

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 35

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»;

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

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

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

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

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

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

*Рекомендовано к печати Учёным советом ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева
от 24 сентября 2025 года (протокол № 2). Дата выхода № 35 – сентябрь 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 ПИ № ТУ23-02079 от 04 апреля 2024 г.

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

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

Цена свободная

© ФГБОУ ВО ДГМА имени С.С. Прокофьева, 2025.

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

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 35

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 September 24, 2025 (protocol No. 2). Release date No. 35 – September 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

ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО ТРИО В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ XVIII–XIX ВЕКОВ

Одним из жанров, прочно занявших свою творческую нишу в жанровом каталоге классического музыкального искусства, является камерно-инструментальный ансамбль, обладающий широкими возможностями отражения тончайших оттенков человеческих чувств и настроений. Обращаясь на протяжении многих лет к этому жанру, композиторы создали великолепные образцы, вошедшие в репертуар крупнейших исполнителей различных национальных школ, ставшие достоянием мировой музыкальной культуры.

Овладение мастерством камерно-ансамблевого письма во все времена служило мерилом истинного профессионализма. Для одних мастеров обращение к жанру инструментального ансамбля связано с формированием индивидуального композиторского стиля, и многие приёмы, найденные в ансамблевых сочинениях, закреплялись как оригинальный авторский знак. Для других – камерный жанр являлся не столько «творческой лабораторией», сколько областью личной исповеди, выражения самых глубоких раздумий, подведения итогов творческих поисков.

Фортепианное трио как самостоятельный жанр ансамблевой литературы и устоявшийся тип исполнительского состава существует уже более трёх столетий. Испытывая на всех этапах своего становления воздействие других областей музыкального искусства, данный жанр всегда сохранял собственные богатые и многообразные традиции, прочно коренящиеся в искусстве прошлого и связанные со спецификой его инструментальной основы.

Опираясь на музыковедческие источники и систематизируя разрозненные сведения, автор прослеживает исторический путь данного жанра на протяжении двухсотлетней истории – от XVIII до конца XIX века, что позволяет выявить направленность его эволюции в соответствии с эстетико-стилевыми чертами каждой из эпох. Предложенный подход даёт возможность воссоздать в сжатой форме объективную панораму развития фортепианного трио в указанный период, что и составляет *цель* предложенной статьи.

Достижение поставленной цели обусловило необходимость использования исторического, жанрово-типологического, функционального, стилевого методов, благодаря чему поставленная проблема исследуется как в теоретическом, так и в исполнительском аспектах.

Теоретической базой данного исследования послужили работы Б. Асафьева [1], И. Бялого [2], Т. Гайдамович [3], М. Готлиба [4], Д. Житомирского [6], Р. Шумана [5]. Обобщая и систематизируя приводимые в них разнохарактерные факты, автор стремится представить современный взгляд на специфику жанра фортепианного трио, показать направленность его исторического развития и интенсивной эволюции, выявить характерные черты каждой из эпох, активно влияющих на развитие языка современной музыки. Постановка данных вопросов определила актуальность и новизну представленной статьи.

Особенности развития фортепианного трио, как жанра инструментально-ансамблевой музыки, не могут быть в достаточной степени уяснены вне связи с обстоятельствами зарождения этого жанра, уходящего корнями вглубь веков, в течение которых было апробировано и закреплено немало разновидностей камерно-инструментальных сочинений, отличавшихся по инструментальному составу.

Картины, литографии, рисунки XV–XVII веков дают возможность выявить различные инструментальные составы, бытовавшие в те времена. Это позволяет сделать вывод о существовании уже в то время моно- и поли-тембровых составов ансамблей. Однако наиболее распространёнными, судя по сохранившимся источникам, являлись поли-тембровые ансамбли всевозможных комбинаций: струнно-смычковых, духовых и щипковых инструментов.

Соединение одноголосных мелодических инструментов разных темброво-регистровых характеристик со струнными, а впоследствии и с клавишными, открывало безграничные возможности для творческой фантазии музыкантов в области тембральности, формы, фактуры, музыкального языка, техники ансамблевого взаимодействия инструментов.

Несомненно, народное ансамблевое исполнительство оказало огромное влияние на зарождавшуюся профессиональную ансамблевую культуру, привнося в неё приёмы, сложившиеся в народно-песенной и инструментальной музыке, что способствовало развитию основ формообразования, фактурных принципов, в том числе подголосочной полифонии, вариационно-орнаментальных способов изложения музыкального материала.

Рубеж XVII–XVIII веков отмечен как **период зарождения камерно-инструментального ансамбля**. Фрагменты, исполнявшиеся тремя инструментами, впервые встречаются у венецианских

композиторов, чаще у Дж. Габриэли (трио-эпизоды канцон и сонат), К. Монтеверди (трио-ритурнели в опере «Орфей»).

Формирование камерно-инструментального ансамбля осуществлялось во взаимодействии композиторского и исполнительского опыта. Эволюция жанров и трансформация их определяющих черт представляли собой длительный процесс, в результате которого сложилась культура ансамблевого исполнительства, отражающая доминирующие модели художественного мышления конкретных исторических периодов.

Термин «трио» применительно к произведению, предназначенному только для трёх исполнителей, появляется на титульных листах сочинений **не ранее 60–70-х годов XVIII века.**

Сложившаяся в этот период Мангеймская школа стала «колыбелью» классического стиля фортепианного трио. Исторический процесс отбора наиболее устойчивых сочетаний инструментов, эквивалентных по звучанию и музыкальным возможностям, привёл к созданию политембровой музыки, обеспечивающей акустическую комфортность звучания каждого инструмента ансамбля в своём регистровом диапазоне, рельефность каждого исполняемого звука, находящегося в зоне слухового восприятия.

Наиболее активно процесс освоения и развития камерно-инструментального жанра протекал в Европе. Первоисточниками европейской камерно-инструментальной культуры явились каноны и мотеты XI–XIII веков, появившиеся как переложения трёхголосной вокальной музыки. Этот период характеризуется богатым разнообразием инструментальных ансамблей: сначала с органами, виолами да гамба и виолами д'амур, затем с клавибордами и клавесинами, что привносит необычность тембрового звучания и новизну исполнительской техники, способствуя развитию инструментальной исполнительской культуры.

Излюбленным жанром европейской камерной музыки XVI–XVII веков стала трио-соната – искусно разработанная полифоническая композиция для трёх равноправных голосов: клавира с выписанной облигатной партией, мелодического инструмента и баса. Форма произведения была преимущественно четырёхчастной, построенной на контрастном чередовании частей. Наиболее распространённым приёмом фактурного изложения ансамбля был тип инструментального трёхголосия трио-сонаты: два голоса не только взаимодополняли общее звучание, но и противопоставлялись друг другу, а басовый голос выполнял скрепляющую их роль.

Как известно, традиции европейского исполнительского искусства XVI–XVII веков допускали импровизационность в исполнении, особенно если учесть, что функции исполнителя и композитора обычно совпадали, а многие приёмы исполнительской практики, передававшиеся изустно из поколения в поколение, оставались незафиксированными в

нотном тексте. Возможность импровизации расширяла не только границы исполнительской трактовки, но и допускала значительные колебания состава исполнителей одного и того же произведения в широких пределах: от сольного до развёрнутого ансамблевого, так как разрешало исполнение мелодической партии несколькими разнородными по тембру инструментами (приём дублирования).

На этом этапе развития сочинения камерно-инструментального жанра характеризовались крайней неустойчивостью всех компонентов музыкального языка, неустоявшимися нормами циклообразования, жанровой неопределённостью, принципиальной допустимостью замены инструментов ансамбля, смешением и причудливым переплетением самых разнообразных фактурных приёмов.

В эпоху Просвещения возникла Мангеймская школа, ставшая «колыбелью» классического стиля фортепианного трио, представители которой внесли значительный вклад в формирование четырёхчастного симфонического цикла, тем самым заложили основу для развития классической симфонии, что повлияло и на становление фортепианного трио. Важным моментом явилось утверждение раннеклассического типа сонатного *Allegro* в качестве основополагающей композиционной структуры с характерными для него соотношениями контрастного тематизма: главной и побочной партий.

Фактурное изложение раннеклассических ансамблей отмечено ясной очерченностью мелодических линий, наглядностью голосоведения, скрепляющей функцией плавно движущихся басов. Характерно усиление контрастности (тематической, ладовой, фактурной) в пределах сонатного *Allegro*, интерес к тембровой характерности звучания ансамбля, к модуляционным отклонениям.

В 50–60-е годы XVIII века первыми сочинениями классического сонатно-симфонического цикла явились ранние ансамбли Й. Гайдна (11 клавирных трио), предвосхитившие некоторые характерные черты будущих трио. Для тематизма ансамблевых произведений основоположника венской классической школы характерна взаимосвязь народных истоков, оперной кантиленности и декламационной ариозности, что явилось новым для инструментального тематизма и для инструментального стиля в целом. Новизна тематизма, композиционных структур ставила перед исполнителем задачи более глубокого осмысления основ сочинений, более глубокой культуры прочтения усложнившегося тематизма.

С начала 70-х годов XVIII века в странах Европы клавесин вытесняется фортепиано, имевшим существенное преимущество – дифференцированность динамики. Потенциальные возможности фортепиано развивались как по линии создания специфической техники позиционных пассажей, двойных нот, динамических нарастаний и спадов,

так и по линии культивирования интонационной гибкости, певучести и нюансировки, что сближало фортепиано с мелодическими инструментами.

Именно эти появившиеся возможности открывали путь к невозможному прежде ансамблевому взаимодействию инструментов, созданию слитности ансамблевого звучания разнородных инструментов, способствовали увеличению значимости *legato* и мелодического интонирования в культуре ансамблевого музицирования. Следствием указанных обстоятельств стало появление нового типа ансамблевого партнёрства на основе равноправия инструментальных партий, допускавшего преемственность функциональных обязанностей инструментов ансамбля и мобильность переключений с ведущей партии на аккомпанирующую и наоборот.

Расширение функций инструментов в ансамбле привело к постепенному раскрепощению струнных инструментов от регистровой симметрии с фортепиано, когда дискантовый голос фортепиано тесно связывался со скрипкой, басовый – с виолончелью, к созданию новых приёмов ансамблевой взаимосвязи, несмешиваемых тембровых пластов – фортепиано и струнных.

Вершинами классического камерно-инструментального жанра 80-х годов XVIII века стали зрелые композиции В. А. Моцарта. Переплетение в них контрастирующих, взаимодополняющих и сливающихся голосов рождает принципиально новое понимание ансамблевого взаимодействия как связи равноправных инструментов. Следствием этого явилось значительное переосмысление роли виолончели в ансамбле, получившей право на самостоятельное развитие и индивидуализацию партии, вплоть до включения «монологов» и «диалогов». В своих сочинениях композитор использует и тонко подчёркивает темброво-колористическую окрашенность каждого инструмента ансамбля и их технологические возможности. Подчёркнутая индивидуализация звучания тематического материала, основанная на тембровой специфике и фактурных модификациях в партиях всех инструментов ансамбля, начинала создавать эффект столкновения образов-характеров, вела к усилению образно-ассоциативного восприятия камерной музыки.

Определились и основные типы фактурного изложения камерных сочинений, схематически сводимые к следующим типам:

а) монологический тип – с чётким разделением рельефно-фоновых отношений на ведущие и сопровождающие пласты;

б) начальные формы полирельефного типа – с редкими вкраплениями диалогических приёмов взаимодействия инструментов в разных голосах, регистрах, тембрах;

в) элементы фактуры полифонического типа – с самостоятельными функциями мелодических голосов и многообразием их контрапунктических связей.

Стремительно выдвигается на первый план новый клавишный инструмент – фортепиано, обладающий практически безграничными возможностями инструментальной технологии, богатством динамических градаций, темброво-кolorистических оттенков звучания, особенно усилившихся со временем изобретения педалей (1781, 1783). Универсальные возможности фортепиано привели к резкой переориентации камерной музыки на жанры и формы с весьма существенной, а в ряде случаев и преобладающей ролью фортепиано.

В фортепианных трио В. А. Моцарта окончательно оформляется инструментальный состав ансамбля классического образца, объединяющий фортепиано и струнные инструменты. «В трио Моцарта фортепиано становится первым среди равных участников ансамбля, благодаря виртуозно-концертному его использованию» [2, с. 79]. В фактуре трио преобладает принцип расслоения на фортепианный и струнный пласты на основе идеи состязания фортепиано и струнных. Здесь совершенно очевидно воздействие фортепианного концерта, что проявляется в сольных каденциях фортепиано, в характерных противопоставлениях *tutti* и *solo*, в последовательности блестящих фортепианных пассажей разработочных отделов.

Развивающийся процесс индивидуализации изложения в партиях инструментов-участников, всё более учитывающий и отражающий специфику каждого из них, подводит к образованию качественно новых связей между скрипкой, виолончелью и фортепиано. Тенденция к расширению самостоятельности голосов (путём их сопоставления, взаимопроникновения, взаимосвязей) и появление функционально различных пластов внутри каждой инструментальной партии привели к возрастанию значения фортепиано, возможности которого в изложении его полирельефности проявили скрытые до того перспективы жанрового развития.

Циклическая структура фортепианного трио этого периода стабилизируется как трёхчастная: утверждается форма сонатного *Allegro* для начальных частей, трёхчастная или вариационная для медленных средних частей и рондо или рондо-соната для финала.

Обогащение ансамблевой фактуры в сочинениях венских классиков виртуозной техникой, насыщение диалогическими формами взаимодействия индивидуализированных и равноправных инструментальных партий свидетельствовали об осмыслении ансамблевой партитуры как многоуровневого пространства, как масштабного драматургического сочинения. В результате фортепианные ансамбли венских классиков ознаменовали собой переход от ранних,

экспериментальных форм камерной музыки к её классическому, устоявшемуся виду.

С наступлением XIX века, утверждением эстетико-стилевых принципов эпохи романтизма в фортепианном трио по-новому раскрываются и своеобразно преломляются тенденции, свойственные более ранним стадиям развития жанра. Романтическая эстетика, провозглашая примат эмоционально-чувственного, субъективного начала, выдвинула на первый план фигуру художника (исполнителя, композитора), что дало возможность раскрыть индивидуальность его таланта, оригинальное видение мира, уникальность дарования, степень мастерства яркой художественной личности, стремящейся к самоутверждению в своей области творчества.

Личность исполнителя-инструменталиста изменилась в значительной степени, что привело к культивированию броской виртуозности, эффектности и самобытности исполнительского почерка. Внимание исполнителей было сконцентрировано на блестящей инструментальной технике, на тщательной отделке деталей исполнительской партитуры. Вместе с тем понятие виртуозности сочетало в себе и гибкость интонирования, и пластику инструментальной мелодики, рассматривавшихся как её элементы, что явилось движущим стимулом создания культуры «инструментального пения».

«Процесс очеловечивания инструментализма нельзя понимать грубо, как подражание человеческому голосу, – подчёркивал Б. Асафьев. – Не подражание, не имитация, а поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу, – вот в чём сущность указанного процесса» [1, с. 13].

Переосмысление идеалов исполнительской культуры, вызванное взрывом романтического индивидуализма и взлётом виртуозности, привело к изменению сложившихся стереотипов камерно-инструментального жанра, стремившегося при подчёркнутой индивидуализации солирующей партии одного из инструментов сохранить и расширить ансамблевое пространство до масштабных концертных форм с равноправным или взаимодополняющим участием остальных инструментов.

В то время как живопись, архитектура и литература активно экспериментировали с созданием глубины и перспективы, музыка также стремилась к освоению объёмного пространства. Это проявлялось в укрупнении масштабов камерно-инструментальных сочинений и их полирельефности, что отражало объективные процессы изменения стилистики музыкального искусства, стремящегося к преодолению акустической тесноты небольших салонов и выходу на просторы концертного зала.

В изменившихся условиях XIX века, обусловивших активизацию эволюционного процесса в жанре фортепианного трио, тенденции, свойственные более ранним стадиям его становления, раскрываются по-новому. Это сказалось на том, что принципы звукового баланса и тембрового разнообразия между инструментами, стремление к независимости партий в рамках усложнённой фактуры, остаются важными и находят более глубокое воплощение в зрелых произведениях для фортепианного трио. Так, в трио И. Брамса, П. Чайковского, С. Рахманинова, благодаря свойственному им яркому сопоставлению инструментов, ощущается заметное воздействие концертного жанра. А в фортепианных трио так называемого «блестящего» стиля (трио А. Алябьева, М. Глинки и др.) более активную роль, бесспорно, приобретает фортепиано, которое трактуется как ведущий инструмент, но не подавляющий индивидуальности своих партнёров в ансамбле.

Функционально чёткое распределение ярких образно-интонационных сфер между инструментами в соответствии со звуковысотными, динамическими и тембровыми характеристиками сделало скрипку и в значительной степени виолончель выразителями эмоционально-личностных настроений, в то время как фортепиано становилось носителем объективного начала, структурно-организующим фундаментом ансамблевого произведения, его гармонической основой. Функциональной обязанностью пианиста становился навык свободного ориентирования в многострочной ансамблевой партитуре, вписанной в его партию, умение «расшифровать» соотношения рельефа и фона, осуществлять не только слуховой, но и зрительный контроль за тщательностью прочтения авторского текста.

В ансамблевом исполнительстве XIX века ведущей стала культура проникновенного интонирования и «инструментального» пения, что потребовало преодоления определённой интонационной инертности, связанной со спецификой исполнительской технологии на фортепиано. Требование согласованности исполнительских приёмов в ансамбле и кантиленность мелодических инструментов заставляли пианистов смягчить ударность, воспитать особую чуткость пианистических прикосновений для обеспечения акустического слияния обертонов всех инструментов ансамбля и достижения ансамблевого баланса звучности во всех пластах партитуры.

Ансамблевым сочинениям романтиков свойственно преобладание сонатной композиции. Применение этой формы помогало выразить драматизм эпохи, поднять музыку на значительный интеллектуальный уровень, сблизить эмоционально возвышенную настроенность эмоционально-образного ряда с рационалистическими приёмами структурирования. Характер драматургии этих сочинений сопоставим с драматургией симфонических произведений, что свидетельствует о явной

тенденции к симфонизации жанра. Это выразилось как в области жанровой типологии, так и приёмов письма (диалогизация, полирельефность, масштабность, темброво-колористическая характерность).

Для эволюции фортепианного трио данного периода характерны процессы увеличения роли диалогических форм, сжатия и сокращения сольных инструментальных монологов, увеличение масштабов разработки и введение новых (обычно контрастных) эпизодов в разработку.

Идеалы обновлённого романтического искусства тесно связаны с темброво-колористическими поисками характерности ансамблевого звучания, воссоздающего иллюзорные и реальные краски симфонического оркестра. Расширение виртуозных и тембральных возможностей инструментов ансамбля, благодаря использованию их крайних регистров, созданию тембрового звучания, свойственного другим инструментам (чаще всего в партии фортепиано), положило начало процессу формирования ансамблевой партитуры, принявшей за эталон многозвучие и политембровость симфонического оркестра.

Следует отметить, что раскрытие тембровых возможностей фортепиано шло по двум основным направлениям, определяемым общей тенденцией к расслоению звучания. Первое из них связано с тем, что богатство и разнообразие выразительных возможностей инструмента позволяли композиторам «переносить» на фортепиано звучание отдельных инструментов и оркестровых групп, создавать в фортепианной фактуре нечто вроде проекций партитуры с квазиоркестровым планированием фраз и мотивов в разных регистрах. Здесь не имеется в виду простое подражание тому или иному музыкальному инструменту. Речь идёт об оркестрально-колористическом богатстве фортепианной партии и о той роли, которую играет фортепиано. Имитируя инструменты оркестра в общей инструментовке ансамбля М. Готлиб, говоря о проблемах ансамблевого исполнительства, писал: «Мысленно воссоздавая “подразумеваемую” партитуру, пианист должен не механически имитировать звучание оркестровых инструментов, а находить родственные оркестровым, но присущие именно фортепиано выразительные средства. Следует помнить, что важен не столько тембр сам по себе (хотя эмоциональное воздействие его бесспорно), сколько создаваемые им во взаимодействии с другими тембрами колористические соотношения и контрасты» [4, с. 24].

Второе направление связано с желанием композиторов отрешиться от того или иного тембрового прообраза и раскрыть собственную тембровую специфику фортепиано. «Фортепианность изложения – это фортепианность звучания». Эту мысль высказал Р. Шуман в статье о сонатах Шуберта: «Шуберт инструментует более

фортепиано, то есть <...> всё звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано, в то время как, например, у Бетховена для окраски звука приходится представлять себе валторну, гобой и т. д.» [6, с. 94].

Ряд композиторов (П. Чайковский, М. Равель) высказывали мысль о разнородности звучания смычковых инструментов и рояля, находя сочетание их неестественным, принуждающим каждый инструмент играть не то, что ему действительно свойственно. В своих сочинениях чётко разделяли функции в партиях фортепиано и струнных инструментов, далёких от возможности уравновесить свою контрастность.

Стремление композиторов к расширению колористической шкалы приводит к изменению в характере изложения, появлению более гибких и разнообразных фактурных приёмов. Углубление в сферу красочности усиливает выразительную сторону фактуры, способствуя её индивидуализации. Фактурное насыщение инструментальных партий опирается на виртуозные исполнительские приёмы фортепианной технологии: аккордовая техника, насыщенное фактурное изложение, техника двойных нот, пальцевая мелкая техника, разработанная шкала артикуляционных приёмов, темброво-колористические возможности педализации. Требование высочайшей исполнительской культуры пианиста сочетается с владением сложнейшими приёмами игры на струнных: развитая пальцевая техника левой руки, свобода передвижения по грифу, техника артикуляции со сложнейшими приёмами ритмического и интонационного усложнения, тончайшие градации основных приёмов артикуляции: *legato*, *detache*, *spiccato*, октавной техники.

Гармонический язык в ансамблевых сочинениях романтиков стал более усложнённым по сравнению с сочинениями предшественников, обогатился приёмами альтерирования, тональных сопоставлений тематизма, гармонических модуляций. Однако, гармонические и фактурно-регистровые компоненты были не единственными составляющими нового темброобразующего комплекса. Впечатление тембральности звучания возникает благодаря взаимодействию с иными выразительными средствами: темпом, ритмом, динамикой. Именно темпоритмические и динамические характеристики, взаимодействуя, формируют «силовое поле», которое открывает новые возможности для темброобразования в звуковом материале.

Иную роль в музыке романтиков XIX века, в сравнении с композиторами прошлого, играет полифония. На это справедливо указывает Д. Житомирский в монографии о Р. Шумане: «Включение полифонических средств в новый музыкальный строй, где они из обязательных и, так сказать, буднично регулярных становятся “особыми” (наподобие гармонии в диатоническом стиле), делает их более заметными и в качестве способа оживления и разгорячения музыкального импульса, более острыми» [5, с. 462]. Полифония у романтиков есть средство

дальнейшей «романтизации» ткани, и полифонические приёмы начинают играть в их фактуре чрезвычайно важную колористическую роль.

Малый исполнительский состав камерных сочинений и его комплексная форма предоставили композиторам-романтикам широкие возможности для гибкой трактовки структурных закономерностей жанровой модели, что дало достаточную независимость от традиционных методов компоновки музыкального материала. Пути усложнения камерно-инструментального жанра приёмами полифонического письма, обогащение ансамблевой фактуры элементами виртуозной инструментальной техники, насыщение диалогическими формами взаимодействия индивидуализированных и равноправных партий обусловили постоянный рост осмысления ансамблевой партитуры как многоуровневого пространства.

К основным характерным чертам этого периода следует отнести тематизацию музыкальной ткани, детализацию всех её элементов, фактурную «мобильность» тематических структур, формообразующее значение факторов регистровки, фактурной переменности. Обнаруживается и тенденция к темброво-динамическому наполнению ткани, к созданию звуковой атмосферы, отражающей зыбкость, терпкость эмоциональных состояний. Встречаются случаи преобладающе тембрального значения гармонии, использования приёмов микрорегистровки, расслаивания фактуры средствами динамики.

Усиление роли фонического фактора в формообразовании, темброво-регистровой логики развития постепенно всё больше превалировало в творчестве композиторов-романтиков.

Таким образом, камерно-инструментальные произведения XIX века в значительной степени предвосхитили новаторские тенденции, характерные для активных творческих поисков и смелых новаций в ансамблевой музыке XX века.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – Кн. 1 и 2. – 376 с. – Текст : непосредственный.
2. Бялый, И. Е. Из истории фортепианного трио (Генезис и становление жанра) / И. Е. Бялый. – Москва : Музыка, 1989. – 90 с. – Текст : непосредственный.
3. Гайдамович, Т. А. Русское фортепианное трио / Т. А. Гайдамович. – Текст : непосредственный // История жанра. Вопросы интерпретации. – Москва : Музыка, 2005. – 264 с. – ISBN 5-7140-0571-6.

4. Готлиб, А. М. Фактура и тембр в ансамблевом произведении / А. М. Готлиб. – Текст : непосредственный // Музыкальное исполнительство. – Москва : Музыка, 1976. – Вып. 9. – С. 106–140.
5. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – Москва : Музыка, 1964. – 880 с. – Текст : непосредственный.
6. Шуман, Р. Полиритмы / Р. Шуман. – Текст : непосредственный // О музыке и музыкантах : собрание статей. – Москва : Музыка, 1975. – С. 203–204.

References

1. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka [Music], 1971, Books 1 and 2, 376 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Byaly I. Iz istorii fortepiannogo trio (Genezis i stanovlenie zhanra) [From the history of the piano trio (Genesis and formation of the genre)]. Moscow : Muzyka [Music], 90 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Gaidamovich T. Russkoe fortepiannoe trio [Russian piano trio]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Istoriya zhanra. Voprosy interpretacii [History of the genre. Questions of interpretation]. Moscow : Muzyka [Music], 2005, 264 p., ISBN 5-7140-0571-6.
4. Gottlieb A. Faktura i tembr v ansamblevom proizvedenii [Texture and Timbre in an Ensemble Work] Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Muzykal'noe ispolnitel'stvo [Musical Performance]. Moscow : Muzyka [Music], 1976, Issue 9, pp. 106–140.
5. Zhitomirsky D. Robert SHuman: ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: an essay on his life and work]. Moscow : Muzyka [Music], 1964, 880 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Schumann, R. Poliritmy [Polyrhythms]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / O muzyke i muzykantah : sobranie statej [About music and musicians : collection of articles]. Moscow : Muzyka [Music], 1975, pp. 203–204.

Волкова Л. В. Жанр фортепианного трио в контексте камерно-инструментальной музыки XVIII–XIX веков. В статье рассматривается становление и развитие одного из широко апробированных жанров в области камерно-инструментальной музыки – фортепианного трио. Опираясь на музыковедческие источники и систематизируя разрозненные сведения, автор прослеживает исторический путь данного жанра на протяжении двухсотлетней истории – от XVIII до конца XIX века, что позволяет выявить направленность его эволюции в соответствии с эстетико-стилевыми чертами каждой из эпох. Предложенный подход даёт

возможность воссоздать в сжатой форме объективную панораму развития фортепианного трио в указанный период, что и составляет цель предложенной статьи.

Достижение поставленной цели обусловило необходимость использования исторического, жанрово-типологического, функционального, стилистовского методов, благодаря чему поставленная проблема исследуется как в теоретическом, так и исполнительском аспектах.

Автором выявляются первоисточники европейской камерно-инструментальной культуры, начиная с XI века. Подчеркивается, что формирование камерно-инструментального ансамбля осуществлялось во взаимодействии композиторского и исполнительского опыта. Выявляются характерные стилистические черты классического и романтического фортепианного трио. Прослеживается возникновение новых тенденций в ансамблевом исполнительстве XIX века, повлиявших на трактовку жанра, в частности, на его симфонизацию.

Информативно насыщенная и в то же время лаконичная подача материала статьи определяет её практическую значимость, возможность и целесообразность использования в учебном процессе музыкальных вузов.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, фортепианное трио, ансамблевое исполнительство, музыкальный стиль, функции инструментов в ансамбле.

Volkova L. The genre of piano trio in the context of chamber-instrumental music of the 18th–19th centuries. The article examines the formation and development of one of the widely tested genres in the field of chamber instrumental music – the piano trio. Based on musicological sources and systematizing disparate information, the author traces the historical path of this genre over a two-hundred-year history – from the 18th to the end of the 19th century, which allows us to identify the direction of its evolution in accordance with the aesthetic and stylistic features of each era. The proposed approach makes it possible to recreate in a condensed form an objective panorama of the development of the piano trio in the specified period, which is the purpose of the proposed article.

Achieving the set goal necessitated the use of historical, genre-typological, functional, and stylistic methods, thanks to which the problem is studied in both theoretical and performance aspects.

The author identifies the primary sources of European chamber instrumental culture, beginning with the 11th century. It is emphasized that the formation of the chamber instrumental ensemble was carried out in the interaction of composer and performer experience. Characteristic stylistic features of the classical and romantic piano trio are identified. The emergence of new trends in ensemble performance in the 19th century is traced, which influenced the interpretation of the genre, in particular, its symphonization.

The informative and at the same time laconic presentation of the article's material determines its practical significance, the possibility and appropriateness of its use in the educational process of music universities.

Key words: chamber instrumental music, piano trio, ensemble performance, musical style, functions of instruments in an ensemble.

УДК 784.5:78.071.1

*Т. В. Тукова,
В. Н. Демчук*

КАМЕРНАЯ КАНТАТА Ф. ПУЛЕНКА «СНЕЖНЫЙ ВЕЧЕР»: К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

В музыкальной культуре XX века происходят серьёзные изменения, затрагивающие все области музыкального творчества, что требует глубокого осмысления и анализа происходящих процессов. В полной мере это относится и к сфере вокально-симфонической музыки, отличающейся предельным многообразием жанровых и стилевых трактовок. В этом контексте пристальное внимание вызывает камерная кантата, открывающая широкие возможности для творческих экспериментов. К созданию сочинений в этом жанре обращались многие выдающиеся представители различных поколений и национальных школ, среди которых: А. Веберн, А. Шёнберг, Ф. Пуленк, Д. Мийо, П. Хиндемит, П. Булез, Л. Ноно, Б. Бриттен, В. Лютославский, К. Пендерецкий, Г. Свиридов, С. Губайдулина, Э. Денисов, О. Кива, Е. Фирсова, Л. Дычко, В. Бибик, В. Сильвестров, В. Полевая и др.

Подлинный «ренессанс» камерной кантаты в искусстве прошедшего столетия в значительной степени связан с тенденцией камернизации, охватившей различные творческие области, доказательством чего является широкое распространение камерных разновидностей оперы, балета, симфонии, огромное внимание к камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыке. Существенную иницилирующую роль в этом процессе сыграл новый взлёт интереса к музыке барокко, его стилевым и жанровым моделям. Предельное сужение временных масштабов, исполнительских ресурсов, характерное для камерной кантаты, ведёт к информативной насыщенности, многослойности художественного пространства сочинения, что даёт возможность акцентировать индивидуально-авторский ракурс воплощения глубинных этико-философских и лирико-психологических концепций.

В современном музыковедении накоплена обширная исследовательская литература, посвящённая вокально-симфонической и хоровой музыке. Среди наиболее значительных трудов следует назвать работы: Б. Асафьева, Р. Грубера, Л. Данилевича, М. Друскина, Ю. Келдыша, Т. Лево́й, Т. Ливановой, А. Сохора, В. Холоповой, А. Хохловкиной, В. Ценовой, Р. Ширинян и др. При всей широте затронутых в них проблем исторического и теоретического характера, в глубоком исследовании нуждаются наиболее показательные образцы данного жанра, до сих пор не становившиеся объектом специального рассмотрения. Среди таких сочинений маленькая камерная кантата «Снежный вечер» выдающегося французского композитора XX века Ф. Пуленка, вошедшая в репертуар ряда хоровых коллективов. Попыткой проникнуть в художественный мир избранного произведения, показательного с точки зрения трактовки жанра камерной кантаты, обусловлен выбор темы и её актуальность.

Цель статьи заключается в выявлении художественной концепции кантаты Ф. Пуленка «Снежный вечер» и её индивидуально-авторского стиливого воплощения с учётом имманентных черт жанра.

В качестве методологической базы использованы исторический, системный, функциональный, сравнительный, жанрово-стилевой методы исследования, позволяющие раскрыть оригинальность исследуемого сочинения в условиях определённой жанровой системы.

Прежде чем непосредственно перейти к анализу избранного сочинения, кратко охарактеризуем творчество Франсиса Пуленка (1899–1963).

Наследие композитора составляют произведения различных жанров: оперы, балеты, симфонические, кантатно-ораториальные, хоровые, камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения. К наиболее известным сочинениям французского мастера можно отнести: монооперу «Человеческий голос», Семь песен для хора *a capella* на стихи П. Элюара и Г. Аполлинера, кантаты «Лик человеческий»¹, «Бал-маскарад»², «Засуха»³; а также вокально-инструментальные сочинения на религиозную тематику: Месса *g-dur*, *Stabat Mater* (1950), *Gloria* (1959).

Маленькая камерная кантата «Снежный вечер» для смешанного шестиголосного хора *a cappella* на слова П. Элюара создана в 1944 году. Впервые сочинение было исполнено Нидерландским камерным хором под

¹ «Лик человеческий» (1943) – кантата для двойного смешанного хора *a capella* на стихи П. Элюара.

² «Бал-маскарад» (1932) – кантата для баритона и камерного оркестра на стихи М. Жакоба

³ «Засуха» (1937) – кантата для смешанного хора и оркестра на стихи Э. Джеймса.

руководством Эрика Эриксона вскоре после окончания Второй мировой войны и далее вошло в репертуар многих коллективов.⁴

Показательно авторское жанровое определение «Снежного вечера» как маленькой камерной кантаты, что свидетельствует о ярко выраженной тенденции камернизации, столь характерной для искусства XX века с его тяготением к усилению психологического начала, личностной рефлексии, попыткой глубоко осмыслить трагические события, потрясшие мир.

Камерная трактовка кантаты «Снежный вечер» сказалась, прежде всего, в предельной сжатости масштабов сочинения (время звучания – немногим более 6 минут), отсутствии оркестровой партии, и, главное, – в её этико-философской идейной направленности. По словам Г. Филенко: «Кантата глубоко лирична по содержанию, сдержанна и серьёзна по выразительности, овеяна печалью одиночества. По настроению она ближе к сочинениям вокальной лирики тех лет, в которых Пуленк запечатлел минуты тоски и безнадёжности, пережитые им в годы оккупации» [5, с. 204–205].

Думается, вполне симптоматичным является обращение Ф. Пуленка к поэзии П. Элюара, который был не только любимым поэтом, но и другом композитора. На стихи этого мастера слова им созданы для голоса и фортепиано: «И день, и ночь», «Знойные зеркала», «Это нежное и маленькое лицо», «...Но умирать», «Рука, владеющая сердцем», «Лёд и пламень», «Работа художника», «Песнь фарфора», а также хоровые и вокально-симфонические произведения, среди которых «Семь песен на стихи Гийома Аполлинера и Поля Элюара» для смешанного хора *a cappella* (1936), кантата «Лик человеческий» (1943).

Чем же привлекало Ф. Пуленка творчество этого крупного представителя «поэтического реализма» (Т. Балашова)? Вероятно, прежде всего, тем, что в нём синтезировались черты философской, интимно-лирической и гражданственно-патриотической поэзии. Как отмечает Т. Балашова: «Творчество Элюара военных и последующих лет, гармонично слившее философские размышления о мире с интимной исповедью и непосредственной реакцией на политические обстоятельства, открыло возможности оригинального жанрового синтеза» [1, с. 186].

Для творчества этого поэта характерна яркая контрастность образов, помогающих динамично, зримо воплотить логическую цепь отражаемых событий. По словам исследователя, важна и общая «композиционная структура», и «лексическая палитра», и её семантическая нагрузка, и «ритмическая организация» стиха [там же].

⁴ Исполнители кантаты «Снежный вечер»: камерный хор *Accentus* под руководством Лоранса Экильба; камерный хор колледжа имени Гнесиных РАМ под управлением Петра Савинкова; профессиональный хор певцов Эрик Уитакер.

Сам же П. Элюар о своём творчестве говорил так: «Я не изобретаю слова. Я изобретаю предметы, живые существа, события, и мои чувства способны их воспринять. Я создаю себе переживания. Я страдаю от них или испытываю счастье <...> Случается, что я их предвижу. Если бы мне пришлось усомниться в их действительности, всё сделалось бы для меня сомнительным – и жизнь, и любовь, и смерть. Мой разум отказывается отвергнуть свидетельство моих чувств. Предмет моих желаний всегда реален, ощутим» [Цит. по: 1, с. 98].

Глубокое, многоплановое отражение своего времени в творчестве П. Элюара обусловило обращение к нему Ф. Пуленка в годы фашистской оккупации Франции, результатом чего стало создание двух кантатных произведения – «Лик человеческий» и «Снежный вечер». Написанные в одно и то же время на стихи одного поэта, эти сочинения кардинально отличаются друг от друга. Кантата «Лик человеческий» – это монументальное произведение для двойного хора *a cappella*, состоящее из восьми частей. Мощь звучания достигается за счёт насыщенности и плотности хоровой фактуры, представляющей собой в основном 12-голосие, а в последней части и 16-голосие. Это способствует убедительному воплощению гражданственно-патриотической художественной концепции сочинения, в центре которой тема «человек и война».

В основу поэтического текста кантаты «Снежный вечер» положены стихи, вышедшие из-под пера П. Элюара в период оккупации Парижа⁵. Создание кантаты как для поэта, так и композитора имело особый смысл, поскольку отразило мучительные переживания, связанные со сложной обстановкой военных лет⁶.

Само название «Снежный вечер» рождает воспоминания о той страшной зиме, которая была пережита в драматичный оккупационный период. Вероятно, поэтому в качестве центрального смыслового элемента возникает образ снега, который трактуется в философском аспекте: с одной стороны – это угнетение, холод, смерть, а с другой – обновление и перерождение, путь в новую жизнь. В результате художественная концепция сочинения обретает многозначный смысл, в котором «прочерчиваются» и философские вопросы, связанные с вечной

⁵ В этот период П. Элюаром были созданы сборники: «На нижних склонах», «Поэзия и правда» (1942), «Семь стихотворений о любви на войне» (1943), «Честь поэтов» (1943), «Достойные жить» (1943), «Оружие скорби» (1944), «Лицом к лицу с немцами» (1944).

Эти сборники входили в издание под названием «Поль Элюар» и были переведены на русский язык поэтом – Морисом Николаевичем Ваксмахером (1926–1994) [6].

⁶ Известно, что не только композитор, но и поэт остался доволен художественным результатом созданной кантаты.

проблемой человеческого существования, и морально-этические – чувство стыда и угрызения совести, личной ответственности за происходящее. Крупным планом воплощён образ одинокого человека, загнанного в угол с раненым сердцем, как животное в холодном лесу, где нет выхода, только смерть, приносящая умиротворение, и вера в перерождение.

Кантата «Снежный вечер» представляет собой четырёхчастный цикл, в котором I и IV части выполняют функцию пролога и эпилога, а II и III – являются драматическим центром. Отсюда композиционная замкнутость сочинения, близкая к трёхчастной форме. Каждая часть имеет своё название и воплощает определённый образ, составляющий важное звено в сквозной драматургической организации сочинения. При этом объединяющим началом служит господствующее лирико-скорбное и в то же время возвышенное эмоциональное состояние.

Проследим драматургическое развёртывание произведения, обратив внимание на мельчайшие интонационные составляющие в их связи с поэтическим текстом.

Основные смысловые начала закладываются уже в **I части** под названием «Огромные хлопья снега». Она воспринимается как сжатая прамбула произведения, вводящая в тему душевной боли и тоски, этико-философские размышления о сущности человеческого существования, смысле пребывания в этом мире, что рождает стремление к самопознанию. Приведём русскоязычный подстрочный перевод французского поэтического текста:

<i>I. De grandes cuillures de neige</i>	I. Огромные хлопья снега
<i>De grandes cuilleres de neige</i>	Огромные заледеневшие хлопья снега
<i>Ramassent nos pieds glaces</i>	Остаются под ногами
<i>Et d'une dure parole</i>	И суровым словом
<i>Nous heurtons l'hiver tetu.</i>	Мы сталкиваемся с зимой упрямой.
<i>Chaque arbre a sa place en l'air</i>	У каждого дерева есть своё место в воздухе!
<i>Chaque roc son poids sur terre</i>	У каждой скалы свой вес на земле
<i>Chaque ruisseau son eau vive</i>	У каждого ручья своя живая вода
<i>Nous, nous n'avons pas de feu.</i>	У нас нет огня.

Особо обратим внимание на слова: «*У каждого дерева есть своё место в воздухе! / У каждой скалы свой вес на земле / У каждого ручья своя живая вода*». Здесь впервые появляется образ снега как символ холода, безжизненности ледяной упрямой зимы. Отсюда медитативный характер части, умеренно сдержанный темп, преобладание тихой

динамики, текучесть движения, метрическая переменность. Смена размера (3/4–4/4–3/4–5/4–3/4–4/4–3/4–2/4–3/4) подчёркивает гибкое следование за поэтическим текстом, отражающее тонкость эмоционально-смысловых градаций, сложное сплетение метафорических образов.

В I части закладывается также основной интонационный комплекс, из которого будет «соткана» вся тематическая организация кантаты. Он поражает своей простотой и естественностью – плавные терцово-секундовые ходы в объёме квинты в сочетании с аскетичной монодийностью звучания сопрановых голосов генетически восходят к старинным песнопениям. Показательно почти полное совпадение мелодической графики начальной фразы, открывающей кантату, с католическим григорианским хоралом “*PUER NATUS IN BETHLEHEM*”. Глубинная связь со старинной духовной музыкой определила и опору на модальность, что выразилось в переменности эолийского, дорийского, фригийского и лидийского ладов.

Поражает предельная сжатость, афористичность авторского высказывания. Это в значительной мере отразилось на композиционном строении I части, представляющей собой повторно-продолженный период из 18 тактов: 1-е предложение – тт. 1–8, 2-е – тт. 8–18. Сопоставление одноголосного запева (1-е предложение) и хорового припева (2-е предложение), характерное для куплетно-припевной формы, свидетельствует о влиянии песенного жанра.

Словно сплётённая из единых интонаций, I часть отличается богатством выразительных нюансов, чутко реагирующих на смысловые повороты поэтического текста. Так, расширение диапазона до септимы с захватом VI высокой ступени ассоциируется с трудным восхождением и приходится на слова «*Остаются под ногами*», а при упоминании об «упрямой зиме» возникает оборот с низкой II ступенью. Оживление движения во 2-м предложении приводит к большему фактурному насыщению – подключаются все хоровые голоса, которые наполняются яркими индивидуализированными мелодическими линиями; обостряется гармоническая вертикаль за счёт отклонений в побочные тональности, внедрения хроматических оборотов, аккордов двойной доминанты. Благодаря этому достигается эмоциональный подъём («*У каждого ручья своя живая вода...*»), который в последних тактах безвольно иссякает на «повисающих» оборотах плагальной каденции (П65-т53), проходящейся на слова «*У нас нет огня*».

Итак, в I части закладываются важнейшие эмоционально-образные и стилистические черты всей кантаты, определяется её лирико-философский профиль, исходное интонационное зерно, приёмы работы с поэтическим текстом. Главным стилевым принципом становится стремление к максимальной выразительности при минимальных

выразительных ресурсах, их тщательном отборе, что в полной мере отвечает параметрам камерной кантаты.

Средоточием активно-действенного начала в драматургическом развитии кантаты является **II часть – «Сильный снег»**. Это связано с событийной насыщенностью поэтического текста, положенного в её основу. Здесь в метафорической форме передана трагедия завоёванной Франции, тяжело переносящей немецкую оккупацию. Появляющийся образ волка символизирует дерзкого, с бешенством в сердце врага, несущего массовую смерть⁷. В аллегорической системе образов отчётливо прочитывается и этический момент – чувство «жгучего стыда», испытываемого французами после падения страны. Такая смысловая направленность обусловила чёткий, почти маршевый темпо-ритм стиха, в котором ощущается кованый шаг «грязных солдатских сапог» (П. Элюар).

II. La bonne neige	II. «Сильный снег»
<i>La bonne neige le ciel noir</i>	Сильный снег чёрное небо
<i>De la foret pleine de pieges</i>	Лес полон ловушек
<i>Honte a la bete pourchassée</i>	Жгучий стыд преследуемого животного
<i>La fuite en fleche dans le Coeur</i>	Бегство от стрелы, попавшей в сердце
<i>Les traces d'une proie atroce</i>	Следы добычи жалкой, кровавой
<i>Hardi au loup et c'est toujours</i>	Отважный волк и всегда
<i>Le plus beau loup et c'est toujours</i>	Самый лучший волк, и всегда
<i>Le dernier vivant que menace</i>	Выживает последний живой тот, кто угрожает
<i>La masse absolue de la mort</i>	Абсолютной массе смертью
<i>La bonne neige, le ciel noir</i>	Сильный снег, чёрное небо
<i>Les branches mortes, la detresse</i>	Мертвые ветви, беда
<i>De la foret pleine de pieges</i>	Лес полон ловушек
<i>Honte a la bete pourchassée</i>	Жгучий стыд преследуемого животного
<i>La fuite en fleche dans le coeur.</i>	Бегство от стрелы, попавшей в сердце.

Избранная композитором поэтическая первооснова предопределила музыкальную трактовку II части, которая является производным контрастом по отношению к первой: элегический ми минор

⁷ Напрашивается параллель с басней И. Крылова «Волк на псарне», где образ волка символизирует нашествие Наполеона.

сменяется суровым до минором, ускоряется темп (вместо четверти = 56 теперь четверть = 72), усиливается драматическое начало.

Повторение начальной пятистрочной строфы в конце части обусловило простую трёхчастную форму части (А-А1-А). Насыщенности звучания первого раздела способствует комплексный трёхэлементный тематизм. Маршевый ритм стиха хорошо передан оstinatными повторами четвертей на ноте «до» у вторых сопрано. На его фоне, как контрапункт, у альтов проводится 2-й элемент, состоящий из повторяющихся узкообъёмных коротких фраз, выросших из интонационного зерна I части. 3-й – хроматизированный элемент – появляется в партии теноров (т. 3), к которым подключаются басы (т. 6). Своим вращательным движением он вносит значительное напряжение и звучит как навязчивая мысль, не дающая покоя. Всё это в полной мере передаёт тревожное состояние, связанное с драматическими образами поэтического текста: «*сильный снег*», «*чёрное небо*», «*мёртвые ветви*», «*лес полон ловушек*».

Активизация движения происходит на словах «*Жгучий стыд преследуемого животного*» – расширяется хоровой диапазон, уплотняется фактура (подключаются первые сопрано), во всех голосах одновременно проводятся различные варианты неустойчивого 3-го тематического элемента, нарастает динамика (*ff*). Эмоциональный всплеск неожиданно сменяется резким динамическим спадом (*ppp*) на словах «*бегство от стрелы, попавшей в сердце*», что призвано отразить глубину свершившейся трагедии. Состояние ужаса, страха, обречённости подчёркивается выразительным штрихом: на слове «бегство» внезапно сопоставляются до-минорное и ми-минорное трезвучия в сочетании с напряжённым мелодическим ходом на ув. 5. Такой детализированный подход к поэтическому тексту призван отразить все смысловые нюансы художественного замысла.

Средний раздел, занимающий всего семь тактов (тт. 10–16), основан на развитии 2-го и 3-го тематических элементов и представляет собой динамическую волну. Именно здесь появляется образ дерзкого волка, стремящегося к добыче, беспощадного ко всему живому.

Действенный характер раздела обусловил его динамический профиль в виде короткой, но интенсивной волны. Нарастание достигается за счёт уплотнения хоровой фактуры, более дробной фразировки, контрапунктического сочетания различных тематических образований в хоровых голосах, благодаря чему осуществляется стремительный подход к кульминации. Как драматическая вершина на *ff* звучит нисходящая хроматическая цепочка, гармонизованная диссонирующими эллиптическими оборотами (тт. 13–14). Внезапный спад динамики (*subito p*), а затем вновь нарастание до *f* подчёркивают трагический смысл фразы об угрозе массовой смерти. Учащённое движение застывает на

доминантовой гармонии, благодаря чему крупным планом, словно повисая в воздухе, выделяется слово «смерть».

Резкий спад звучности и долгая люфтвауза подводит к почти inferнальному звучанию начала репризы (т. 17), воспринимающийся как образ небытия – показательная динамика *ppp* и ремарка *lointain*, что в переводе с французского означает «далёкий», «отдалённый», «вдали». Отрешённому звучанию способствует и застылый органичный пункт в басовом голосе на ноте «до».

Как последнее волевое усилие, стремление преодолеть чувство жгучего стыда воспринимается ещё одна кульминационная вершина (т. 23), вновь построенная на скользящих хроматизмах 3-го тематического элемента. Полное угасание звучности в последних тактах части⁸ растворяется в просветлённом до-мажорном трезвучии, что воспринимается как знак слияния с вечностью.

Функцию смысловой трагедийной кульминации кантаты выполняет **III часть «Лес смерти»**. На весомость этого драматургического этапа указывает авторская ремарка в хоровой партитуре: перед вступлением III части нужно выдержать долгое молчание.

Господство образа смерти «определено» поэтическим текстом:

III. Bois meurtri	III. «Лес смерти»
<i>Bois meurtri, bois perdu d'un voyage en hiver</i>	Лес смерти, лес затерянный в него не заходит путник холодной зимой
<i>Navire ou la neige prend pied</i>	Корабль, который снег засыпает
<i>Bois d'asile bois mort ou sans espoir</i>	Лесное убежище, лес мёртвых в котором без надежды я мечтаю
<i>je rkve</i>	Вижу сон о море с будто лопнувшими зеркалами
<i>De la mer aux miroirs creves</i>	Великое мгновение, когда холодная вода будто застыла
<i>Un grand moment d'eau froide a saisi les noyes</i>	Я чувствую тяжесть своего тела
<i>La foule de mon corps en souffre</i>	Я становлюсь слабым, я рассыпаюсь на части
<i>Je m'affaiblis je me disperse</i>	Я признаю свою жизнь, я признаю свою смерть, я признаю других
<i>J'avoue ma vie j'avoue ma mort j'avoue autrui</i>	Лес мёртвых, лес затерянный
<i>Bois meurtri bois perdu</i>	Лесное убежище, лес мёртвый
<i>Bois d'asile bois mort</i>	

⁸ Показательно, что динамику *ppp* композитор выставляет отдельно в каждой хоровой партии, то есть шесть раз.

Несмотря на обилие словесных метафор, чётко вырисовывается сюжетная основа части, связанная с последними минутами замерзающего в лесу человека, его предсмертными видениями. Поэтому здесь всё овеяно «могильным» холодом, внутренней скованностью, душевной болью и страданием. Такая смысловая направленность определила всю систему выразительных средств, применённых композитором.

Прежде всего, обращает на себя внимание предельно медленный темп (четверть = 52), преобладание крупных длительностей, что даёт возможность чутко вслушаться в каждый интонационный поворот. Характер лаконичной части, представляющей собой простую трёхчастную форму в объёме 33 тактов⁹, определяют начальные квартово-тритоновые интонации, звучащие призрачно, мертвенно, потусторонне на *pp*. Первые 2-тактовые фразы словно повисают в воздухе, сдвигаясь на секунду вниз. Напряжение усиливается за счёт применения неразрешённых диссонирующих аккордов, опоры на уменьшенное трезвучие, благодаря чему выделяются слова «*Лес смерти, лес затерянный*» (тт. 7–9).

Глубокая смысловая связь с предыдущим драматургическим этапом подчеркнута появлением всех трёх тематических элементов II части. Так, 1-й оstinатный и 3-й хроматический элементы проводятся в контрапунктическом соединении, что ещё более усиливает напряжённость (тт. 5–7), а из узкообъёмного 2-го элемента вырастает унисонная связка альтов ко второму предложению (тт. 8–9).

Начало второго предложения звучит ещё более призрачно, чему способствует повышение тесситуры и предельно тихая динамика (*ppp*), что отражает смысл фразы «*Лесное убежище, лес мёртвых, в котором без надежды я мечтаю*» (тт. 10–12). Тем более экспрессивно воспринимается внезапная динамическая вспышка (тт. 13–15), подчёркивающая иллюзорность этих мечтаний.

Квинтэссенцией трагизма является средний раздел, непосредственно повествующий о смерти человека. Построенный на комбинаторике основных интонационно-тематических образований 1-го раздела, он подводит к яркой кульминации всей части, акцентирующей слова: «*Я признаю свою жизнь, я признаю свою смерть, я признаю других*». Постепенно уплотняется фактура, повышается тесситура, усиливается динамика (*p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*), усложняется гармония, что ведёт к тональной неустойчивости. Как возгласы отчаяния обречённого человека звучат квартово-терцовые раскачки, обрывающиеся паузой с фермой (т. 25).

Резкий спад динамики (от *fff* до *ppp*) отмечает начало сокращённой репризы, основанной на первом предложении 1-го раздела. Ритмическое торможение во второй фразе, оканчивающееся очень тихим,

⁹ Первый раздел состоит из 15-ти тактов (тт. 1–15), средний раздел из 10-ти тактов (тт. 16–25), третий раздел – сокращённая реприза – из 8-ми тактов (тт. 26–33).

выдержанным многотерцовым созвучием, на фоне которого в партии альтов замирает полутоновый нисходящий ход (*dis-d*), что вызывает аллюзию последнего вздоха уходящего в небытие человека.

Функцию эпилога всей кантаты выполняет **IV часть – «Ночь. Холод. Одиночество»**. Несмотря на весьма пессимистическое название, идущее от первых строчек стиха, в целом поэтический текст, положенный в основу финальной части, проникнут ощущением уверенности в завтрашнем дне. Здесь в метафорической форме говорится о скором освобождении из тюремных оков, надежде на окончание мрачной холодной ночи, тревог и одиночества, выходе на широкие просторы жизни, где царят добро и взаимопонимание.

IV. <i>La nuit le froid la solitude</i>	IV. Ночь. Холод. Одиночество
<i>La nuit, le froid, la solitude</i>	Ночь, холод, одиночество
<i>On m'enferma soigneusement</i>	Тюремные двери надежны
<i>Mais les branches cherchaient</i>	Но ветви во мраке тюрьмы
<i>Leur voie dans la prison.</i>	Дорогу свою искали
<i>Autour de moi l'herbe trouva le ciel.</i>	Нашла свое небо трава
<i>(On verrouilla le ciel)</i>	Небо на ключ замкнули
<i>Ma prison s'ecroula</i>	Но развалилась тюрьма
<i>Le froid vivant le froid brulant</i>	И холод живой и жгучий
<i>M'eut bien en main.</i>	По-дружески обнял меня.

Отсюда яркое, мощное звучание части в светлой, торжественной тональности Ми-бемоль мажор, господство громкой динамики (*ff*, *fff*), более подвижный темп (четверть = 69). Итоговый характер IV части подчеркнут её тематической организацией, обобщающей важнейшие интонационные комплексы всей кантаты: узкообъёмные распевные фразы с преобладанием поступенных ходов, идущие от первой части, хроматические «вращательные» движения, напоминающие о драматической второй, нисходящие квартовые ходы – от скорбной третьей.

Такая тематическая плотность особо рельефно проявляется в сжатых масштабах части (всего 15 тактов!), представляющей собой 8-тактовый период вариантно-повторного строения с заключительной 7-тактовой кодой, которая воспринимается как высшая динамическая точка всего сочинения, застывающая на долгой фермате.

Музыка первого раздела построена по вопросу-ответному типу – строго звучащей первой фразе у вторых сопрано и басов в октаву звонко отвечают первые сопрано и тенора. Красочное гармоническое «расцветивание» во 2-м предложении с использованием диатонических, хроматических, альтерированных аккордов создаёт ощущение простора,

что связано с поэтическим текстом: *«Дорогу свою искали. Нашла своё небо трава»*.

Устойчивость кодового раздела подчеркнута тоническим органичным пунктом в басу, который оживляется за счёт хроматического восходящего хода в партии тенора, напоминающего риторическую фигуру *Anabasis*, символизирующую движение к свету. Вместе с тем, завершение части лишено смысловой прямолинейности, что, несомненно, связано с семантической многозначностью поэтических образов. Отсюда – нетрадиционность кадансового завершения, представленного диссонирующей цепочкой из альтерированных VII⁷–DDVII⁷, разрешающихся в тонику ми-бемоль минора, то есть одноимённую к тональности Ми-бемоль мажор. Возникает ощущение разомкнутой спирали как символа бесконечного трудного пути, что представляется знаковым в социополитическом контексте середины XX века.

Итак, глубокое музыкальное «прочтение» поэтического текста, цельность композиционно-драматургического построения произведения, единство его тематической организации, тонкая проработка всех выразительных деталей, особо рельефно проявляющаяся в условиях малого исполнительского состава и лаконичных масштабов целого, свидетельствуют о высокохудожественной трактовке жанра камерной кантаты.

Подводя итог, подчеркнём, что интерес к камерной кантате не исчезает по сей день, а наоборот возрастает, поскольку этот жанр даёт возможность экспериментировать, синтезировать и оригинально трактовать множество выразительных ресурсов. Это является прекрасной базой для создания новых, оригинальных образцов, привлекающих как исполнителей, так и слушателей.

Список использованных источников

1. Балашова, Т. В. Многозначность образа. Поль Элюар / Т. В. Балашова. – Текст : непосредственный // Французская поэзия XX века. – Москва : Наука, 1982. – 392 с.
2. Медведева, И. А. Франсис Пуленк / И. А. Медведева. – Москва : Советский композитор, 1969. – 239 с. – Текст : непосредственный.
3. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – ISBN 5-691-01045-X. – Текст : непосредственный.
4. Пуленк, Ф. Письма / Ф. Пуленк. – Ленинград : Музыка, 1970. – 311 с. – Текст : непосредственный.
5. Филенко, Г. Т. Французская музыка первой половины XX века : очерки / Г. Т. Филенко ; под редакцией В. С. Буренко. – Ленинград : Музыка, 1983. – 231 с. – Текст : непосредственный.

6. Элюар, П. Стихи / П. Элюар ; перевод М. Н. Ваксмахера ; статьи и комментарии С. И. Великовского. – Москва : Наука, 1971. – 239 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Balashova T. Mnogoznachnost' obraza. Pol' Elyuar [Polysemy of the Image. Paul Eluard]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Francuzskaya poeziya XX veka [French Poetry of the Twentieth Century]. Moscow : Nauka, 1982, 392 p.
2. Medvedeva I. Fransis Pulenk [Francis Poulenc]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1969, 239 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Nazaikinsky E. Stil' i zhanr v muzyke : Uchebnoe posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij [Style and genre in music : study guide for university students]. Moscow : Humanitarian publishing center VLADOS, 2003, 248 p., ISBN 5-691-01045-X, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Poulenc F. Pis'ma [Letters]. Leningrad : Muzyka [Music], 1970, 311 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Filenko G. Francuzskaya muzyka pervoj poloviny XX veka : ocherki [French music of the first half of the twentieth century : essays]. Leningrad : Muzyka [Music], 1983, 231 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Eluard P. Stihy [Poems] / perevod M. Vaksmahera ; stat'i i komentarii S. Velikovskogo [translation by M. Waxmacher; articles and comments by S. Velikovsky]. Moscow : Nauka, 1971, 239 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Тукова Т. В., Демчук В. Н. Камерная кантата Ф. Пуленка «Снежный вечер»: к проблеме трактовки жанра. Статья посвящена исследованию одного из ярких сочинений крупнейшего французского композитора XX века – Ф. Пуленка, а именно маленькой камерной кантаты «Снежный вечер» для смешанного шестиголосного хора *a cappella* на слова П. Элюара. Попыткой проникнуть в художественный мир избранного произведения, показательного с точки зрения трактовки жанра камерной кантаты, обусловлен выбор темы и её актуальность.

Устанавливается, что центральным смысловым элементом кантаты является образ снега, который трактуется в философском аспекте: с одной стороны – это угнетение, холод, смерть, а с другой – обновление и перерождение, путь в новую жизнь. В результате художественная концепция сочинения обретает многозначный смысл, в котором «прочерчиваются» и философские вопросы, связанные с вечной

проблемой человеческого существования, и морально-этические – чувство стыда и угрызения совести, личной ответственности за происходящее.

В качестве методологической базы использованы исторический, системный, функциональный, сравнительный, жанрово-стилевой методы исследования, позволяющие раскрыть оригинальность исследуемого сочинения в условиях определённой жанровой системы.

Проделанный последовательный анализ позволил определить, что тенденция камернизации в кантате Ф. Пуленка «Снежный вечер», выразилась в ряде факторов. Прежде всего, в обращении к сложному, метафорически многозначному стихотворному тексту П. Элюара, позволившему раскрыть в этико-философском ключе острую социальную проблему. Это отразилось на тонкой работе со словом и звуком, что особенно рельефно проявилось в условиях малого состава исполнителей и обусловило предельно лаконичные хронометрические масштабы четырёхчастного цикла (время звучания немногим более 6 минут).

Отмечается индивидуализация композиционно-драматургического профиля кантаты, в которой драматическим центром выступают средние – II и III части, а крайние – I и IV – выполняют функцию пролога и эпилога, что придаёт композиционную замкнутость циклу, организованному в виде трёхчастной формы высшего порядка.

Камерная проекция жанра сказалась также в детализированном подходе к выбору и использованию музыкально-выразительных средств: особом внимании к штрихам и паузам, частой смене размера, свободе метроритмического рисунка, изменениям темпа и динамики, тонкой проработке фактуры, построенной на сопоставлении сольных и туттийных эпизодов, гибкой фразировке, учитывающей особенности вокальной декламации, интонационной многоплановости с опорой на единый интонационный комплекс. Строгий отбор элементов музыкального языка, пристальное внимание к мельчайшим выразительным деталям, лаконичность масштабов в сочетании с информативной плотностью и насыщенностью – всё это в полной мере отвечает имманентным жанровым признакам камерной кантаты.

Ключевые слова: камерная кантата, Ф. Пуленк, кантата Ф. Пуленка «Снежный вечер», приёмы камернизации, поэзия П. Элюара в творчестве Ф. Пуленка.

Tukova T., Demchuk V. F. Poulenc's Chamber Cantata “Snowy Evening”: On the Problem of Interpreting the Genre. This article examines one of the most striking works by the greatest French composer of the 20th century, F. Poulenc, namely, the small chamber cantata “Snowy Evening” for mixed six-part choir a cappella, with words by P. Éluard. The choice of theme and its relevance are motivated by an attempt to penetrate the artistic world of this selected work, which is indicative of the interpretation of the chamber cantata genre.

It is established that the central semantic element of the cantata is the image of snow, which is interpreted philosophically: on the one hand, it represents oppression, cold, and death, and on the other, renewal and rebirth, the path to new life. As a result, the artistic concept of the work takes on a multifaceted meaning, drawing on both philosophical questions related to the eternal problem of human existence and moral and ethical ones – a sense of shame, remorse, and personal responsibility for what is happening.

Historical, systemic, functional, comparative, genre-stylistic research methods were used as a methodological basis, allowing to reveal the originality of the work under study within the conditions of a certain genre system.

A systematic analysis revealed that the chamber-like nature of Poulenc's cantata "Snowy Evening" was reflected in a number of factors. First and foremost, it was the use of a complex, metaphorically polysemantic verse by P. Éluard, which allowed for the exploration of a pressing social issue in ethical and philosophical terms. This was reflected in the subtle use of words and sound, which was particularly evident in the small cast and determined the extremely laconic timing of the four-part cycle (a running time of just over six minutes).

The individualization of the compositional and dramatic profile of the cantata is noted, in which the middle parts – II and III – act as the dramatic center, and the outer parts – I and IV – perform the function of a prologue and epilogue, which gives compositional closure to the cycle, organized in the form of a three-part form of a higher order.

The genre's chamber approach is also reflected in the meticulous approach to the selection and use of musical expressive means: particular attention to lineaments and pauses, frequent changes in meter, free rhythmic patterns, changes in tempo and dynamics, a subtle elaboration of texture built on the juxtaposition of solo and tutti episodes, flexible phrasing that takes into account the peculiarities of vocal declamation, and a multi-layered intonation based on a unified intonation complex. The rigorous selection of musical language elements, meticulous attention to the smallest expressive details, and a laconic scale combined with informational density and richness – all of this fully reflects the inherent genre characteristics of the chamber cantata.

Key words: chamber cantata, F. Poulenc, F. Poulenc's cantata "Snowy Evening", chamber music techniques, P. Eluard's poetry in F. Poulenc's works.

НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЖАНРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ САКСОФОНА НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА А. ТОМАЗИ

В музыке XX века саксофон занимает большое место. Эксперименты со строением кларнета позволили создать инструмент, обладающий своеобразным тембром и высокими техническими характеристиками. Именно саксофон, благодаря своим особенностям, становится одним из ведущих в музыке как академической, так и популярной, становясь голосом целого столетия.

Актуальность темы обусловлена своеобразием и индивидуальностью трактовки жанра концерта для саксофона в музыке XX века. Разработкой данной проблемы ранее занимались такие исследователи как Д. Максименко, вопросом феномена саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX – начала XXI века занималась А. Понькина, Ю. Усов, что подчёркивает актуальность данной темы.

Целью данной работы является выявление особенностей трактовки данного жанра, определение характерных черт неоклассицизма и неоромантизма на примере Концерта Анри Томази.

Методологической основой статьи послужили исторический, системный, жанрово-стилевой методы.

Итак, саксофон использовался в начале своего развития как яркая тембровая краска в составе оперного, а затем симфонического оркестра в произведениях Ж. Массне, В д'Энди, Ж. Бизе, К. Сен-Санса, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, а затем – Р. Штрауса, П. Хиндемита.

Однако запоминающийся тембр был вскоре замечен, с одной стороны, солистами-виртуозами, а с другой, – представителями американской музыкальной культуры. Последний факт создал предпосылки к тому, что саксофон стал широко использоваться в традиционных джазовых формах и во многом благодаря этому стилю приобрёл огромную популярность. Именно джазовые исполнители (К. Хокинс, Ч. Паркер, Л. Янг, С. Роллинс, Дж. Колтрейн), не связанные рамками исполнительских традиций, стали родоначальниками нетрадиционных методов исполнения на саксофоне, во многом обогатили приёмы игры и исполнительскую палитру инструмента.

Одновременно приходит к затуханию традиция использования саксофона в качестве инструмента симфонического оркестра, завершаются попытки сочетать его со струнными.

В то же время саксофон прочно входит в состав духовых оркестров, например, в известные коллективы под управлением П. Гилмора, Дж. Суза, а в конце XIX столетия – в состав однородных ансамблей саксофонов. Последняя форма исполнительства закрепились и очень популярна до наших дней, благодаря однородности тембра, технической подвижности и большому исполнительскому диапазону.

Рост сольного исполнительства и одновременно появление классов саксофонов в европейских консерваториях, также повлияли на распространение и популяризацию саксофона в контексте европейской исполнительской культуры.

Рост исполнительского мастерства вызвал необходимость создания качественно нового репертуара, которые не ограничивались бы переложениями музыки для других инструментов, но учитывал бы и раскрывал возможности собственно саксофона. Эта потребность привела к появлению богатейшего пласта сочинений в различных жанрах европейской академической традиции. Одним из них, максимально раскрывающим возможности инструмента, стал жанр концерта, который на современном этапе представлен многочисленными произведениями [4, с.12].

Жанр инструментального концерта за четыре века истории существования сохранил свои основные архетипические принципы и сумел приспособиться к разным стилям и направлениям, включая многообразные музыкально-стилистические явления XX века. Поскольку жанр концерта является довольно сложным, системным явлением, и вместе с тем, благодаря своим свойствам, гибко реагирует на стилистические изменения, он стал одним из наиболее популярных в музыке XX века.

Этимология термина «концерт» связана с итальянским словом “*concertare*” – согласие (или с лат. – оспаривать). Это отражает главное качество жанра – диалогичность солирующего инструмента и оркестра, некое соперничество. [12, с 922] Исторический процесс развития жанра концерта от барочных *concerto grosso* до настоящего времени происходил непрерывно, внутри одной модели появлялись предпосылки другой. Со временем обозначились этапы развития концертного жанра: сольный концерт барочного типа, классический, романтический. В музыке XX века произошёл синтез концертного жанра с другими, например, яркий образец смешения жанров – симфония-концерт.

Основными жанровыми особенностями являются: использование принципа концертирования, противопоставление солиста и оркестра, принцип игры. Формирование принципов происходило внутри инструментальных групп *concerto grosso*, когда отдельные, наиболее сильные исполнители соревновались в виртуозности и изобретательности.

Индивидуальными структурными особенностями обладает каждая из исторических разновидностей концерта. Так, наиболее узнаваемой моделью является трёхчастный классический концерт, в структуру которого входят: первая часть – сонатная форма с двумя проведениями экспозиции (в оркестре и в партии солиста); вторая часть медленная, третья – рондо или рондо-соната, несущая жанровые признаки танцевальной музыки. Специфическим признаком концерта является наличие в первой части виртуозной каденции, которая, как правило, импровизировалась солистом, а затем, благодаря стремлению композиторов-романтиков зафиксировать авторский замысел, стала записываться самим автором.

Кроме традиционной трёхчастной структуры может быть использована структура с самым различным количеством частей, например, одночастные концерты-поэмы Листа, пятичастные концерты Бартока, Лигети. Однако, гипертрофированные формы концерта достаточно редки, так как в таких формах тяжело достичь композиционного единства частей и признаки сюитности начинают доминировать над признаками концертности.

Необходимо отметить, что, начиная с творчества Л. Бетховена начинается разделение концертов на две принципиально различные ветви: виртуозный и симфонизированный, в котором доминировали различные типы тематизма и принципы развития. Так, для симфонизированного типа характерным является концептуальность, использование принципов симфонического развития (монотематизм, лейтмотивная система, мотивно-тематический принцип развития материала, конфликтно-драматическое сопоставление тематизма), равноправие функций солиста и оркестра. Многочисленные образцы концертов виртуозного типа имеют следующие признаки: доминирование блестяще-виртуозной партии солиста, использование принципов контрастного противопоставления тем, без их конфликтного столкновения, вариантно-вариационный принцип развития тем и так далее.

Одним из важных жанровых признаков концерта является степень взаимодействия солиста и оркестра, которую можно определить степенью доминирования солиста. Выделяется три типа концерта, в зависимости от преобладания той или иной стороны:

Концерт, в котором внимание сосредоточено на партии солиста, а оркестр выполняет роль сопровождения (Моцарт, Шопен, Сен-Санс, Рахманинов);

Концерт с равноправными партиями солиста и оркестра (Бетховен, Григ, Чайковский, Прокофьев);

Доминирование оркестра (Брамс, Барток).

Существует множество классификаций концертов, в которых разделяются произведения на группы, благодаря ведущему принципу. Так

в основу классификации Л. Раабена [12] положен жанрово-стилевой тип. Выделяется несколько типов: классико-романтический тип; классический тип с новаторскими элементами, новый тип, в котором использованы современные техники письма, в комбинированном типе концерта синтезируются различные стилиевые признаки.

Для эволюции концертного жанра, определяющей является степень технического развития инструментария. Так как для концерта, предполагающего состязательность солиста и оркестра, важным фактором является техническая мобильность солирующего инструмента, в исполнительской практике долгое время преобладали такие разновидности как фортепианный, скрипичный, концерт для отдельных духовых (кларнет, флейта) инструментов. Именно эти инструменты вплоть до XIX века обладали наибольшим техническим совершенством. Активное развитие инструментария в XIX и особенно XX веке, совершенствование исполнительских школ, развитие технических характеристик и появление новых приёмов игры привело к появлению (либо к интенсивному развитию) таких разновидностей, как, например, концерт для саксофона, для отдельных медных духовых (например, тромбон), концерты для различных ударных.

Основанная композиторами XX века тенденция тембрового эксперимента в области инструментального концерта оказалась весьма плодотворной. Среди основателей и реформаторов концертного жанра данного столетия можно назвать А. Эшпая, Д. Мийо и его соотечественника А. Томази, творческое наследие которого насчитывает 16 концертов для различных инструментов.

Инструментальные концертирования и возникновение системы концертных жанров – знаковый этап истории развития европейской академической традиции. Рост интереса к поэтике концертности в XX веке стал ещё одним этапом обновления жанра. Жанр концерта имеет свою специфику с учётом его исторического происхождения, социального бытования, пространственного, темброво-акустического функционирования. Доминирующим признаком современного инструментального концерта становится не столько вируозно-соревновательный компонент, сколько психологизация и драматизация содержания, то есть доминирование принципов симфонизма. Можно сказать, что в музыке XX века жанр концерта продолжает развиваться, взаимодействовать с другими жанрами, появляются новые разновидности и варианты трактовки.

Яркие образцы жанра инструментального концерта можно обнаружить в творчестве французского композитора и дирижёра Анри Томази (1901–1971). Стиль этого художника испытал влияние различных направлений в музыке, поэтому можно выявить несколько источников,

которые оказали непосредственное влияние на его композиторский стиль. Это:

1) творчество и деятельность французских современников (прежде всего композиторов «Группы шести»), а также М. Равеля, Р. Штрауса и Р. Вагнера. В гармонии и оркестровке А. Томази наследует принципы К. Дебюсси (он считал, что изучение образцов этого композитора будет способствовать совершенствованию его умений);

2) Экзотические напевы Корсики, Прованса, Сахары, Камбоджи;

3) Средневековые песни;

4) Новые направления XX в. (додекафония, неоклассицизм).

К додекафонии А. Томази относился неоднозначно (по его словам, она может использоваться лишь эпизодически). В электронной музыке он видел опасность как в «мёртвой», механической.

В творческом наследии композитора значительное место отведено жанру инструментального концерта, преимущественно для духовых инструментов (трубы, тромбона, флейты, кларнета, фагота, саксофона, валторны). Среди исполнителей особой популярностью пользуется Концерт для альтового саксофона и оркестра (1949). Он состоит из двух частей: *Andante et allegro* и *Final*. Такая структура редко используется в качестве основы концерта, однако, в данном случае композитору удаётся преодолеть неустойчивость двухчастной композиции и создать произведение, целостное по музыкально-композиционному воплощению. Сквозным объединяющим моментом здесь служит лейттема, первоначально изложенная во вступлении к первой части. Кроме того, композитор использует принцип монотематического объединения: весь тематический материал концерта содержится во вступлении к первой части.

Опираясь на анализ данного концерта, мы можем увидеть, что композитор трактует форму первой части концерта как сонатную без разработки. Первую часть можно охарактеризовать как старосонатную, обогащённую принципами формообразования более поздних периодов: развёрнутым вступлением и кодой, кроме того, между частями А. Томази помещает развёрнутую каденцию.

Наблюдая композиционные процессы первой части, можно отметить несколько факторов:

1) использование принципа, типичного для старосонатной формы;

2) применение оstinatного ритмомелодического оборота в басу с характерным ритмом, который выполняет функцию дополнительного фактора объединения;

3) использование монотематического объединения всего материала;

4) опора на интонации и гармонические обороты, типичные для импрессионизма.

Такая трактовка композиции части достаточно смелая, новаторская, нетрадиционная, в ней совмещаются барочные и современные принципы формообразования. Можно отметить также нестандартное размещение каденции, которая располагается в точке золотого сечения, в кульминационном моменте формы и отчасти определяет тематический перелом.

Рассмотрим некоторые особенности первой части. Тема вступления, открывающая часть, использована также в сокращённом виде и в коде части. Своеобразна её внутренняя организация: собственно, тема, как мы её привыкли воспринимать – как внутренне структурированное построение – появляется только в девятой цифре, она кристаллизуется в результате длительных «поисков», импровизаций.

В гармоническом отношении характерно и политональное соотношение линий, и сложное взаимодействие диатоники и хроматики, использование «ленточных» аккордовых последовательностей, альтерированных многотерцовых вертикалей. Все эти принципы, особенно ярко проявившиеся во вступлении, А. Томази перенимает в стилистических особенностях оркестровых произведений Дебюсси.

При исполнении темы вступления у исполнителя могут возникнуть трудности интонационного характера. Например, в первом такте партии солиста нужно обратить внимание на интервал м.3 (*cis-ais*), в котором в интонационном отношении *cis* может быть низким, а *ais* высоким. В течение произведения эти интервалы повторяются. При воплощении вступления главные требования к исполнителю касаются способа звуковедения (*legato*), исполнитель должен обладать объёмным дыханием, поскольку партия саксофона выдержана в общем темпе *Andante* и достаточно протяжённая по объёму. Кроме того, композитор очень подробно и тщательно выписывает темповые и динамические нюансы, что, с одной стороны, ограничивает исполнителя в выборе исполнительских средств, а с другой – подчиняет исполнительскую волю композиторской, требуя досконального воплощения авторского замысла.

Основная тема первого раздела основана на развитии первого элемента ядра вступления. Для партии саксофона в этой части характерно фигурационное развитие тематического материала, появление новых, контрастных интонационных оборотов из этого движения (в цифрах 18, 27), которые выполняют функцию эпизодов, детализация исполнительских средств. В этой теме, звучащей в партии саксофона, следует обратить внимание на разнообразие штрихов: акценты сменяются широким *detache*.

С 14 цифры исполнитель должен обратить внимание на постоянные изменения размера. В 20 цифре для избежания однообразия исполнения пассажей следует применить широкую палитру динамических

оттенков от *pp* до *f* и снова перейти на нюанс *p*. Аналогичная палитра динамических оттенков возможна при исполнении цифры 31.

Каденция чрезвычайно виртуозна, как весь материал концерта; она построена на мотиве основной темы части в самых разнообразных, интонационно обострённых вариантах. Звучание саксофона в каденции приобретает мягкий тембр. Сложность исполнения вызывает темповая сторона образа, богатство штриховой палитры, артикуляционная и динамическая насыщенность. При начальном изучении текста все пассажи и интервалы желательно отрабатывать в медленном темпе, с соблюдением авторских штрихов для того, чтобы они соответствовали характеру произведения. В начале каденции нужно обратить внимание на исполнение интервала ч.8 (*cis2- cis3*).

Аналогично первому построен второй раздел части, изменениям подвергается жанровая трактовка материала: он приобретает черты скерцозности, терцовый мотив, звучащий в ядре вступления напевно, мягко, ложится в основу механистического оstinato баса. Первое кульминационное проведение темы вступления драматизировано, трансформирована его интонационная основа. Это достаточно неожиданное преломление песенной темы вскрывает её внутренний драматический потенциал, который раскрывается в следующей части. Кода содержит проведение темы вступления в варианте, приближённом к первоначальному.

Вторая часть цикла финал, носит программный подзаголовок *Giration* – «круговое движение». Это конфликтно-драматический центр концерта. Принципы рондальности, завуалированные в первом разделе первой части, в финале получают свою реализацию: в качестве конструктивной основы части выбрана рондо-соната. В отличие от первой части, в которой доминировал принцип развёртывания и вариативного преобразования основного мотива, во второй доминирует мотивная разработка, активное образно-смысловое преобразование и конфликтное столкновение тематизма.

Тема рефрена предваряется небольшим активным оркестровым вступлением, состоящим из двух компонентов. Первый из них по мелодической структуре основывается на теме вступления первой части в преобразованном ритмическом виде: его ритм выровнен, однообразен, приобретает черты механистического движения.

Второй основан на сочетании нескольких пластов: хроматической фигурации в верхних голосах, хроматической последовательности кварто-квинтовых созвучий в басах и тяжёлых, подчёркнутых оркестровкой медными и ударными, аккордов в среднем пласте. Для последнего элемента характерно использование обострённого ритма с синкопированным сдвигом акцентов. Он становится оstinатным сопровождением основной темы части.

Мелодия основной темы (главной партии, выполняющей функцию рефрена) скерцозная, изломанная по структуре, складывается из движения по звукам диатонических трезвучий и хроматических мелодических ходов. Она имеет структуру несимметричного периода повторного строения. Тема сразу подвергается тематическому развитию, как в оркестровой фактуре, так и в партии солиста, полифонически сочетается с элементами вступления, мелодически трансформируется.

Напевная лирическая мелодия характерна для побочной партии (первый эпизод, ц.15). Эта мелодия широкого диапазона звучит в грудном регистре саксофона на форе фигураций арфы. Одним из элементов фактуры введены токатные мотивы вступления, контрастирующие общему ноктурновому звучанию темы.

Следующее проведение рефрена сопровождается интенсивным развитием и несёт функцию разработки. Второй эпизод является драматической кульминацией части и состоит из двух элементов. Первый (ц. 29) основан на восходящем мелодическом движении на фоне тяжёлых басовых ходов и является аллюзией на прокофьевскую тему из сюиты «Ромео и Джульетта». Второй – отрывочное проведение лейтмотива концерта (темы вступления).

В репризе главной партии (ц. 33) за счёт введения триольной пульсации восьмых усиливается токатное начало, тема динамически выше по уровню, чем предыдущие проведения, сокращена до одного проведения. Третий эпизод – реприза побочной партии, звучащая в варьированном фактурном обрамлении, в высоком регистре.

Перед кодой композитор вводит увеличенное и мелодически трансформированное проведение первого элемента ядра вступления в низком регистре, в зловещей оркестровке. Кода части по своим масштабам и типу изложения выполняет функцию второй разработки. Основной темой, которая в ней развивается, является главная партия; своеобразие её интонационного строения нивелируется за счёт того, что характерные мелодические и ритмические обороты становятся второстепенными, тонут в общих формах движения.

Кульминацией коды и всей части в целом является заключительное проведение темы вступления, динамизированное фактурными уплотнениями, использованием имитационной техники, высоким уровнем динамики.

Для второй части характерно использование всех виртуозных возможностей саксофона, задействуются все игровые регистры инструмента, широко представлена палитра штрихов. Высокий уровень концентрации штрихов, их частая смена (буквально каждые 2–4 ноты) требуют от исполнителя внимания к нюансам интонирования, которые эти штрихи обозначают. При этом возникает опасность интонационного

дробления целостной мелодической линии, которое необходимо не допускать.

В целом концерт – блестящее виртуозное произведение, для исполнения его требуется высокий уровень технической подготовки и исполнительского мастерства. Благодаря музыкально-драматургическим принципам объединения композиции, концерт представляет собой единую линию музыкально-драматургического развития потенциала, заложенного в начальном трёхтакте вступления. Исполнителю необходимо, при многочисленных повторениях отдельных оборотов, искать как способы их индивидуализации на уровне интонаций, так и способы объединения целого.

На основании сделанного обзора основных жанровых трансформаций концерта и особенностей трактовки жанра в музыке XX века, а также анализа композиционно-драматургических особенностей Концерта для саксофона А. Томази, можно сделать некоторые выводы.

Лозунг И. Стравинского «Назад к Баху», подхваченный композиторами многих стран, привёл к появлению такого течения, как неоклассицизм. Опираясь на логику музыкального развития, типичную для музыки барокко, раннего классицизма, классическую и романтическую, сочетая эти принципы с интонационностью XX века, с новейшими средствами музыкального языка, композиторы приходят к созданию нового направления. Благодаря подобному сочетанию модели и наполнения, возникают произведения, в которых легко угадывается та или иная жанровая модель, но при этом сохраняется индивидуальный стилистический почерк.

Проявления неоклассических тенденций у А. Томази носят опосредованный характер. Он как бы обращается к основным принципам музыкального языка композиторов-клавесинистов сквозь призму их восприятия композиторами-импрессионистами (К. Дебюсси, М. Равелем). Поэтому, в его Концерте можно обнаружить обе стилистические тенденции: ясность, графичность фактуры, выверенность и уравновешенность формы, опору на интонации, ритмы, типичные для французской национальной музыки – что типично для классиков. С другой стороны, композитор значительно обновляет внутреннее наполнение традиционной формы концерта, также, как Дебюсси в фортепианном творчестве, он наделяет его разделы новым функциональным наполнением в соответствии со своим композиторским замыслом. Многочисленные аллюзии в гармонии и оркестровке также отсылают слушателя к композициям Дебюсси.

В произведении представлены основные черты творчества композитора. В образном плане концерт отмечен богатством лирических оттенков, выраженных разнообразными средствами: это длительные и гибкие мелодии, красочные гармонические обороты (кварто-квинтовые

аккорды, созвучия многотерцового строения, альтерированные аккорды, созвучия нетерцовой структуры и т. д.), полиладовые и политональные сочетания.

В произведении проявляется чрезвычайно тонкое владение полифоническими приёмами, а также приёмами мотивно-тематической разработки: в концерте немало интонационных, ритмических ядер, которые выделяются и получают самостоятельное развитие в композиции. Необходимо упомянуть также и о значительной объединяющей выразительно-смысловой роли фактуры. Показательным примером является основная тема первой части, где, несмотря на плюрализм составляющих элементов, благодаря фактуре сохраняется единство (остинатное сопровождение и партия саксофона).

Виртуозностью отмечается партия саксофона. В концерте немало сольных виртуозных пассажей, скачков на широкие интервалы, частая смена регистров. Наряду с этим богато и многообразно представлены лирические темы.

Концерт для альтового саксофона с оркестром А. Томази является прекрасным образцом проявления неоклассических черт. Так, для композиции характерно смещение драматургического центра тяжести на вторую часть (что типично для романтических циклов), использование монотематизма и лейтмотивной системы (также идёт от романтизма).

Мотивные ядра концерта модифицируются различными способами: изменением тональных опор, контрапунктическими сочетаниями, наложениями, сопоставлениями с другим тематизмом. Основная тема вступления (ц. 9) выполняет роль лейтмотива концерта, появляясь, помимо основных тем, в драматургически важных моментах формы в различных образных модификациях.

Особо хотелось бы отметить проявление влияний французских композиторов на творчество А. Томази и саксофовый концерт, в частности. В особенности это касается стиля К. Дебюсси, который проявляется в трактовке оркестра, ряде гармонических приёмов и методов формообразования.

Оркестр выступает активным участником событий, поддерживая и дополняя партию солиста, образует оригинальные диалогические и дуэтные сочетания, не только скрепляет музыкальную ткань, но и создаёт неповторимый музыкальный колорит, придавая звучанию особый шарм и способствуя ощущению наследования французских симфонических традиций первой половины XX столетия.

Список использованных источников

1. Апатский, В. Н Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – Киев : НМАУ им.

- Чайковского, 2006. – 432 с. – ISBN 966-7944-98-0. – Текст : непосредственный.
2. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Изд. 2-е. / Б. В. Асафьев – Ленинград : Музыка, 1979. – С. 201–210. – Текст : непосредственный.
 3. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / Г. Берлиоз. – Москва : Музыка, 1972. – 531 с. – Текст : непосредственный.
 4. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 254 с. – ISBN 978-5-89817-365-4. – Текст : непосредственный.
 5. Зейфас, Н. М. *Concerto grosso* в творчестве Генделя / Н. М. Зейфас. – Москва : Музыка, 1980. – 80 с. – Текст : непосредственный.
 6. Иванов, В. Д. Основы индивидуальной техники саксофониста / В. Д. Иванов. – Москва : Музыка, 1993. – 25 с. – ISBN 978-5-507-52571-3. – Текст : непосредственный.
 7. Иванов, В. Д. Саксофон : популярный очерк / В. Д. Иванов. – Москва : Музыка, 1990. – 64 с. – ISBN 5-7140-0238-5. – Текст : непосредственный.
 8. Карс, А. История оркестровки / А. Карс. – Москва : Музыка, 1990. – 302 с. – ISBN 5-7140-0125-7. – Текст : непосредственный.
 9. Максименко, Д. П. Европейский саксофоновый концерт: теоретические аспекты и исполнительские техники : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Максименко Д. П. – Львов, 2018. – 200 с. – Текст : непосредственный.
 10. Понькина, А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Понькина А. М. – Москва, 2020. – 240 с. – Текст : непосредственный.
 11. Понькина, А. М. Феномен саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX века / А. М. Понькина. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – № 4 (67). – 2017. – С. 21–27.
 12. Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. – Ленинград : Музыка, 1967. – 306 с. – Текст : непосредственный.
 13. Самойленко, Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : специальность

- 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Самойленко Е. М. — Москва, 2003. — 178 с. — Текст : непосредственный.
14. Усов, Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. — Москва : Музыка, 1989. — 207 с. — ISBN 5-7140-0143. — Текст : непосредственный.

References

1. Apatsky V. Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva [Fundamentals of the Theory and Methods of Wind Musical Performance Art]. Kyiv : NMAU im. CHajkovskogo, 2006, 430 p., ISBN 966-7944-98-0, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Asafiev B. Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka. Izd. 2-e [Instrumental Concert. Russian Music of the 19th and Early 20th Centuries. 2nd ed]. Leningrad : Muzyka [Music], 1979, pp. 201–210, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Berlioz G. Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke [A Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration] Moscow : Muzyka [Music], 1972, 531 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Dukov E. Koncert v istorii zapadnoevropejskoj kul'tury [Concert in the History of Western European Culture]. Moscow : Klassika-XXI, 2003, 254 p., ISBN 978-5-89817-365-4, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Zeifas N. Concerto grosso v tvorchestve Gendelya [Concerto grosso in Baroque music]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1975, pp. 379–406, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Ivanov V. Osnovy individual'noj tekhniki saksofonista [Fundamentals of the individual technique of the saxophonist]. Moscow : Muzyka [Music], 1993, 55 p., ISBN 978-5-507-52571-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Ivanov V. Saksofon : populyarnyj ocherk [Saxophone: a popular essay]. Moscow : Muzyka [Music], 1990, 64 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Kars A. Istoriya orkestrovki [History of orchestration]. Moscow : Muzyka [Music], 1990, 306 p., ISBN 5-7140-0125-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Maksimenko D. Evropejskij saksofonovyj koncert: teoreticheskie aspekty i ispolnitel'skie tekhniki : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchyonoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya [European saxophone concert: theoretical

- aspects and performance techniques: specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of a dissertation for the degree of candidate of art history]. Lviv, 2018, 200 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
10. Ponkina A. Evolyuciya akademicheskoy muzyki dlya saksofona vtoroj poloviny XIX – nachala XXI veka : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchyonoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [Evolution of academic music for saxophone in the second half of the 19th – early 21st centuries: specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of a dissertation for the degree of Doctor of Art Criticism]. Moscow, 2020, 240 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 11. Ponkina A. Fenomen saksofona v muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny XIX veka [The Phenomenon of the Saxophone in the Musical Art of the Second Half of the 19th Century]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Kul'turnaya zhizn' YUga Rossii [Cultural Life of the South of Russia]. no. 4 (67), 2017, pp. 21–27.
 12. Raaben, L. Sovetskij instrumental'nyj concert [Soviet Instrumental Concert]. Leningrad : Muzyka [Music], 1967, 306 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 13. Samoylenko E. ZHANrovaya priroda instrumental'nogo koncerta i koncertnoe tvorchestvo A. Eshpaya : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Genre nature of the instrumental concert and the concert work of A. Eshpai: specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of a dissertation for the academic degree of candidate of art history]. Moscow, 2003, 178 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 14. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na duhovyyh instrumentah [History of Foreign Wind Instrument Performance]. Moscow : Muzyka [Music], 1989, 207 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Олейник В. Н. Неоклассические тенденции в жанре концерта для саксофона на примере концерта А. Томази. Статья посвящена исследованию неоклассических тенденций в жанре концерта для саксофона на примере Концерта для саксофона с оркестром Анри Томази. Актуальность темы обусловлена своеобразием и индивидуальностью трактовки жанра концерта для саксофона в музыке XX века. Разработкой данной проблемы ранее занимались такие исследователи как Д. Максименко, вопросом феномена саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX – начала XXI века занималась А. Понькина, Ю. Усов, что подчёркивает актуальность данной темы. Целью данной работы является выявление особенностей трактовки данного жанра,

определение характерных черт неоклассицизма и неоромантизма на примере Концерта А. Томази.

Методологической основой статьи послужили исторический, системный, жанрово-стилевой методы. В данной работе проанализированы музыкально-драматургические черты жанра концерта, рассматриваются ключевые характеристики неоклассицизма – обращение к традиционным формам, ясность структуры, стилизация барочных и классических элементов в сочетании с современной гармонией и ритмическими структурами.

Статья демонстрирует, как произведение Томази отражает общие музыкальные тенденции середины XX века, сочетая традицию с экспериментами в области тембра и формы. Настоящая тема малоизучена, при этом отдельные авторы посвящали свои работы некоторым аспектам. Данная работа вносит значительный вклад в изучение неоклассицизма, раскрывая его специфику в редко исследуемом контексте – произведениях для саксофона. Актуальность статьи отражена своеобразием трактовки жанра и возможностью использования данной работы в курсах истории современной музыки, исполнительского искусства, анализа музыкальных произведений.

Ключевые слова: концерт для саксофона, жанр концерта, неоклассицизм.

Oleynik V. Neoclassical trends in the genre of saxophone concert on the example of A. Tomasi's concert. The article is devoted to the study of neoclassical trends in the genre of saxophone concerto using the example of Henri Tomasi's Concerto for Saxophone and Orchestra. The author of the article examines the main genre features of the concerto, reveals the individuality of the interpretation of the genre of saxophone concerto in the music of the 20th century.

This work analyzes the musical and dramatic features of the concerto genre, examines the key characteristics of neoclassicism – an appeal to traditional forms, clarity of structure, stylization of baroque and classical elements in combination with modern harmony and rhythmic structures.

The article demonstrates how Tomasi's work reflects general musical trends of the mid-20th century, combining tradition with experiments in timbre and form. The work contributes to the study of neoclassicism, revealing its specificity in a rarely studied context – works for saxophone. The relevance of the article is due to the uniqueness of the interpretation of the genre and the possibility of using this work in courses on the history of modern music, performing arts, and analysis of musical works.

Key words: saxophone concerto, concerto genre, neoclassicism.

ХОРОВАЯ ФАНТАЗИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ХРОМУШИНА

Актуальность данного исследования обусловлена, с одной стороны, повышенным интересом к проблеме изучения и популяризации современного хорового репертуара, а с другой стороны, обращением к музыкальному наследию Олега Николаевича Хромушина (1927–2003) – выдающегося современного российского композитора, дирижёра, педагога, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации. Его хоровое творчество – важный элемент отечественной музыки, отражающий востребованность и культурную ценность хоровых жанров в советской культуре. Оно убедительно демонстрирует преломление важнейших стилевых тенденций второй половины XX века в хоровом жанре, однако до сих пор остаётся хорошо известным лишь узкому кругу специалистов в области хорового исполнительства и джазовой педагогики. Хоровые сочинения, детские песни и кантаты Олега Хромушина входят в репертуар многих исполнительских коллективов. Его учебные пособия (например, «Джазовое сольфеджио», «Учебник джазовой импровизации», «Джентльменский набор для начинающего джазмена» и др.) активно используются в современной музыкально-педагогической практике. Тот уровень синтеза академических и джазовых традиций, которого удалось достичь композитору, позволил высоко оценить его музыку зарубежным критикам и утверждать, что он «совершенно идентичен Бернстайну» [3]. Однако в отечественном музыкознании наследию Олега Хромушина до сих пор не уделяется должного внимания.

Таким образом, необходимость в изучении особенностей творческой личности Олега Хромушина и его композиторского наследия назрела уже давно, однако масштабы этой актуальной темы довольно велики, поэтому в настоящей статье мы ограничились более узким объектом исследования – хоровым творчеством композитора. Предметом изучения стала специфика преломления жанра хоровой фантазии в его творчестве.

Цель статьи – рассмотреть особенности трактовки жанра хоровой фантазии в творчестве Олега Хромушина.

Теоретическую базу исследования составили немногочисленные отечественные работы, посвящённые Олегу Хромушину, в том числе краткий монографический очерк Элеоноры Фрадкиной [8], статьи Натальи Алексютиной [1], Сергея Мельника [3], [4], Михаила Садовского [7]. Для более точного понимания джазовых основ музыки Олега Хромушина были

привлечены его собственные сборники и методические рекомендации по джазовому исполнительству (например, [9]). Также в процессе анализа его хоровых произведений использовались научно-методические материалы и разработки в области отечественного хороведения (В. Живов, М. Копытман, В. Красов, Т. Овчинникова, В. Семенюк и др.).

Вторая половина XX века стала очень плодотворным периодом в развитии отечественной вокально-хоровой музыки. Современные течения, такие как полистилистика, сонорика, джаз, постепенно проникли в данную жанровую сферу, существенно обогатив её. В хоровой музыке эта тенденция проявилась, в том числе, благодаря творчеству Олега Хромушина, о чём ёмко высказался Михаил Садовский – советский поэт, писатель, близкий друг и соавтор композитора: «Свинг, как свежий ветер, ворвался в устои песни!» [7].

Олег Хромушин – человек нелёгкой судьбы, перенесший войну, службу в Советской Армии, репрессии по ложному доносу, десятилетнее заключение, тяжкий труд в лагерях и на строительстве Волго-Донского канала и Куйбышевского гидроузла. Несмотря на такие испытания, он никогда не терял оптимизма, а музыка помогала ему пережить самые трудные моменты. Спустя годы после освобождения он вспоминал: «Если затронуть духовную жизнь лагерей, то она порой была намного выше духовной жизни не только сёл и деревень, но и многих городов Советского Союза. Ведь какие люди были упрятаны за решётку!» [4]. В заключении ему довелось общаться с выдающимися певцами Иваном Постниковым и Нилой Грицко, аккомпаниатором Лидии Руслановой – Степаном Макаковым. «Нашей культбригадой на Волго-Доне руководил один из крупнейших хоровых дирижёров страны Самуил Карлович Мусин: до войны он был главным хормейстером Ансамбля имени Александра, а после войны – художественным руководителем Ансамбля песни Всесоюзного радио. Гениальный дирижёр! Он дал мне очень многое: и музыкальный вкус, и музыкальный интеллект» [3], – вспоминал позднее Олег Хромушин. Он был освобождён в 1954 году, переехал в Москву, работал в концертной организации «Цирк на сцене», оркестре Гостелерадио СССР под управлением Юрия Силантьева, различных ВИА, а также начал сочинять и записывать собственную музыку. Для полноценного признания и творческой реализации ему потребовалось получить полное профессиональное музыкальное образование: сначала в Ростовском музыкальном училище, затем в Ленинградской консерватории (класс композиции профессора Вадима Салманова). Сегодня Олег Хромушин считается выдающимся отечественным композитором, на музыке которого выросло не одно поколение слушателей. Он возглавлял кафедру музыкального искусства в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете, имел учёную степень профессора и звание Заслуженного деятеля искусств РФ, а также множество наград в области культуры и

искусства. Олег Хромушин был разносторонним музыкантом, играл на рояле, аккордеоне, домре, был блестящим аранжировщиком, дирижёром, педагогом, обладал колоссальной работоспособностью. Его деятельность «была не созерцательной, но активной» [7].

Композиторское наследие Олега Хромушина необычно разнообразно по своим жанрово-стилевым критериям и может быть сгруппировано следующим образом: в отдельную группу можно отнести ранние инструментальные произведения, написанные в джазовом стиле и предназначенные для эстрадного оркестра или отдельных солирующих инструментов (например, оркестровый «Интерлюд», «Десять пьес для начинающих джазменов» для фортепиано, «Скерцо» для скрипки). Ещё одну жанровую группу в творчестве композитора составляют оперы («Мальчик с зелёными пальцами», «Хирургия»). Наконец, вокально-хоровую группу жанров представляют около трёхсот детских песен, вокальных и хоровых циклов, хоровых кантат и фантазий (например, знаменитые песни «Кот-мореход», «Наш учитель самый лучший», циклы «Сколько нас!», «Зачем зайцу хвост?», фантазии «Вольный ветер», «Одесса-мама» и др.). Об этой необычайно востребованной и ценной сфере советской музыки Олег Хромушин позднее с горечью говорил: «Что осталось от уникальной индустрии творчества для детей? Горькое пепелище. И созданное в прошлые годы находится под такой грудой обломков времени, что не представляю, как вернуть адресату, детям, эти богатства...» [7].

Хоровому стилю Олега Хромушина свойственно повышенное внимание к отбору поэтических первоисточников, гибкий и выразительный мелодизм, богатая гармоническая вертикаль и хоровая фактура с широким применением колористических приёмов, вокализов, скэта, пения закрытым ртом. Характерной чертой также является органичный синтез академических и джазовых традиций. Этот принцип вообще был определяющим для всего творчества композитора: Э. Фрадкина отмечает, что в годы обучения «... в джазе он был, как в родном доме, хозяином положения, в направлении же академическом — лишь примерным учеником» [8, с. 13]. Позднее же он пришёл к идеальному балансу и синтезу современных, джазово-эстрадных тенденций и прочных академических основ музыки. Больше всего ощущается ориентация композитора на джаз «третьего течения» и творчество Дэйва Брубeka, Чика Кория, так как оно менее всего отдалялось от традиций академической музыки и потому казалось автору наиболее перспективным. Олег Хромушин стал свободно использовать джазовые гармонии, блюзовые формы, свинговую ритмику, приёмы скэта, глиссандирования, разнообразные импровизации и стилизации таких сугубо джазовых жанров как бути-вуги, джайв и т. д.

Все вышеперечисленные приёмы хорового письма наиболее ярко представлены в хоровых фантазиях Олега Хромушина, к которым относятся Фантазия на темы романсов русских композиторов, Фантазия на темы цыганских песен, Фантазия на темы украинских народных песен, Фантазии «Одесса-мама», «Шолом-Алейхем» и «Вольный ветер» (на музыку Исаака Дунаевского). Фантазия как «жанр инструментальной или вокальной музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения» [2, с. 767], предполагает полную свободу формы, а также использование как оригинальных, так и заимствованных тем, зачастую в вариационной обработке. Олег Хромушин трактует хоровую фантазию как способ показать несколько заимствованных тем, весьма популярных и известных слушателю, без активного процессуального развития. Таким образом, форма его хоровых фантазий приближается к попури. Попури представляет собой сочинение, «составленное из популярных мотивов опер, оперетт, из мелодий определённого композитора, из народных песен, танцев, маршей, музыкальных номеров из кинофильмов и т. п. Эти мелодии в попури почти не развиваются, но следуют одна за другой; между мелодиями вводятся короткие связки, осуществляющие модуляцию» [6, с. 402]. В отличие от фантазии, попури не опирается на принципы тематического развития – вариационного, полифонического или какого-либо другого сугубо музыкального принципа; наоборот – в основе формы лежит контрастное сопоставление тем, которые звучат недолго и часто сменяют друг друга, но при этом знакомы, любимы и легко узнаваемы слушателем и потому приносят особое чувство радости от «встречи» с любимыми мелодиями. Собственно, именно поэтому попури стало так востребовано в эстрадной музыке советского периода (например, в этом направлении выступала известная советская шоу-группа «Доктор Ватсон»).

Для своих фантазий-попури Олег Хромушин избирает только самые известные, знаковые темы, а для их логического объединения в цельную музыкальную композицию использует краткие модулирующие связки, часто аккордового характера с элементами современного хорового исполнительства (хлопки, щелчки пальцами). Так, в Фантазии на темы романсов русских композиторов использованы заглавные темы из сочинений Александра Алябьева «Соловей», Александра Гурилёва «Колокольчик» и «Домик-крошечка», Александра Варламова «Красный сарафан», «На заре ты её не буди» и «Вдоль по улице метелица метёт». Это своеобразная «антология» золотого века русского романа, но представленная в современном хоровом облике. Многие темы подвергнуты перегармонизации, темброво-колористическому варьированию, а иногда – лишены текста и излагаются в виде вокализа или скэта. Например, некоторые мелодии исполняются на слоги «па», «ра»,

«ум-па-па» (последний вариант слогов имитирует вальсовый аккомпанемент в романсах «На заре ты её не буди» и «Домик-крошечка»). Наиболее оригинальными приёмами становятся следующие: использование темы фортепианного проигрыша из романса «Соловей» в аккордовом хоровом изложении (это не главная тема романса, но весьма узнаваемая благодаря своему звукоизобразительному эффекту – подражанию переливам соловья) и необычного, профессионально сконструированного полифонического варьирования на основе темы романса «Домик-крошечка».

В фантазии «Одесса-мама» использованы темы песен Никиты Богословского «Шаланды, полные кефали» и Модеста Табачникова, написанных специально для Леонида Утёсова: «Я вам не скажу за всю Одессу», «Ах, Одесса, жемчужина у моря», «Одессит-Мишка». Данная фантазия – одна из наиболее ярких, оптимистичных, выдержана в быстрых темпах. Темы фантазии связываются короткими, но сложными в ритмическом и гармоническом плане модулирующими связками. Ярким финалом всего зажигательного попури становится знаменитая тема «Прости-прощай, Одесса-мама» Леонида Утёсова. Среди хоровых приёмов выделяются джазовая гармонизация, расслоение хоровой фактуры, остинатные синкопированные ритмы, глиссандо, обилие вокализов, сопровождение пения хлопками, щелчками пальцев, притопыванием. А вот в Фантазии на темы цыганских песен Олег Хромушин вообще не использует словесных текстов, представляя цыганские народные мелодии («Цыганская венгерка», «Очи чёрные» и др.) в виде вокализов, скэтовых слогов и звукоподражательных эффектов.

Для хоровой фантазии «Шолом-Алейхем» Олег Хромушин использует не только одноимённую тему еврейской песни, но и мелодии «Хава-нагила», «Семь-сорок», «Тум-балалайка», а также песню Исаака Дунаевского «На рыбалке, у реки» из к/ф «Искатели счастья». Последняя песня не случайно попала в эту хоровую фантазию, так как она имеет второе название «Еврейская комсомольская» и в оригинале исполняется в фильме еврейскими переселенцами из Америки в Биробиджан. В хоровом изложении многие из этих знаменитых тем получают новую гармонизацию, обретают выразительные мелодико-остинатные или полифонические подголоски, порой даже утрачивают текст и обретают скэтовый характер (исполняются на слоги «у», «па», «пам», «ум-па» и др.). Часто такие приёмы имитируют звучание ударных инструментов, а характерное национальное звучание темам придают интонации хоровых подголосков с увеличенными секундами и оборотами дважды гармонического минора.

В отличие от тех фантазий, где используются народные мелодии и на первый план выступает драматургический принцип контрастасопоставления, в фантазиях на авторские темы ощутима более прочная

опора на академические традиции и тщательное выстраивание формы. Здесь примерами могут послужить Фантазия на темы романсов русских композиторов и Фантазия «Вольный ветер» на музыку Исаака Дунаевского. В первом произведении важную роль играет драматургический принцип крещендирования, за счёт которого все темы, их динамический уровень и фактурная плотность постепенно нарастают, что приводит к неожиданно сдержанной, затаённой предкульминационной зоне (упомянутые выше полифонические вариации на тему романса «Домик-крошечка») и наконец – к яркой плясовой кульминации (на основе темы «Вдоль по улице метелица метёт» с эпизодическими включениями-реминисценциями и других романсовых тем).

В «Вольном ветре» и масштаб всей композиции, и её фактурная и тематическая сложность приводят к образованию крупного внутренне контрастного хорового полотна. Здесь использовано очень много тем из фильмов, музыку к которым написал Исаак Дунаевский («Мы за мир», «Дети капитана Гранта», «Весна», «Волга-Волга», «Цирк», «Вольный ветер»). Причём чередуются темы по принципу жанрового контраста: за торжественной, кантиленно-маршеобразной и изложенной в виде вокализа темой «Летите, голуби» звучит мягкий, изящный трёхдольный «Вечер вальса», а затем оживлённая маршевая «Молодёжная». Джазовые ритмы и острые гармонии привносит следующий раздел, построенный на теме песни «Весна идёт». В совокупности вся эта зона фантазии напоминает динамичные сопоставления по типу сонатной драматургии. Если рассматривать форму фантазии в таком «симфоническом» аспекте, то следующий раздел можно уподобить яркому, игровому скерцозному эпизоду. Он неслучайно носит название «Диксиленд» (ранняя форма джаз-оркестра): здесь тема знаменитой «Песенки о капитане» предстаёт в оригинальном хоровом облике, где исполнители должны имитировать звучание духовых инструментов джаз-оркестра, трубы, тромбона, ударных. Роль лирического раздела в этой своеобразно трактованной сонатно-симфонической цикличности выполняет «Колыбельная», в свинговой обработке, со сложными диссонирующими аккордами в нижних хоровых партиях, хоровыми глиссандо и щелчками пальцами исполнителей. Финалом цикла становится тема Куплетов Фомы и Филиппа «Жил да был один моряк» из оперетты Исаака Дунаевского «Вольный ветер», которая в своём стремительном потоке острых ритмов, остигатных мотивов, уплотняющих фактуру, переключек голосов на слоги «ди-ли, ди-ли» и хлопков хористов приводит к максимально яркой кульминации.

Таким образом, в хоровых фантазиях Олега Хромушина наблюдается свободное владение техническими и экспрессивными возможностями хоровой звучности и современными исполнительскими приёмами, широта и оригинальность музыкального языка композитора,

гибко синтезировавшего академические и джазовые традиции и за счёт этого расширившего выразительную палитру своего творчества. Хоровые фантазии в трактовке Олега Хромушина приближаются к форме попури, в основе которой лежит принцип контраста. Музыка этих сочинений пронизана динамикой движения, колористикой современных хоровых приёмов, актуальными гармоническими находками и джазовыми стилевыми влияниями. Вместе с тем, в фантазиях прослеживаются и традиционные для академической музыки драматургические принципы: крещиндирующая драматургия с устремлённостью к финалу и сонатно-симфонический профиль формы «второго плана»¹⁰. Хоровые фантазии Олега Хромушина – это колоритная и самобытная музыка, являющаяся своеобразным «отражением» советской песенной культуры второй половины XX века, и она несомненно нуждается в актуализации и детальном изучении.

Список использованных источников

1. Алексютина, Н. А. Олег Хромушин : Сочинение музыки – не озарение, а распорядок дня / Н. А. Алексютина. – Текст : электронный // Учительская газета. – 2002. – № 12. – URL : <https://ug.ru/oleg-hromushin-sochinenie-muzyki-ne-ozarenie-a-rasporuyadok-dnya/> (дата обращения : 20.03.2025).
2. Кюрегян, Т. С. Фантазия / Т. С. Кюрегян ; главный редактор Ю. В. Келдыш. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия. – Т. 5. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 1056 стб.
3. Мельник, С. Г. Олег Хромушин : «Безграмотный тиран – трагедия нации» / С. Г. Мельник. – Текст : электронный // Relga. – 2014. – № 2 (281). – URL : <https://relga.ru/articles/3931/> (дата обращения : 20.03.2025).
4. Мельник, С. Г. Сталинская закваска Олега Хромушина / С. Г. Мельник. – Текст : электронный // Еженедельник «Ставрополь-на-Волге». – 2018. – Номер от 27 марта. – URL : <http://vstrg.info/samara/stalinskaya-zakvaska-olega-xromushina.html> (дата обращения : 20.03.2025).
5. Политические репрессии в Ставрополе-на-Волге в 1920–1950-е годы : Чтобы помнили... / Составитель Н. А. Ялымов. – Тольятти : Центр информационных технологий, 2005. – 320 с. – ISBN 5-901963-08-3. – Текст : непосредственный.

¹⁰ Понятие формы второго плана сформулировано В. Протопоповым в статье «Вторжение вариаций в сонатную форму» – Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму. – «Советская музыка», 1959, № 11, с. 72.

6. Попурри. Музыкальная энциклопедия / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Т. 4. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – 974 стб. – Текст : непосредственный.
7. Садовский, М. Р. Вася и Федя / М. Р. Садовский – Текст : электронный // Клаузура. – 2020. – Номер от 11 августа. – URL : <https://klauzura.ru/2020/08/vasya-i-fedya/> (дата обращения : 20.03.2025).
8. Фрадкина, Э. А. Олег Хромушин : монографический очерк / Э. А. Фрадкина. – Ленинград : Советский композитор, 1986. – 60 с. – Текст : непосредственный.
9. Хромушин, О. Н. Джазовое сольфеджио : предисловие ко 2-му изданию / О. Н. Хромушин. – Санкт-Петербург : Композитор, 2002. – 60 с. – ISBN 978-5-7379-0154-7. – Текст : непосредственный.

References

1. Aleksyutina N. Oleg Hromushin : Sochinenie muzyki – ne ozarenie, a rasporyadok dnya [Oleg Khromushin : Composition of music – not enlightenment, but the order of the day]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic] / Uchitel'skaya gazeta [Teacher's newspaper], 2002, no 12. URL : <https://ug.ru/oleg-hromushin-sochinenie-muzyki-ne-ozarenie-a-rasporyadok-dnya/> (date of access 20.03.2025).
2. Kyuregyan T. Fantaziya [Fantasy] / glavnyj redaktor YU. Keldysh [Editor-in-chief Yu. Keldysh]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] // Muzykal'naya enciklopediya [Musical Encyclopedia], T. 5, Moscow : Sovetskaya enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1981, 1056 p.
3. Melnik S. Oleg Hromushin : «Bezgramotnyj tiran – tragediya natsii» [Oleg Khromushin: “An illiterate tyrant is a tragedy of the nation”]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic] / Relga, 2014, no. 2 (281). URL : <https://relga.ru/articles/3931/> (date of access 03/20/2025).
4. Melnik S. Stalinskaya zakvaska Olega Hromushina [Stalin's leaven of Oleg Khromushin]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic] / Ezhenedel'nik «Stavropol'-na-Volge» [Weekly "Stavropol-on-Volge"], 2018, Issue of March 27. URL : <http://vstrg.info/samara/stalinskaya-zakvaska-olega-xromushina.html> (date of access 03/20/2025).
5. Politicheskie repressii v Stavropole-na-Volge v 1920–1950-e gody : CHtoby pomnili... / Sostavitel' N. Yalymov [Political repressions in Stavropol-on-Volga in the 1920s–1950s: So that they remember... / Compiled by N. Yalymov]. Tolyatti : Centr informacionnyh tekhnologij [Center of Information Technologies], 2005, ISBN 5-901963-08-3. – 320 p, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

6. Popurri. Muzykal'naya enciklopediya / glavnyj redaktor YU. Keldysh [Potpourri. Musical Encyclopedia / Editor-in-Chief Yu. Keldysh], Vol. 4, Moscow : Sovetskaya enciklopediya [Soviet Encyclopedia], 1978, 974 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Sadovsky M. Vasya and Fedya / Tekst : elektronnyj [Text : electronic] // Klauzura, 2020, Nomer ot 11 avgusta [Issue of August 11]. URL : <https://klauzura.ru/2020/08/vasya-i-fedya/> (date of access 03/20/2025).
8. Fradkina E. Oleg Hromushin : monograficheskij ocherk [Oleg Khromushin : monographic essay]. Leningrad : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1986, 60 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Khromushin O. Dzhazovoe sol'fedzhio : predislovie ko 2-mu izdaniyu [Jazz solfeggio : preface to the 2nd edition]. Saint Petersburg : Kompozitor [Composer], 2002, 60 p., ISBN 978-5-7379-0154-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Брижан Ю.В. Хоровая фантазия в творчестве Олега Хромушина. В данной статье поставлена проблема трактовки жанра хоровой фантазии в творчестве современного композитора Олега Хромушина. Материалом исследования послужили его фантазии на темы русских романсов, на темы цыганских народных песен, Фантазии «Вольный ветер», «Шолом-Алейхем», «Одесса-мама». Акцент сделан на синтезе академических и джазовых традиций в творчестве композитора. Предметом исследования является специфика преломления жанра хоровой фантазии в творчестве Олега Хромушина. Методология исследования включает хоровой анализ, композиционный и целостный анализ хоровых фантазий композитора.

Научная новизна исследования обусловлена научной актуализацией творчества Олега Хромушина – композитора, внесшего большой вклад в развитие советской вокально-хоровой музыки и джазовой педагогики, но до сих пор привлекающего недостаточно внимания современных музыковедов. В результате анализа его хоровых фантазий сделан вывод о тяготении Олега Хромушина к форме попури и обогащении её за счёт различных драматургических принципов. Выявлено определяющее значение джазовой стилистики на музыкальный язык композитора, его мастерское владение техническими и экспрессивными возможностями хоровой звучности и современными исполнительскими приёмами.

Ключевые слова: современная хоровая музыка, хоровое творчество, хоровая фантазия, жанр фантазии, попури, обработка.

Brizhan Yu. Choral fantasy in the works of Oleg Khromushin. This article raises the problem of interpreting the genre of choral fantasy in the works

of modern composer Oleg Khromushin. The material for the study is his fantasies on the themes of Russian romances, on the themes of gypsy folk songs, Fantasies "Free Wind", "Sholom Aleichem", "Odessa-Mama". The emphasis is on the synthesis of academic and jazz traditions in the composer's work. The subject of the study is the specifics of the refraction of the genre of choral fantasy in the works of Oleg Khromushin. The methodology of the study includes choral analysis, compositional and holistic analysis of the composer's choral fantasies.

The scientific novelty of the study is due to the scientific actualization of the work of Oleg Khromushin, a composer who made a great contribution to the development of Soviet vocal and choral music and jazz pedagogy, but still attracts insufficient attention from modern musicologists. As a result of the analysis of his choral fantasies, a conclusion was made about Oleg Khromushin's gravitation towards the potpourri form and its enrichment due to various dramatic principles. The defining significance of jazz stylistics on the composer's musical language, his masterful mastery of technical and expressive possibilities of choral sonority and modern performing techniques were revealed.

Key words: contemporary choral music, choral creativity, choral fantasy, fantasy genre, potpourri, arrangement.

ТЕОРИЯ ПОСТРОЕНИЯ ЛАДОВ В ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

С давних времён импровизация стала одним из главных и естественных способов создания музыки. В XX веке искусство импровизации сохранили именно джазовые музыканты, в современной реальности мы уже не представляем джазовую музыку без этого исторического типа музицирования.

Импровизация (итал. *Improvisation*, от лат. *Improvisus* – неожиданный внезапный) – наиболее древний тип исполнительства, в процессе которого музыкальное сочинение происходит конкретно в момент исполнения). Первоначально импровизация характеризуется канонизированным набором мелодических и ритмических элементов, варьированное сочетание которых не скованно канонами и обуславливает архитектурно-структурную не замкнутость формы [13].

Одним из ключевых аспектов джазовой импровизации является использование различных ладовых структур, которые придают музыке особый характер и эмоциональную окраску.

Одной из фундаментальных работ, описывающих использование ладов в джазовой музыке, является «Теория джазового строя» известного джазового музыканта и исследователя Глена Т. Мори [3].

Она основана на использовании альтернативных звукорядов и ладов, которые придают джазу его уникальный характер. Выделяя основные принципы, можно отметить:

1. Использование альтернативных звукорядов: вместо традиционных мажорных и минорных гамм предлагается использовать альтернативные звукоряды, такие как лады народной музыки, блюзовые лады и др. Эти звукоряды имеют свои особенности, которые придают музыке особый колорит.

2. Модальность и ладовое мышление: в отличие от классической тональности в джазе часто используются модальные структуры. Важно использовать различные ладовые структуры, которые позволяют создавать разнообразные мелодии, соответствующие гармоническому контексту. Ладовые структуры могут быть адаптированы под индивидуальные предпочтения музыканта.

3. Экспериментирование со звуком: поощряются эксперименты со звуком, поиски новых способов выражения своих эмоций. При

исполнении рекомендуется обращать внимание на использование специфических интервалов (например, блюзовых терций и септим), которые создают специфическое «джазовое» звучание.

4. Ритмическая свобода и синкопирование: немаловажным является анализ ритмической организации. Синкопирование и полиритмия – неотъемлемые элементы джазового языка, которые придают музыке уникальную энергию и динамику.

5. Обучение и практика: для успешного применения данной теории музыканты должны постоянно учиться и практиковаться. Это поможет развить свой слух, чувство ритма и понимание ладовых структур.

6. Импровизация: идея импровизации – важный аспект джазовой музыки. Музыканты должны быть готовы к спонтанному созданию мелодий и гармоний на основе ладовых структур.

7. Сотрудничество: также следует подчеркнуть важность сотрудничества между музыкантами. Работа в группе позволяет обмениваться идеями и находить новые звуковые решения.

8. Творческий подход: подходите к своей игре творчески! «Не бойтесь экспериментировать с новыми звуками и стилями, чтобы найти свой уникальный голос в музыке» [3].

Множество аккордов и ладов может быть вычленено как из мажорного, так и из мелодического минорного лада. [3]

В основе извлекающего способа лежит процесс создания новых музыкальных структур путём анализа и модификации существующих. Этот метод активно используется в джазе, где музыканты экспериментируют с различными звуковыми палитрами, создавая уникальные мелодии и гармонии.

Каждый лад имеет свою особую последовательность тонов и полутонов, который и определяет его звучание.

Рассмотрим их более детально:

Лады, выделенные из мажорного строя:

В мажорном строе каждая ступень принадлежит определённому ладу, связанному с ней. Стоит отметить для обучающихся, что, когда происходит движение вдоль последовательности ладов, в расположении полутонов происходит изменение.

Это важно помнить, когда процесс изучения ладов происходит последовательно (например, до мажорный, до дорийский и т. д.).

Для импровизаторов, которые только делают первые шаги в импровизации, рекомендуется вначале изучить такие лады, как мажорный, дорийский, миксолидийский. Они содержат в себе ноты из наиболее популярных в джазе прогрессий: II–V–I. Знание данных ладов во всех тональностях, совмещённое с изучением блюзового строя в двенадцати

тональностях, даст возможность найти наиболее удобное решение для исполнения большинства джазовых стандартов.

Значительно упрощает изучение трёх важных ладов понимание того, что параллельные лады (берут начало с одной ноты: до мажор, до дорийский, до миксолидийский) имеют отличие друг от друга только на одну ноту (если в строю до мажор понизить седьмую ступень, мы получим до миксолидийский, а если к этому понизить ещё третью ступень – получим до дорийский).

В исполнительской практике важно помнить особенности построения и звучания ладов. Так, например, лидийский лад – натуральный, родственен мажору. Данный лад появляется сам по себе, когда вы играете в натуральном миноре. Локрийский лад очень важен, когда находитесь в миноре, так как именно он используется в схеме II–V–I минорного лада со вторым аккордом. Лидийский лад можно увидеть, как альтернативу мажорному строю только при помощи разницы в повышенной четвёртой ступени, украшая таким образом мажорное звучание, и устраняя нежелательную ноту (для до мажора фа бекар). Фригийский лад используется реже, в основном для испанского оттенка в музыке.

Лады, выделенные из минорного строя

Подход такой же, как в мажоре и в мелодическом миноре. В классической теории мелодический минор имеет две формы: при повышении шестой и седьмой ступени в восходящем движении и понижении в нисходящем. В джазовой музыке мелодический минор имеет только восходящую форму, по этой причине он обрёл название «джазовый минор». Его также представляют как мажорный лад с пониженной третьей ступенью, так как восходящий мелодический минор в джазе использует повышенные шестую и седьмую ступени. Лишь третья ступень является единственным отличием параллельного минора от мажора.

Из до минора мы можем извлечь лады:

- мелодический минор: до;
- фригийский с повышенной секстой: ре;
- лидийский увеличенный: ми бемоль;
- лидийский доминантный: фа;
- минорный доминантный: соль;
- локрийский повышенная секунда: ля;
- суперлокрийский: си.

Все лады имеют индивидуальный порядок следования тонов и полутонов, который и определяет его звучание.

В джазовой музыке дорийский лад, мелодический и гармонический минор, эолийский лад – все они подходят для

употребления как тонические минорные строи, хотя при этом мелодический минор и дорийский лад более используются.

Фригийский #6 (принадлежит к повышенной шестой ступени, т. е. во фригийском ладу малая секста заменяется большой) не имеет популярности в использовании. Также локрийский лад (с седьмой ступени мажорного строя, см. выше о ладах из мажорного строя) часто употребим в минорных прогрессиях II–V–I.

Локрийский #2 (локрийский с большой секундой) может выполнять роль замены для локрийского лада из-за своей большой секунды, которая по звучанию воспринимается менее диссонантной, чем малая секунда локрийского.

Лидийский доминант в большинстве случаев не употребляется как лад для четвёртой ступени минора, но взамен этому он функционален как заменяющий для доминантных аккордов. Четвёртая ступень миксолидийского лада, это ещё одна незвучащая нота, а лидийский доминантный, как и лидийский лад, имеет повышенную или увеличенную четвёртую ступень. Данное повышение не только помогает избежать нежелательной ноты, но и увеличивает тяготение к доминанте. Увеличенная четвёртая ступень, в свою очередь своим полутоном поддерживает пятую ступень, завершает её и наращивает тяготение к общей тонике.

Вместо минорного доминантного лада стандартным для пятой ступени минора будет суперлокрийский лад. Таким образом, в прогрессии до минора II–V–I используется ре локрийский (седьмой лад ми бемоль мажора), соль суперлокрийский (седьмой лад ля бемоль минора) и до минор мелодический и дорийский.

При проигрывании прогрессии II–V–I в мажоре, во всех ладах используются звуки, выделенные из одного мажорного строя. По-иному происходит в минорных ладах. Самые распространённые лады для аккордов второй и пятой ступеней не появляются автоматически из соответствующих этим ступеням аккордов, что является одной из сложностей при изучении минорных ладов.

Аккорд	Лад	Ноты согласно до минору						
ii	Ре локрийский	C	D	Eb	F	G	Ab	B b
V	Соль суперлокрийский	C#	Eb	F	G	Ab	Bb	B
i	До минор мелодический	C	D	Eb	F	G	A	B
	До дорийский	C	D	Eb	F	G	A	B b

Важно отметить особенность, что в суперлокрийский лад не входит тоника основного минора (до), но заменяется полутоном вверх и вниз. Связи между тонами в ладах изменяются, когда происходит замена локрийского #2 локрийским ладом, или используется эолийский или гармонический минор как тонический.

Также в джазовом исполнительстве распространены и другие строи. Рассмотрим их подробнее:

Блюзовый строй

Блюзовый строй считается самым простым строем для тех, кто делает начальные шаги в импровизации. С него рекомендуется начинать обучение импровизации, как с наиболее лёгкого. Однако возникает сложность в том, что создать что-либо новое в строе, настолько популярном и давно используемом, не просто.

Данный строй является народным музыкальным, не возникшим из западноевропейской тональной практики, как любой этнический строй и не являющийся ни мажорным, ни минорным. Но при этом, он объединяется с тональной концепцией мажора и минора.

До блюзовый	м3	м2	м2	м2	м3	м2	
	C	E\flat	F	F\sharp	G	B\flat	C

Посмотрим на полутоновую секвенцию от кварты через тритоновую ступень к квинте, седьмую ступень, которая понижена, а также минорную третью ступень и отсутствие второй в этом строе. Звучание нот гармонично, нежелательные ноты отсутствуют.

Доминантсептаккорд до семь для до блюзового – стандартный аккорд в блюзовом строе. Стоит заметить отличие мажорной терции аккорда от минорной в данном случае. Это различие – отличительная составляющая блюзового строя, используемая в джазовой музыке. Блюзовая терция при своём покачивании определённо имеет расположение где-то между мажором и минором, это важно учитывать, если исполнение происходит на безладовом инструменте или если поёте. Стоит отметить, что до семь с блюзовым строем не требует разрешения в фа мажор, так как сам является тоникой [3]. Сюда же можно добавить и большую седьмую ступень, или применить большую терцию вместе с малой. По-другому, тритон может быть исключён из строя, например, в роке. Изменения, а также их применение зависят от контекста в музыке. В минорных тональностях соответственно стоит использовать минорный септаккорд.

Симметричные строи

Симметричными являются строи, состоящие из частей, которые повторяются в пределах октавы. Наиболее популярный – хроматический строй. Один из способов импровизации – использование хроматики. Особенностью хроматики является то, что любой хроматизм может быть и аккордовым звуком, и проходящим между аккордовыми или проходящими тонами. Окраска и напряжение хроматизма также меняется от того, как использован звук. Ми бемоль может иметь тяготение в ми, или в ре, она может предопределять фа диес семь в следующем такте, а может быть частью аккорда ми бемоль минор, который при этом сам становится отклонением. Ещё ми бемоль может быть частью секвенции, поддерживаемой соль мажором, или просто-напросто ми бемолем против соль мажора.

Целотонный строй

Если исполнить последовательно каждую вторую ноту хроматического строя, получится воспроизвести целотонный строй. Как пример, целотонный строй от до:

До целотонный	т	т	т	т	т	Т	
	С	D	E	F#	G#	Bb	С

Обратите внимание, что этот строй составляют шесть ступеней. Интересная особенность, относящаяся к данному строю – это то, что их количество равно двум. При транспонировании звука на полтона строя из таблицы, можно получить второй:

До-диез целотонный	Т	т	т	т	т	т	
	С#	D#	F	G	A	B	С#

Также если попробовать переместить строй ещё на полутон, окажется, что мы имеем те же ноты, что и в до целотонном. Но теперь тоникой стала ре, а не до, при этом третья ступень – фа диес, а не ми, а ноты остались теми же. Так что, чтобы исполнять этот строй во всех тональностях, необходимо выучить всего лишь в двух.

Целотонный строй не имеет лидирующих тонов и к тому же не имеет чистой квинты над тоникой (соль над до), которая увеличивала бы тоническую стабильность ноты до. Так же, звучание открыто и однородно из-за целых тонов. Поэтому звучание целотона таково, словно он вовсе не имеет тоники, или тоникой может стать любая ступень. Строй может использоваться в импрессионистской музыке или для уменьшения ощущения тональности при модуляции.

По-другому, если взять до в басу и использовать ми и си бемоль в аккомпанементе, целотон будет иметь звучание как до семь с девятой ступенью (ре), повышенной четвёртой (фа диез) и повышенной пятой (соль диез). Данный ход оценивается как не плохой, если следующим будет фа мажорный аккорд, а в комплексе это станет разрешением доминанты в тонику [3].

Уменьшенный строй

В уменьшенном строе используется чередование целого и полутона, повторяющиеся четыре раза на октаву. Как пример, в до:

До уменьшенный	т	п	т	п	т				
	C	D	E^b	F	G^b	A^b	A	B	C

В таблице мы видим восемь ступеней, девять нот на октаву. Одна буква будет дублироваться дважды (в предыдущем примере это ля и ля бемоль), это происходит из-за того, что обычно принято использовать семь букв при нотном обозначении. В октаве есть четыре полутона и четыре целых тона, тогда как в мажоре только два полутона и пять целых тонов, из-за этого в строе девять нот на октаву. Аккордовыми звуками здесь являются малые терции, извлечённые из уменьшенного аккорда. По-иному такой строй возникает если объединить два уменьшенных аккорда. По-другому, взять до уменьшенный и связать с ним ре уменьшенный.

Уменьшенных строев всего только три:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
C	D	E^b	F	G^b	A^b	A	B	C
D^b	E^b	E	F[#]	G	A	B^b	C	D^b
D	E	F	G	A^b	B^b	B	C[#]	D
E^b	F	G^b	A^b	A	B	C	D	E^b

По достижении ми бемоль уменьшенного строя, звукоряд приобретает вид до уменьшенного. Исходя из этого для того, чтобы освоить данный строй необходимо изучить его только в трёх разных тональностях, при этом другие (терция, квинта и септима) можно будет высчитать.

Полутоновый уменьшенный строй

Если начать движение уменьшенного строя с шага в полутон, то мы сможем получить другой уменьшенный строй. В этом звукоряде есть малая септима вместо большой и четвёртая ступень строя – это уменьшенная кварта, или большая терция. Так как строй состоит из малой септимы и большой терции, он отлично взаимодействует с доминантовыми гармониями и строями. Такой строй имеет название полутоновый уменьшенный (или доминантный восьминотный), из-за того, что он движется с полутона, в отличие от уменьшенного, вначале использующего целый тон.

Полутоновый уменьшенный	1-2	2-3	3-4	4-5	5-6			
	п	Т	П	т				т

Можно построить этот строй и по-другому – использовать вначале вторую ноту уменьшенного. Итак, полутоновый уменьшенный – это второй лад уменьшенного строя так же, как дорийский лад – парный лад мажора.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
D	Eб	F	F#	G#	A	B	C	D
Eб	E	F#	G	A	Bб	C	Db	Eб
E	F	G	G#	A#	B	C#	D	E

Тоника	Большая секунда	Увеличенная секунда	Малая терция	Увеличенная кварта	Чистая квинта	Малая секста	Малая септима	Октава
D	Eб	E#	F#	G#	A	B	C	D
Eб	Fб	F#	G	A	Bб	C	Db	Eб

E	F	F##	G#	A#	B	C#	D	E
----------	----------	------------	-----------	-----------	----------	-----------	----------	----------

В теории джаза бемольная девятка и повышенная девятка доминантного аккорда имеют возможность быть заменёнными мажорной девятой ступенью, и часто могут использоваться вместе. В состав полутонового уменьшенного строя входят тоника, бемольная девятая, повышенная девятая, мажорная третья, повышенная четвёртая (или одиннадцатая), чистая пятая, большая шестая и малая седьмая ступени.

В целях практики можно, как и в примере с уменьшенным строем, наложить уменьшенный аккорд на уменьшенный. Так же, как с уменьшенным, третья модуляция строя будет иметь те же ноты, что и первая, и поэтому, с практической точки зрения мы можем выделить только три полутоновых уменьшенных строя.

По факту, поскольку полутоновая уменьшенная шкала является только ладом уменьшенной шкалы, то занятия в трёх уменьшенных гаммах перекрывают все возможные варианты и для полутоновой уменьшенной шкалы. Но при этом, стоит иметь в виду, что гармонические вовлечения для полутонового строя не являются симметричными тонами, в отличие от уменьшенного. Аккордовыми звуками становятся уже не первый, третий, пятый и седьмой как в уменьшенном строе, а первый (тоника), четвёртый (большая терция), шестой (чистая квинта) и восьмой тон строя, наряду с пониженной и повышенной девятой. Имеет смысл ввести в практику упражнения с полутоновым уменьшенным строем вместе с родственным суперлокрийским ладом. Они аналогично имеют доминантную функцию и оба взаимозаменяемы. Рекомендуется поиграть их один за другим, в процессе можно заметить, что оба они начинаются с пониженной, потом повышенной девятой, после появляются мажорная терция, увеличенная кварта и увеличенная квинта. Можно сделать вывод, что в этом случае суперлокрийский лад имеет тяготение к целотонному строю.

	Тоника			Малая терция	Ув кварта				Октава
До полутоновый уменьшенный	C	Db	Eb	E	F#	G	A	B	C
До суперлокрийский	C	Db	Eb	E	F#	Ab Bb			C
До целотонный	C	D		E	F#	Ab Bb			C

По этой причине суперлокрийский лад также называется уменьшенным целотонным строем, он имеет своё начало как полутоновый уменьшенный строй, затем, после прохождения мажорной терции и увеличенной кварты, превращается в целотонный. По-другому, имеется ещё один вариант как построить суперлокрийский лад – если мы возьмём целотонный строй и уберём вторую ступень, заменяя её повышенной и пониженной девятой.

Бибоповые строи

Бибоповые строи – это звуковые последовательности с добавленными проходящими тонами. В доминантном бибоповом добавляется большая септима к миксолидийскому ладу. Результатом этого становится появление неаккордового звука между каждой парой аккордовых звуков. Более того, возникает секвенция из аккордовых и неаккордовых звуков независимо от того, с какого места шкалы начинать исполнение. Это наиболее хорошо работает, когда на слабую долю проигрывание начинается с аккордового тона.

	1		2	3	4	5	6		7	8
Доминантный бибоповый	C		D	E	F	G	A	Bb	B	C

В мажорном бибоповом добавляется звук между пятой и шестой ступенью мажорного строя.

	1	2	3	4	5		6	7	8
Мажорный бибоповый	C	D	E	F	G	G#	A	B	C

В минорном бибоповом добавляется большая терция между малой терцией и чистой кватрой, таким образом делая звучание строя мажорным.

	1	2		3	4	5	6	7	8
Минорный бибоповый	C	D	Eb	E	F	G	A	B	C

Причина добавления звука в строй – то, что из гаммы, состоящей из восьми звуков, можно легко построить мелодические линии, которые включают в себя восьмые и шестнадцатые ноты. Это то, что можно исполнять и при этом наблюдать контраст с семью нотами традиционных строев, и слышать разницу, привносящуюся дополнительным тоном.

Рекомендуется сыграть до мажорный, миксолидийский и минорный строй, а затем сравнить их с бибоповой версией каждого строя [3]. В процессе исполнения можно отметить, как семинотные последовательности стремятся к остановке движения, тогда как бибоповые варианты, наоборот, ведут к продолжению.

Альтерированные лады

После внимательного знакомства с некоторыми строями можно попробовать альтерацию.

Например, можно начать обыгрывание до септаккорда, при этом важно работать с метрономом в удобном темпе. Рекомендуется начать с до миксолидийского, затем можно попробовать до лидийский доминантный. Впоследствии – до суперлокрийский, полутоновый уменьшенный и целотонный строй. Можно ввести в работу микс миксолидийского, суперлокрийского, целотонного или любых других серий. Весьма логично будет двигаться последовательно от консонантных к более диссонантным ладам, возможно движение и в обратном направлении. Также полезным будет играть последовательности по терциям или квартам, или перемешивать их до перехода к следующим строям, пробовать проделывать то же самое с мажорными, минорными или полутоновыми строями.

Из такого рода упражнений можно извлечь осознание того, насколько родственны или сравнимы различные лады, в каких нотах в них проявляется общность, а в каких различие, как качественно изменяется звучание при внедрении каждого лада в общее звуковое полотно.

Теория построения ладов в джазовой импровизации – это мощный инструмент, который помогает музыканту создавать гармонически богатые и выразительные мелодии. Понимание и применение ладов позволяет раскрыть творческий потенциал и сделать импровизацию более осмысленной и яркой.

Данная концепция имеет важное значение для исполнителей, музыковедов и педагогов. Она позволяет глубже понять структуру джазовой музыки, развить навыки анализа джазовых произведений и импровизации.

Ладовая теория оказала значительное влияние на развитие джаза и помогла многим музыкантам расширить свои творческие горизонты. И по сей день она продолжает вдохновлять и направлять джазовых исполнителей по всему миру.

Список использованных источников

1. Барбан, Е. С. Джазовые опыты / Е. С. Барбан. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – 336 с. – ISBN 978-5-7379-0345-9. – Текст : непосредственный.

2. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе / Ю. Г. Кинус. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 188 с. – Текст : непосредственный.
3. Мори Глен, Т. Теория джазового строя / Глен Т. Мори. – 24 с. – Текст : непосредственный.
4. Маркин, Ю. И. Школа джазовой импровизации. Часть 1. Теоретический курс / Ю. И. Маркин. – Москва : Издатель Михаил Диков, 2008. – 130 с. – ISBN 5-9021176-01-8. – Текст : непосредственный.
5. Осейчук, А. В. Школа джазовой игры на саксофоне. Часть 1 / А. В. Осейчук. – Москва : Советский композитор, 1991. – 95 с. – Текст : непосредственный.
6. Рогачёв, А. Г. Системный курс гармонии джаза. Теория и практика / А. Г. Рогачёв. – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2000. – 128 с. – ISBN 5-691-00419-0 – Текст : непосредственный.
7. Романенко, В. В. Основы импровизации для начинающих музыкантов / В. В. Романенко. – Москва : Издатель Смолин К. О., 2008. – 72 с. – ISBN 978-5-93477-068-7. – Текст : непосредственный.
8. Ривчун, А. Б. Школа игры на саксофоне / А. Б. Ривчун. – Москва : Музыка, 1965. – 151 с. – Текст : непосредственный.
9. Симоненко, В. С. Лексикон джаза / В. С. Симоненко. – Киев : Музична Україна, 1981. – 112 с. – Текст : непосредственный.
10. Чугунов, Ю. Н. Гармония в джазе. Учебно-методическое пособие / Ю. Н. Чугунов. – Москва : Советский композитор, 1988. – 152 с. – Текст : непосредственный.
11. Чуриков, В. В. Основы исполнительской техники при игре на саксофоне : Учебно-методическое пособие / В. В. Чуриков. – Харьков, 1996. – 25 с. – Текст : непосредственный.
12. Чуриков, В. В. Школа джазовой импровизации саксофониста. Часть 1 / В. В. Чуриков. – Харьков : Харьковский государственный университет искусств, 2008. – 52 с. – Текст : непосредственный.
13. Aebersold J. How to play jazz / J Aebersold – USA, 2000. – 57 p. – Text : direct.
14. Piston W. Harmony / W. Piston. – London : Victor Gollancz LTD, 1959. – 175 с. – Text : direct.

References

1. Barban E. Dzhazovye opyty [Jazz Experiments]. Saint Petersburg : Kompozitor [Composer], 2007, 336 p., ISBN 978-5-7379-0345-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

2. Kinus Yu. Improvizaciya i kompoziciya v dzhaze [Improvisation and composition in jazz]. Rostov-on-Don : Feniks [Phoenix], 2008, 188 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Morey Glen T. Teoriya dzhazovogo stroya [Theory of Jazz Tuning], 24 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Markin Yu. SHkola dzhazovoj improvizacii. CHast' 1. Teoreticheskij kurs [School of jazz improvisation. Part 1. Theoretical course]. Moscow : Publisher Mikhail Dikov, 2008, 130 p., ISBN 5-9021176-01-8, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Oseichuk, A. SHkola dzhazovoj igry na saksofone. CHast' 1 [School of jazz saxophone playing. Part 1]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1991, 95 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Rogachev A. Sistemnyj kurs garmonii dzhaza. Teoriya i praktika [Systematic Course of Jazz Harmony. Theory and Practice]. Moscow : Gumanitarnyj izdatel'skij centr VLADOS [Humanitarian Publishing Center VLADOS], 2000, 128 p., ISBN 5-691-00419-0, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Romanenko V. Osnovy improvizacii dlya nachinayushchih muzykantov [Basics of improvisation for beginning musicians]. Moscow : Publisher Smolin K., 2008, 72 p., ISBN 978-5-93477-068-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Rivchun A. SHkola igry na saksofone [School of playing the saxophone]. Moscow : Muzyka [Music], 1965, 151 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Symonenko V. Leksikon dzhaza [Jazz Lexicon]. Kyiv : Muzichna Ukraïna [Musical Ukraine], 1981, 112 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
10. Chugunov Yu. Garmoniya v dzhaze. Uchebno-metodicheskoe posobie [Harmony in jazz. Educational and methodical manual]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1988, 152 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
11. Churikov V. Osnovy ispolnitel'skoj tekhniki pri igre na saksofone : Uchebno-metodicheskoe posobie [Fundamentals of performance technique when playing the saxophone : Study guide]. Kharkov, 1996, 25 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
12. Churikov V. SHkola dzhazovoj improvizacii saksofonista. CHast' 1 [School of jazz improvisation of a saxophonist. Part 1]. Kharkov : Har'kovskij gosudarstvennyj universitet iskusstv [Kharkov State University of Arts], 2008, 52 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
13. Aebersold J. How to play jazz, USA, 2000, 57 p., Text : direct.

14. Piston W. Harmony, London : Victor Gollancz LTD, 1959, 175 p., Text : direct.

Глазунов Е. И. Теория построения ладов в джазовой импровизации. Статья посвящена применению музыкальных строев и ладов в джазовой импровизации. Данные способы могут быть полезными в зависимости от конкретной ситуации, а также сможет привести исполнителя к разным направлениям и, соответственно, к разным результатам в импровизации.

Автор рассматривает основные лады, наиболее распространённые и используемые в джазовом исполнительстве, их особенности и принципы построения. В данной работе сфокусировано внимание на использовании ладов народной музыки и альтернативных звукорядов. Также описываются основы и принципы джазового строя. Подчёркивается важность творческого подхода, экспериментов со звуком и обучения для успешного применения этой теории.

Проблема структурированности теоретического материала, отсутствие обилия профессиональной литературы на русском языке по дисциплинам, связанным с джазовой импровизацией, остро ощущается в музыкально-исполнительской практике. Необходимость в описании, структурировании импровизационных методов, а также варианты возможностей использования их на практике, определила новизну данной статьи. Актуальность статьи обуславливается практической направленностью проблематики у студентов исполнительских специальностей.

Ключевые слова: лады народной музыки, джазовые лады, джазовый строй, импровизация.

Glazunov E. Theory of constructing modes in jazz improvisation. The article is devoted to the use of musical tunings and modes in jazz improvisation. These methods can be useful depending on the specific situation, and can also lead the performer to different directions and, accordingly, to different results in improvisation.

The author examines the main modes, the most common and used in jazz performance, their features and principles of construction. This work focuses on the use of folk music modes and alternative scales. The basics and principles of jazz tuning are also described. The importance of creativity, experimentation with sound and training for the successful application of this theory is emphasized.

The problem of structuring theoretical material, the lack of abundance of professional literature in Russian on disciplines related to jazz improvisation, is acutely felt in musical and performing practice. The need to describe, structure improvisation methods, as well as options for the possibilities of using them in practice determined the novelty of this article. The relevance of the article is due

to the practical focus of the problematic among students of performing specialties.

Key words: folk music modes, jazz modes, jazz tuning, improvisation.

УДК 788.6

Л. А. Фетисова

ТВОРЧЕСТВО Э. БОЦЦА ДЛЯ КЛАРНЕТА В КОНТЕКСТЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Поиск новых форм и средств выражения – неотъемлемая черта музыкального искусства. Благодаря поискам в направлении наибольшей точности в передаче музыкальной мысли появляются новые инструменты и совершенствуются старые, возникают новые способы музыкального письма и трансформируются уже сложившиеся. Данный факт непосредственно касается также одного из наиболее востребованных инструментов духового оркестра – кларнета. Эволюция этого инструмента отражает, с одной стороны, основные тенденции в развитии европейской музыкальной культуры последних столетий, с другой – стремление найти наиболее адекватные формы художественного воплощения музыкальных тем и образов.

XX и XXI вв. входят в историю кларнетового искусства как период расцвета исполнительского мастерства, широкого распространения инструмента и реформирования технических и выразительных средств кларнета. Происходит интенсивное взаимное влияние композиторского творчества, исполнительского мастерства и современных течений. Благодаря появлению новых техник композиции расширяется палитра выразительных средств кларнетистов.

Высокий исполнительский уровень кларнетистов-виртуозов XX и XXI вв. определил появление ярких сочинений. Многие из них написаны на заказ для конкретных музыкантов и отличаются высочайшим уровнем технической сложности. Также характерно появление концертных пьес, написанных для различных конкурсов мирового уровня. Среди кларнетистов современного этапа, которые оказали и продолжают оказывать несомненное влияние на развитие кларнетового исполнительства, можно назвать следующие персоналии исполнителей: С. Розанов, А. Володин, А. Штарк, В. Соколов, И. Мозговенко, В. Безрученко, И. Оленчик, Р. Багдасарян, Е. Петров, И. Федоров, С. Майер, К. Ляйстер, А. Карбонаре, Ф. Купер, В. Генслер, С. Вильямсон,

Й. Видман, Д. Кэмпбел, Э. Вейсгарбер, С. Мурикус, М. Лури, Тао Джунсяо, Цзинь Гуанжи, Лю Шаоли, Цин Лецзюнь, Бай Те, Тао Сюйгуан, Ван Чжэньсянь, Си Вэйлун, Фань Лэй.

Общей тенденцией рассматриваемого периода является стабилизация строения инструмента, что позволило сформироваться единым принципам обучения на инструменте.

Если в XIX в. существовали две основные школы игры – французская и немецкая, то в XX ст. можно говорить о начале выделения самостоятельных национальных школ. Характерной чертой становится формирование новых исполнительских кларнетовых школ – русской, американской, китайской – и их выход на мировую концертную эстраду. Во второй половине столетия и в начале XXI в. можно, напротив, говорить об объединении. Тенденция к глобализации, в целом характерная для музыкальной культуры современности, касается и кларнетового исполнительства.

Большое влияние на становление кларнетового исполнительства и приёмов игры на кларнете в музыке XX века сыграл джаз. Кларнет как инструмент с богатейшей палитрой выразительных возможностей, прежде всего – мягким тембром, близким голосу человека, привлёк внимание джазовых музыкантов уже на ранних этапах развития этого направления. Джазовые музыканты, чаще всего не знакомые с основами нотной грамоты после Гражданской войны в США (1861–1865 г.) остро нуждались в самовыражении. Самостоятельно осваивая игру на кларнете, они привносили в неё принципы и приёмы вокального исполнительства. Среди них – такие характерные приёмы, как глиссандо, звуки-«выкрики», которые в инструментальной практике стали скачками на широкие интервалы вверх, использование звукоподражательных приёмов, перенос интонаций человеческой речи на инструмент, вибрато, «стоны», «хрипы», которые являются характерными чертами негритянской техники пения.

Широкое распространение кларнет получил в новоорлеанский период становления джаза. Специфическим стало использование прихотливых, остро характерных ритмических формул, типичных для таких афро-американских жанров, как свинг, спиричуэлс, рэгтайм и другие. Джазовые музыканты также привносили в кларнетовое исполнительство черты ладового мышления, типичные для блюзов и спиричуэлов, главной чертой которых было применение так называемых «блюзовых нот». Близость кларнетовых и саксофоновых принципов игры способствуют тому, что многие джазовые приёмы активно используются в современной авторской музыке для кларнета. Многочисленные исполнительские приёмы, применявшиеся кларнетистами в джазе, были подхвачены академическими исполнителями, а также композиторами, что нашло отражение как в сочинениях, написанных в джазовой стилистике, так и в традиционных жанрах, что проявляется в использовании

нетрадиционных способов звукоизвлечения, достижении определённых, подчас весьма необычных художественных приёмов.

Среди прославленных джазовых кларнетистов-виртуозов, которые оказали огромное воздействие не только на джазовое, но и на академическое исполнительство, можно назвать: Джонни Доддса (1892–1940), Джимми Нуна (1895–1944), Беше Сидни (1890–1959), Бигэрд Барни (1906–1980), Арти Шоу (1910–2004), Вуди Хермана (1913–1987), Клода Лютера (1923–2006). Во второй половине и в наше время это такие имена как Дон Байрон (р. 1958), Джон Серман (р. 1944), Эдди Дэниелс (р. 1941), Бадди де Франко (р. 1923) и другие. Однако, среди множества прославленных джазовых кларнетистов прошлого и современности наиболее яркой и влиятельной фигурой стал Бэнни Гудмен (1926–1986).

Развитие и академического, и джазового кларнетового исполнительства обусловило активный рост репертуара, который в большинстве случаев создаётся на заказ выдающихся исполнителей. Одни из наиболее ярких сочинений созданы Э. Боцца.

Эжен Боцца родился 4 апреля 1905 года в Ницце, Франция. Он был сыном скрипача Умберто Боцца и Онорины Молино. Боцца начал своё музыкальное образование в пять лет, обучаясь игре на скрипке у своего отца. В одиннадцать лет он поступил в Королевскую консерваторию Святой Цецилии Римской, которую завершил в 1919 г., получив диплом профессора игры на скрипке.

В 1922 году Боцца поступил в Парижскую консерваторию, где учился игре на скрипке у Эдуара Надо. Он был удостоен первой премии по скрипке в 1924 г. С 1925 по 1930 год Боцца был скрипачом-солистом в оркестре, с которым выступал по всей Франции, Голландии, Австрии и Греции. Новый этап начался с 1930 г, когда Боцца вновь поступает в консерваторию для обучения дирижированию (у Анри Рабо).

В 1931 году, после завершения военной службы, Э. Боцца был удостоен первой премии по дирижированию. Позже в том же году он был назначен дирижёром Русского балета Монте-Карло. В 1932 году Боцца в третий раз поступил в Парижскую консерваторию. Его обучение, на этот раз в области композиции, проводились у Анри Бюссера. В 1934 году он был удостоен Римской премии по композиции за свою работу «Легенда о Рукмани». Премия давала ему право провести четыре года и пять месяцев на вилле Медичи в Риме.

За это время он написал множество произведений, в том числе Концертино для саксофона и оперу «Леонид», «Три впечатления для флейты и фортепиано», «Два впечатления для флейты и арфы» («Фонтаны виллы Медичи»). После возвращения из Рима Боцца вернулся к дирижированию. Он был назначен руководителем оркестра Комической оперы (1939). На этой должности Боцца дирижировал симфонической и оперной литературой по всей Европе и в то же время продолжал сочинять.

Во время пребывания в должности дирижёра оркестра он выиграл Приз Италии за свою комическую оперу «Беппо» (1963).

Десятилетие 1940-х годов было для Боцца продуктивным: он написал девять сочинений для деревянных духовых инструментов соло в сопровождении фортепиано или оркестра, четыре сборника этюдов для деревянных духовых инструментов и четыре произведения для различных деревянных духовых ансамблей. В 1942 году был опубликован его балет *Fetes romaines*, а в 1943 году – месса “*Messe a la Saintete Pie XII*”. В 1950 году Боцца стал директором Национальной школы музыки в Валансьене, Франция, и занимал этот пост до выхода на пенсию в 1975 году в возрасте семидесяти лет. В этот период были написаны: Дивертисменты для трёх фаготов (1954), «Три пьесы для ночной музыки» для флейты, гобоя, кларнета и фагота (1954), Пентафония для квинтета деревянных духовых инструментов (1969), Серенада – трио для флейты, кларнета и фагота (1971) и Четыре момента для семи духовых инструментов (1972). В 1958 году Боцца женился на Нелли Бауд.

После выхода на пенсию в 1975 Боцца продолжал сочинять. В 1975 г. выходят его «Графизмы» – сборник из четырёх этюдов с использованием авторской нотации современных исполнительских техник для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, тромбона и трубы. Сочинение стало первой попыткой Боцца использовать композиционные методы XX в. для деревянных духовых инструментов. Его сочинения для деревянных духовых инструментов с 1975 года включают *Contrastes I* для флейты и фагота, *Contrastes II* для гобоя и фагота, *Contrastes III* для кларнета и фагота и Пять песен для флейты и фагота. В 1980-е гг. написаны и опубликованы немногочисленные камерные сочинения Э. Боцца: «Рэг – музыка» для 5 цимбалов, гlockеншпиля, ксилофона, маримбы, вибратона, перкуссии (1 игрок) и фортепиано (1981), «Три воспоминания» для двух флейт.

Э. Боцца был удостоен множеством наград в Европе. Композитор внёс значительный вклад во многие области музыки XX в. как педагог, композитор, дирижёр, исполнитель и директор консерватории. Благодаря его композиторской деятельности значительно расширился сольный, камерный и концертный репертуар духовых инструментов, которые на настоящий момент заняли значительное место в концертных залах и в педагогической практике.

Наследие Э. Боцца для кларнета достаточно многочисленно. В него входят следующие сочинения: Ария для кларнета и фортепиано (1936), Дивертисмент для кларнета и фортепиано ор. 39 (1958), Итальянская фантазия для кларнета и фортепиано (1939), Пульчинелла для кларнета и фортепиано (1944), Буколика для кларнета и фортепиано (1949), Концерт для кларнета и симфонического оркестра (1952), Кларибель для кларнета и фортепиано (1952), Баллада для бас-кларнета и

фортепиано (1958), Идиллия для кларнета и фортепиано (1959), Прелюдия и дивертисмент для альт-саксофона и кларнета (1960), Каприз-импровизация для кларнета и фортепиано (1963), Эпиталама для кларнета и фортепиано (1971), Сюита для кларнета и фортепиано (1974), Рапсодия Никуаз для кларнета и фортепиано (1977), 14 этюдов для кларнета (14 *Études de Mécanisme*, 1948), 12 этюдов (1953), 11 этюдов (*11 Études sur des Modes Karnatiques*, 1972), Графика для кларнета (1975), Три движения для флейты и кларнета (*Trois Mouvements for Flute and Clarinet*, 1974), Контрасты для кларнета и фагота (1977).

В 1936 году было опубликовано одно из самых лирических произведений Боцца – «Ария для кларнета и фортепиано». В том же году вышли редакции произведения для скрипки, флейты и виолончели, а в 1938 – для саксофона и фортепиано. Несмотря на то, что наибольшую популярность Ария приобрела именно в версии для кларнета, оригинал был написан для виолончели в сопровождении струнного квартета и фортепиано. Ария – короткое одночастное выразительно-меланхоличное произведение (*g moll*, простая трёхчастная форма). Основным средством выразительности в Арии является мелодия – развёрнутая, напевная кларнетовая партия, которая нетипична для дальнейшего композиторского почерка Э. Боцца. Создавая Арию, композитор отталкивался от интонационных и фактурных формул сочинений Барокко, что позволяет ему вплести в музыкальную ткань пьесы четырёхтактовую цитату из Пасторали И. С. Баха для органа (BWV 590). Однако, в отличие от сочинения И. С. Баха, в пьесе Э. Боцца более сложная фактура, которая предполагает диалогическое взаимодействие кларнета и фортепиано.

Fantaisie Italienne – одно из самых известных и популярных произведений для кларнета Э. Боцца. Ранний вариант сочинения был написан в период проживания в Риме для фагота и фортепиано, позднее композитор сделал переложение для кларнета с небольшими изменениями в партии солиста. В отличие от Арии Итальянская фантазия – достаточно развёрнутое и сложное концертное сочинение, состоящее из трёх контрастных разделов: *Récit*, *Sicilienne* et *Rondo*, связь между которыми обеспечивается благодаря фортепианному сопровождению. Несмотря на название (и использование в первом разделе «белькантовых колоратур» в партии кларнета, а в среднем разделе – стилизованной итальянской сицилианы), Итальянская фантазия написана в духе традиций французской музыки, на что указывают следующие стилистические особенности: изысканность и изящество мелодической линии, лёгкость, прозрачность фактуры, тяготение к народным истокам, колористичность гармонического мышления и фактурных сопоставлений. Кларнетовая партия отличается сложностью и требует от исполнителя значительной технической подготовки.

Первый раздел, написанный в духе оперной арии, основан на контрастном противопоставлении различных мелодических оборотов, технических приёмов, способов звукоизвлечения. Жанровые признаки сицилианы в среднем разделе пьесы нивелируются струящимся фортепианным аккомпанементом. Простая диатоническая мелодия с повторным ритмическим рисунком распределяется между партиями кларнета и фортепиано. Третий, завершающий раздел также основан на мелодико-ритмических формулах народных танцев. Характерной чертой является сочетание квартовых и секундовых интонаций, яркие тональные сопоставления проведений темы (А – С – а – Аs и т. д.). В отличие от предыдущей темы второго раздела, тема третьего подвергается интенсивному интонационному обострению, ритмическому и гармоническому развитию и хроматизации, что придаёт ей современное звучание, в то же время, не лишая жанровой первоосновы.

Одно из виртуозных сочинений Э. Боцца «Каприс-импровизация для кларнета и фортепиано» (1963) написано для французского кларнетиста Ги Дангена. Боцца построил его в формате развёрнутой концертной пьесы, состоящей из четырёх разделов: *Fantasque et léger*, *Meno mosso (cadenza)*, *Andante*, *Allegro giocoso*. Для пьесы характерен авторский композиторский стиль, основанный на хроматическом мышлении, ярком противопоставлении образов, использовании сложного интонационного рисунка в партии кларнета. Импровизационная ткань каприса требует от исполнителей полной концентрации при игре и большого технического мастерства. Каприс обнаруживает интонационные и тематические связи с такими сочинениями, как Концертино для альт-саксофона (1939) и Камерное концертино для флейты и струнного оркестра (1964). Первый раздел характеризуется стремительным движением, использованием фантастической образности, которая создаётся штриховыми сопоставлениями, переменной акцентуацией, изломанной хроматической мелодической линией, яркими динамическими сопоставлениями, частой сменой направления движения. Второй раздел (каденция) характеризуется большей экспрессивностью, проникновением речевых интонаций.

Особое место в наследии Э. Боцца для кларнета занимает Концерт для кларнета и симфонического оркестра. Необходимо отметить, что в XX в., после достаточно длительного перерыва, внимание композиторов возвращается к данному жанру. В список концертов для кларнета, созданных в это столетие, вошли более 100 сочинений, среди которых опусы, созданные в жанре концерта для кларнета с оркестром, а также смежных жанрах – это концертно-симфонические произведения с кларнетом соло. Особое значение имеет композиция П. Булеза “*Domaines*”, созданная с применением принципов алеаторики.

Не менее значимыми стали другие сочинения, среди которых – «Рапсодия для кларнета и фортепиано» К. Дебюсси, написанная в 1909–1910 гг. как концертное произведение для студентов Парижской консерватории. Чуть позже этот опус был переложен для кларнета с оркестром. Премьера её состоялась 16 января 1911 года, её впервые исполнил П. Мимарт. Этот шедевр принадлежит к особенно любимым кларнетистам концертным произведениям.

В 1912 г. был создан и исполнен «Концерт для кларнета, альты и оркестра» М. Бруха ми минор, ор. 88, сочинённый для сына композитора, кларнетиста М. Ф. Бруха. Этот концерт был создан в стиле ранних романтиков – К. М. Вебера и Ф. Мендельсона, что после премьеры вызвало нарекания в старомодности. Произведение интересно своей оркестровкой: начавшись с прозрачного камерного изложения, в нём постоянно наращается плотность фактуры благодаря включению духовых инструментов.

Обращаясь к перечню концертов, следует отметить разнообразие жанров: помимо традиционного (по названию) жанра концерта для кларнета с оркестром или просто концерта для кларнета (К. Нильсен, М. Арнольд, С. Василенко, Л. Перози, Д. Мийо, У. Пистон, П. Хиндемит, А. Тансман, А. Копленд, Х. Томази, Э. Боцца, К. Мейер, Э. Денисов и др.), это концерты для кларнета с камерным оркестром (Б. Чайковский), для кларнета и струнных (Ж. Бине, Ж. Макдугал, Д. Робертсон), для кларнета и духового оркестра (И. Готковская). Л. Пипков сочинил оригинальный по составу «Концерт для кларнета и камерного оркестра с ударными».

Увеличение числа концертирующих инструментов, приближающее концерты к типу *Concerto Grosso*, характерно для сочинений С. Вереша (Концерт для кларнета и арфы, челесты, вибратона, ксилофона, ударных и струнного оркестра, 1982), Г. де Фрумери (Концерт для кларнета, струнных, арфы и ударных, 1957–1958), а К. Пендерецкий открыто указывает на жанровую основу в названии *Concerto Grosso № 2* для пяти кларнетов с оркестром.

Концерт для кларнета с камерным оркестром Э. Боцца – сложное произведение, сочинённое композитором в 1952 г. и посвящённое профессору кларнета Парижской консерватории Улиссу Делеклюзу. Данное произведение – одно из лучших сочинений для кларнета в XX в. Концерт бросает вызов способности исполнителей продемонстрировать свою технику, музыкальность и красоту тона.

В структуру Концерта входит три части: *Allegro moderato*, *Andantino* и *Vif*. Первоначальная партитура была создана для кларнета и камерного оркестра, а фортепианное переложение было написано позже. Камерный состав позволил не только создать лёгкую, прозрачную и, одновременно, многокрасочную партитуру, но и создать многочисленные переклички между солирующим кларнетом и облигатными

инструментами из оркестра. Как в некоторых других случаях своей композиторской практики, Э. Боцца использовал музыкальный материал первых двух частей Концерта для кларнета и камерного оркестра в пьесе *Diptyque* для альт-саксофона и фортепиано (1970), однако изменил порядок частей. Первая часть Анданте использует музыку второй части Концерта, а вторая часть Финала – первой части. Также материал второй части в сокращении использован в 12 этюдах для кларнета (№ 8).

Рассмотренные сочинения Э. Боцца показательны для стиля композитора, который отличается французским изяществом, лёгкостью, опорой на народно-песенные интонационные и формообразующие структуры. При этом народно-песенный интонационный строй сочетается с современными принципами мелодического мышления, которые опираются на хроматику, микрохроматику, принципы расширенного тонального мышления и т. д.

Таким образом, период XX–XXI вв., по сравнению с XIX в., отличается многообразием стилей, что проявилось и в кларнетовых сочинениях. Так, среди сочинений, которые появляются в этот период, можно обнаружитьopusy, созданные с использованием различных композиционных техник – расширенной тональности, додекафонии, сериализма, сонористики, алеаторики, индивидуальных техник.

Разнообразны кларнетовые сочинения и стилистические направления: можно обнаружитьopusy в неоклассическом, неоромантическом, джазовом и других стилях. Происходит создание новых и обогащение классических жанров извне – через поиск новых тембровых красок и изнутри – через обновление образного строя. Вместе с этим происходит также обновление конструктивно-драматургических особенностей.

В значительной мере расширяется палитра выразительных средств. В неё входят не только приёмы, сложившиеся в XVIII–XIX вв., но также и новые. Можно отметить синтезирование диатонических и хроматических ладов, комбинирование параметров, заданных композитором (стабильных компонентов композиции) и импровизационных (мобильных компонентов), взаимодействие традиционных и новаторских исполнительских средств выразительности. Широко применяются такие приёмы, как аккордика и микроинтервалика, глиссандирование, вибрато, тремоло, различные авторские приёмы, включающие игры на клапанах, использование дыхания, флажолетов, вокализирования, аэрозвуков и т. д. Расширение палитры приёмов звукоизвлечения связано, с одной стороны, с расширением образной сферы, с другой – с попыткой как можно более точно воплотить художественный замысел, либо добиться максимально точного звукоподражательного эффекта.

Концертное исполнительство XX–XXI веков характеризуется повышенными требованиями к исполнительскому мастерству кларнетистов. Многочисленные конкурсы мирового уровня способствуют созданию высочайшего уровня исполнительского мастерства, а также расширению репертуара: специально для них создаются сочинения, в которых использованы и новые образы, и новые техники.

Кларнетовое наследие Э. Боцца является показательным для исполнительского стиля автора и отражает основные тенденции в развитии, с одной стороны, кларнетового исполнительства, с другой – французской камерно-инструментальной и концертной музыки.

Рассмотренные в статье сочинения различных жанров Э. Боцца, в целом, находятся в рамках академической традиции. Используемые современные исполнительские приёмы подчинены общей художественной идее и являются скорее колористическим или звукоизобразительным средством, чем самоцелью. Отдельные образцы экспериментальной техники (например, «Графистемы» для кларнета соло) – скорее исключение, чем правило в наследии композитора. В то же время интонационный и гармонический язык композитора достаточно сложный для исполнения и одновременно – лёгкий для восприятия слушателями, образный и красочный. Проанализированные сочинения свидетельствуют о глубоком знании природы и возможностей инструмента.

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. Eugene Bozza // Википедия, свободная энциклопедия. – URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Bozza (дата обращения 25.05.2025). – Текст : электронный.
3. Eugene Bozza // Musicalics. The Classical Composers Database. – URL : <https://musicalics.com/en/node/78912> (дата обращения 25.05.2025). – Текст : электронный.

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 / Razmik Avraamovich Maslov ; Rossijskaya akademiya muzyki im. Gnesinyh [Clarinet Performance

- (18th – early 20th centuries). Source study. Historiography: specialty 17.00.02 "Musical Art": dissertation for the academic degree of Doctor of Art Criticism / Razmik Avraamovich Maslov; Gnessin Russian Academy of Music]. Moscow, 1997, 302 p., Bibliography, pp. 287–302, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Eugene Bozza // Wikipedia, the free encyclopedia. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Bozza (date of access 25.05.2025), Tekst : elektronnyj [Text : electronic].
 3. Eugene Bozza // Musicalics. The Classical Composers Database. URL : <https://musicalics.com/en/node/78912> (date of access 25.05.2025), Tekst : elektronnyj [Text : electronic].

Фетисова Л. А. Творчество Э. Боцца для кларнета в контексте инструментального исполнительского искусства XX века. Предмет исследования – трактовка кларнета в музыке XX века на примере сочинений французского композитора Э. Боцца. В статье рассмотрены отдельные аспекты развития кларнетового исполнительского искусства в XX веке, сделан обзор кларнетового наследия Э. Боцца. Актуальность работы обусловлена противоречием между существенностью вклада французского композитора в развитие кларнетовой музыки и малочисленностью отечественных исследований, посвящённых анализу сочинений Э. Боцца, и в целом характеристике кларнетового исполнительства второй половины XX – начала XXI века.

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

Научная новизна работы заключается в рассмотрении творческого облика Э. Боцца, во введении в научный обиход нового музыкального материала – сочинений для кларнета Э. Боцца; в выявлении некоторых особенностей трактовки кларнета в сочинениях композитора. В статье сделан вывод о многогранности применения кларнета в современной музыке, многообразии технических и художественных приёмов, использующихся в сочинениях. Сделан акцент на преломлении в произведениях для кларнета индивидуальных особенностей композиторского стиля Э. Боцца.

Ключевые слова: кларнет, кларнетовое исполнительство XX века, Э. Боцца, выразительные средства кларнета.

Fetisova L. E. Botzza's works for clarinet in the context of instrumental performance art of the 20th century. This research examines the interpretation of the clarinet in 20th-century music, using the works of the French composer E. Bozza as an example. This article examines certain aspects of the development of clarinet performance in the 20th century and provides an overview of E. Bozza's clarinet legacy. The relevance of this work stems from

the discrepancy between the significant contribution of the French composer to the development of clarinet music and the paucity of Russian studies devoted to the analysis of E. Bozza's works and the overall characterization of clarinet performance in the second half of the 20th and early 21st centuries.

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

The scientific novelty of this work lies in its examination of E. Bozza's creative personality, the introduction of new musical material – his clarinet works – into scholarly discourse, and the identification of certain aspects of the composer's treatment of the clarinet. The article concludes with a discussion of the clarinet's multifaceted application in contemporary music and the diversity of technical and artistic techniques employed in his compositions. Emphasis is placed on how Bozza's clarinet works reflect the individual characteristics of his compositional style.

Key words: clarinet, clarinet performance of the 20th century, E. Bozza, expressive means of the clarinet.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Брижан Юлия Викторовна – доцент кафедры дирижирования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

Волкова Людмила Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры общего фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

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

Демчук Валентина Николаевна – музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУ ДО «Школа искусств № 3 г. Донецка». (Донецк).

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

Тукова Татьяна Валентиновна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия 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

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

Volkova Lyudmila – Candidate of art history, Associate Professor, Associate Professor of the General Piano Department Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

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

Demchuk Valentina – A musicologist, a teacher of musical and theoretical disciplines at the Municipal Budgetary Institution of Additional Education. "School of Arts No. 3 in Donetsk." (Donetsk).

Oleynik Viktor – Associate Professor of the Department of Orchestral Instruments of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev" (Donetsk).

Tukova Tatiana – Candidate of Art History, Associate Professor, 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).

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
Волкова Л. В. Жанр фортепианного трио в контексте камерно-инструментальной музыки XVIII–XIX веков.....	5
Тукова Т. В., Демчук В. Н. Камерная кантата Ф. Пуленка «Снежный вечер»: к проблеме трактовки жанра.	18
Олейник В. Н. Неоклассические тенденции в жанре концерта для саксофона на примере концерта А. Томази.....	33
Брижан Ю. В. Хоровая фантазия в творчестве Олега Хромушина.....	47
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	57
Глазунов Е. И. Теория построения ладов в джазовой импровизации.....	57
Фетисова Л. А. Творчество Э. Боцца для кларнета в контексте инструментального исполнительского искусства XX века.....	71
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	82

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART.....	5
Volkova L. The genre of piano trio in the context of chamber-instrumental music of the 18th–19th centuries.....	5
Tukova T., Demchuk V. F. Poulenc's Chamber Cantata “Snowy Evening”: On the Problem of Interpreting the Genre..	18
Oleynik V. Neoclassical trends in the genre of saxophone concert on the example of A. Tomasi's concert	33
Brizhan Yu. Choral fantasy in the works of Oleg Khromushin.....	47
II. MUSICAL PERFORMANCE	57
Glazunov E. Theory of constructing modes in jazz improvisation.....	57
Fetisova L. E. Botzsa's works for clarinet in the context of instrumental performance art of the 20th century	71
INFORMATION ABOUT AUTHORS	83

М 89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2025. – Вып. 35. – 87 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 35

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 24.09.2025 г.
Тираж 100 экз.