – used in the process of studying specific works.

The materials of the article can be used in the course "Polyphony", as well as in writing scientific papers on the fugue.

Key words: fugue, fugue of romantic composers, fugal form, formation in fugue, fugue with chorale, fugue on chorale, dispersed fugue, fugue with episode, fugue with couplet features.

УДК 78.02:785.1:78.083.1

В. Н. Должиков

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ОРКЕСТРОВОК ПРАЗДНИЧНЫХ УВЕРТЮР Д. ШОСТАКОВИЧА И Р. ЩЕДРИНА (ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА)

Увертюра прошла большой исторический путь и заняла свою нишу в области инструментальной музыки как жанр, которому в значительной мере присуща торжественная семантика. Такое смысловое наклонение определилось фактически с момента зарождения данного жанра. Начиная с увертюры К. Монтеверди к опере «Орфей», фанфарное звучание символизировало призыв к началу представления. Позже, в XVIII–XIX веках увертюра, сохранив за собой функцию торжественного «приглашения к зрелищу», стала небольшим концертным произведением для оркестра и создавалась к торжествам «по случаю», то есть к конкретному событию, а её праздничный, ликующий характер был обусловлен значительностью этого события. Важной типологической чертой увертюры является преобладание сонатной формы, что закрепилось на протяжении исторического пути данного жанра. Примерами могут служить «Именинная увертюра» Л. Бетховена, «Юбилейная увертюра» К. М. Вебера, Торжественная увертюра

«1812 год» П. Чайковского, «Торжественная увертюра» А. Глазунова и многие другие.

Жанр праздничной увертюры получил активное развитие в творчестве композиторов советской эпохи, что было обусловлено господством идейно-эстетических принципов соцреализма, а также общим патриотическим настроем, отчётливо сказавшимся в музыкальном искусстве данного периода. Создаваемая, как правило, для торжественных мероприятий, увертюра в силу своей лаконичности, динамичности развития музыкального материала, доступности восприятия, была наряду с песней, кантатой и ораторией наиболее подходящим жанром для воплощения приподнятых настроений народных масс. Яркими примерами являются «Праздничная увертюра» А. Эшпая, «Приветственная увертюра» А. Хачатуряна, «Торжественная увертюра» Р. Глиэра. Наиболее же значительные образцы – «Праздничная увертюра» Д. Шостаковича и «Симфонические фанфары» Р. Щедрина стали знаковыми явлениями в развитии этого жанра, что и обусловило их выбор в качестве аналитического материала данной статьи.

Целью статьи является сравнительный анализ оркестровых средств, способствующих воплощению эмоционально-образного строя произведений, выявление конструктивных и драматургических особенностей оркестровки в данных сочинениях.

В процессе анализа оркестровых партитур использован метод сравнительной характеристики, позволяющий выявить сходство и различия принципов оркестрового мышления двух композиторов, а также исторический, комплексный, стилевой, функциональный методы, необходимые для достижения поставленной цели.

Учитывалась также практическая направленность статьи на исполнительскую деятельность дирижёра, от которого требуется тонкое понимание особенностей тембровой драматургии определённого симфонического произведения и оркестрового стиля композитора в целом, что поможет раскрыть идейно-художественное содержание произведения и донести его до оркестрантов. Исходя из этого, приступая к освоению выбранных для исполнения произведений, дирижёр должен провести тщательную предварительную работу по их изучению.

Так, уже первоначальное знакомство с увертюрами Д. Шостаковича и Р. Щедрина даёт основание выявить характерные черты строения и музыкальной стилистики сочинений. Обе увертюры одностатны, их музыкальный язык отличается образной рельефностью, броским плакатным стилем, преобладанием мелодий широкого дыхания.

Логика композиционно-драматургического строения подчинена принципам сонатности, основанной на сопоставлении двух образов. Оба композитора в полной мере опираются на структурно-семантический инвариант жанра, его типологическую модель: основной тезис

формируется во вступлении; главная партия (Г. П.) – олицетворение волевого начала, энтузиазма народа; побочная партия (П. П.) – лирическая – тема любви к Родине; разработка – неуклонное накопление энергии и движение к кульминации; динамическое нарастание в репризе приводит к праздничной, ликующей коде (в увертюре Р. Щедрина эту функцию выполняет заключение, повторяющее материал вступления).

Праздничная увертюра Шостаковича написана в 1954 году по заказу Большого театра. Это символ радости, ликования, подъёма жизненных сил. Благодаря своему жизнеутверждающему характеру её можно рассматривать как своеобразную эмблему праздничности в творчестве композитора, отражающую героический характер времени. С. Хентова в своей монографии о Д. Шостаковиче пишет, что в этой партитуре композитор «с присущей ему чуткостью <...> уловил своевременность и необходимость увертюры как массового, демократического жанра», что обусловило «впечатляющую вспышку выразительности, праздничный блеск и великолепие оркестровки» [5, с. 303]. Мощная энергетика «Праздничной увертюры» должна была вызвать ощущение огромной мощной силы советского народа, отразить героический дух времени.

Отсюда – выбор соответствующих тембровых средств. Оркестровая партитура «Праздничной увертюры» включает тройной состав оркестра. Группа деревянных духовых представлена двумя флейтами и флейтой *piccolo*, тремя гобоями, тремя кларнетами. Семейство фаготов включает в себя два родовых инструмента и контрафагот.

Стандартен состав меди (4 валторны *in F*, 3 трубы *in B*, 3 тромбона и 1 туба) и струнных смычковых инструментов (первые и вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы). При этом с целью усиления оркестровой мощи в коде произведения композитор использует дополнительную группу медных инструментов – *banda*. Ударные представлены литаврами, большим и малым барабанами, тарелками и треугольником.

Уже во вступлении композитор задаёт тон всему дальнейшему развитию: празднично звучащие фанфары труб и валторн призваны создать ощущение внутреннего ликования, приподнятости. Этот фанфарный мотив сразу же развивается, присоединяются партии басовых инструментов, высоких струнных и деревянных духовых, объединённых в триольном фигурационном движении, при этом гармонической опорой служат партии тромбонов и валторн. В результате состояние праздничного ликования нарастает, и впоследствии все группы оркестра объединяются в *tutti* аккордового склада на единой ритмической основе. Здесь отметим приём, характерный для Д. Шостаковича – в кульминационных моментах происходит концентрация фактуры, сокращение её элементов до минимума и сосредоточение внимания на самых главных.

После столь развёрнутого вступления, представляющего собой изложение гармонического, фактурного и ритмического фона последующей темы Г. П., вступает сама тема, изложенная в кристально звучащем регистре двух кларнетов в унисон. Следует отметить свойственное Д. Шостаковичу умение выбирать яркие, характерные тембры для передачи эмоционально-образного состояния, его тембровое мышление. Показательно, что композитор сразу писал оркестровую партитуру, а не оркестровал предварительно созданный клавиш, что говорит о неразрывности интонационного и тембрового наполнения определённой темы или развивающего фрагмента.

Дальнейшее развитие темы Г. П. обнаруживает вторую свойственную стилистике Шостаковича особенность: многотембровость в изложении темы в пределах её звучания, чёткое сохранение за каждой из групп оркестра функциональной дифференцированности. Так, сохраняя за струнной группой функцию аккомпанемента, с ц. 5 к кларнетам присоединяются флейта и флейта *piccolo*, и теперь в коллективном тембре деревянных духовых инструментов тема приобретает вихревой, искромётный характер, что, безусловно, призвано создать состояние радостного настроения, предвкушения праздника. Однако при втором проведении темы происходит передача мелодии струнным (первым и вторым скрипкам), в результате чего она обретает большую полноту, свободу дыхания, одухотворённость, а аккомпанемент деревянных духовых и валторн способствует уплотнению фактуры. Такой виртуозный диалог усиливает ощущение эмоциональной приподнятости, создаёт ликующее праздничное настроение.

Интонационную основу Г. П. составляют два элемента. Если первый отличается ровным ритмом и кружащимся мелодическим рисунком, то второй (с ц. 7) дан в аккордовом изложении у трёх труб на стаккато с подчёркнутым ритмом «скачки» (рис. 1). Все остальные медные инструменты выполняют функцию ритмического усиления (причём, слабой доли), а струнные аккордами *pizzicato* с форшлагами флейт и кларнетов акцентируют сильные доли с двутактовым промежутком.

The image displays a musical score for a string quartet and piano. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano) and four string staves (violin I, violin II, viola, and cello). The second system includes a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the piano's right hand. The third system continues the piano accompaniment with a grand staff and a separate staff for the piano's left hand. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent dynamic shift occurs in the piano part, moving from a piano (p) dynamic to a pianissimo (pp) dynamic, indicated by the markings 'pian.' and 'ppian.'.

Рисунок 1

Таким образом, переключение в иную сферу, на иной нюанс эмоционального состояния сопровождается не только интонационным, фактурным и ритмическим, но и тембровым контрастом – звучанию струнных противопоставлено звучание медных духовых инструментов.

Следует отметить, что, несмотря на столь явную неоднородность звучания, эти два элемента дополняют друг друга. Неслучайно, сразу же они вовлекаются в своеобразные игровые переключки, переплетаясь между собой и создавая единое жанровое поле. При этом композитор использует здесь принцип межгруппового тембрового контраста: первый элемент излагается теперь в моторных общих формах движения первых скрипок (ц. 8) и аккомпанирующими остальными инструментами струнной группы, а второй – «трубный» при поддержке остальных медных (рис. 2).

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The top section includes three staves for woodwinds: Cor. III (Cornet III), Tr. ba (Trumpet B-flat), and Tr. ni e Tuba (Trumpet in C and Tuba). The bottom section is for the strings (Archi), with staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are present throughout the piece.

Рисунок 2

В дальнейшем развитии темы Г. П. (с ц. 10) происходит объединение этих двух элементов. В группе деревянных духовых инструментов разрабатываются интонации первого элемента Г. П., а аккорды *pizzicato* струнных и валторн при поддержке литавр взяты из второго элемента Г. П.

Таким образом, необходимо подчеркнуть, что особенностью темы Г. П. является принцип непрерывного динамического нарастания и фактурного уплотнения. Поэтому по мере приближения к кульминации духовая группа начинает играть всё более существенную роль. Ощущение постоянного накопления энергии усиливается введением нового тематического элемента: при поддержке низких струнных в басовых голосах деревянных и медных духовых инструментов излагается Связующая партия (С. П.) – простая, незамысловатая мелодия, вносящая, благодаря своей тяжеловесности, напористый, волевой элемент (ц. 12). Следует отметить её интонационную связь с небольшим фрагментом из вступления (ц. 5), но инструментально переориентированным за счёт интонаций темы Г. П.

С. П. органично «вливается» в П. П. (ц. 13), которая переводит драматургическое развитие в новую образно-эмоциональную сферу. Тема П. П. певуча, светла, привольна: мелодия широкого дыхания

разворачивается неспешно крупными длительностями. Оригинальна её инструментовка – валторны в дублировке с виолончелями (мягкость звучания валторн дополняется густотой тембра виолончелей). Такой оригинальный тембровый сплав подчёркивает теплоту и проникновенность темы П. П.

Лирическая сущность П. П. ещё более полно выявляется при втором проведении (с ц. 14) – тема темброво варьируется и одухотворённо, восторженно «разливается» в октавном изложении скрипок и альтов, то есть становится полностью монотембровой (отметим, что композитор использует здесь тот же приём, что и при втором проведении Г. П.). Такая тембровая окраска усиливает экспрессивный характер темы, а следовательно, подчёркивает её выразительность, теплоту и задушевность.

Несмотря на плавность мелодико-ритмического рисунка темы П. П., существенную роль в ней играет моторно-ритмическая сторона. В то время, как струнные ведут широкую, распевную мелодию, в партиях деревянных духовых и валторн, виолончелей и контрабасов возникает активная ритмическая фигура – синкопированный аккомпанемент. Такой ритмический контрапункт вносит упругость, что делает звучание более динамичным и захватывающим.

Отметим, что при заметном контрасте в характере изложения главной и побочной партий, они представляют единую образную сферу и само настроение, заложенное в них, идентично – это радость, оптимизм, жизнеутверждение. Потому и принципы инструментовки в них сходны – и для Г. П., и для П. П., свойственна многотембровость изложения и чёткая функциональная дифференциация.

Переход к разработке (ц. 17) осуществляется очень оригинально: короткие тремоло на сильной доле у малого барабана чередуются с едва слышимыми аккордами *pizzicato* в синкопированном ритме у струнных инструментов. По-видимому, композитор стремился создать в этом коротком эпизоде эффект ожидания. И на этом фоне, как вихрь, врываются полные волевого напора и моторности ритмоинтонационные элементы Г. П. у двух кларнетов в унисон. Чёткий ритмический пульс сохраняется и в дальнейшем, поскольку разработку композитор строит как единую волну постепенного динамического нарастания. Свистящий взлёт кларнетов, гобоев и флейт придаёт интонациям Г. П. ликующий характер. Они суммируются, варьируются и, сохраняя свой волевой напор и стремительность, при поддержке литавр и барабана, неуклонно утверждаются в своём развитии.

В то же время, эта стихийная стремительность словно сдерживается постоянным повторением одной мелодико-ритмической формулы: все остальные инструменты – валторны, трубы, фаготы и струнные – выполняют функцию ритмизованного аккордового

аккомпанемента. Такая мощная поддержка сообщает развитию темы Г. П. элемент волевой организованности. При подходе к кульминации (ц. 19) эта собранность усиливается скандированием короткой мелодической фигуры в чеканном ритме. Она излагается крупными длительностями в унисонном звучании струнных инструментов и группы фаготов, звучит широко, открыто, утвердительно, словно страстная, убеждённая речь (рис. 3)¹.

Такое полифоническое наслоение двух разных тематических элементов призвано усилить ощущение полноты жизни. На гребне разработки в унисонном изложении скрипок, альтов и виолончелей многократно повторяются отдельные, кружащиеся элементы Г. П., излучающие образ стихийности, массового движения. Доминирование этих элементов становится очень рельефным; они словно «собираются» перед началом репризы, а мощно звучащий у низких тембров (фаготов, тубы и контрабасов) доминантовый органнй пункт, поддержанный тремоло литавр, является крепким основанием для подчёркивания кульминационной вершины. Подключение высоких тембров деревянных духовых инструментов ещё больше озаряет всю звуковую палитру ослепительным светом.

¹ Эта тема появится перед кодой в мощном звучании всех низких тембров при поддержке литавр и малого барабана.

The image displays a page of a musical score, likely for an orchestra. It is divided into two systems. The upper system contains ten staves, with the top five staves showing dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, and the bottom five staves showing more sparse, block-like accompaniment. The lower system contains five staves, with the top three staves marked 'arco' and showing sustained notes, and the bottom two staves showing a steady bass line. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Рисунок 3

Остальные инструменты разных групп выполняют функцию ритмизованного аккомпанемента, который также усиливает собранность и энергию. Вся эта звуковая масса органично «вливается» в репризу. С ц. 22 к изложению темы у струнных инструментов (с этого момента тема остаётся у 1 и 2 скрипок) подключаются и высокие деревянные духовые. Этот конструктивный приём напоминает изложение Г. П. в экспозиции, где к кларнетам присоединялись другие инструменты. В результате происходит дальнейшая концентрация и уплотнение фактуры, усиливаются динамические характеристики фактурных элементов. Единая линия постепенного динамического нарастания в виде отдельных волн прослеживается с самого момента изложения Г. П. и П. П. через разработку к этому кульминационному проведению темы Г. П.

На гребне кульминации (ц. 23) в группе медных инструментов (у трубы) в аккордовом изложении апофеозно звучит тема П. П. на фоне фигурационного движения высоких струнных и деревянных, основанного на интонациях Г. П. (рис. 4). Выразительность фигурационного элемента столь велика, что проведение этих двух пластов воспринимается как грандиозное контрапунктическое соединение двух тем, ещё более усиливающееся графически рельефным дифференцированием оркестровых групп. В данном случае струнные и деревянные духовые в моторном движении уравнивают насыщенность звучания медной группы. Это начало *зеркальной репризы*.

The image displays a musical score for a symphony, specifically a climactic passage (measures 22-23). The score is organized into three systems. The first system features a dense texture of sixteenth-note patterns in the upper strings and woodwinds, with brass instruments playing a prominent, sustained chordal theme. The second system shows the woodwinds and strings continuing their rhythmic patterns, with some instruments marked 'soli' and 'espressivo'. The third system returns to the dense sixteenth-note texture. The score includes various dynamic markings such as 'ff' and 'f'.

Рисунок 4

Второе проведение темы П. П. (ц. 24) основано на многооктавном сочетании струнных, которые дублируются деревянными духовыми. Все остальные группы оркестра заняты в изложении аккомпанемента (баса и ритмизованной гармонии).

Дальнейшее развитие П. П. происходит по линии её динамического насыщения и оркестрового уплотнения. Второе проведение несколько изменено, устремлено к достижению мелодической вершины (ц. 25). Этот момент отмечен включением в музыкальный материал энергичного аккордового мотива («скачки») из второго элемента Г. П. Порученный теперь трём трубам, он органично, «слёту» вклинивается в музыкальный материал, звучит упруго, напористо, решительно при поддержке малого барабана. Мощным поддерживающим фактором также является и тремолирующее звучание на повторяющемся звуке струнных, усиленных деревянными духовыми.

С ц. 26 в развитие включаются интонационные элементы Г. П. (фигурационное движение), которые даны здесь по сравнению с экспозиционным разделом в более динамичном и уплотнённом варианте благодаря активной ритмической пульсации виолончелей и контрабасов, поддерживаемых резкими акцентирующими аккордами фаготов, валторн и литавр.

Всё последующее построение (с ц. 27) представляет собой одну большую волну динамического нарастания, основанную на развитии Г. П. в сочетании с ритмо-интонационно переориентированным аккордовым мотивом труб, представленным в ровном движении четвертями. В завершении волны подключается аккордовое движение, вытекающее из фигураций струнных и деревянных в ц. 25. Таким образом, все возможности развития Г. П. и П. П. и разрабатываемых их элементов исчерпаны.

Как генеральная кульминация, к которой было устремлено всё движение, с ц. 30 в ярком фанфарном звучании всех медных при поддержке *banda* (дополнительная медная духовая группа) начинается *кода*. Она состоит из двух эпизодов. Первый основан на материале вступления, который дан здесь в динамическом варианте. Ликование поддерживается всем огромным составом оркестра; при этом вся фактура подразделяется на два мощных оркестровых пласта, один из которых – фанфары меди, триумфально ликующие, второй – аккордовые вертикали струнных и деревянных духовых с форшлагами и вихревые пассажи, впоследствии сливающиеся в едином ритмическом движении с медными инструментами (ц. 32). Контрапунктом к этому материалу в басах появляются интонации Г. П. в увеличении. Здесь она проводится мощно, помпезно, триумфально, воплощая героический образ народа-победителя.

Все элементы ритмически, интонационно, гармонически объединяются, образуя (за исключением фанфарного триольного мотива

труб) аккордовые вертикали на единой ритмической основе с тремолирующим фоном ударных инструментов (с 4 такта до ц. 33). Таким образом, в целом, данному эпизоду присуща яркая динамика, насыщенная «медными» красками оркестровая звучность фактуры, изобилие акцентов.

В завершающем эпизоде (ц. 33) композитор вновь использует приём концентрации всей фактуры. В темпе *Presto* последний раз вступает начальная интонация П. П., которая призвана теперь стать венцом всего праздника, ликования, торжества. Она излагается на *ff* в многооктавном сочетании струнных и деревянных духовых на аккордовом фоне сопровождения медных и литавр и передаёт могучее кипение жизни.

Массивными, жизнеутверждающими аккордами всего огромного оркестра завершается произведение.

Обобщая аналитические наблюдения, следует отметить:

1) музыка увертюры Д. Шостаковича отличается блеском тембровых красок, колористической свежестью звучания, чёткостью строения, рельефностью тематизма;

2) всё развитие увертюры предстаёт как единая волна динамического нарастания, приводящая к ликующему итогу;

3) партитуре увертюры присуща оркестровая ясность, тембровая индивидуализация, чёткое «проектирование» оркестровых тембров;

4) темброво-регистровое воплощение основных тем определяется их образным наполнением. При этом, каждая тема приобретает в процессе развития тенденцию к фактурному уплотнению;

5) композитор применяет приём, основанный на передаче тематических построений от тембров к тембрам, от группы к группе;

6) показательное использование не только «чистых», но и «смешанных» тембров, создание на основе этого единой оркестровой звучности.

Во многом сходны и в то же время оригинальны оркестровые средства, применяемые Р. Щедриным в увертюре «Симфонические фанфары», созданной в 1967 году по случаю празднования 50-летия Октябрьской революции. Как и в произведении Д. Шостаковича, здесь воплощена яркая картина праздничного шествия, поэтому композитор использует ресурсы большого симфонического оркестра (но при отсутствии *banda*). Мощные удары аккордов *tutti* во вступлении сразу же представляют основной тезис, задающий тон всему последующему изложению. Объединяющим началом, «интонацией обобщения» в произведении является фанфарность, положенная в основу основного тематизма всей оркестровой пьесы². Она присутствует уже во

² Исторически Фанфары определялись как «музыкальное объявление, исполняемое на медных духовых инструментах перед прибытием важной персоны» [8], например, объявление о приходе монарха, поэтому неудивительно, что композитор

вступительной теме, призывные интонации которой содержат яркий атрибут фанфарности – опору на тоническое трезвучие, которая является, по выражению М. Тараканова, «своего рода символом радостного утверждения, устойчивости» [2, с. 121].

Это та же фанфара, но интонационно обогащённая, звучащая в сплетении голосов. Она напоминает по характеру симфонические инструментальные наигрыши, на которые затем напластовывается в аккордовом изложении взлёт – пассаж деревянных духовых, приводящий к завершающему разделу вступления, звучание которого усилено тромбонами, объединёнными с другими инструментами в одном ритмическом движении (рис. 5). Яркое доказательство тому – появление второго элемента вступления (ц. 1) у трёх труб в полифоническом трёхголосии.

The image shows a musical score for woodwinds and trumpets. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Clarinet in B-flat, and Bassoon. The trumpet section includes two Trumpets in B-flat. The score is written in 2/4 time and features a dynamic marking of *fff* (fortissimo) for the woodwinds. The woodwinds play a melodic line with eighth notes, while the trumpets play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into four measures, with the woodwinds entering in the fourth measure.

Рисунок 5

воспроизводит музыку трубных сигналов. Фанфары обычно играли трубачи, так как труба была связана с королевской семьёй.

В отличие от крупного оркестрового штриха Д. Шостаковича здесь следует отметить такую характерную стилистическую черту Р. Щедрина, как многоэлементность, дробность его тематизма, происходящую от возрастания образно-выразительной и конструктивной роли мотива и даже отдельной интонации, что приводит к яркой контрастности тематизма. Уже здесь контраст между первым и вторым элементами вступления очерчивается на различных уровнях: интонационном (трезвучная основа и наигрыши), фактурном (аккордовый и полифонический склад), тембровом (сопоставление группы труб, к которым присоединяются деревянные духовые). Причём взаимодействие элементов происходит не только по горизонтали, но и по вертикали, что приводит к функционально-тембровой дифференциации между группами – ещё одной важной черте оркестрового стиля Р. Щедрина. Так, во втором элементе вступления, тематическое «зерно» звучит у труб, а сопровождающий элемент – у деревянных духовых инструментов. В целом же, несмотря на контрастность тематизма вступления, здесь создан единый образ фанфарного призыва, закономерно входящий в основной раздел сонатного *allegro*.

Следуя принципу контрастного сопоставления, Р. Щедрин перед Г. П. вводит соло литавр (ц. 2), которое выполняет функцию связки-перехода. Фанфарные ходы литавр являются фоном, на котором вступает Г. П. у скрипок. Таким образом, следуя глинкаинской традиции, композитор сберегает оркестровые средства для более яркого показа основного тематизма. Кроме того, как и во вступительном разделе, каждый из экспонирующихся элементов получает свою тембровую окраску.

Так, первая тема Г. П. (4 такт после ц. 2) оркестрована следующим образом: первый элемент – разгон скрипок, перебиваемый ударами литавр (1 такт до ц. 3), второй элемент – фанфарные аккордовые интонации вступления у струнной группы (ц. 3) и третий – нисходящий в пунктирном ритме мотив у струнных, дублированных деревянными духовыми. Мощное унисонное соло двух тромбонов в заключении продолжает линию внезапного вступления всё новых, разной степени контрастности элементов.

Несмотря на дробность тематизма, первая тема Г. П. и в конструктивном (прослеживается логическая линия – восхождение, достижение определённой точки и нисхождение), и в интонационном (в основном, фанфарность) планах едина. В то же время своеобразная «многофокусность» связана с воплощением событийной стороны происходящего, созданием обстановки развернувшегося праздника, который композитор показывает, как бы с различных точек. Такой приём сродни кинематографическому монтажу и несёт важную драматургическую нагрузку.

Принцип контрастных сопоставлений сохраняется и в дальнейшем развёртывании событийного ряда, подтверждение чему – новый ракурс видения картины: с ц. 4 вступает вторая тема Г. П. (рис. 6).

The musical score for Figure 6 consists of five staves. The top two staves are for Trumpets (Труба в Вb), the middle two for Trombones (Тромбон), and the bottom for Snare Drum (Малый барабан). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *marc.* (marcato). The trumpet parts play chords and moving lines. The trombone parts play chords and moving lines. The snare drum part features a rhythmic pattern with occasional trills (tr).

Рисунок 6

Как и при соотношении предыдущих элементов тематизма, здесь также возникает неожиданный контраст, подчеркнутый следующими средствами:

а) «сбережённым» тембром (тема проводится в группе труб и тромбонов, усиленная ударами малого барабана);

б) новой фактурой (аккордовое изложение на единой ритмической основе);

в) образно смысловым строем (радостное утверждение). По духу эта тема, как пишет М. Тараканов, напоминает петровские канты, передаёт общее состояние ликования [2, с. 121]. Поэтому в отличие от первой темы Г. П., вторая образно не дифференцирована, композитор не прибегает даже при вторичном её проведении в оркестровом *tutti* к тембровому размежеванию групп.

Новый смысловой поворот связан с внезапным появлением побочной партии (ц. 6), в которой композитор применяет двухэлементность изложения. Её интонационный генезис коренится в массовой песне, о чём свидетельствует широкая, размашистая мелодическая линия с опорой на квартовые обороты и ходы по звукам трезвучия (рис. 7). На песенную природу этой темы указывает и фактура аккомпанемента – чёткое движение четвертными длительностями по звукам аккордов. Рельефности темы способствует и оркестровка: выразительная мелодия солирующей валторны звучит на фоне сопровождения *pizzicato* струнных и *staccato* фаготов.

The image shows a page of a musical score for orchestra. The instruments listed on the left are: Flauto (Flute), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Clarinete в Bb), Bassoon (Fagotto), Violin I (Violina в I), Violin II (Violina в II), Trumpet in Bb (Tromba в Bb), Trumpet in Bb (Tromba в Bb), Trombone (Tromboni), Trombone (Tromboni), Tuba (Tuba), Snare Drum (Basso Drum), Clarinet I (Clarinete I), Clarinet II (Clarinete II), Alto Saxophone (Sassofono alto), Contrabass (Violone basso), and Double Bass (Violone basso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'staccato', 'pizz.', and 'rit.'.

Рисунок 7

Дальнейшее развитие П. П. обнаруживает типичный для Р. Щедрина принцип развития тематизма – вариантность. Так, второе проведение темы П. П. отмечено несколько иным характером изложения (октавные унисоны первых и вторых скрипок), а также свободным развитием исходного тематического зерна – чистой кварты.

Полифонические взаимодействия в дальнейшем развитии этой темы приводят к расслоению фактуры: скрипки и альты проводят основную тему, контрапунктом к ней являются подголосок валторны и фанфарные обороты в партии деревянных духовых (ц. 8). Фактурное единообразие устанавливается лишь в заключительном разделе П. П. – аккордовом *tutti* оркестра с его фанфарно-призывным звучанием.

Таким образом, происходит тонкое взаимодействие фактурных и тембровых решений в зависимости от смыслового наполнения тех или иных тематических образований, причём концентрация фактуры выявлена нами в единых по образному строю тематических образованиях, а расслоение – в моментах проведения внутренне дробных и контрастных тем.

Фанфарные интонации труб в заключительной партии (ц. 9) выполняют функцию перехода к разработке. В разработке (ц. 11) после кратковременного звучания второй темы Г. П. у тромбонов, широкое развитие получает П. П., излагающаяся на вариантной основе в полифоническом трёхголосии (рис. 8). И здесь применён принцип тембрового размежевания, но не только межгруппового, как это встречалось ранее, но и внутригруппового: скрипки ведут мелодию, виолончель – подголосок, контрабас выполняет басовую функцию.

The musical score consists of six staves. The top staff is for the 'Малый барабан' (Small Drum) with a simple rhythmic pattern. The second staff is for 'Скрипка 2' (Violin 2) in treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. The third staff is for 'Альт' (Alto) in alto clef, playing a similar melodic line. The fourth staff is for 'Виолончель' (Cello) in bass clef, playing a rhythmic accompaniment. The fifth and sixth staves are both labeled 'Контрабас' (Double Bass) in bass clef, playing a bass line with various rests and notes.

Рисунок 8

Внутрифункциональное размежевание в контексте всего сочинения можно рассматривать как приём, отражающий единство и разнообразие явлений окружающего мира, экспонирующихся в одновременности.

Тематизм первого этапа разработки не контрастен (он полностью основан на теме П. П.), но тембровый контраст здесь выявляется при каждом новом проведении темы. Например, второе проведение поручено флейтам кларнетам (рис. 9),

Музыкальный фрагмент для флейты и кларнета в B-бемоль. Флейта и кларнет играют мелодическую линию с штрихами. В третьем такте присутствует триола восьмых нот.

Рисунок 9

третье – флейте *piccolo*, гобоям и первым скрипкам (рис. 10).

Музыкальный фрагмент для пикколо, флейты, гобоя, кларнета и скрипки. Пикколо, гобой и скрипка играют мелодическую линию с штрихами и динамикой *f*. Флейта и кларнет не играют.

Рисунок 10

Тембры звучат свежо, ибо и здесь применён приём «припрятывания» тембров для проведения основного тематизма.

На втором этапе разработки (ц. 15) получает развитие вторая тема Г. П. В отличие от экспозиционного проведения здесь эта тема изложена малым составом, где противопоставлены крупные тембровые комплексы. Группа деревянных духовых и трубы проводят мелодический рельеф, низкие струнные ведут бас, высокие струнные выполняют роль ритмизованного гармонического заполнения. Как и в случае с побочной партией, разработочное развитие здесь получает основное тематическое зерно, заложенное в первом двутакте темы. Несмотря на сложные тональные соотношения, в смысловом отношении тема коренным изменениям не подвергается.

Заключительный раздел разработки основан на теме заключительной партии, о чём свидетельствуют фанфарные ходы в триольном ритме и поступательном движении по звукам трезвучия. Однако, разрабатывая тему, композитор вводит реплики басовых

инструментов (виолончели, контрабасы, тромбон), излагаемые на вариантной основе (тромбоны четвертями, на фоне выдержанных басовых звуков тубы и тремоло большого барабана, а виолончели и контрабасы дубль-штрихом).

Соло литавр возвещает о начале репризы и сразу же становится фоном для первой темы Г. П. (ц. 8), которая, тем не менее, несколько динамизирована за счёт введения имитационных переключек струнных и деревянных и пассажа деревянных в первом элементе. В дальнейшем развитии элементов из первой темы Г. П. они перерастают в общие формы движения струнных, дополняемые репликами деревянных и медных духовых (ц. 20, 21).

Всё дальнейшее развитие подчинено накоплению энергии, моторному движению у струнных, к которому затем подключаются деревянные духовые. Этот динамичный разбег на довольно длительном промежутке времени приводит к кульминации всего произведения, где звучит новая, гимническая тема (ц. 24). Выпуклая, зримая, жанрово определённая, данная в сопоставлении трёх групп инструментов (деревянные духовые, медные и струнные) при ведущем значении медных, эта тема с её героически твёрдой поступью воспринимается как апофеоз, концентрирующий главный смысл произведения.

В заключительном разделе увертюры (ц. 26) после двукратного проведения темы вступления, создающего обрамление всему произведению, композитор словно напоминает о важной роли «ведущих» героев этого своеобразного «действия» – фанфарные ходы труб с ритмическим аккордовым подчёркиванием у остальных инструментов оркестра на фоне барабанной дроби завершают произведение.

Таким образом, анализ увертюры «Симфонические фанфары» Р. Щедрина позволяет сделать следующие выводы:

1) важной чертой стиля композитора является многотемность, дробность тематизма. Это обусловлено усилением образно-выразительной и конструктивной роли мотива, отдельной интонации, что является следствием показа различных жизненных образов;

2) самобытность оркестрового стиля Р. Щедрина проявляется в противопоставлении элементов не только по горизонтали, но и по вертикали, что приводит к функционально-тембровой дифференциации между группами;

3) в использовании инструментов оркестра наблюдается строгая продуманность, избирательность, следствием чего является драматургическое «сбережение» тембров;

4) ведущая роль в оркестровке принадлежит инструментам медной духовой группы, которые в отдельных разделах формы могут выполнять функцию как рельефа, так и фона;

5) имеют место неоднократные случаи переключения фактуры на более однородные, концентрированные формы изложения, что выражается в:

- а) сокращении фактурных элементов (например, ц. 24);
- б) обобщающих моментах (4 такт от ц. 9).

Здесь можно провести параллель с увертюрой Д. Шостаковича, поскольку подобное явление у обоих композиторов связано с воплощением различных эмоционально-образных градаций, выраженных, безусловно, через призму индивидуального стиля.

На основе сравнительного анализа оркестровок праздничных увертюр Д. Шостаковича и Р. Щедрина следует отметить:

1) оба композитора сохраняют связи со структурно-семантическим архетипом жанра праздничной увертюры, что сказывается в композиционно-драматургическом строении произведений;

2) инструментовка в обоих случаях является неотъемлемой частью композиции, она не существует в отрыве от смыслового наполнения тематизма, приёмов изложения и развития материала;

3) музыка увертюр свидетельствует о высоком оркестровом мастерстве и одного, и другого автора: в центре внимания находится вся тембровая палитра оркестрового звучания, при этом целью является не создание оригинальных эффектов, а естественное использование возможностей и особенностей инструментов, удобство и органичность технических приёмов, умение добиться результата минимальными средствами;

4) при многих сходных чертах можно отметить своеобразие оркестрового мышления одного и другого мастера. Так, для Д. Шостаковича характерно применение приёма крупного оркестрового штриха, а для Р. Щедрина – дробного. Причина видится в различном художественном взгляде на одно и то же явление – в первом случае это длительное пребывание в едином торжественно-приподнятом состоянии, во втором – событийно-действенное отражение «праздничного сюжета». Отсюда у Д. Шостаковича выражение оркестровыми средствами моноэмоционального состояния на большом промежутке времени, а у Р. Щедрина многообразие эмоционально-смысловых переключений на малом участке формы. Вместе с тем, в обоих случаях это своеобразные драматургические приёмы, обуславливающие динамизм развития и становления формы произведений, что, несомненно, свидетельствует о высочайшем оркестровом мастерстве выдающихся отечественных композиторов.

Список использованных источников

1. Адигезалова, Л. Л. О песенности в русской советской симфонической музыке : Монография / Л. Л. Адигезалова. – Ленинград : [б. и.], 1972. – 88 с. – Текст : непосредственный.
2. Тараканов, М. Е. Творчество Родиона Щедрина / М. Е. Тараканов. – Москва : Советский композитор, 1980. – 331 с. – Текст : непосредственный.
3. Кондрашин, К. П. Мир дирижёра / К. П. Кондрашин. – Ленинград : Музыка, 1976. – 190 с. – Текст : непосредственный.
4. Хайкин, Б. Э. Беседа о дирижёрском ремесле / Б. Э. Хайкин. – Москва : Советский композитор, 1984. – 264 с. – Текст : непосредственный.
5. Хентова, С. М. Шостакович. Жизнь и творчество / С. М. Хентова. – Москва : Советский композитор, 1985. – Т. 2. – 303 с. – Текст : непосредственный.
6. Шостакович, Д. Д. Праздничная увертюра. Партитура / Д. Д. Шостакович. – Москва : Музыка, 1970. – 56 с. Текст : непосредственный.
7. Щедрин, Р. К. Симфонические фанфары (Праздничная увертюра) : Партитура / Р. К. Щедрин. – Москва : Советский композитор, 1970. – 48 с. – Текст : непосредственный.
8. Фанфары – Fanfare // ВикибриФ. – URL : <https://ru.wikibrief.org/wiki/Fanfare>. – Текст : электронный.

References

1. Adigezalova L. O pesennosti v russkoj sovetskoj simfonicheskoj muzyke : Monografiya [On Songfulness in Russian Soviet Symphony Music : A Monograph]. Leningrad : [b.i.], 1972, 88 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Tarakanov M. Tvorchestvo Rodiona SHCHedrina [The Works of Rodion Shchedrin]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1980, 331 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Kondrashin K. Mir dirizhyora [The World of the Conductor]. Leningrad : Muzyka [Music], 1976, 190 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Khaikin B. Beseda o dirizhyorskom remesle [Conversation about the conductor's craft]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1984, 264 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Khentova S. Shostakovich. SHostakovich. ZHizn' i tvorchestvo [Life and Work]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1985., Vol. 2, 303 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

6. Shostakovich D. Prazdnichnaya uvertyura. Partitura [Festive Overture. Score]. Moscow : Muzyka [Music], 1970, 56 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Shchedrin R. Simfonicheskie fanfary (Prazdnichnaya uvertyura) : Partitura [Symphonic Fanfares (Festive Overture). Score]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1970, 48 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Fanfares – Fanfare / Wikibrief, URL : <https://ru.wikibrief.org/wiki/Fanfare>, Tekst : elektronnyj [Text : electronic].

Должиков В. Н. Характерные черты оркестровок праздничных увертюр Д. Шостаковича и Р. Щедрина (опыт сравнительного анализа). В статье рассматриваются особенности оркестрового стиля двух выдающихся русских композиторов XX века на примерах «Горжественной увертюры» Д. Шостаковича и увертюры «Симфонические фанфары» Р. Щедрина, определяется художественно-образное содержание каждого сочинения, выявляются особенности их композиции и драматургии.

Избранный в статье научный ракурс обусловлен осознанием важности для успешной дирижёрской деятельности предварительного анализа оркестровой партитуры исполняемого произведения. Дирижёр должен иметь глубокое представление о выразительности оркестровых тембров, знать индивидуальные особенности инструментов разных оркестровых групп, уметь ориентироваться в многосложных тембровых сочетаниях, типах оркестровой фактуры и отдельных её элементов. Тонкое понимание особенностей тембровой драматургии и в целом оркестрового стиля композитора позволит дирижёру в полной мере раскрыть идейно-художественное содержание произведения и донести его до оркестрантов. Такая постановка вопроса обусловила практическую значимость данной статьи.

В качестве методологической базы использованы метод сравнительного анализа, а также исторический, комплексный, стилевой функциональный методы, необходимые для достижения поставленной цели.

Проделанный анализ оркестровок двух увертюр позволил выявить специфические оркестровые приёмы, подчеркнуть их связь с художественным замыслом сочинений, выраженным через призму индивидуального авторского стиля.

Ключевые слова: оркестровка, увертюра, дирижёр, симфонический оркестр, Д. Шостакович, Р. Щедрин.

Dolzhikov V. Characteristic features of orchestrations of festive overtures by D. Shostakovich and R. Shchedrin (an attempt at comparative

analysis). The article examines the features of the orchestral style of two outstanding Russian composers of the 20th century using the examples of the "Solemn Overture" by D. Shostakovich and the overture "Symphonic Fanfares" by R. Shchedrin, defines the artistic and figurative content of each work, reveals the features of their composition and dramaturgy.

The scientific perspective chosen in the article is due to the awareness of the importance of a preliminary analysis of the orchestral score of the work being performed for successful conducting. The conductor must have a deep understanding of the expressiveness of orchestral timbres, know the individual characteristics of the instruments of different orchestral groups, be able to navigate complex timbre combinations, types of orchestral texture and its individual elements. A subtle understanding of the features of timbre dramaturgy and, in general, the orchestral style of the composer will allow the conductor to fully reveal the ideological and artistic content of the work and convey it to the orchestra members. This formulation of the question determined the practical significance of this article.

The study uses the method of comparative analysis as a methodological basis, as well as historical, comprehensive, and stylistic functional methods necessary to achieve the set goal.

The analysis of the orchestration of the two overtures revealed specific orchestral techniques and emphasized their connection to the artistic concept of the compositions, which was expressed through the individual author's style.

Key words: orchestration, overture, conductor, symphony orchestra, D. Shostakovich, R. Shchedrin.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 78.083.631,781.66

С. В. Савари

СОЮЗ СТИХОВ И МУЗЫКИ В РОМАНСАХ ОР. 4 С. В. РАХМАНИНОВА – ЗОНА ВНИМАНИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

– Сергей Васильевич!
Растолкуй мне, что такое
замечательное в твоей
музыке заключается?
Любить жажда одолевает,
страдать, петь от радости!

Из письма Ф. Шаляпина Рахманинову.

Союз стиха и музыки в камерно-вокальных произведениях в процессе их овладения концертмейстером должен быть подвергнут глубокому осмыслению, понят и эмоционально прочувствован.

Путь освоения ансамблевого сочинения делится на пять этапов:

– визуальный просмотр с целью понять содержание (поэтический текст, его смыслы, их реализация в вокальной и фортепианной партиях);

– проигрывание партии сопровождения с одновременным пропеванием партии солиста (формирование параметров будущих взаимодействий в дуэте);

– техническое освоение фортепианной партии (мы говорим: «взять её в руки»);

– репетиции с солистом;

– публичное исполнение, видеозапись и др.

Романсы появляются только тогда, когда композитор находит стихи, адекватные его настроениям, желаниям или межличностным устремлениям (см. авторские посвящения).

Поэт Фридрих Шиллер утверждал, что стихотворение есть музыкальная композиция, где, кроме пластической стройности (единство мысли), требуется музыкальная стройность (единство чувства). Он разделял поэзию пластическую (речь о предметах) и музыкальную (воспроизведение душевных состояний).

В процессе анализа партитуры романса у концертмейстера возникает осознание – сходства и различия каждого из искусств, их

специфика, и второй – что соединяет эти виды. Во-первых, общность терминов. Музыковеды пользуются литературоведческой терминологией: фраза, предложение, период, говорят о синтаксисе музыкальной речи, цезурах, а литературоведы говорят об инструментовке, консонансе и диссонансе, о мелодике и мелодическом движении, о красоте звука, о полифоничности слога и образов.

Союз поэзии и музыки обозначен общими терминами: образ, интонация, паузы, мотив, тема, темп, метр и ритмика, и это отражает эстетическую связь между двумя искусствами.

Музыкальная мелодика есть последовательность звуков разной высоты, обусловленная строем (тональностью). Сама мелодия строится на интервальном соотношении звуков. А в поэзии имеем дело с речевой интонацией, неразделимой на интервалы. Стихи ритмом, интонациями дают материал для построения музыкальных мелодий:

Звуки и отзвуки, чувства и призраки их,
Таинство творчества, только что созданный стих.

Только что срезанный свежий и влажный цветок,
Радость рождения – этого пения строк.

Воды мятежились, буря гремела, – но вот
В водной зеркальности дышит опять небосвод.

Травы обрызганы с неба упавшим дождём.
Будем же мучиться, в боли мы тайну найдём.

Слава создавшему песню из слез роковых,
Нам передавшему звонкий и радостный стих!³

Исполнители и музыковеды единодушно отмечают, что внимание Рахманинова к поэтическому тексту определялось такими качествами его мелоса, как детализация интонирования, реализуемая через слияние напевности и декламационности в сумме с тонкой артикуляционной нюансировкой мелодических линий.

Особенные значения Рахманинов придавал партиям фортепиано, закрепив за ними функцию самостоятельного выразительного пласта. Это и звукоизобразительность материала, жанровая ориентированность инструментального тематизма, и стремление к тембровой многокрасочности в соотношениях инструмента и голосов поющих солистов.

³ К. Бальмонт. И да и нет...

Такой синтез предопределяет специфику подхода и методику анализа, при которых наиболее целесообразным оказывается использование объединённых усилий лингвистики и теоретического музыковедения, комплексный учёт данных той и другой наук.

В трудах Е. Ручьевской и В. Васиной-Гроссман, которые рассматривают проблемы соподчинённости метра и ритма в поэзии и музыке, основным объектом изучения выступает соответствие поэтических и музыкальных стоп⁴, как временной организацией сильных и слабых долей. Однако их стихоряды⁵, их группы, строфы⁶ тоже оказывают большое влияние на организацию и членение музыкального материала. Независимо от жанра, формы и стихового размера, стихотворная речь в своей композиционно-структурной основе имеет стих – иначе строку, стихоряд. Синтаксис стиха подчиняется оформлению в нём речевых единиц, сам же стих является основной ритмо-интонационной группой стихотворения. Интонационный «диапазон» поэтической речи – это, прежде всего, стихотворная строка, предложение или другие мелкие группы слов, также выделяемые с помощью ударений и пауз.

Интерпретируя поэтический текст, композитор может отражать в музыке преимущественно синтаксическое или стиховое, ритмическое его членение, изыскивая оптимальные варианты. Кроме этого, нередко возникают дополнительные цезуры, либо подчёркивающие определённое эмоционально-психологическое состояние, интроспективные (по В. А. Цуккерману), либо передающие выразительную речь или определяющие смысловую сторону отдельных слов.

В романах оп. 4 налицо органическое соединение напряжённой лирической экспрессии, широта и яркость вокальной мелодии и чуткое, бережное отношение к поэтическому слову, тщательная разработка декламационных деталей. Рахманинов чутко и внимательно реализует смысловые и выразительные оттенки словесного теста. В этом же направлении проявляет себя и фортепианная партия разнообразием фактуры и колористических оттенков.

⁴ Стопа – структурная единица стиха, группа слов, выделяемая и объединённая иктом, т. е. ритмическим ударением в стихе. Стопы двух и трёхдольные соответствуют музыке 2/4 и 3/4 и называются простыми.

⁵ Стихоряд – по-гречески «стих». В переводе «ряд». Следовательно, стихоряд по-простому – стихотворение.

⁶ Строфа – группа стихов, объединённых каким-либо формальным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу – общий ритм или по содержанию.

Пример № 1. «О, нет, моллю...»

и об од ном мо лю, то ску - я о, будь со мной не у хо ди!

Здесь стопы текста, их ударные слоги нашли адекватное осуществление в мелодии. Их биение и настойчивость реально воспроизводят эмоции персонажа.

Анализ формы и склада стихотворений и романсов, их членения по метrorитмическому и синтаксическому признаку концертмейстеру целесообразнее вести по трём направлениям:

- понять соотносённость поэтических строф и частей музыкальной формы как в моментах совпадений (см. нотный пример), так и при переосмыслении их границ композитором;
- отметить организацию стихотворных стоп мелодическими средствами;
- найти соответствие синтаксиса мелодии вокальной партии синтаксическим закономерностям поэтического текста.

Пример № 2. «В молчаньи ночи тайной»

пер-стам по-слуш-ну - ю во - лос, во-лос тво-их гус-ту - ю
 прядь из мыс-лей из - го - нять и сно - ва при - зы вать;

Здесь движение мелодии настолько адекватно содержанию стиха, что возникает впечатление мизансцены: т. т. 1, 2, 3 рука ласково оглаживает голову, а т. т. 4, 5, 6 эта же рука отгоняет мысли прочь. Важно вычленить окончания фраз: волос, прядь, изгонять, призывать. Получим сложную психологию героя, воображающего свой контакт с отсутствующим объектом.

Почему концертмейстеру желательно анализировать союз стихов и музыки? В партии сопровождения обязательно обнаружится вся гамма выразительности вокальной партии и содержательности стихов.

Замечательный эпизод полного, смыслового параллелизма ударных слогов (иктов) найдём во второй части романса № 6 «Давно ль, мой друг...»

The musical score consists of three systems. The first system is marked *al tempo* and *pp*. The vocal line has lyrics: ". той. Же-ла-нья гас-ли... Серд-це ны-ло...". The piano accompaniment features a dense texture of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system is marked *cresc.* and *sf ten.*. The vocal line has lyrics: "Сто-я-ло время... Ум мол-чал... Давно ль за-тишьё это было?". The piano accompaniment continues with similar chordal textures. The third system is marked *accelerando*. The vocal line has lyrics: "Но вихрь сви-дань-я на-бе-жал...". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Средний голос фортепианной партии полностью копирует вокальную мелодию предыдущего раздела романса:

The notation shows a single melodic line in treble clef, 2/4 time, with a key signature of two flats. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are the lyrics: "Дав но ль, блуж да я".

Это редкий, но не единичный случай, когда главное мелодическое зерно передано в руки пианиста. Он в режиме *perpetuum mobile* словно

навинчивается вышеуказанный материал вокалиста и очевидно, что композитор поручил концертмейстеру его партией гиперболизировать «стоны» стиха: «твой взор печальный... я мчался грустной мечтой... блуждая одиноко...»

Здесь найдём принцип симфонизации ансамбля и уникальный момент, когда аккомпанемент динамикой перекрывает голос солиста (фортепиано *mf* и *crescendo*, голос – *pp* с последующим «взрывом»).

Музыка, рождённая стихами, для Рахманинова метафора жизни: это тихая лунная ночь – читаем в одном из его писем. Это шелест живых листьев. Это отдалённый вечерний звон. Это то, что рождается и идёт от сердца. Сердце музыки поэзия, а мать её – грусть! (коренное русское чувство – С. С.).

К словам Сергея Васильевича присовокупим – по нашей теме – признание современного барда Александра Розенбаума:

Строфа дрожит, шатается и рвётся...
Мне стих без музыки так редко удаётся –
Я должен слушать музыку стихов.
Я должен чувствовать мотив своей души,
Слова без музыки мертвы в моём искусстве,
Как без солдата мёртв окопный бруствер –
Один он никого не устрасит.
Как надо понимать звучанье фраз:
Где крикнуть, где шепнуть на верной ноте?
Стихи и музыка, вы песня – плоть от плоти!
Стихи и музыка – не разделяю вас!
Как заклинанье повторяю снова,
Что музыкант лишь тот, кто слышит слово,
Поэт лишь тот, кто с музыкой в ладу.⁷

Список использованных источников

1. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1 : Ритмика / В. А. Васина-Гроссман. – Текст : непосредственный // Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : Музыка, 1972. – 148 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2 : Интонация; Ч. 3 : Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1978. – 365 с. – Текст : непосредственный.
3. Рахманинов, Сергей Васильевич. Литературное наследие : В 3 т. / Составитель-редактор, автор вступительной статьи, комментариев, указателей З. А. Апетян. – Москва : Советский

⁷ А. Розенбаум. Музыка или стихи.

- композитор. – [Т. 2 : Письма]. – 1980. – 583 с., 12 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
4. Рахманинов в художественной культуре его времени : тезисы доклада научной конференции / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова ; [редакционная коллегия : А. М. Цукер (ответственный редактор) и др.]. – Ростов-на-Дону : Издательство Ростовского государственного педагогического университета – 1994. – 114 с. – ISBN: 5-8480-0051-4. – Текст : непосредственный.
 5. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 56 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo. CH. 1 : Ritmika [Music and poetic word. Part 1. Rhythm], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Institut istorii iskusstv Ministerstva kul'tury SSSR [Institute of Art History of the USSR Ministry of Culture]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, 148 p.
2. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo. CH. 2 : Intonaciya; CH. 3 : Kompoziciya [Music and poetic word. Part 2 : Intonation; Part 3 : Composition]. Moscow : Muzyka [Music], 1978, 365 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Rachmaninov Sergei Vasilievich. Literaturnoe nasledie : V 3 t. / Sostavitel'-redaktor, avtor vstupitel'noj stat'i, kommentarijev, ukazatelej Z. A. Apetyan [Literary Heritage : In 3 volumes / Comp.-ed., author of the introduction to the article, comments by Z. A. Apetyan]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer]. Vol. 2 : Letters, 1980, 583 p., 12 p. illustrations. : music illustrations, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Rahmaninov v hudozhestvennoj kul'ture ego vremeni : tezisy doklada nauchnoj konferencii [Rachmaninoff in the Artistic Culture of His Time: Abstract of the Report of the Scientific Conf.] / Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rahmaninova ; [redakcionnaya kollegiya : A. M. Cuker (otvetstvennyj redaktor) i dr.]. [Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninoff; [editorial board: A. M. Zucker (responsible editor) and others]]. Rostov-on-Don : Izdatel'stvo Rostovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Publishing house of Rostov State Pedagogical University], 1994, 114 p., ISBN: 5-8480-0051-4, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Ruchyevskaya E. Slovo i muzyka [Word and music]. Leningrad : Muzgiz, 1960, 56 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Савари С. В. Союз стихов и музыки в романсах оп. 4 С. В. Рахманинова – зона внимания концертмейстера. В статье рассматриваются вопросы взаимосвязи стихов и музыки в романсах оп. 4 С. В. Рахманинова в аспекте концертмейстерского исполнительства.

Автор направляет внимание на специфику поэзии и музыки: их сходство и различие как видов искусства. Особое значение автор уделяет партии фортепиано и многообразию интерпретаций поэтического текста в романсах С. В. Рахманинова. Исследователь раскрывает, какие музыкальные средства использует композитор для воплощения образного и психологического содержания стихотворного текста.

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

Актуальность данной статьи определяется глубиной исследования и практической направленностью проблематики. Автор большого количества исследований и учебно-методических изданий по вопросам концертмейстерства в данной работе раскрывает малоосвещённую сторону в работе аккомпаниатора, а именно – осознание взаимосвязи стихотворного и музыкального пластов в романсах из оп. 4 С. В. Рахманинова. На примере русской вокальной лирики автор даёт практические ценные советы.

Ключевые слова: русская поэзия, романс, концертмейстер, С. В. Рахманинов.

Savary S. The Union of Verses and Music in Romances Op.4 by S. Rachmaninov – the Accompanist’s Area of Attention. The article examines the issues of the relationship between verses and music in romances Op.4 by S. Rachmaninov in the aspect of accompanist performance.

The author draws attention to the specifics of poetry and music: their similarities and differences as forms of art. The author pays special attention to the piano part and the variety of interpretations of the poetic text in the romances of S. V. Rachmaninov. The researcher reveals what musical means the composer uses to embody the figurative and psychological content of the poetic text.

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

The relevance of this article is determined by the depth of the research and the practical focus of the problem. The author of a large number of studies and educational and methodological publications on accompanist issues, in this work reveals a little-covered side in the work of an accompanist, namely, the awareness of the relationship between the poetic and musical layers in romances from op. 4 by S. Rachmaninov. Using Russian vocal lyrics as an example, the author gives practical valuable advice.

Key words: Russian poetry, romance, accompanist, S. Rachmaninov.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КЛАРНЕТОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В XVIII–XIX ВЕКАХ

Появление кларнета исследователи относят к началу XVIII в., первые упоминания о кларнете появились в 1710 году, когда выдающийся немецкий инструментальный мастер Иоганн Христов Деннер (1655–1707) из Нюрнберга, работал над усовершенствованием конструкции старинного французского духового инструмента – шалюмо; в 1801 г. Ж. К. Лефевр в своей *“Methode de clarinette”* назвал И. Деннера изобретателем кларнета, на что указывало введение специального клапана с обратной стороны инструмента.

Название этого усовершенствованного шалюмо, использовавшееся для отличия от инструмента старой конструкции, произошло благодаря родству её тембра с тембром трубы-кларино. Первоначально так называли верхний регистр кларнета, близкий к тембру кларино, а затем – и сам инструмент. Уже на этом, начальном этапе развития кларнет использовался как сольный инструмент в различных концертах, однако, упоминания о таких концертах достаточно нерегулярны.

В 1760–70-х гг. кларнет становится полноправным и стабильным участником концертных выступлений, начинает формироваться сольный репертуар и методы обучения игре на инструменте, например, в 1764 году был опубликован труд немецкого кларнетиста В. Рёзера «Опыт наставления для тех, кто сочиняет для кларнета и валторны». В. В. Хавров отмечает: «В это время кларнет ещё уступал флейте, гобою и фаготу в количестве доступных и хорошо звучащих тональностей, но по беглости в пассажах он уже тогда был вполне сравним с названными инструментами, а в звуковом и динамическом диапазоне их даже превосходил (впрочем, далеко не все композиторы были готовы сразу же этот диапазон осваивать). В это же время кларнет начал обретать свой характерный, привлекательный тембр, постепенно превращавшийся из крикливого, подобного трубе, в мягкий и гибкий, что столь ценили позднее композиторы-романтики» [2, с. 23].

В современном виде кларнет сформировался только к концу XVIII в., когда в 1790 г. Ж. К. Лефевр создал классическую модель с шестью клапанами. Данная модель была усовершенствована И. Мюллером, который путём изменения конструкции мундштука в

значительной мере упростил передувание и расширил диапазон инструмента. Этот вариант инструмента позволил ему стать полноправным участником ансамблей, оркестров, а также самостоятельным сольным, концертирующим инструментом.

К концу XVIII столетия появляется большое количество сочинений, написанных специально для кларнета. Среди них: сочинения А. Вивальди, в которых кларнет использован в качестве одного из солирующих инструментов (концерты RV 559 и 560), концерты И. Мольтера, М. Йоста, К. Стамица, И. Стамица, М. Гайдна, А. Розетти, Л. Кожелуха, Ф. Тауша и других. В 1791 г. появляется Концерт для кларнета с оркестром Ля мажор В. А. Моцарта, ставший вершиной этого этапа развития кларнетовой музыки.

XIX век стал поистине «золотым» веком в истории развития кларнета. С одной стороны, продолжается активное усовершенствование конструкции кларнета. В течение XIX и в XX в. формируется система Клозе – Бюффе – Бёма («кларнет Бёма», «французский кларнет»), в основе которой лежит система немецкого флейтиста К. Бёма. Благодаря использованию предложенных Бёмом клапанов, плотно прикрывающих отверстия, звучание кларнета стало более ровным в тембровом отношении на протяжении всего диапазона, более точной стала интонация, а также более лёгким звукоизвлечение на *legato*. Данные усовершенствования конструкции позволили расширить образную палитру и расширить диапазон.

Начало XIX в. отмечено появлением целой плеяды выдающихся кларнетистов. Это Й. Беер и его ученики: М. Йост, Э. Солер, Г. Й. Берман; Ж. К. Лефевр. Последний, кроме того, что был выдающимся исполнителем, стал основоположником одной из ведущих исполнительских ветвей, т. к. работал в Парижской консерватории и воспитал целую плеяду выдающихся кларнетистов, а также издал школу игры на кларнете, пользовавшуюся популярностью многие годы.

В следующие десятилетия популярность приобрели такие европейские исполнители, как А. Штадлер (в Вене), Й. Бэр, Ф. В. Тауш. Имя Штадлера связано с композиторской деятельностью В. А. Моцарта: для него написан ряд сочинений (Квintет для кларнета и струнных К. 581, Концерт для кларнета К. 622, оркестровые партии в ряде сочинений), он был первым исполнителем партии в них, в том числе прославился как первый и лучший среди современников исполнитель Кларнетового концерта. Мастерство Штадлера было отмечено современниками, например, в рецензии на его концерт можно прочитать следующее: «Я никогда не думал, что кларнет способен имитировать человеческий голос столь похоже. Действительно, ваш инструмент звучит так мягко и нежно, что никто не может устоять» [1, с. 84].

Ф. В. Тауш стал основоположником второй крупной исполнительской ветви в кларнетовом искусстве XIX в. – немецкой. Ф. В. Тауш вошёл в историю как реформатор: одним из первых он перевернул мундштук тростью вниз, что и позволило ему добиться певучего и плавного звукоизвлечения. Центральными фигурами первой половины XIX в. стали три исполнителя, ставших основоположниками романтического стиля игры на кларнете. Это Бернхард Хенрик Круселль, Иоганн Симон Хермштедт и Генрих Йозеф Берман, которые сумели отчасти объединить тенденции французской и немецкой исполнительских школ.

Третьей по значимости в Европе начала XIX ст. стала английская школа. Уже в середине XVIII в. в Лондоне проходят концерты кларнетовой музыки, а сам инструмент используется в партитурах композиторов того времени (например, И. К. Баха). Большой популярностью пользовалось исполнительское искусство Дж. и У. Магонов, которые не только были оркестрантами в Ковент-Гардене, но также вели активную сольную концертную деятельность. Основоположником английской кларнетовой школы считается Генри Лазарус (1815–1895), солирующий и камерный исполнитель, солист Королевского филармонического общества, профессор Королевской академии музыки, а также Королевского музыкального колледжа, автор сочинений для кларнета. Среди учеников Лазаруса – Чарльз Дрейпер. Таким образом, уже в первой половине столетия были сформированы основы кларнетовой исполнительской школы.

Стала более совершенной и стабильной конструкция инструмента, которая получила название французской. Появились многочисленные концертные сочинения, а также первые школы игры на инструменте. Сформировался романтический стиль игры, отличавшийся виртуозностью и блеском. В данное время уже можно говорить о существовании трёх оформившихся исполнительских школ – французской, немецкой и английской. Однако, если первые находились в тесном взаимодействии и взаимно влияли друг на друга, то английская школа, в силу территориальной обособленности, достаточно длительное время развивалась отдельно. Первая половина, благодаря многочисленности ярких кларнетистов-виртуозов и подъёмом интереса к инструменту со стороны композиторов, по праву считается золотым веком в развитии кларнета.

Середина и вторая половина XIX в. характеризуется продолжением дальнейшего развития инструмента и одновременно – спадом интереса исполнителей к кларнету. Р. А. Маслов отмечает: «Первая половина XIX века является периодом расцвета виртуозности и концертирования кларнетистов. Однако с 1830 по 1850 гг. их число начинает уменьшаться, а в период 1860–1890 гг. они редко появляются на

сцене. Только в конце XIX века И. Брамс и Р. Мюльфельд на короткое время вновь выводят кларнет на концертную эстраду» [1, с. 131].

Из-за многочисленных попыток усовершенствования конструкции кларнета существовало достаточно большое количество его разновидностей и индивидуализированных конструкций. Благодаря усовершенствованиям немецких мастеров появляется новая система, получившая название немецкой. В отличие от широко распространённой французской, эта модель отличалась меньшей подвижностью, однако, более мягким по тембру и сильным звуком и получила также названия австрийской или системы Элера.

Оскар Элер, экспериментируя с кларнетом модели И. Мюлера, довёл количество клапанов до 28, оснастил инструмент вилкой, соединённой роликом на нижнем колене. Достаточно длительное время кларнет Элера был эталонным и наиболее востребованным в среде исполнителей. Так, Р. А. Маслов отмечает, что «кларнет системы О. Элера обладал лучшими акустическими качествами по сравнению с кларнетом К. Бермана и был более удобен в пальцах исполнителя» [1, с. 120]. Он был широко распространён, пока не уступил место более совершенной конструкции с системой Бёма. Последняя имела больше преимуществ: звукоизвлечение стало более лёгким, интонирование стало более точным, а отсутствие вилочной аппликатуры способствовало более удобной постановке рук и меньшей растяжке пальцев. Вплоть до конца XIX в. эти две системы существовали параллельно, позволяя, благодаря своим различиям, воплощать различные художественные образы и отличаясь специфическими особенностями тембровой окраски. В конце столетия и в особенности в XX в. кларнет системы Бёма окончательно вытеснил остальные разновидности в Европе и Америке.

В XIX в. достаточно интенсивно развивается и методическая мысль. Уже в начале столетия выходит достаточно большое количество школ для кларнета, преимущественно во Франции. Среди них можно назвать школы Ж. К. Лефевра, И. Бакофена, И. Фрелиха, К. Бермана, Р. Штарка, Т. Уилмена и многие другие. Эти школы написаны для различных разновидностей кларнетов с различным количеством клапанов. Они отличаются как техническими упражнениями, так и художественной ценностью учебно-методического материала.

Среди вопросов, которые поднимались авторами пособий: положение трости (к верхней или нижней губе), дыхание, артикуляция. Большим прогрессивным шагом в развитии кларнетового искусства стало появление кларнетовых классов в ряде учебных заведений Европы. Кроме Парижской консерватории, это были Вюрцбургская королевская музыкальная школа, консерватории в Праге, Брюсселе, Варшаве, Лейпциге, Мюнхене, Риме, Петербурге, Вене, Королевская академия

музыки и Королевский музыкальный колледж, Потсдамская консерватория для духовых инструментов и некоторые другие.

Исполнительский стиль кларнетистов XIX в. можно проследить, проанализировав сочинения выдающихся композиторов столетия. После сочинений выдающихся авторов XVIII в. и, в особенности, после ярких сочинений для кларнета В. Моцарта, можно говорить, с одной стороны, о продолжении в кларнетовой музыке традиций венских классиков, а с другой – о зарождении и дальнейшем развитии нового, романтического, стиля. На протяжении XIX в. можно наблюдать следующую динамику развития репертуара кларнетистов. В первой половине столетия продолжается интенсивное развитие, появление многочисленных сочинений для солирующего кларнета, а также активное использование инструмента в симфоническом, камерном составах, в оперных оркестрах.

В первой половине столетия появляется целый ряд сочинений Л. ван Бетховена (Трио ор. 11, Септет ор. 20, Квintет ор. 16), К. М. Вебера (Концертино, два концерта, Квintет для кларнета и струнных), Л. Шпора (четыре концерта, «Шесть немецких песен» для кларнета, сопрано и 11 фортепиано, Вариации и т. д.), Ф. Риса (Трио для кларнета, виолончели и фортепиано), И. Гуммеля (Военный септет), Ф. Шуберта (Октет, «Пастух на скале» для obbligатного кларнета, сопрано и фортепиано), Г. Бермана (концерты, фантазии, вариации), Ф. Мендельсона (Соната, Концертные пьесы ор. 113 и ор. 114 для кларнета, бассетгорна, фортепиано или оркестра), Дж. Россини, Э. Каваллини («Цветы для Россини», «Слеза над могилой бессмертного Россини»), Ф. Девьена (концертные симфонии, трио).

В наследии поздних романтиков кларнет занимает меньше места, однако, и во второй половине XIX в. появляется ряд сочинений, прочно вошедших в репертуар современного кларнетиста. Можно упомянуть ансамблевые сочинения Р. Шумана (Трио для кларнета, альты и фортепиано, в переложении для кларнета исполняются «Три фантастические пьесы», «Романсы» ор. 94), Т. Верхейя (Концерт для кларнета), М. Бруха (Восемь пьес для кларнета, альты и фортепиано), И. Брамса (две сонаты ор. 120, трио ор. 114 для кларнета, виолончели и фортепиано, Квintет ор. 115 для кларнета и струнных), М. Регера (две сонаты ор. 49, Квintет для кларнета и струнных), Р. Штрауса («Романс» для кларнета и оркестра), С. Меркаданте (Концерт), А. Понкьели (Квартет для флейты, гобоя и кларнетов *in Es* и *in B*), С. Танеева (Канцона для кларнета с оркестром), Н. Римского-Корсакова (Концертная пьеса для военного оркестра, Квintет для фортепиано и духовых).

Среди ярких кларнетовых сочинений – ряд концертов самих кларнетистов. Так, например, сочинения Б. Х. Крусселя носят отпечаток композиторского стиля Л. ван Бетховена. Кларнетисту принадлежит ряд сочинений для кларнета, среди которых – три концерта, Концертная

симфония, Интродукция и вариации на шведскую тему, три квартета для кларнета, скрипки, альты и виолончели. Концерт № 2 («Большой концерт для кларнета»), фа минор, ор. 5 для кларнета *in B* – одно из наиболее ярких сочинений композитора, впечатляющее по силе эмоционального воздействия.

Концерт состоит из трёх частей: *Allegro (f moll)*, *Andante pastorale (Des dur)*, *Rondo (Allegretto, f moll)*. Несмотря на доминирование героико-драматических настроений и образов, концерт отличается виртуозностью и сложностью партии кларнета. Инструмент, благодаря богатству выразительных возможностей, воплощает широкий круг образов концерта: как лирических, проникновенных, пасторальных, танцевально-простодушных, так и драматических. Обращает на себя внимание тот факт, что образный строй концерта, который, по традиции определяется драматической первой частью, сохраняется на протяжении всего произведения.

В первой половине XIX в. наиболее ярко и полно воплотил исполнительский стиль игры на кларнете первый романтик – Карл Мария фон Вебер. Наследие этого композитора представлено многочисленными сочинениями, в которых кларнет использован как сольный, ансамблевый или оркестровый инструмент. Среди них можно назвать: Концертино для кларнета с оркестром Ор. 26 (*c moll*); Тему с вариациями для кларнета и фортепиано, Ор. 33; Квинтет для струнных инструментов с кларнетом, Ор. 34 (*B dur*); Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано, Ор. 48 (*Es dur*); Первый концерт для кларнета с оркестром, Ор. 73 (*f moll*); Второй концерт для кларнета с оркестром, Ор. 74 (*Es dur*).

Композитор использовал кларнет практически во всех оркестровых сочинениях. До 1811 года (момент появления первых сольных сочинений) К. М. Вебером написан ряд ансамблевых сочинений с применением кларнета, в числе которых Адажио и рондо для двух валторн, двух фаготов и двух кларнетов, *Se il mio ben*, дуэт для двух контральто и оркестра (с облигатным кларнетом). Уже перечень сочинений свидетельствует о том, что К. М. Вебер хорошо знал природу, выразительные и исполнительские возможности кларнета.

Начиная с 1811 года появляется ряд концертных сочинений, которые были исполнены ведущим кларнетистом-современником композитора. Г. Берманом большинство кларнетовых сочинений были написаны непосредственно под влиянием кларнетиста либо по заказу для него. Лишь один из опусов – Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано – был создан для соперника Бермана – выдающегося кларнетиста-виртуоза И. Гермштедта.

Одним из первых К. М. Вебер стал использовать возможности диапазона кларнета, активно применяя звучание среднего и нижнего регистров. Кроме того, он расширяет диапазон до В₃, что также позволяет

использовать ряд возможностей. О новаторстве К. М. Вебера в трактовке кларнета пишет Р. А. Маслов: «В музыке К. М. Вебера чувствуются и напряжённость человеческих переживаний, и ощущения радости и праздничности жизни, приподнятости, восторга. Не только в своих сочинениях для кларнета, но и в оркестровых произведениях Вебер совершенно по-новому подошёл к кларнету, выявив индивидуальные качества звучания каждого регистра» [1, с. 191].

«Большой концертный дуэт» К. М. Вебера (1815) – сочинение, которое прочно занимает место в современном репертуаре кларнетистов. Пьеса отличается виртуозностью, блеском, полноценно раскрывает технические и выразительные возможности инструмента и мастерство исполнителя. Произведение было написано для И. Гермштедта. Вначале К. М. Вебер планировал написать концерт, однако, затем изменил свои планы, в результате чего появилась эта виртуозная пьеса, которая находится на стыке нескольких жанров: собственно, концертной пьесы, сонаты и концерта. Партия кларнета сложна по фактуре, насыщенности техническими элементами. Темам дуэта присуща простота и изящество, но не менее характерно и использование театральности. Прекрасно раскрыты выразительные возможности кларнета, как солирующего инструмента, так и в ансамбле с фортепиано. При этом партии инструментов равнозначны как по сложности, так и по насыщенности тематическим развитием. Выбор такого сочетания инструментов достаточно необычен для данного исторического периода: композиторы, включая В. Моцарта, преимущественно обращались к жанрам концерта с оркестром, либо включали кларнет в состав камерно-инструментальных сочинений.

Так же, как и в первой половине столетия, многие сочинения композиторов второй половины также вдохновлены игрой прославленных исполнителей. Так, в качестве примера, можно привести Квintет ор. 115 И. Брамса. Это одно из ярких сочинений композитора, которое было вдохновлено игрой прославленного современника – кларнетиста Р. Мюльфельда. Мюльфельд стал также первым исполнителем кларнетовых сочинений композитора: Трио ор. 114, Квintета ор. 115, двух сонат ор. 120. Необходимо отметить, что И. Брамс отмечал тембровые и технические достоинства кларнета ещё до знакомства с Мюльфельдом, используя кларнет в своих симфонических сочинениях (симфониях и серенадах). Он отмечал достоинства инструмента, заключённые в округлости и ясности звучания в верхнем регистре, наполненности и глубине среднего, мрачности нижнего. Кроме того, композитор широко использовал такие качества кларнета, как гибкость и плавность, ровность тембральной окраски во всех регистрах.

В указанных опусах для кларнета Брамс не только достигает кульминации в развитии собственного камерно-инструментального творчества, но и пытается повысить уровень современного кларнетового

исполнительства, который, по свидетельству самого композитора и его современников, был достаточно низким. Мюльфельд, ставший блестящим исполнителем сочинений В. Моцарта, К. М. Вебера, также блестяще справился и с художественными и техническими задачами, реализованными в сочинениях И. Брамса.

Квинтет ор. 115 – одно из наиболее ярких сочинений композитора для кларнета. Оно, как и сопутствующие ему опусы отмечены характерными чертами позднего стиля И. Брамса. Трио характерны распевность, мелодичность, протяжённость мелодических построений, что прекрасно соответствует природе кларнета. Тембровое сочетание кларнета и струнных позволяет в одних случаях достичь тембрового слияния, а в других – самостоятельности каждого инструмента. Тому же способствуют и примерно равнозначные технические возможности инструментов.

Кларнет в сочинениях И. Брамса трактован как равноправный участник ансамбля, равнозначный по своим функциям с другими инструментами ансамбля. В большей степени раскрыты кантиленные качества инструмента, его способность к воплощению песенных, вокальных тем. Концертно-виртуозные построения в сочинениях И. Брамса достаточно редки и выполняют функцию вариантного расцвечивания основной мелодической мысли, либо орнаментального подголоска.

Таким образом, блестящий концертно-виртуозный стиль, характерный для произведений композиторов XVIII и первой половины XIX вв., сменяется лирико-субъективным. Виртуозное начало подчинено драматургии произведения в целом, однако, кларнетовая партия достаточно сложна. Таким образом, трактовка кларнета в сочинениях композиторов XIX в. различна. В начале столетия доминирует концертный стиль, сочинения для кларнета изобилуют виртуозными пассажами, демонстрирующими технику и мастерство исполнителей. Вместе с тем, уже в сочинениях В. Моцарта, а затем – К. М. Вебера наряду с виртуозностью и галантностью присутствуют темы, требующие тонкого психологизма и выразительно-проникновенной интерпретации. Кларнет задействован в тематическом развитии и принимает активное участие в драматургическом развитии тем. Эта тенденция развита в сочинениях поздних романтиков, прежде всего – И. Брамса, который создал одни из наиболее психологически углублённых камерных сочинений с участием кларнета.

Таким образом, развитие кларнетового исполнительства происходит неравномерно и связано, с одной стороны, с изменениями в конструкции инструмента, а с другой – с эволюцией композиторского мышления. Весь XIX в. отмечен постепенной трансформацией и усовершенствованием кларнета. Существующие разновидности

обусловили появление двух достаточно крупных исполнительских школ – французской и немецкой, которые отличались некоторыми особенностями постановки и принципами исполнительства. Однако, постоянное взаимное влияние и обмен опытом приводят к сближению и взаимопроникновению школ.

XIX в. – время доминирования единого стилистического направления в композиторском и исполнительском творчестве – романтического. Различные грани этого стиля проявились и в кларнетовом исполнительстве. Так, для первой половины столетия типичным является доминирование концертно-виртуозного стиля. Профессиональными композиторами и кларнетистами-исполнителями создаются сочинения, в которых подчёркнуты виртуозные возможности инструмента. В основном это концерты или концертные пьесы, однако широко распространёнными являются также камерные ансамбли различных составов. И в концертных, и в камерных сочинениях, как правило, репрезентирован концертный стиль: широко употребляются гаммообразные и арпеджированные пассажи, широкие скачки. Медленные и лирические темы, как правило, раскрывают способность кларнета к исполнению тем вокальной, песенной природы.

Вторая половина столетия характеризуется, с одной стороны, спадом интереса к кларнету как к солирующему концертному инструменту, хотя он по-прежнему широко используется в оркестровых сочинениях. В репертуаре кларнетистов сохраняются яркие сочинения, созданные композиторами XVIII и первой половины XIX в. (В. Моцарта, К. Вебера, Л. ван Бетховена и т. д.). Изменяется и характер сочинений для кларнета. Это преимущественно камерно-инструментальные опусы. Наиболее яркими являются сочинения И. Брамса, в которых кларнетовый стиль существенно переосмыслен. Концертно-виртуозное начало отходит на второй план, становится вспомогательным средством. На первый план выдвигается лирико-субъективное, психологическое начало. Кларнет раскрывается как инструмент, способный воплощать тонкие душевные движения, воплощённые в нотном тексте. Это проявляется в детализированной проработке партии, участии кларнета в тематическом развитии материала и т. д.

Список использованных источников

1. Маслов, Р. А. Исполнительство на кларнете (XVIII – начало XX вв.). Источниковедение. Историография : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Размик Авраамович Маслов ; Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 1997. – 302 с. – Библиогр. с. 287–302.– Текст : непосредственный.

2. Хавров, В. В. Кларнет в творчестве Карла Марии фон Вебера: опыт историко-контекстуального анализа : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Владимир Владимирович Хавров ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2022. – 205 с. – Библиогр. с. 161–171. – Текст : непосредственный.

References

1. Maslov R. Ispolnitel'stvo na klarnete (XVIII – nachalo XX vv.). Istochnikovedenie. Istoriografiya : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [Clarinet Performance (18th – early 20th centuries). Source study. Historiography: specialty 17.00.02 "Musical Art": dissertation for the academic degree of Doctor of Art History] / Razmik Avraamovich Maslov; Rossijskaya akademiya muzyki im. Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music]. Moscow, 1997, 302 p., Bibliography pp. 287–302, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Shavrov V. Klarnet v tvorcestve Karla Marii fon Vebera: opyt istoriko-kontekstual'nogo analiza : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Clarinet in the works of Karl Maria von Weber: the experience of historical and contextual analysis : specialty 17.00.02. "Musical art" : dissertation for the degree of Candidate of Art History] / Vladimir Vladimirovich Khavrov ; Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory]. Saint Petersburg, 2022, 205 p., Bibliography pp. 161–171, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Фетисова Л. А. История развития кларнетового исполнительства в XVIII–XIX веках. Предмет исследования – этапы формирования и развития кларнета в XVIII–XIX веках. С момента зарождения кларнет претерпевает стремительную эволюцию, достигая кульминации развития в XIX веке – в это время происходит расцвет сольного и ансамблевого исполнительства, становление методической мысли. Актуальность работы обусловлена востребованностью кларнетового репертуара в современной исполнительской практике, исследовательским интересом к развитию кларнетового исполнительства.

В работе применялись следующие методы анализа: культурно-исторический, компаративный, сравнительно-источниковедческий, метод музыкально-теоретического анализа.

Научная новизна работы заключается в последовательном рассмотрении этапов развития кларнетового искусства в указанный период.

В статье сделан вывод о значимости данного исторического периода в истории развития кларнета, формировании двух типов исполнительства – концертно-виртуозного, доминирующего в первой половине XIX века и лирико-субъективного – во второй.

Ключевые слова: кларнет, кларнетовое исполнительство XVIII–XIX века, кларнетисты XIX века, сочинения для кларнета.

Fetisova L. History of the development of clarinet performance in the 18th-19th centuries. The subject of the study is the stages of formation and development of the clarinet in the 18th-19th centuries. Since its inception, the clarinet has undergone rapid evolution, reaching the culmination of development in the 19th century – at this time there is a flourishing of solo and ensemble performance, the formation of methodological thought. The relevance of the work is due to the demand for the clarinet repertoire in modern performance practice, research interest in the development of clarinet performance.

The following methods of analysis were used in the work: cultural-historical, comparative, comparative-source studies, and the method of musical-theoretical analysis.

The scientific novelty of the work lies in the consistent consideration of the stages of development of clarinet art in the specified period.

The article concludes about the significance of this historical period in the history of clarinet development, the formation of two types of performance – concert virtuoso, dominant in the first half of the 19th century and lyric-subjective – in the second.

Key words: clarinet, clarinet performance of the 18th-19th centuries, clarinetists of the 19th century, works for clarinet.

III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 78.071.4

Т. А. Басова

ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ДИРИЖЁРА

Духовное состояние и творческий потенциал являются определяющими характеристиками дирижёрской личности. Дирижёры с разным темпераментом и творческим почерком, такие, как Леонард Бернстайн и Артуро Тосканини, Александр Гаук и Евгений Мравинский, Евгений Светланов и Геннадий Рождественский, Теодор Курензис и Сергей Кондрашев – все они достигли высочайших вершин творчества потому, что были и есть не только выдающимися дирижёрами, но и значительными творческими индивидуальностями.

В психологической литературе существуют две основные точки зрения на творческую личность. Согласно одной, способность к творчеству в разной степени присуща каждому человеку. Она так же неотъемлема, как способность мыслить, говорить и чувствовать. Более того, реализация творческого потенциала делает человека психически нормальным, и лишить его такой возможности означает вызвать у него невротическое состояние. Согласно другой точкой зрения, не всякого человека следует считать творческим лицом или создателем. Подобная позиция связана с другим пониманием природы творчества. Здесь принимается во внимание ценность нового результата – он должен быть общезначимым, хотя масштаб его может быть разным. Ключевой чертой такой личности является неутолимая потребность в творчестве, которое становится смыслом и целью жизни.

Творческим личностям свойственны следующие качества:

- способность к смелым идеям и риску;
- развитое воображение;
- проблемное видение;
- аналитическое мышление;
- умение обнаруживать противоречия;
- способность применять знания и опыт в новых условиях;
- независимость;
- умение находить альтернативные решения;

- гибкость мышления;
- способность к саморегуляции.

Безусловно, одной из ключевых черт творческой личности дирижёра является стремление к новизне и оригинальности, борьба с обыденностью, отказ от общепринятых норм, а также высокий уровень усвоения знаний, глубокий анализ музыкальных явлений, способность к сравнению, устойчивый интерес к работе.

Творчество дирижёра неразрывно связано с взаимодействием с участниками музыкального коллектива, обладающими эмоциональной составляющей и степенью ответственности за свои действия. Эмоциональный дар – это врождённое качество, и талант дирижёра во многом определяется именно этой способностью. Таким образом, эмоциональность – это свойство дирижёра передавать содержание музыки, вызывая ответную реакцию исполнителей, создавая духовное единство между ними, а также сопереживание у слушателей. Многие выдающиеся дирижёры выделяют особое значение эмоций в творческой деятельности дирижёра. А. М. Пазовский считал, что от степени эмоциональности дирижёра зависит его способность зажечь и захватить коллектив музыкантов, а через их исполнение и слушателей.

Эмоциональная составляющая в деятельности дирижёра имеет два направления. Во-первых, эмоции отражают суть музыкального произведения, во-вторых – исходят из процесса взаимодействия с коллективом и их межличностных связей. Вследствие этого возникает ещё одна характерная черта эмоционального проявления дирижёра. Так как дирижёр не является непосредственным исполнителем произведения и выражаемые им эмоции ещё не составляют самого исполнения, то, как руководителю коллектива, ему необходимо не только глубоко прочувствовать драматургию произведения, но и суметь донести это состояние до исполнителей. Отрицательной стороной такого влияния может оказаться полное подчинение воли дирижёра эмоциям и состоянию переживаемого образа, избыточное выражение чувств на сцене. «При совершенной искренности чувств, при любой полноте и страстности переживания исполняемого, дирижёр не должен никогда заходить за известную грань их внешних проявлений, демонстрации чувств. Дирижёр никогда не должен допускать, чтобы его темперамент, переживание образа подавляли интеллектуальный контроль исполнения», – замечает К. Б. Птица [6, с. 78].

Необходим постоянный контроль и корректировка действий в проявлении эмоций и чувств дирижёра. Известный французский дирижёр Я. П. Тортелье, размышляя о соотношении эмоционального и рационального начала в деятельности дирижёра, пишет: «Конечно, техника идёт от головы. Мы часами, днями, неделями, месяцами, годами

думаем о музыке головой. Но без “*expression*” – без чувства, ощущения – в музыке делать нечего. Не только в музыке – во всём искусстве» [4, с. 66].

Эмоциональное воздействие дирижёра на коллектив неделимо связано с волевым посылом. Но, в отличие от других видов исполнительской деятельности, где эмоциональный и волевой посыл являются, прежде всего, видом саморегуляции, в дирижёрской деятельности он становится первостепенным средством воздействия на коллектив. «Дирижёр хора, – пишет А. А. Егоров, – который хочет во всей своей работе добиться высоких исполнительских достижений, должен вложить в неё свою душу, а в своё дирижирование – сердце и волю» [1, с. 16]. По мнению дирижёра и психолога Г. Л. Ержемского, ключевым элементом психологического воздействия дирижёра на исполнителей, направленным на достижение необходимого результата, служит мощный эмоционально-волевой посыл, мотивирующий к действию.

Одним из отличительных свойств волевой личности является чувство уверенности в своих силах. Этот аспект играет важную роль в управлении коллективом и оказывает существенное влияние на восприятие личности дирижёра. Среди основных волевых качеств дирижёра можно выделить:

- стремление к поставленной цели, умение определить методы её достижения;
- способность создавать новые творческие идеи, побуждать волю к действию;
- умение уверенно и обоснованно принимать решения, исходящие из творческого замысла, убеждать в этом исполнителей;
- умение независимо принимать художественные решения;
- способность преодоления трудностей в работе, настойчивость в достижении цели;
- мастерство владения собой, способность справляться с возможным сопротивлением, исходящим от коллектива.

К волевым качествам также следует отнести умение верно и объективно оценивать результат своей работы, которое в большинстве случаев проявляется достаточно субъективно, поскольку не каждый дирижёр может критически подойти к анализу и оценке своей деятельности.

Уверенность, как одна из характерных черт дирижёра, проявляется внешне: в осанке, походке, выражении лица, интонациях голоса, движениях и положении рук, а также в общей собранности и отсутствии нервозности. Зачастую понятие «уверенность в себе» связывают с понятием «социальная компетентность». Как правило, уверенный внешний образ волевого человека свидетельствует о его внутренней силе, что обостряет производимое им впечатление и

становится основой для успешной самопрезентации дирижёра. Способность эффектно преподнести себя играет важную роль во взаимодействии дирижёра с хором или оркестром.

Если внешний вид или манера держаться произведут отталкивающее впечатление на исполнителей, дирижёру будет трудно донести до них своё видение произведения, даже если он предложит художественно ценную, интересную интерпретацию. Манера общения и стиль поведения могут стать причиной неприязни между дирижёром и музыкантами, так как одного лишь профессионализма недостаточно для достижения успеха. Необходимо уметь располагать к себе коллег, выстраивать и поддерживать благоприятную атмосферу в общении, помня, что музыканты – люди с большим опытом коммуникации и не терпят ошибок.

Но помимо перечисленных качеств, важным является определённый тип мышления. Специфическое мышление формируется у дирижёра благодаря музыкальной трансформации реальности в его сознании. По словам Г. Л. Ержемского, исполнительское искусство – это область интуиции и образного мышления. Творческий процесс в основном базируется на бессознательном, которое является источником новых идей и хранилищем личного жизненного опыта.

Интуитивное мышление дирижёра рассматривается как умение оперативно находить верное решение, минуя продолжительные и детальные обоснования. Музыкальный образ возникает в совокупности эмоционального восприятия и рационального мышления. Единство слуховых, двигательных и зрительных представлений стимулирует музыкальное мышление, и его активность является ключом к раскрытию дирижёрского потенциала. Управление исполнением подразумевает контроль над каждым этапом и элементом создания художественного образа. В процессе исполнения мышление дирижёра отличается живостью и оперативностью, он предугадывает развитие музыкальной мысли, ощущает направление фразы, динамику развития художественного образа, немного опережая момент звучания. Мышление дирижёра – это уникальная модель, сформированная на протяжении жизни, индивидуальная и отчасти заложенная генетически, определяющая уникальность таланта.

Среди ключевых факторов музыкального мышления особенно важными являются:

- обострённое восприятие исполнительских трудностей (умение видеть проблему);
- быстрота мыслительных процессов;
- генерация идей;

– богатство музыкальных ассоциаций (множество исполнительских, культурологических параллелей, синонимов, метафор и т.д.);

- гибкость в применении знаний;
- адаптивность к разнообразным музыкальным стилям;
- способность к нестандартной интерпретации музыкальных произведений и переосмыслению слуховых представлений о них.

Исходя из всего вышесказанного, можно обозначить следующие общие черты и особенности творческой личности дирижёра:

1. Свобода выбора. Дирижёр вправе выбирать намерения и цели (выбор произведения, совершенствование конкретного исполнительского навыка, создание концепции концертной программы и т. д.), контролировать выбор реализуемых мыслительных процессов и действий.

2. Дирижёр выступает главной фигурой в моделировании своего поведения, представляя собой систему относительно саморегулируемую. Это проявляется в прогнозировании реализации творческого замысла, создании плана репетиций, подготовке партитуры и поиске подходящих методов работы. Как уникальная личность, он подвержен влиянию спонтанных мыслей, определяющих его решения и действия.

3. Главной движимой силой является потребность подтверждения своей ценности. Она реализуется в основном через творческие задачи, создание новаторских форм или переосмысление традиционных. Воплощение решения – акт воли, направленный на преодоление трудностей в работе с коллективом, настойчивое движение к воплощению в реальном звучании своей идеальной модели.

4. Дирижёр – это творец, ориентированный на внутреннее и внешнее развитие. Развитие – главная цель дирижёрской личности.

5. Творчество дирижёра относительно сопоставимо с режиссёрским искусством. Он выступает как постановщик и интерпретатор музыкального произведения, лидер управляемого им коллектива. Уровень его понимания музыкального замысла, способность донести его коллективу и убедить в своей правоте, определяют степень понимания этого замысла коллективом и качество его реализации.

Вместе с тем, дирижёр в своей работе всегда взаимодействует с исполнителями, участниками ансамбля, обладающими эмоциональным интеллектом. Эмоциональные задачи, поставленные дирижёром, сближают исполнителей и формируют духовное единство.

А. М. Пазовский считал, что способность дирижёра вдохновить музыкантов и слушателей напрямую зависит от его эмоциональности, которая выражается в умении дирижёра донести глубину музыкального произведения, вызывая отклик у исполнителей и сопереживание у слушателей.

Эмоциональность дирижёра проявляется в двух аспектах: как отражение содержания произведения и как результат взаимодействия с коллективом. Дирижёр, не будучи непосредственным исполнителем, должен не только эмоционально прочувствовать музыку, но и передать это состояние исполнителям.

«Мастерство рождается из размышлений, но без эмоций и чувств в искусстве нет смысла», – Я. П. Тортелье.

Список использованных источников

1. Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором / А. А. Егоров. – Москва : Музгиз, 1951. – 239 с. – Текст: непосредственный.
2. Ержемский, Г. А. Психология дирижирования : Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. А. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988. – 80 с. – Текст: непосредственный.
3. Живов, В. Л. Теория хорового исполнительства: учебник. 2-е изд., перераб. и доп. / В. Л. Живов. – Москва : Издательство Юрайт, 2018. – 197 с. – ISBN 978-5-534-07337-9. – Текст : непосредственный.
4. Маркарян, Н. А. Портреты современных дирижёров / Н. А. Маркарян. – Москва : Музыка, 2003. – 145 с. – ISBN: 5-7784-0246-5. – Текст : непосредственный.
5. Мусин, И. А. О воспитании дирижёра : Очерки / И. А. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с. – Текст : непосредственный.
6. Птица, К. Б. Очерки о технике дирижирования хором / К. Б. Птица. – Москва-Ленинград : Композитор, 1948. – 322 с. – Текст : непосредственный.
7. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – Москва-Ленинград : Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 335 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Egorov A. Teoriya i praktika raboty s horom [Theory and practice of working with a choir]. Moscow : Muzgiz, 1951, 239 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Erzhemsky G. Psihologiya dirizhirovaniya : Nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhyora s muzykal'nym kollektivom [Psychology of conducting: Some issues of performance and creative interaction of the conductor with the musical group]. Moscow : Muzyka [Music], 1988, 80 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

3. Zhivov V. Teoriya horovogo ispolnitel'stva: uchebnik. 2-e izd., pererab. i dop. [Theory of choral performance: textbook. 2nd ed., revised and enlarged]. Moscow : Izdatel'stvo YUrajt [Yurait Publishing House], 2018, 197 p., ISBN 978-5-534-07337-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Markaryan N. Portrety sovremennyh dirizhyorov [Portraits of modern conductors]. Moscow : Muzyka [Music], 2003, 145 p., ISBN: 5-7784-0246-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Musin I. O vospitanii dirizhyora : Oчерki [On the education of a conductor : Essays]. Leningrad : Muzyka [Music], 1987, 247 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Ptitsa K. Oчерki o tekhnike dirizhirovaniya horom [Essays on the technique of conducting a choir]. Moscow-Leningrad : Kompozitor [Composer], 1948, 322 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Teplov B. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities]. Moscow-Leningrad : Izdatel'stvo akademii pedagogicheskikh nauk RSFSR [Publishing house of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR], 1947, 335 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Басова Т. А. Факторы развития индивидуально-творческих особенностей дирижёра. Данная статья посвящена анализу важнейших аспектов творческой личности дирижёра, подчёркивая значимость его эмоционального состояния, духовного потенциала и волевых качеств. Основная мысль заключается в том, что успешная дирижёрская деятельность требует не только высоких технических навыков, но и глубокого понимания психологии как дирижёра, так и участников музыкального коллектива.

В процессе изложения материала выделены основные качества творческой личности дирижёра. Эмоциональность становится ключевой темой обсуждения, так как дирижёр должен уметь воплощать эмоциональное содержание музыки и передавать его исполнителям.

В статье приводятся мнения известных дирижёров и психологов, таких как А. М. Пазовский и Г. Л. Ержемский, которые акцентируют внимание на равновесии между эмоциями и рациональной составляющей в процессе дирижирования. Заключительная часть обобщает основные характеристики творческой личности дирижёра, выделяя свободу выбора, самоорганизацию и целеустремленность как ключевые элементы его творческой деятельности. Дирижёр, обладая уникальным эмоциональным интеллектом и пониманием музыкального замысла, выступает в роли лидера, способного создать творческую атмосферу и взаимодействовать с коллективом для достижения высокого исполнительского результата.

В контексте современной музыкально-исполнительской практики и психологии искусства, статья подчёркивает важность эмоциональной составляющей и личной ответственности дирижёра, что становится решающим фактором в создании успешного и вдохновляющего музыкального опыта как для исполнителей, так и для слушателей.

Ключевые слова: дирижёр, профессиональные навыки, психология, творческая личность, эмоциональность.

Basova T. Factors of development of individual-creative characteristics of a conductor. This article is devoted to the analysis of the most important aspects of the creative personality of the conductor, emphasizing the importance of his emotional state, spiritual potential and volitional qualities. The main idea is that successful conducting requires not only high technical skills, but also a deep understanding of the psychology of both the conductor and the participants of the musical group.

In the process of presenting the material, the main qualities of the creative personality of the conductor are highlighted. Emotionality becomes the key topic of discussion, since the conductor must be able to embody the emotional content of the music and convey it to the performers.

The article presents the opinions of famous conductors and psychologists, such as A. M. Pazovsky and G. L. Erzhemsky, who focus on the balance between emotions and the rational component in the process of conducting. The final part summarizes the main characteristics of the creative personality of the conductor, highlighting freedom of choice, self-organization and purposefulness as key elements of his creative activity. The conductor, possessing a unique emotional intelligence and understanding of the musical concept, acts as a leader capable of creating a creative atmosphere and interacting with the team to achieve a high performance result.

In the context of today's music performance practice and psychology of art, the article emphasizes the importance of the emotional component and personal responsibility of the conductor, which becomes a decisive factor in creating a successful and inspiring musical experience for both performers and listeners.

Key words: conductor, professional skills, psychology, creative personality, emotionality.

**ТЕХНИКИ КОУЧИНГА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ВОКАЛЬНОМ
ОБРАЗОВАНИИ: АНАЛИЗ И ПРАКТИКА ПРИМЕНЕНИЯ**

«Коучинг – это искусство создания, с помощью беседы и поведения, среды, которая облегчает движение человека к желаемым целям, так, чтобы оно приносило удовлетворение».

Тимоти Голви

Современное музыкальное образование переживает период значительных изменений, балансируя между укоренившимися традициями и необходимостью адаптироваться к быстро меняющемуся миру. С одной стороны, оно опирается на проверенные временем методы и устоявшиеся ценности. С другой – внедряет новые технологии, подходы и идеи, чтобы соответствовать потребностям современности.

Так, к примеру, на всех этапах подготовки музыканта-исполнителя – от предпрофессиональной до вузовской – актуальным остаётся форма индивидуального занятия, на котором происходит передача опыта и мастерства от учителя к ученику. В овладении исполнительским ремеслом основной упор делается на развитие виртуозности, выразительности, стилистической точности и т. д. Развитие профессиональных навыков основывается, в том числе, и на изучении теории музыки, сольфеджио, гармонии, истории музыки. Технологии, проникающие в сам образовательный процесс, предоставляют возможность сделать его более эффективным (программное обеспечение для нотации и композиции, записи, редактирования и т. д.), интерактивным (платформы и приложения, предлагающие интерактивные уроки, упражнения для изучения комплекса теоретических дисциплин или игры на музыкальных инструментах), доступным (веб-сайты, предлагающие ноты, партитуры, аудио- и видеозаписи, учебные материалы и т. д.). Необходимо отметить, что одной из приоритетных целей современной системы музыкального образования является создание условий для самостоятельного выбора студентами информации, методов исследования, специализации и самореализации [2]. Таким образом, актуальность данного исследования обусловлена смещением акцента с

традиционного авторитарного обучения на личностно-ориентированный и партнёрский подход, при котором студент выступает активным участником учебного процесса. Задача статьи состоит в описании основных принципов коучинговых технологий с целью их дальнейшего практического использования в работе со студентами-вокалистами на индивидуальных уроках с концертмейстером. В процессе исследования автор опирается на ряд изученных научных материалов, интервью, мастер-классов ведущих коучей-концертмейстеров, а также на собственный многолетний практический опыт работы в вокальном классе.

Этимология термина *“coach”* восходит к английскому языку, где он имеет два значения: «тренер» и «повозка», а также связан с термином *“coucher”*, обозначающим кучера. Таким образом, термин *“coaching”* в буквальном смысле означает «тренировка», а «коуч» или «коучер» — это, по сути, тренер. Как указывает источник эти английские слова происходят от венгерского города Коч, известного изобретением четырёхколёсной повозки. В XVIII веке преподаватели университетов в Англии использовали эти повозки, управляемые кучерами, для передвижения. К 1830 году в Оксфорде термин «коуч» претерпел изменения, так стали называть частных репетиторов, тех, кто «подвозил» студентов к успешной сдаче экзаменов [5].

Феномен коучинга зародился гораздо позже, в XX веке, в нескольких областях одновременно, его развитие было постепенным, поэтому сложно указать точную дату или единственную область возникновения этого явления. Можно выделить ключевые этапы и сферы, оказавшие наибольшее влияние на становление коучинга:

1. Спорт (1970-е годы): считается, что спортивный коучинг стал одним из основных источников развития коучинга в целом. Тренеры в спорте перешли от авторитарного управления к более поддерживающему и мотивирующему стилю. Акцент сместился с простого обучения на развитие потенциала спортсмена, его уверенности в себе и способности самостоятельно принимать решения на поле.

2. Менеджмент и бизнес (1980-е годы): принципы спортивного коучинга начали применять в бизнесе для повышения производительности сотрудников и развития лидерских качеств руководителей. Появились первые бизнес-тренеры, которые помогали компаниям создавать более эффективные команды и достигать своих целей.

3. Психология (1990-е годы): коучинг объединил некоторые принципы и методы из позитивной психологии, когнитивной психологии и нейролингвистического программирования (НЛП). Позитивная психология, фокусирующаяся на сильных сторонах человека и его благополучии, оказала значительное влияние на развитие коучинговых подходов. Стали проводиться исследования эффективности коучинга и его влияния на различные аспекты человеческой жизни.

4. Развитие школ коучинга и сертификации (2000-е годы – настоящее время): появилось множество школ коучинга, предлагающих обучение и сертификацию по различным направлениям. Международная федерация коучей (ICF) стала ведущей организацией, занимающейся установлением стандартов и этических норм в коучинге. Постепенно коучинг становится всё более распространённым и востребованным в различных сферах жизни, включая бизнес, образование, здравоохранение и личностное развитие.

Таким образом, коучинг как современный подход и методика, направленные на личностное развитие, формировались под влиянием широкого круга специалистов. С целью практического применения принципов коучинга кратко опишем основные идеи, предложенные его основателями.

Тимоти Голви (*Timothy Gallwey*) – автор книги «Внутренняя игра в теннис» (1974), является одним из пионеров спортивного коучинга. Голви считал, что успех во многом зависит от преодоления внутренних барьеров, и главным препятствием на пути ученика является он сам. Раскрытие потенциала становится возможным только после устранения внутренних препятствий, таких как страх, сомнения и самокритика, которые напрямую влияют на успех в коучинге. Голви предложил формулу обучения, основанную на осознании текущей ситуации, принятии осознанных решений и вере в собственные силы. Задача коуча состоит в том, чтобы, задавая наводящие вопросы, человек самостоятельно находил решение.

Джон Уитмор (*John Whitmore*) – автор книги «Коучинг для повышения эффективности», в которой изложил основополагающие концепции коучингового подхода. Д. Уитмор видел цель коучинга в раскрытии потенциала человека для достижения максимальной эффективности. Для этого предлагалось чётко определить цели, проанализировать текущую ситуацию, изучить возможные пути и составить план действий, развивая самостоятельное мышление с помощью правильно сформулированных вопросов.

Томас Леонард (*Thomas Leonard*) считается одним из «отцов» современного коучинга. Он основал Университет коучинга и Международную федерацию коучинга (ICF), которые сыграли важную роль в профессионализации коучинга. По мнению Леонарда, коучинг – это партнёрство, в котором коуч помогает человеку (клиенту) достигать своих целей и реализовывать свой потенциал. В соответствии с принципами коучинга, каждый человек заслуживает уважения и признания своей уникальности. Коуч обязан создавать атмосферу безопасности и поддержки, способствующую раскрытию потенциала. Важно отметить, что Томас Леонард акцентировал внимание на необходимости непрерывного самообразования и профессионального развития коуча.

Применение коучинга в системе музыкального образования, начавшее набирать популярность в 2000-х годах в западно-европейских странах (в России ориентировочно с 2010-х годов), представляет собой относительно малоизученное явление. Отсутствие единых стандартов, квалификационных требований и недостаточная осведомлённость преподавателей, особенно в академической среде, о принципах и техниках коучинга препятствуют проведению полноценного анализа, оценке эффективности данного подхода в образовательном процессе.

Современные исследования и научные труды в области педагогики и музыкального искусства рассматривают коучинг с разных точек зрения: как комплексный процесс, направленный на всестороннее развитие личности, сочетающий в себе элементы педагогики, психологии и менеджмента [4]; в связи с эволюцией традиционного музыкального наставничества; [7] в контексте подготовки исполнителей к конкурсам или сольным выступлениям; в рамках исследований в области психологии музыки особое внимание уделяется значимости коучинга в контексте преодоления сценического волнения и психологической тревожности (работы зарубежных учёных Дона Грина и его последователя Ноа Кагеяма). Существующие источники подробно освещают преимущества коучинга. Тем не менее, определение роли коуча и конкретизация его функций часто остаются недостаточно проработанными. Это создаёт пробел в понимании и затрудняет полноценное использование коучинговых подходов на практике.

На данный момент коучинг в музыкальной сфере (в т. ч. образовательной) традиционно связывают в первую очередь с поддержкой и развитием вокалистов. Так, к примеру, исследуя феномен вокального коучинга, Руднева С. В. определяет его как «...метод педагогической работы, направленный на создание мотивации к освоению профессиональных компетенций у студента-вокалиста...» [6], при этом она акцентирует внимание на интересной особенности: отсутствие преподавателя вокала в паре «коуч – обучающийся». Предлагаемая модель подразумевает интеграцию функций вокального коуча в деятельность концертмейстера, что обуславливает необходимость инновационного переосмысления его традиционных функций. Принципиальное отличие заключается и в организации учебного процесса: на занятиях по специальности ведущая роль принадлежит преподавателю, в то время как коуч-сессии проводятся без его участия, что, в свою очередь, предполагает иной подход к образовательному процессу [6].

На наш взгляд применение коучинговых технологий в рамках индивидуальных занятий концертмейстера со студентом-вокалистом способствует расширению роли первого, заключающейся в оказании не только музыкальной, но и психологической поддержки, направленной на целеполагание и раскрытие творческого потенциала. Вышеизложенные

принципы коучинга формируют методологическую основу для эффективного взаимодействия между коучем и студентом (музыкантом), определяя его инструменты и цели. В рамках дальнейшего анализа будут представлены некоторые элементы использования коуч-технологий, а также приведены некоторые практические примеры их применения в процессе работы со студентами-вокалистами на индивидуальных занятиях (проработках).

Итак,

1. Установление целей: особенностью коучинга является его ориентация на конкретные результаты. В связи с этим концертмейстер-коуч может играть ключевую роль, помогая обучающимся преобразовывать их общие намерения в конкретные, измеримые и достижимые цели, тем самым повышая вероятность их реализации. Вместо того, чтобы просто следовать учебной программе, можно помочь студентам определить их личные цели в вокале. Это могут быть: улучшение диапазона, освоение определённой техники, подготовка к конкурсу, развитие артистизма и т. д. Ниже обозначены аспекты, в отношении которых может быть оказана поддержка

- Что именно нужно улучшить? (техника, навык и т.д.);
- Реально ли достичь этой цели в установленные сроки? (оценка ресурсов, времени, возможностей);
- Насколько эта цель важна для студента? (соответствие ценностям, амбициям, карьерным планам);
- Когда должна быть достигнута цель? (чёткий временной горизонт).

Пример: Общая цель: «Я хочу получить роль в опере». Конкретная цель (с помощью коуча): «Я хочу пройти прослушивание в оперный театр (конкретно) и получить роль второго плана (измеримо, реалистично) в новой постановке оперы “Князь Игорь” (соответственно) к следующему сезону (ограничено по времени), занимаясь сценическим мастерством и вокальной техникой (достижимо)».

Это также могут быть цели на каждое занятие: в начале каждого занятия полезно совместно определять небольшую, конкретную цель, которую студент планирует достичь к концу занятия.

2. Формирование вопроса: руководствуясь убеждением, что обучающийся обладает всеми необходимыми ресурсами, знаниями и опытом для решения поставленных задач и достижения намеченных целей, избегаем прямых советов и готовых ответов, предпочитая задавать открытые вопросы, направленные на стимулирование самоанализа и самостоятельного поиска оптимальных решений.

Приведём некоторые примеры конкретных вопросов в коучинговом стиле:

Вместо того, чтобы говорить вокалисту, как правильно исполнить ту или иную фразу можно спросить: «Как ты сам чувствуешь эту фразу? Что ты хочешь ею выразить? Как ты можешь передать это своим голосом? Давай подумаем вместе, что необходимо для этого предпринять?» и т. д.

Вместо: «Ты поёшь эту ноту слишком высоко». Задайте вопрос: «Что ты чувствуешь, когда поёшь эту ноту? Как ты думаешь, что можно сделать, чтобы она звучала более расслабленно?»

Вместо: «Нужно больше работать над дыханием». Задайте вопрос: «Что ты делаешь, чтобы поддерживать дыхание во время пения? Какие упражнения тебе помогают?»

Вместо: «Ты недостаточно выразительно поёшь» задайте вопрос: «Как ты можешь передать эмоции этого романса? Что ты чувствуешь, когда поёшь его?»

Использование подобных вопросов способствует формированию у студентов осознания собственных сильных и слабых сторон в вокальном исполнении. Это, в свою очередь, способствует созданию атмосферы высокой вовлечённости обоих участников в процесс обучения, выстраиванию комфортных партнёрских отношений.

3. Партнёрские отношения: взаимное уважение и активный творческий поиск являются фундаментом, на котором концертмейстер-коуч и обучающийся совместно создают план действий для достижения поставленных целей. Следует избегать критики и негативных оценок, создавая взамен атмосферу доверия и психологической безопасности, в которой учащийся может свободно выражать свои мысли и чувства. Важно отмечать и поощрять любые достижения, даже незначительные. Критические замечания рекомендуется заменять описательной обратной связью, направленной на понимание студентом особенностей своей вокальной техники.

Пример: «Я заметил(а), что когда ты добавляешь громкость, твоя челюсть сжимается» и т. д.

4. В отличие от некоторых других подходов, коучинг не фокусируется на анализе прошлого. Его задача – помочь найти решения текущих проблем и наметить путь в будущее. Коуч помогает студенту определить цели в учёбе и карьере, задавая вопросы о том, что он хочет изменить в своей студенческой жизни и как он планирует этого достичь. Пример: вместо того, чтобы спрашивать вокалиста «Почему ты боишься сцены?», коуч спрашивает: «Что ты можешь сделать, чтобы чувствовать себя увереннее на сцене?».

На занятиях представляется целесообразным использовать аудио- или видеозаписи, поскольку прослушивание и анализ записанного материала позволяют учащимся объективно оценить динамику своего развития и определить области, требующие дополнительной работы. Осознавая свои сильные стороны, которые помогают реализации

поставленных целей, и признавая свои недостатки, над которыми необходимо работать, обучающийся берёт на себя ответственность за свои успехи и готов учиться.

5. Непрерывное обучение и развитие – важный элемент коучинга, касающийся как студента, так и самого коуча, с учётом индивидуальных потребностей каждого. Коуч помогает осознать, какие именно знания и навыки необходимо приобрести тому или иному обучающемуся, и предоставляет ресурсы, соответствующие их запросам: это может быть чтение литературы, посещение семинаров и мастер-классов или повышение квалификации.

Пример: коуч может порекомендовать вокалисту, исходя из его индивидуальных потребностей, посетить (посмотреть) мастер-класс известного педагога или ознакомиться с профильной литературой.

В свою очередь для эффективного выполнения своих функций концертмейстер-коуч должен постоянно совершенствовать свои знания в области вокального искусства и методики вокального образования, развивать навыки межличностного взаимодействия, направленные на установление эффективного контакта с обучающимся. В связи с тем, что обучение студента осуществляется под руководством педагога-вокалиста, решающее значение приобретает понимание его требований и поддержание тесного профессионального взаимодействия с ним.

Учитывая всё вышесказанное, можно выделить некоторые компетенции, необходимые концертмейстеру-коучу и существенно расширяющие рамки традиционной работы концертмейстера:

- умение выстраивать доверительные отношения и создавать благоприятную психологическую среду, обеспечивающую свободу самовыражения обучающегося;
- объективность и непредвзятость, учитывающие индивидуальные особенности студента и направленные на мотивацию;
- стимулирование самостоятельного поиска решений с исключением прямых советов (за исключением крайней необходимости, когда совет предлагается в форме вопроса);
- содействие в осознании собственных стратегий и повышении уровня самопонимания.

В силу перспективности коучинга в музыкальном образовании, а также в музыкальной индустрии, представляется необходимым дальнейшее изучение его эффективности и особенностей. В качестве первоочередных направлений исследований следует выделить: адаптацию коуч-технологий к различным музыкальным дисциплинам, изучение влияния коуч-технологий на результаты обучения и развитие студентов, выявление факторов, способствующих внедрению и препятствующих ему, а также анализ успешного опыта внедрения коуч-технологий в других областях (менеджмент, бизнес и т.д.). Немаловажным вопросом является

профессиональная подготовка вокальных коучей, особенно для работы в оперных театрах, где коуч должен иметь соответствующее образование. Создание дополнительных образовательных программ в этой области откроет новые возможности для подготовки квалифицированных коучей и восполнит потребность в специалистах данного профиля.

Список использованных источников

1. Вашерук, К. А. Профессия оперный коуч. Основные положения и специфика / К. А. Вашерук, И. И. Вашерук. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-polozeniya-i-spetsifika/viewer> (дата обращения: 13.04.2025). – Текст : электронный.
2. Денисов, А. В. Тенденции развития и проблемы профессионального музыкального образования в России / А. В. Денисов. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tendentsii-razvitiya-i-problemy-professionalnogo-muzykalnogo-obrazovaniya-v-rossii/viewer> (дата обращения: 1.04.2025). – Текст : электронный.
3. Кагеяма, Ноа. Спортивная психология vs музыкальная / Ноа Кагеяма. – Текст : непосредственный // PianoФорум. – 2016. – № 3 (27). – С. 72–78.
4. Костяева, Н. А. Коучинг как инновационная технология повышения профессионального мастерства педагогов / Н. А. Костяева, Е. В. Кузнецова. – Текст : непосредственный // Педагогическая мастерская. Всё для учителя! – 2015. – № 9 (45). – С. 19–22.
5. О'Коннор, Джозеф. Коучинг мозга: как мы можем использовать знания о мозге, чтобы помочь себе развиваться / Джозеф О'Коннор, Андреа Дейджес ; перевод с английского Е. Кротовой. – Москва : «Эксмо», 2020 – 336 с. – ISBN 978-5-04-105794-7. – Текст : непосредственный.
6. Руднева, С. В. Феномен вокального коучинга в современном музыкальном образовании / С. В. Руднева. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-vokalnogo-kouchinga-v-sovremennom-muzykalnom-obrazovanii/viewer> (дата обращения: 23.03.2025). – Текст : электронный.
7. Цзин, Сюэ. Вокальный коучинг как современная технология обучения вокалистов / Сюэ Цзин. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2024. – Том 14. – № 8А. – С. 109–116.

References

1. Vasheruk K. Professiya opernyj kouch. Osnovnye polozeniya i specifika [The profession of opera coach. Basic provisions and specifics], URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-polozeniya-i-spetsifika/viewer>

- polozheniya-i-spetsifika/viewer (date of access: 04/13/2025), Tekst : elektronnyj [Text : electronic].
2. Denisov A. Tendencii razvitiya i problemy professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii [Development trends and problems of professional music education in Russia], URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tendentsii-razvitiya-i-problemy-professionalnogo-muzykalnogo-obrazovaniya-v-rossii/viewer> (date of access: 04/01/2025), Tekst : elektronnyj [Text : electronic].
 3. Kageyama Noah. Sportivnaya psihologiya vs muzykal'naya [Sports psychology vs. music]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / PianoForum, 2016, no. 3 (27), pp. 72–78.
 4. Kostyaeva N. Kouching kak innovacionnaya tekhnologiya povysheniya professional'nogo masterstva pedagogov [Coaching as an innovative technology for improving the professional skills of teachers] / N. Kostyaeva, E. Kuznetsova – Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Pedagogicheskaya masterskaya. Vsyo dlya uchitelya! [Pedagogical workshop. Everything for the teacher!], 2015, no. 9 (45), pp. 19–22.
 5. O'Connor Joseph. Kouching mozga: kak my mozhem ispol'zovat' znaniya o mozge, chtoby pomoch' sebe razvivat'sya [Brain Coaching: How We Can Use Knowledge About the Brain to Help Ourselves Grow] / Joseph O'Connor, Andrea Dages ; perevod s anglijskogo E. Krotovoj [translated from English by E. Krotova]. Moscow : "Eksmo", 2020, 336 p., ISBN 978-5-04-105794-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 6. Rudneva S. Fenomen vokal'nogo kouchinga v sovremennom muzykal'nom obrazovanii [The Phenomenon of Vocal Coaching in Modern Music Education], URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-vokalnogo-kouchinga-v-sovremennom-muzykalnom-obrazovanii/viewer> (date of access: 03/23/2025), Tekst : elektronnyj [Text : electronic].
 7. Jing Xue. Vokal'nyj kouching kak sovremennaya tekhnologiya obucheniya vokalistov [Vocal coaching as a modern technology for training vocalists]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Kul'tura i civilizaciya [Culture and Civilization], 2024, vol. 14, no. 8A, pp. 109–116.

Аверина О. В. Техники коучинга в профессиональном вокальном образовании: анализ и практика применения. Приоритетным направлением развития современного музыкального образования является создание среды, в которой студенты могут самостоятельно выбирать интересующую их информацию, методы исследования, специализацию и способы самореализации. Актуальность

данной статьи обусловлена смещением акцента с традиционного авторитарного обучения на личностно-ориентированный и партнёрский подход, при котором студент выступает активным участником учебного процесса. Данная работа посвящена изучению применения коуч-технологий в рамках индивидуальных занятий концертмейстера со студентами-вокалистами с целью повышения эффективности образовательного процесса. Рассмотрены теоретические основы коучинга и предложены конкретные практические примеры применения коучинговых техник. Особое внимание уделяется методам стимулирования самосознания, мотивации и развития творческого потенциала студентов.

В процессе исследования были использованы следующие методы: теоретический анализ научной литературы по теории и практике коучинга, психологии обучения и вокальной педагогике; обобщение опыта применения коучинговых технологий в различных областях. Кроме того, в статье представлено описание и анализ конкретных примеров применения коучинговых техник в профессиональном вокальном образовании, основанных на авторском опыте.

Статья представляет интерес для преподавателей вокала, концертмейстеров и всех, кто заинтересован в повышении эффективности вокального образования.

Ключевые слова: коуч, коуч-технологии, концертмейстер, музыкальное образование, вокал.

Averina O. Coaching techniques in professional vocal education: analysis and practical application. The priority direction of development of modern music education is creation of an environment in which students can independently choose the information of interest to them, research methods, specialization and ways of self-realization. The relevance of this article is due to the shift in emphasis from traditional authoritarian teaching to a personality-oriented and partnership approach, in which the student is an active participant in the educational process. This work is devoted to the study of the use of coaching technologies in the framework of individual lessons of an accompanist with student vocalists in order to improve the effectiveness of the educational process. The theoretical foundations of coaching are considered and specific practical examples of the use of coaching techniques are offered. Particular attention is paid to methods of stimulating self-awareness, motivation and development of creative potential of students.

The following methods were used in the research: theoretical analysis of scientific literature on the theory and practice of coaching, psychology of learning and vocal pedagogy; generalization of the experience of using coaching technologies in various fields. In addition, the article presents a description and analysis of specific examples of the use of coaching techniques in professional vocal education, based on the author's experience.

The article is of interest to vocal teachers, accompanists and anyone interested in improving the effectiveness of vocal education.

Key words: coach, coaching technologies, accompanist, music education, vocals.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аверина Оксана Валерьевна – доцент кафедры общего фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Басова Татьяна Андреевна – старший преподаватель кафедры дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Должиков Валерий Никитович – доцент, профессор кафедры музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

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

Савари Станислав Витальевич – профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева», народный артист Украины, ДНР, Отличник народного образования Узбекистана, заслуженный деятель культуры Польши, лауреат премии имени С. С. Прокофьева (Донецк).

Фетисова Людмила Александровна – преподаватель кафедры оркестровых инструментов Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

INFORMATION ABOUT AUTHORS

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

Basova Tatyana – Senior Lecturer of the Department of Conducting of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

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

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

Savary Stanislav – 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", People's Artist of Ukraine, DPR, Excellent Public Education Worker of Uzbekistan, Honored Cultural Worker of Poland, laureate of the S. S. Prokofiev Prize. (Donetsk).

Fetisova Lyudmila – Lecturer at the Orchestral Instruments Department of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Статья оформляется в редакторе Word (**шрифт** Times New Roman, кегль 14 с полуторным межстрочным интервалом; **параметры страницы**: формат страницы – А4; поля: верхнее – 2,5 см, нижнее – 2,5 см, левое – 2,5 см, правое – 2,5 см, абзацный отступ – 1,25 см), страницы не нумеруются, расстановка переносов не выставляется. Примечания оформляются в виде постраничных сносок.

Справа – инициалы, фамилия (полужирный, курсив), ЗАГОЛОВОК по центру (БОЛЬШИМИ БУКВАМИ, полужирный).

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

К статье прилагаются:

- **УДК** (код универсальной десятичной классификации, размещённый без отступа, выравнивание по левому краю);
- **аннотация** в объёме от 120 до 250 слов на двух языках – русском и английском (1-й абзац – предмет исследования, минимум 65 слов; 2-й абзац – метод или методология исследования, минимум 15 слов; 3-й абзац – научная новизна и выводы, минимум 40 слов);
- **ключевые слова на двух языках – русском и английском** (от 5 до 10);
- **список литературы** оформляется в конце статьи в алфавитном порядке согласно ГОСТ Р 7.0.100–2018 на русском языке, а также на латинице (**References**), в котором все названия повторяют русскоязычный список литературы; все названия статей (книг, сборников) даются в английском переводе, который помещается в квадратные скобки; *количество источников – не более 14*;
- **нотные примеры и рисунки** помещаются в тексте в раздел ПРИЛОЖЕНИЯ после списка литературы, а также прилагаются отдельными файлами в электронном виде *.tif, *.jpg (разрешение – 600 dpi). Нотный пример должен сопровождаться информацией, расположенной в следующем порядке: слева – сквозная нумерация (пример № 1 и т. д.), справа – автор с инициалами, название произведения, его части и т. п. Сопроводительная информация набирается в редакторе MS Word, размер шрифта – 12;
- **сведения об авторе на двух языках – русском и английском**: ФИО (полностью), учёная степень, учёное звание (при наличии), место работы, страна, город, адрес эл. почты.

В тексте пропечатывается буква Ё.

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

Рецензирование

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА..	5
Качалов Р. Н. О некоторых особенностях формообразования в фугах композиторов-романтиков.	5
Должиков В. Н. Характерные черты оркестровок праздничных увертюр Д. Шостаковича и Р. Щедрина (опыт сравнительного анализа).....	16
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	39
Савари С. В. Союз стихов и музыки в романсах ор. 4 С. В. Рахманинова – зона внимания концертмейстера	39
Фетисова Л. А. История развития кларнетового исполнительства в XVIII–XIX веках.....	47
III. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ	58
Басова Т. А. Факторы развития индивидуально-творческих особенностей дирижёра.	58
Аверина О. В. Техники коучинга в профессиональном вокальном образовании: анализ и практика применения	66
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	77

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART	5
Kachalov R. On some features of shaping in the fugues of Romantic composers.	5
Dolzhikov V. Characteristic features of orchestrations of festive overtures by D. Shostakovich and R. Shchedrin (an attempt at comparative analysis)	16
.II. MUSICAL PERFORMANCE	39
Savary S. The Union of Verses and Music in Romances Op.4 by S. Rachmaninov – the Accompanist’s Area of Attention	39
Fetisova L. History of the development of clarinet performance in the 18th-19th centuries.....	47
III. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION.....	58
Basova T. Factors of development of individual-creative characteristics of a conductor	58
Averina O. Coaching techniques in professional vocal education: analysis and practical application	66
INFORMATION ABOUT AUTHORS.....	78

М 89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2025. – Вып. 34. – 83 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 34

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 30.04.2025 г.
Тираж 100 экз.