

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

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник научных статей

Выпуск 37

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;

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

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

Рекомендовано к печати Учёным советом ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева от 19 декабря 2025 года (протокол № 5). Дата выхода № 37 – декабрь 2025 года.

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

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

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

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

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

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

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

Цена свободная

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

MUSICAL ART

Collection of scientific articles

Instalment 37

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 December 19, 2025 (protocol No. 5). Release date No. 37 – December 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

І. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 781.6:786

А. М. Лозовский

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО (РОССИЙСКОГО) ДЖАЗА 1920–30-Х ГОДОВ

Интенсивное распространение джаза в 1920-е годы в европейской и советской музыкальной культуре – закономерный процесс, который был обусловлен общими культурными и политическими тенденциями времени. Удалённость от американского континента, а также долговременный недостаток творческого взаимодействия с подлинно джазовыми музыкантами-импровизаторами определили специфические особенности развития «советского джазового стиля» (А. Сохор) в отечественном музыкальном пространстве. Несмотря на кратковременность развития джаза в СССР в данный период (в начале как официально признанного направления, затем – в качестве одного из элементов субкультуры, подпольной формы творчества), он оказал несомненное и многогранное влияние на развитие массовой музыкальной культуры, опосредованно (преимущественно через танцевальные жанры) – композиторского творчества и отчасти музыковедческой мысли. Целью данной статьи является анализ и обобщение основных исторических и стилистических особенностей развития джаза в СССР в 1920–30-е годы.

В настоящее время ранний этап формирования советского джаза – одна из актуальных исследовательских проблем. Достаточно подробно освещён историко-культурный контекст развития джаза в диссертационных исследованиях А. Н. Коваленко «Джаз в пространстве отечественной музыкальной культуры 1920-х–1930-х годов» и К. В. Политковской «Эстрадно-джазовая музыка в культурном пространстве СССР (20–30-е гг. XX в.)», разделах диссертаций Ф. М. Шака «Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.» и К. А. Ушакова «Особенности эволюции джаза и его влияние на процесс инноваций в российской музыкальной культуре», в монографии П. Л. Овчинникова и М. Л. Зайцевой «Московская джазовая школа: история формирования и развития». Страницы истории джаза и портреты его пионеров в советской музыке освещены в статьях и исследованиях А. Н. Баташева «Советский джаз», В. Гладышева

«ТерпИлиада: жизнь и творчество Генриха Терпиловского», Г. А. Скороходова «Леонид Утёсов: песня, спетая сердцем», А. Н. Хорта «Леонид Утёсов: с песней по жизни», М. В. Акимовой «Иероглифы танцев В. Парнаха», К. В. Мошкова «Александр Цфасман: "Не любить джаз – невозможно"», А. Н. Голубева «Александр Цфасман. Корифей советского джаза», А. Е. Петрова «Джазовые силуэты», энциклопедических справочниках В. Б. Фейертага «История джазового исполнительства в России» и «Джаз в России: краткий энциклопедический справочник», двухтомном сборнике статей под редакцией К. Мошкова «Российский джаз», учебном пособии А. С. Мешковой «Массовая музыкальная культура XX века» и многих других.

В истории развития отечественного джаза, по мнению П. Овчинникова и М. Зайцевой, можно выделить следующие этапы развития: 1920–40-е годы – первый этап, на котором происходило знакомство и адаптация «идиом американского и европейского джаза в пространстве советской культуры, сопровождаемое идеологическим контролем и цензурой»; второй этап – 1950–60-е годы – переходный период, интеллектуализация джаза во время «оттепели»; третий этап – 1970–80-е годы, эпоха «ренессанса советских биг-бэндов», становления эстрадно-джазового образования; четвёртый этап – 1990-е по настоящее время – период интенсивного развития джазового исполнительства и педагогики, формирования и расцвета концертно-фестивального движения. В целом можно проследить интенсивную положительную динамику развития джаза, в которой начальный этап характеризуется индивидуальными особенностями. Кроме того, необходимо отметить, что предложенная периодизация, несмотря на формальное хронологическое совпадение, существенно отличается от традиционных этапов развития джаза в Америке и Европе (так, 1920–30-е гг., например, это период становления и расцвета свинга, 1950–60-е – би-бопа, кула, ладового джаза, авангарда, фанка, фьюжна, фри-джаза и т. д.), что обусловлено малочисленностью музыкально-культурных связей советской и западной исполнительских традиций, кардинальной новизной джазового стиля, во многом не приемлемого как массовой публикой, так и культурно-политическими деятелями. Идеологические установки советской власти определили особенности советского джаза, который формировался в условиях активного ограничения (за исключением достаточно короткого периода) проникновения джаза как целостной системы в музыкальную культуру СССР. Первые представления о джазе формировались на основе адаптированных партитур популярных американских пьес, использовании отдельных ритмо-интонационных оборотов в творчестве отечественных авторов, создании эстрадных аранжировок с использованием элементов джазовой стилистики. Как отмечает В. Д. Конен, «распространился не столько джаз в целом, сколько отдельные выразительные приёмы,

вырванные из контекста (прежде всего синкопирование, остинатность равномерно акцентированных двух долей и тембр саксофона)» [4, с. 115].

Появление джаза в СССР было обусловлено рядом культурно-исторических предпосылок. На фоне новой экономической политики (НЭП) первой половины 1920-х годов и формирования круга частных предпринимателей – основных потребителей джаза, появление и развитие этого направления было оправдано социальным запросом. Джаз стал частью индустрии культуры и досуга нового поколения предпринимателей. На этом фоне восстанавливались экономические и культурные связи с западными государствами, что сопровождалось распространением модных танцевальных жанров – фокстрота, танго, уан-степа и других, которые звучали в живом исполнении и распространялись в нотных изданиях.

Вплоть до середины 1920-х годов джаз не только развивался как культурное направление: как одно из проявлений стилистического плюрализма он поддерживался и финансировался Народным комиссариатом просвещения в лице А. В. Луначарского. Благодаря этому, в частности, в 1920-е годы в СССР состоялись гастроли ряда американских коллективов, в числе которых – эстрадное шоу «Шоколадные ребята» и оркестра Сэма Вуддинга, оркестра «Короли джаза» (Jazz Kings) Бэнни Пейтона, квинтета тромбониста Фрэнка Уитерса.

В 1920-е г. джазовая музыка стала средством идеологической борьбы, одним из направлений (наряду с конструктивизмом и музыкальным авангардом, представленным такими композиторами, как Г. Н. Попов, Л. А. Половинкин, А. В. Мосолов), которую молодая советская власть фактически противопоставляла традиционной академической музыке царской России. В 1926 г. было принято постановление Политбюро от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», согласно которому провозглашалась своеобразная культурная революция.

В данный период джаз являлся одним из объектов культурно-эстетической дискуссии, в которой принимали участие с одной стороны – выдающиеся музыканты и исследователи во главе с Б. В. Асафьевым, с другой – представители Российской ассоциации пролетарских музыкантов, ратовавших за создание революционного музыкального материала. Так, например, один из свидетелей выступлений оркестра Jazz Kings, выдающийся дирижёр Н. А. Малько, отмечал: «Росфил привёз в СССР настоящий Джаз-Банд. Настоящий без кавычек, ибо всё бывшее у нас до сих пор в этой области, начиная с попыток Валентина Парнаха и кончая талантливым Костомолоцким в "Д. Е." Мейерхольда, было лишь опытом культивирования чужого растения на чужой почве... <...> Исполнение действительно ошеломило слушателей, и не внешними эффектами (их, пожалуй, не так много). <...> Нас, некоторых музыкантов,

восхищает элемент настоящей, подлинной игры, присутствующей здесь в таком объёме, как об этом можно мечтать при самом первоклассном исполнении. <...> Ансамбль идеален и не нуждается ни в каких зрительных сигналах, как в оркестре с дирижёром» [2].

К середине 1920-х годов относится и первая попытка теоретического осознания джаза как музыкального явления. После указанного выше постановления 1925 г. деятельность музыкантов-учёных ленинградского Государственного института истории искусств, представленная работами Б. В. Асафьева и его учеников, была направлена на изучение современного музыкального творчества. Сформировавшийся к данному моменту музыковедческий аппарат, предназначенный для анализа явлений музыки академической традиции, оказывался не в состоянии охарактеризовать специфику джаза. Своеобразным «подступом» к настоящему исследованию стало издание сборника статей зарубежных музыковедов и композиторов «Джаз-банд и современная музыка» [1], осуществлённое С. Гинзбургом. Превалирование в данном сборнике статей композиторов свидетельствует о стремлении осознать нормы нового музыкального языка, в корне отличные от сложившихся академических лексем. Дальнейшие исторические события прервали начатую работу музыковедов в данном направлении, и первая настоящая исследовательская работа по истории джаза выйдет только в 1955 г., ею стала статья В. Д. Конен «Легенда и правда о джазе».

В конце 1920-х годов джаз стал объектом активных нападок: в эти годы, как отмечает А. Н. Коваленко, «отрицательный образ США и Западной Европы (особенно Англии, после 1927 года), очевидно, не мог не проецироваться на отношение к джазу. Уже в конце 1920-х годов всё западное становится синонимом буржуазного. Джаз идентифицируется как буржуазное искусство, но это не мешает ему до конца 1920-х годов оставаться весьма популярным видом музыкального творчества» [3, с. 16]. Параллельно активную антипропаганду джаза вели представители таких организаций, как РАПМ. Впоследствии джаз стал явлением культуры андеграунда, однако, его стилистические признаки многогранно проявились в 1930-е годы в таких направлениях советской музыкальной культуры, как массовая песня, эстрадная инструментальная музыка, песнях военных лет, сформировав феномен, который А. Н. Сохор охарактеризовал определением «советский джазовый стиль», а Л. Утёсов обозначил как «песенный джаз». Характеризуя советский песенный джаз, необходимо отметить, что в американской и европейской музыкальной культуре существовали аналогичные явления. Так, А. Н. Коваленко отмечает: «Несмотря на принципиальное генетическое различие – так, совершенно разное происхождение, несмотря на ряд черт сходства, имеют феномены Бинга Кросби и Руди Валле, знаменитых “певцов-крунеров” США и французские песенные джазы (П. Шаньон, Р. Вентура и т. п.) – этот

синтез был естественным проникновением джазовых ритмических, инструментальных, гармонических приёмов в сферу англосаксонских баллад и романсов или же французской *chanson*. При этом эти формы в развлекательной культуре США и Франции отнюдь не главенствовали» [3, с. 103].

В указанное десятилетие массовая песня становится ведущим жанром советской музыки. Обладая такими жанровыми особенностями, как демократичность и доступность, массовая песня стала носителем коллективных эмоций, средством создания и пропаганды образа тоталитарного братства и всенародного единства. А. Ковалёв отмечает, что в это десятилетие «элитарное искусство, к которому с теми или иными оговорками можно отнести и джаз, отошло на второй план, а сниженная по своим художественным и драматургическим качествам массовая музыка, как нельзя лучше поддерживала в обывателе радостные чувства и веру в революционное переустройство жизни и общества в будущем».

Стилистический плюрализм 1920-х годов, направленный на поиск новых форм самовыражения нового государственного строя, сменяется централизованной системой организации системы музыкального исполнительства, а также регламентированием содержания и средств выразительности музыкального искусства в целом. Музыка, как и другие виды искусств, подчиняется общей стратегии политического и культурного развития. В контексте культурно-политической регламентации создаётся такой коллектив, как Государственный джазовый оркестр СССР под руководством А. Кнушевицкого, в который собрали лучших джазовых музыкантов того времени. Однако, фактически данный коллектив стал эстрадным оркестром, в его репертуар входили аранжировки классических сочинений, песни и танцы народов СССР и немногочисленные образцы джазовых композиций. Официально «узаконенный» в рамках государственного коллектива, джаз как стилистическое направление подвергался массивной критике в прессе.

Несмотря на сложную историческую судьбу джаза в СССР, можно выделить такие основные направления его развития, характеризующиеся различными особенностями.

1. основополагающим направлением стали так называемые эксцентрические джаз-банды, а их фундатором – выдающийся новатор, поэт, танцор, переводчик, популяризатор джаза Валентин Парнах, организатор «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра джаз-банд Валентина Парнаха» (действовал в 1922–1926-е гг.) сокращённая аббревиатура ПЭКСа. Вдохновлённый американским джазом, В. Парнах впервые привёз в СССР партитуры джазовых композиций, грампластинки с записями белого джазового коллектива и современной танцевальной музыки, а также комплект инструментов, в число которых входили

банджо, саксофон, ударная установка. Синтетическое шоу В. Парнаха, которое включало не только музыкальные номера, но и цирковые, театральные элементы, а также авторские хореографические композиции, оказало влияние как на эстрадное исполнительство, так и на развитие театра. Его находки в области танцевальных жестов, с помощью которых танцор стремился передать механистический дух эпохи, и в целом идея синтеза с необычным джазовым стилем привлекли внимание В. Мейерхольда, который включил коллектив в один из своих спектаклей.

Идея джаз-банда была реализована в таких коллективах, как «Первый инструментальный ансамбль джаз-банд» А. Львова-Вельяминова, «АМА-джаз» А. Цфасмана, «Первый концертный джаз-банд» Л. Теплицкого, «Передвижной концертный джаз-банд» Б. Крупышева, «Ленинградская джаз-капелла» Г. Ландсберга, джаз-оркестр А. Варламова. Несмотря на то, что эти коллективы играли преимущественно танцевальную музыку, их деятельность является существенным шагом в освоении особенностей джазовой ритмики в частности и стилистики в целом.

2. Важнейшим направлением развития джазовой музыки в СССР стали театрализованные представления, в которых важной частью были инструментальные номера. Родоначальником этого направления стал «Теа-джаз» Л. Утёсова, зародившийся под непосредственным впечатлением от представлений коллектива В. Парнаха в России и джаз-оркестра Т. Льюиса в Париже. В своих театрализованных представлениях («Музыкальный магазин», «Много шума из тишины», «Два корабля», «Джаз на повороте» и другие) Л. Утёсов выступал в многочисленных ролях: как дирижёр, певец, исполнитель-инструменталист, конферансье. Яркие и новаторские постановки включали аранжировки академических сочинений и популярных песен, авторские инструментальные и вокальные номера, созданные такими композиторами, как И. Дунаевский, М. Блантер, Л. Книппер, К. Листов, Д. Покрасс, В. Соловьёв-Седой и т. д.

Идея синтетического театрализованного представления, в котором музыканты были не только исполнителями, но и актёрами, соответствовала уникальному дарованию Л. Утёсова. Эта новая форма эстрадного концерта, с одной стороны, стала новаторской для советской эстрады и повлекла создание аналогичных коллективов, например, Б. Ренского в Харькове, джаз-театр Н. Березовского. Основой репертуара теа-джаза Б. Ренского стали джазовые обработки классических сочинений («Трепак» А. Рубинштейна, «Вакханалия» К. Сен-Санса и т. д.), популярных мелодий, в структуру спектаклей входили не только декламации стихов, но и сатирические сценки-миниаютуры, многие из которых носили идеологический характер.

С другой стороны, деятельность Л. Утёсова стала основополагающей для нового направления – песенного джаза. Осознавая

необходимость создания авторского музыкального стиля, он пригласил для сотрудничества московского композитора И. Дунаевского, ставшего автором и аранжировщиком как инструментального, так и вокального материала коллектива (это: четыре рапсодии, музыка к водевиллю «Музыкальный магазин», который авторы обозначили как «джазовое обозрение»). Несмотря на то, что достаточно большую часть репертуара оркестра составляли инструментальные пьесы (в их число, например, входили Русская, Украинская, Еврейская и Советская рапсодии И. Дунаевского, Джазовая сюита А. Животова, аранжировки академических тем, сделанные И. Дунаевским, Л. Дидерихсом и другими, американские джазовые стандарты), Л. Утёсов считал, что важным явлением в процессе развития советской массовой песни и одновременно аргументом в спорах о джазе стал кинофильм «Весёлые ребята». Популярными среди нашей молодёжи стали песни «Марш весёлых ребят», «Сердце», «Я вся горю» из этого фильма.

Таким образом, в советском джазе 1920–1930-е гг. можно выделить следующие ключевые особенности.

1. Сыграл большую роль в формировании стиля советской массовой песни.

2. Является стремительно развивающейся формой инструментального и вокального эстрадного исполнительства, поднимаясь от уровня полупрофессионального музицирования (коллектив В. Парнаха) до профессионального.

3. Формируется на основе синтеза американских джазовых традиций и отечественной музыкальной культуры (например, джазовые аранжировки русских народных песен и классических произведений Л. Теплицкого).

4. Развивается преимущественно в синтетических формах, объединяющих музыкальные номера и различные формы эстрадно-театрального искусства.

5. Музыкально-стилистическими особенностями являются: доминирование мелодического начала, использование классических традиций (часто проявляется в использовании классики в качестве первоисточника для аранжировок, цитат и аллюзий в авторских композициях), а также – отсутствие импровизаций.

Несомненно, в рамках данной статьи были выделены только основные аспекты поставленной темы; музыкальные особенности стиля аранжировок и оригинальных композиций советского джаза 1920–1930-х гг. могут стать темой самостоятельного исследования.

Список использованных источников

1. Джаз-банд и современная музыка : Сборник статей П. О. Гренджера (Австралия), Л. Грюнберга (Нью-Йорк), Дариуса Мило (Париж), С. Серчингера (Лондон) / под редакцией и предисловие С. Гинзбурга. – Ленинград : Academia, 1926. – 47 с. – Текст : непосредственный.
2. Дубовенко, С. Начало советского джаза. Первые джаз-банды, популярность и критика / С. Дубовенко. – Текст : электронный // Сайт Vatnikstan. Познавательный проект о русскоязычной цивилизации. – URL : https://vatnikstan.ru/culture/soviet_jazz/?ysclid=mj02erln3y949648157 (дата обращения: 26.11.2025).
3. Коваленко, А. Н. Джаз в пространстве отечественной музыкальной культуры 1920–1930-х годов : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Коваленко Алексей Николаевич ; Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова. – Саратов, 2014. – 166 с. – Библиогр.: с. 148–166. – Текст : непосредственный.
4. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – Москва : Музыка, 1994. – 160 с. – ISBN 5-7140-0407-8. – Текст : непосредственный.

References

1. Dzhaz-band i sovremennaya muzyka : Sbornik statej P. O. Grendzhera (Avstraliya), L. Gryunberga (N'yu-Jork), Dariusa Milo (Parizh), S. Serchingera (London) /pod redakciej i predislovie S. Ginzburga [Jazz band and modern music : A collection of articles by P.O. Granger (Australia), L. Grunberg (New York), Darius Milo (Paris), S. Serchinger (London) / ed. and edited by S. Ginzburg]. Leningrad : Academia, 1926, 47 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Dubovenko S. Nachalo sovetskogo dzhaza. Pervye dzhaz-bandy, populyarnost' i kritika [The beginning of Soviet jazz. The first jazz bands, popularity and criticism]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic] / Sajt Vatnikstan. Poznavatel'nyj proekt o russkoyazychnoj civilizacii [Vatnikstan website. An educational project about the Russian-speaking civilization]. URL : https://vatnikstan.ru/culture/soviet_jazz/?ysclid=mj02erln3y949648157 (accessed: 11/26/2025).
3. Kovalenko A. Dzhaz v prostranstve otechestvennoj muzykal'noj kul'tury 1920–1930-h godov : special'nost' 17.00.09 «Teoriya i istoriya iskusstva» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Kovalenko Aleksej Nikolaevich ; Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademija) imeni L. V. Sobinova

- [Jazz in the space of Russian musical culture of the 1920s – 1930s : specialty 17.00.09 "Theory and History of Art" : dissertation for the degree of Candidate of Art History / Kovalenko Alexey Nikolaevich ; Saratov State Conservatory (Academy) named after L. V. Sobinov]. Saratov, 2014, 166 p., Bibliography: pp. 148–166, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Konen V. Tretij plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The third stratum: new mass genres in music of the twentieth century]. Moscow : Music [Muzyka], 1994, 160 p., ISBN 5-7140-0407-8, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Лозовский А. М. Становление и развитие советского (российского) джаза 1920–30-х годов. Предмет исследования – исторические и стилистические аспекты развития джаза в советской культуре 1920–30-х годов. Актуальность работы обусловлена, с одной стороны – востребованностью джаза в современной отечественной музыке, что проявляется в обилии исполнительских джазовых коллективов, включении его в программы обучения музыкальных вузов, несомненным исследовательским интересом отечественных музыковедов к историческим и теоретическим проблемам развития джаза. С другой стороны, велика значимость именно начального этапа распространения и развития джаза в СССР, обусловившего своеобразие не только современного российского джаза в целом как стилистического направления, но и различных других видов музыкального искусства (эстрадной и киномузыки, советской массовой песни, театральных жанров, отчасти жанров академической традиции).

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

Научная новизна работы заключается в обобщении основных тенденций развития советского джаза в 1920–30-е годы; в выявлении его главных особенностей.

Ключевые слова: джаз, эстрадно-джазовая музыка СССР, музыкальная культура 1920–30-х годов.

Lozovsky A. Formation and development of soviet (russian) jazz in the 1920s and 30s. The subject of the research is the historical and stylistic aspects of the development of jazz in the Soviet culture of the 1920s and 30s. The relevance of the work is due, on the one hand, to the demand for jazz in modern Russian music, which is manifested in the abundance of performing jazz groups, its inclusion in music university curricula, and the undoubted research interest of Russian musicologists in the historical and theoretical problems of jazz development. On the other hand, the importance of the initial stage of the spread and development of jazz in the USSR is great, which determined the uniqueness of not only modern Russian jazz as a whole as a stylistic trend, but

also various other types of musical art (pop and film music, Soviet mass song, theatrical genres, partly genres of academic tradition).

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

The scientific novelty of the work consists in summarizing the main trends in the development of Soviet jazz in the 1920s and 1930s; in identifying its main features.

Key words: jazz, pop and jazz music of the USSR, musical culture of the 1920s and 1930s.

УДК 786.2

И. Ю. Ткачёва

ВАРИАЦИИ И ФУГА М. РЕГЕРА НА ТЕМУ И. С. БАХА ОР. 81: ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТРАДИЦИЙ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

Музыкальное наследие Макса Регера, выдающегося немецкого композитора, работавшего на стыке XIX и XX столетий, представляет собой важную составляющую не только немецкой, но и общеевропейской музыкальной традиции. Его самобытная и интересная музыка стала катализатором для зарождения новых идей и соединила эпоху позднего романтизма с неоклассицизмом. В дальнейшем его новаторские подходы были подхвачены такими выдающимися неоклассиками, как Пауль Хиндемит, Игорь Стравинский и Сергей Прокофьев.

Вклад Регера в развитие европейской музыки как новатора и предвестника новых направлений оказался более значительным, чем непосредственное влияние его произведений как обособленных художественных явлений. Рассматривая историческую роль Регера, музыковеды часто характеризуют её как своеобразный переход от барокко к современной полифонии. При этом его музыкальное наследие не ограничивается статусом музейного экспоната; оно продолжает звучать, исполняется и, подобно любому подлинному произведению искусства, позволяет современному слушателю ощутить духовную атмосферу эпохи, в которой жил композитор, оставаясь живым источником понимания этого мира.

В целом, творчество Регера – это типично немецкий феномен, вобравший в себя разнообразные традиции немецкой культуры, охватывающие период с XIV по XIX век. Он последовательно обращался

к структурообразующим принципам старинной музыки, особенно к наследию Иоганна Себастьяна Баха.

Макс Регер – выдающийся мастер полифонии, один из ключевых представителей немецкой музыкальной сцены на рубеже веков. Его творчество представляет собой сплав баховского размаха в традиционных инструментальных формах и хроматической насыщенности гармонии, характерной для позднего романтизма. В отличие от программных произведений Рихарда Штрауса, Регер был приверженцем чистого инструментализма. Благодаря этому, а также глубокому уважению к наследию Баха, Моцарта и Бетховена, он стал продолжателем линии Брамса и одним из предтеч неоклассицизма в музыке.

В центре его внимания было возрождение духа классики, применение классических жанров и форм в сочетании с современными музыкальными средствами. Он возобновил жанр сонаты для скрипки соло, а возрождение органной музыки стало значительным вкладом в историю, что, к сожалению, не было в полной мере оценено современниками. Тем не менее, яркое творчество Регера является важным этапом в развитии музыкальной культуры и открывает значимые перспективы для немецкой и европейской музыки.

Влияние Регера на последующих композиторов невозможно переоценить. Пауль Хиндемит, например, считал его своим учителем, оказавшим на него даже большее влияние, чем Бах. Сходство между Регером и Хиндемитом наиболее заметно в подходах к формообразованию. Оба композитора стремились к ясности и обозримости, стройности форм. «Культ темы», характерный для Хиндемита, берёт своё начало у Регера. Общность проявляется и в более частных аспектах, вплоть до придания сложной фуге динамизма, свойственного сонатному жанру. Произведения Хиндемита и его современников демонстрируют, что влияние Регера проявилось не только в использовании принципов формообразования эпохи барокко, но и в сочетании различных стилистических элементов в пределах цикла.

В начале своего творческого пути Кароль Шимановский испытывал осязаемое влияние Макса Регера. Его Вторая симфония и Вторая соната для фортепиано, в которых нашли отражение композиционные методы Регера, считаются пиком раннего периода его творчества: именно мастерство в области вариаций и полифонии оказало ключевое воздействие на формирование композиторской техники Шимановского.

Сергей Прокофьев отмечал в своей автобиографии, что его поражала лёгкость, с которой Регер сочетал отдалённые тональности, как будто это первая и пятая ступени [1, с. 378]. Интерес Прокофьева основывался на восхищении гармоническим языком немецкого композитора, отличавшимся обилием энгармонических сдвигов и

эллиптических последовательностей. Знакомство с его музыкой послужило стимулом для развития гармонической фантазии молодого Прокофьева.

Наиболее полно талант Регера проявился в его произведениях для органа. Забытая после эпохи Баха, органная музыка благодаря ему переживает новое рождение. В масштабных органных композициях он создаёт впечатляющие звуковые картины, превосходящие все работы его современников в этой области. Это поистине творческое продолжение традиций великих мастеров прошлого, писавших для органа.

М. Регер, учитель в нескольких поколениях, отличался глубокой преданностью своему делу. В своей педагогической методике он особо подчёркивал важность логичной структуры и продуманности, даже в самых простых упражнениях. Он утверждал, что краеугольный камень искусства – мастерство исполнения, а остальное лишь следствие, о котором не стоит говорить. Достижение же этого мастерства требует колоссальных усилий. Он посвятил всю свою недолгую жизнь непрерывному совершенствованию.

Композитор на протяжении всего своего творческого пути видел себя продолжателем традиций Иоганна Себастьяна Баха. Его творчество было вдохновлено Бахом, пропитано его влиянием, а элементы стиля великого мастера органично вплелись в его собственную художественную идентичность. Уникальность искусства Регера проявляется в переплетении различных линий, в равноценности различных стилистических направлений, в их слиянии и сложном соединении, казалось бы, несовместимых элементов.

Внутренняя двойственность подхода Регера усиливается тем, что его деятельность совпадает с кризисным периодом для европейской, особенно немецкой, музыки – началом XX века. Противоречивые тенденции в его творчестве проявились в сочетании приверженности к традициям и новаторства в собственном музыкальном языке.

Ключевые черты художественной личности композитора – серьёзность и сосредоточенность, порой даже суровость, иногда прорезаемая искромётными вспышками юмора. В произведениях встречаются и моменты чувственной выразительности. Для образной сферы характерно сочетание глубоких размышлений и религиозно-мистических настроений с простодушием, детской наивностью и юмористическими проявлениями. Такие контрастные смены образов свойственны лишь композиторам с широким творческим диапазоном. Регер – художник, обладающий богатой палитрой разнообразных чувств, от самых сильных и ярких до тончайших и деликатных.

Драматургия его произведений отличается безупречной логикой, подобно прочной архитектурной конструкции, характеризуется исключительной целостностью, гармоничностью и выверенностью

каждой детали. Композитор последовательно отвергал рыхлую и аморфную структуру произведений, свойственную ряду его современников. Стремясь противодействовать деструктивным веяниям, он всеми силами стремился сохранить форму, отточенную великими мастерами прошлого.

Наряду с этим, Регер ставил перед собой задачу сохранить современную душу от распада, поддержать её цельность и органичность, ища умиротворение и гармонию в классическом наследии. Он приступал к сочинению лишь тогда, когда все элементы произведения были продуманы до тончайших нюансов.

В целом, его манера письма отличалась моцартовской непринуждённостью и быстротой. Близкий друг и биограф Регера Ф. Штейн утверждал, что грандиозная кода финальной двойной фуги из кантаты «100-й псалом» была сразу записана в виде партитуры без предварительных набросков. Благодаря отшлифованному полифоническому мастерству и мастерскому решению трудных задач формы, он создавал произведения, восхищающие своей насыщенностью и богатством звучания с необыкновенной лёгкостью.

Как уже было сказано, творчество Регера очень многообразно, поэтому трудно с уверенностью отнести его к тому или иному направлению или течению. У каждого исследователя своё мнение на этот счёт. Известно высказывание самого композитора о том, что у него нет направления, он берёт отовсюду лучшее.

Приверженность к масштабным формам и непрограммным инструментальным жанрам он заимствовал у Й. Брамса, а сложность гармонического языка – у Р. Вагнера. Впоследствии он разработал собственный метод обновления позднеромантической музыки, основанный на объединении полифонических принципов построения формы с современными тенденциями музыкального языка. Значительное влияние на это оказало почитание Регером творчества Баха и обращение к его наследию.

Композитор стремился к обновлению музыкального языка, позиционируя себя как новатора и прогрессиста. Он утверждал: «Я молод, я крайний прогрессист и ещё выжидаю время. Моя вера в постоянно развивающийся интеллект непоколебима. Было бы жаль, если бы я стал однодневкой, мне же хочется стать большим» [2, с. 34].

Безусловно, самое значимое событие в творческой биографии М. Регера – его обращение к наследию И. С. Баха. Преданное следование баховским принципам ознаменовало собой переход к интеллектуальному подходу, характерному для множества направлений в искусстве XX столетия. Бах представлялся Регеру как источник духовной силы, необходимой в эпоху упадка. Уже на ранних этапах обучения учитель Регера ориентировал его на изучение творчества Баха. В дальнейшем Бах

становится для него самым почитаемым, боготворимым им композитором, первоисточником музыкального и божественного искусства. Регер называет его «божественный отец музыки», всю жизнь считая себя его последователем и учеником. Композитор действительно достиг глубокого понимания Баха, о чём свидетельствует его виртуозное владение искусством фуги. Он отмечал: «Другие делают фуги, я же могу только жить в них!» [3, с. 158].

Интерес Регера к творчеству Баха был обусловлен его ранним знакомством с органным искусством. В дальнейшем это вдохновило его на создание большого количества сочинений для органа, включая пассакалии, фуги, хоральные прелюдии и фантазии. Дань уважения Баху композитор отдавал на протяжении всей своей жизни, создав множество переложений его произведений для органа, а также отредактировав полное собрание клавирных произведений Баха.

Значение фуги в творчестве Регера трудно переоценить. Его увлечение этим жанром проявилось не только в органных произведениях, но и в сочинениях для фортепиано, камерных ансамблей и оркестра.

В этой области Регер создавал собственные формы, отличные от баховских. Наиболее характерной для него является монументальная двойная фуга с раздельной экспозицией тем. Фуга, как принцип, служила Регеру средством создания крепкой и устойчивой композиции. Двойная фуга, благодаря раздельному экспонированию тем, обеспечивала возможность почти сонатного контраста, за которым следовало объединение тем в общее звучание. Не случайно именно фуга завершает крупные сочинения Регера, словно подводя итог предшествующему развитию (почти все его вариационные циклы заканчиваются фугой).

Как и к фугам, Регер питал особую любовь к вариационным циклам, которые считаются вершиной его творчества. В этих произведениях композитор демонстрирует безграничное богатство мелодической фантазии, редкое гармоническое мастерство и свободу контрапунктической техники. Среди вариационных опусов особенно выделяются оркестровые вариации на темы Моцарта и Хиллера, фортепианные циклы на тему Телемана, а также вариации и фуга на тему Баха.

Вариации и фуга на тему Баха – обращение Регера к наследию великого учителя, одно из лучших его произведений. Они написаны в 1904 году, когда композитор вступил в период творческой зрелости и его произведения начинали приобретать известность. Тему он взял из кантаты И. С. Баха № 128.

Цикл привлекает разнообразием образов, стройностью формы и цельностью драматургического развития. В произведении органично переплетены черты классицизма и романтизма, что типично для стиля

Регера. Именно масштабные вариационные циклы Регера явились вершиной в развитии его фортепианного стиля.

Опус состоит из 14 вариаций и монументальной двойной фуги. По своему строению и содержанию он близок брамовским вариациям на тему Генделя, также завершающимся фугой. Каждая вариация интересна по-своему и выражает особое психологическое состояние. Почти все вариации написаны в трёхчастной форме. Только в начальных двух вариациях слышна первоначальная форма и гармоническая структура темы. Фактура их явно отражает влияние работы Регера над органными произведениями: мощные басовые линии, напоминая звучание органной педали и живые, динамичные средние голоса украшают выразительную мелодию Баха.

В последующих вариациях Регер значительно отклоняется от оригинальной темы, используя лишь отдельные её мотивы и интегрируя их в самые разнообразные контексты. Композитор даёт волю фантазии, создавая новое музыкальное полотно на основе лишь отдалённых намёков на исходную мелодию.

Тема изложена просто и прозрачно. Философски-сосредоточенное настроение подчёркивается размеренным, спокойным движением и длинной, непрерывной мелодической линией, обозначенной недвусмысленной ремаркой *assai legato oboe solo*, требующей от исполнителя плавного звуковедения и проникновенного, чуткого *legato*. Звучание инструмента должно быть бархатным и мягким, приближающимся к тембру гобоя.

Первая вариация звучит как продолжение темы. Не меняется характер и темп, ритмический рисунок, лишь немного усложняется фактура за счёт задержаний и подголосков, искусно вплетённых композитором в музыкальную ткань.

Вторая вариация также сохраняет первоначальные очертания темы, немного «оживляя» её триолями и уплотняя фактуру. Она – один из медленных островков цикла, обособленных от других частей. На первый план выступает Регер-романтик, заметным становится влияние Р. Вагнера. Богатая гармония и фактура сочетаются в этой вариации с прихотливой ритмикой. Огромен динамический диапазон – он колеблется от *ppp* до *fff*. Разнообразна и фактура: прозрачные «трепещущие» триоли чередуются с плотным аккордовым изложением. Фактурная смена сопровождается темповыми сдвигами, которые выписаны довольно подробно. В небольшой по объёму вариации (всего 2 страницы) перемена темпа обозначена 6 раз, не считая бесчисленных *ritenuto*.

Вторая вариация открывает новый раздел, уводя от строгого баховского стиля и погружая в мир звуков, современных Регеру. Она имеет почти импровизационный тип изложения; главная тональность появляется лишь эпизодически вместе с отдельными мелодическими

элементами темы. В ней мы слышим движение триолями в быстром темпе, в очень лёгком, прозрачном звучании. Тема здесь лишь угадывается, словно тень, в блестяще-виртуозной листовской фактуре. В среднем разделе вариации меняется характер музыки, отголоски темы звучат выразительно и страстно, сопровождаемые хроматическими пассажами левой руки. В заключительном разделе фактура уплотняется, напряжение постепенно и длительно нарастает, взрываясь мощной кульминацией, заканчивающейся на *fff* мощными пятизвучными аккордами. Исполнителю необходимо обладать достаточной физической выносливостью и распределить вес пальцев так, чтобы в чрезмерно плотном аккордовом полотне не потерять мелодический голос.

Вторая вариация – мрачноватое, тревожное скерцо. Развитие построено на секвенцировании первого мелодического оборота темы, который проходит одновременно в партии левой руки и в среднем голосе правой. Постоянная пульсация триолями и лёгкое невесомое *staccato* придают характеру нечто зловещее, а постоянные динамические всплески в духе Вагнера делают мелодию прерывистой и напряжённой. Три раза (в 8,9 и 13 тактах) тема проводится *legato* параллельными секстами, контрастируя с продолжающимся *staccato* правой руки.

В следующей вариации мы видим фактурную изобретательность композитора: сначала тема изложена скачкообразно, зеркально движется в правой и левой руке. Здесь Регер плетёт фактуру как паутину, используя всевозможные варианты, будто забавляясь этим.

Шестая вариация – снова медленный тихий островок, возвращающий в состояние полной сосредоточенности, философских рассуждений, созерцания, отрешения от внешнего мира. Ритмическая прихотливость, множественные задержания и отсутствие размеренной пульсации создают состояние неопределённости, оцепенения. Далее появляется пунктирный ритм и размеренное движение в темпе *Adagio*, меняя оттенок размышлений на более просветлённый.

Средний раздел построен на разработке отдельных мотивов темы. Большое количество хроматизмов, задержаний снова погружают слушателя в неустойчивость и зыбкость, теряется гармоническая и тональная определённость. Отсутствие всякой опоры вызывает отчаянное желание выйти из этого состояния, фразы развиваются «рывками», всплесками, с неожиданными динамическими усилениями и разрешениями на *ppp*. Наконец звучность длительно нарастает и приводит к кульминации. В эпизоде *quasi forte* мы слышим тему целиком, как знак преодоления и выхода из тупика. Она звучит очень тихо, нежно, но убедительно. Фактурно заключительный эпизод переключается с 3-ей вариацией – те же «мерцающие» триоли, только тема проходит в аккордовом изложении, а не в одноголосном. Постепенно тема затихает, растворяется, как будто наступает «затишье перед бурей». И

действительно, 8-я вариация буквально врывается в спокойный, тихий мир звуков громогласными аккордами на *ff*. В этой насыщенной фактуре с мощной аккордовой звучностью мы можем насладиться сочным, оркестровым звучанием рояля. На протяжении всей вариации чередуется размер 6/8 и 9/8. Фанфарные аккорды сменяются взволнованными синкопированными триолями. Напряжение нарастает до самого конца, подогреваемое постоянным *stringendo*. Регеру недостаточно здесь просто *ff*, он ставит *fff*, *con tutta forza*, с акцентами на каждой 16-ой, требуя максимальной звучности и мощи.

После этого вихря мы слышим хорал в тональности *Fis-dur* в медленном темпе, воссоздающий стройную баховскую фактуру в светлом, умиротворённом ключе. Здесь вспоминается девиз М. Регера: «За каждым аккордом может идти любой другой» [5, с. 59]. Удивляет богатство его гармонии и непосредственность, лёгкость её восприятия.

В 10-й вариации эмоциональное состояние и фактура близки скрябинским. Она проходит на одном дыхании; непрерывная линия баса сопровождается прерывистыми, взволнованными интонациями в партии левой руки. Очень гибко здесь нужно выстроить динамическую линию, по возможности соблюдая многочисленные обозначения автора.

Следующая вариация продолжает эмоциональный строй 10-й, здесь волнение усиливается, достигая кульминационной точки. Фактурно вариация несколько сходна с 8-й – те же взволнованные триоли, сгруппированные композитором по две в размере 9/8. В этой вариации они чередуются со стремительными тетра хордами.

Медленные вариации выполняют функцию своеобразных интермедий. Они сходны по эмоциональному состоянию, фактуре, имеют общее ритмическое начало – пунктирный ритм при размеренном движении триолями. 12-я вариация – последняя медленная вариация цикла. В ней мы впервые за долгое время слышим не отдельные мотивы и отголоски темы, а продолжительное проведение на протяжении 6 тактов – очень прозрачно, почти без подголосков, в октавном изложении. Она своего рода «лирический центр» цикла, воссоздающий квартетный мотив темы в эмоционально накалённой, по-настоящему вагнеровской атмосфере.

В следующей вариации тематическая кварта даёт импульс злomu, «дьявольскому» скерцо, возвращается первоначальная тональность – *h-moll* и сквозь скерцозность сквозит мрачный регеровский юмор. Музыка до предела проста и банальна, близка бытовым жанрам, построена на секвенционном развитии, однообразном и монотонном. Задача исполнителя в этой вариации соблюдать чёткость ритмическую и артикуляционную. Тема проходит в басу в октавном изложении (*ben marcato il basso*), фактура охватывает диапазон всего рояля, звучание инструмента мощное и плотное. В партии правой руки мы слышим

интонации и характерный штрих, предвосхищающие появление второй темы фуги, завершающей цикл.

Средний раздел резко контрастен – на *pp* в высоком регистре в правой руке прозрачные, невесомые триоли *quasi vivacissimo*, окутывающие своим хрустальным переливчатым звучанием тему, проходящую в это время в басу.

Затем вновь возвращается мощное *forte*. Тема приобретает торжественный, гимнический характер, подчёркиваемый пунктирным ритмом. Она звучит тяжело, с трудом проступая в гулком звучании остальных голосов. Заканчивается вариация апофеозом, утверждением темы Баха как итога внутренней борьбы и обретения духовной опоры.

Но даже столь величественное звучание темы в завершении вариационного цикла не удовлетворило Рegera. Разнообразные и многочисленные вариации делали невозможным уравнивание предшествующего развития одной лишь репризой. Грандиозная заключительная фуга венчает цикл, подводя итог всему предшествующему развитию; о теме Баха сигнализирует лишь квартетный скачок в начале первой темы.

Здесь в полной мере проявляется полифоническое мастерство композитора. Фуга довольно типична для Рegera – она двухтемна, с раздельными экспозициями, с мощной кульминацией в конце. Ближе к финалу фуги музыкальная ткань становится крайне плотной и насыщенной тематическим материалом. Прототипами этой фуги по структуре можно назвать органные фуги из ор. 46 (BACH) и ор. 73 (Вариации на собственную тему *fis-moll*).

1-я тема фуги интонационно и гармонически неустойчива. Развитие построено по всем канонам классической фуги. В интермедии появляется тема вариаций, которая звучит на протяжении 6 тактов. На её фоне возникает противосложение, предвещающее скорое появление второй темы, в которой мы узнаём характерный штрих, впервые появившийся в 13-й вариации.

Вторая тема начинается на *pp*, очень затаённо, издали, постепенно усиливаясь и достигая *mf*. Она контрастна по отношению к первой – более решительна, действенна, в ней нет уже плавности и размеренности, её отличает активное движение, острый штрих, подразумевающий собранность и точность прикосновения. Развивается она очень интенсивно, вскоре достигая *ff*. Несмотря на это, напряжение неуклонно нарастает, уплотняется фактура, начинается *stretta*. Грандиозная кульминация венчает фугу и весь опус. Обе темы сливаются в ней в единое целое, органично дополняя друг друга. В финальной кульминации М. Рeger использует все возможные средства для достижения эффекта – плотность музыкальной ткани, полный диапазон органа, а также его динамический потенциал, постепенное расширение и

замедление темпа. Первая тема фуги, утверждающаяся в кульминационном разделе, преобразуется. Вместо сомнений и поиска она излучает теперь твёрдость и уверенность.

Список использованных источников

1. Прокофьев, С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. – Москва : Классика XXI, 2007. – 528 с. – ISBN 978-5-89817-151-3. – Текст : непосредственный.
2. Регер, М. Упадок и возрождение музыки / М. Регер. – Текст : непосредственный // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – Москва : Музыка, 1975. – С. 32–39.
3. Регер, М. «Прошу слова!: Из эпистолярного и публицистического наследия / М. Регер ; перевод и комментарии В. Шпиницкого. – Москва : ArsisBooks, 2018. – 248 с. – ISBN 978-5-904155-75-9. – Текст : непосредственный.
4. Крейнина, Ю. В. Макс Регер: Жизнь и творчество / Ю. В. Крейнина. – Москва : Музыка, 1991. – 207 с. – ISBN 5-7140-0448-5. – Текст : непосредственный.
5. Регер, М. К учению о модуляции : учебное пособие / М. Регер ; под редакцией К. С. Гюрджян. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2025. – 76 с. – ISBN 978-5-507-53696-2. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL : <https://e.lanbook.com/book/506507> (дата обращения: 12.11.2025).

References

1. Prokofiev S. Avtobiografiya [Autobiography]. Moscow : Classic XXI, 2007, 528 p., ISBN 978-5-89817-151-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Reger M. Upadok i vrozozhdenie muzyki [The Decline and Revival of Music] Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy i dokumenty [Foreign Music of the Twentieth Century. Materials and Documents]. Moscow : Music [Muzyka], 1975, pp. 32–39.
3. Reger M. «Proshu slova!: Iz epistoljarnogo i publicisticheskogo naslediya / M. Reger ; perevod i kommentarii V. SHpinickogo [“I Ask for the Floor!: From the Epistolary and Publicistic Heritage / M. Reger ; translation and commentary by V. Shpinitzky]. Moscow : ArsisBooks, 2018, 248 p., ISBN 978-5-904155-75-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Kreynina Yu. Maks Reger: ZHizn' i tvorchestvo [Max Reger: Life and Work]. Moscow : Music [Muzyka], 1991, 207 p., ISBN 5-7140-0448-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

5. Reger M. K ucheniyu o modulyacii : uchebnoe posobie / M. Reger ; pod redakciej K. S. Gyurdzhyan [Towards the Doctrine of Modulation : a Textbook / M. Reger; edited by K. S. Gyurjyan]. Saint Petersburg : Planeta muzyki [Planet of Music], 2025, 76 p., ISBN 978-5-507-53696-2, Tekst : elektronnyj [Text : electronic] // Lan : electronic library system, URL : <https://e.lanbook.com/book/506507> (accessed: 12/11/2025).

Ткачёва И. Ю. Вариации и фуга М. Регера на тему И. С. Баха ор. 81: индивидуальные стилевые черты сквозь призму традиций великого мастера. Данная статья посвящена анализу Вариаций и фуги на тему И. С. Баха ор. 81 Макса Регера, одного из выдающихся композиторов рубежа XIX–XX веков. Исследование рассматривает это произведение как яркий пример синтеза индивидуального стиля М. Регера с богатым наследием И. С. Баха, демонстрирующий точки соприкосновения композитора с музыкальным прошлым и его новаторские подходы.

Автор статьи прослеживает, как Регер, будучи приверженцем чистого инструментализма и продолжателем традиций немецкой музыкальной культуры, преобразует баховские принципы, обогащая их идеями позднего романтизма. Методом исторического анализа выявляется значимость композитора, соединившего эпоху позднего романтизма с неоклассицизмом, его роль в зарождении новых музыкальных направлений. Системный анализ позволяет исследовать характерные черты музыки: хроматическая насыщенность гармонии, баховский размах в традиционных формах, и его приверженность чистому инструментализму. Исполнительский и структурный анализ даёт более глубокое понимание индивидуального стиля композитора.

Творчество Регера, несмотря на то, что не всегда было в полной мере оценено современниками, является важным этапом в развитии музыкальной культуры и продолжает оставаться живым источником понимания эпохи и музыкального искусства. Статья будет интересна музыковедам, преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, пианистам, а также всем ценителям классической музыки, интересующимся творчеством Макса Регера и его связью с музыкальным наследием И. С. Баха.

Ключевые слова: Макс Регер, Бах, новаторство, наследие, немецкая музыкальная традиция, вариационные циклы, поздний романтизм.

Tkacheva I. Variations and fugue by M. Reger on a theme by J. S. Bach op. 81: individual stylish traits through the prism of the traditions of the great master. This article analyzes the Variations and Fugue on a Theme by J. S. Bach, Op. 81, by Max Reger, one of the outstanding composers of the turn of the 20th century. The study examines this work as a

striking example of the synthesis of Reger's individual style with the rich legacy of J. S. Bach, demonstrating the composer's connections with the musical past and his innovative approaches.

The author of this article traces how Reger, a proponent of pure instrumentalism and a follower of German musical traditions, transformed Bach's principles, enriching them with the ideas of late Romanticism. A historical analysis reveals the composer's significance as a bridge between late Romanticism and neoclassicism, as well as his role in the emergence of new musical trends. A systemic analysis allows for the exploration of the music's characteristic features: the chromatic richness of its harmony, Bach's sweeping approach to traditional forms, and his commitment to pure instrumentalism. Performance and structural analysis provide a deeper understanding of the composer's individual style.

Reger's work, although not always fully appreciated by his contemporaries, represents an important stage in the development of musical culture and continues to be a living source of understanding of the era and musical art. This article will be of interest to musicologists, teachers and students of music schools, pianists, and all classical music enthusiasts interested in the work of Max Reger and his connection to the musical legacy of J. S. Bach.

Key words: Max Reger, Bach, innovation, heritage, German musical tradition, variation cycles, late Romanticism.

II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 786.24

М. Н. Коваленко

СЮИТА № 4 ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ А. АРЕНСКОГО: К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

Сюита для двух фортепиано – относительно молодой жанр среди обширного и разнообразного мира фортепианной музыки. Значительную роль в формировании и эволюции музыкальных жанров для двух фортепиано сыграл Антон Аренский. Г. Цыпин отмечает, что, «разнообразные по эмоциональным состояниям, пианистически импозантные» сюиты А. Аренского «предвосхитили замечательные ансамбли для двух фортепиано С. Рахманинова и, одновременно, оказали на них известное влияние» [6, с. 74].

Объектом исследований музыковедов и исполнителей долгое время было лишь фортепианное наследие композитора. Две диссертации: «Фортепианные произведения Аренского и их исполнение» Н. И. Усубовой и «Особенности фортепианного стиля Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества» И. Е. Покровской сфокусированы на изучении сочинений композитора для фортепиано. Другие жанры освещались в немногочисленных статьях и отдельных главах исследований, посвящённых творчеству композитора. Так, среди камерных сочинений ключевое внимание было уделено фортепианному трио *d-moll*. Это одно из самых известных произведений композитора обстоятельно представлено в монографии «Русское фортепианное трио» Т. А. Гайдамович. Представленное исследование является актуальным и важным этапом на пути изучения ансамблевых опусов для двух фортепиано А. Аренского.

Творчество Аренского, как и труды многих его современников, отражало стилистическое многообразие, присущее переломной эпохе. С одной стороны, композитор является продолжателем традиций русской музыки XIX века, с другой стороны, в его творчестве воплощены многие тенденции модернизма, эстетические и стилистические особенности музыки начала XX века.

В числе масштабных фортепианных сочинений композитора значительное место занимают пять сюит для двух фортепиано: первая – *g moll op. 15* (1888); вторая – «Силуэты» *c moll op. 23* (1892); третья – *C dur op. 33* (1894); четвёртая – *Des dur op. 62* (1902); пятая – Детская сюита «Каноны» *op. 65* (1902).

Во всех сюитах композитора можно обнаружить общие черты: сопоставление партий по принципу контраста, демонстрация различных граней узнаваемого фортепианного стиля, изобретательность в плане ритма, яркий мелодизм, филигранность композиторского письма. Также следует отметить развитие формы жанра сюиты и его интерпретации на протяжении жизни композитора: первые две сюиты написаны в традиционной форме сопоставления / чередования разнородных пьес; все последующие – более индивидуальны и свободны в плане композиции и драматургии.

Первая сюита привлекательна контрастом настроений и звукообразов. В сюите три части – Романс, Вальс и Полонез. Г. Цыпин считает, что «фактура этих пьес, обильная декоративными пассажами и пышными орнаментами, свидетельствует, на первый взгляд, об ориентации автора на большую эстраду» [6, с. 74]. Однако музыкальные образы первых двух пьес – элегически созерцательного Романса и изящно игривого Вальса – «близки интимной, „комнатной” лирике композитора» [6, с. 74].

Самой исполняемой является Вторая сюита *op. 23*, названная композитором «Силуэты». Написанная в 1892 г. мастером, находящимся в расцвете творческих сил, подкупающая артистизмом и красотой звучания, эта сюита «явилась кульминационным достижением композитора в жанре фортепианного ансамбля» [6, с. 75]. Музыкальные образы, представленные в сюите – Учёный, Кокетка, Паяц, Мечтатель, Танцовщица – аналогичны знаменитым карнавальным маскам из «Карнавала» Роберта Шумана и, как указывает Г. Цыпин, «вызывают к жизни ярко красочный калейдоскоп образов, настроений, остроумных звуковых характеристик и колористических контрастов» [6, с. 75]. А. Аренский, применяя различные жанровые модели – марш, песня, скерцо, арабеска, – создаёт яркий хоровод музыкальных портретов. В «Силуэтах» композитор проявил себя отличным знатоком инструмента, чувствующим его природу и умеющим использовать все его возможности и живописные резервы.

В Третьей сюите А. Аренского *op. 33*, представляющей собой тему с девятью вариациями (каждая из которых обособлена и вполне самостоятельна), Г. Цыпин усматривает «несколько внешнюю, декоративную манеру письма» [6, с. 79]. Помимо вышеназванных сюитных опусов интересным двухрояльным опытом в этом жанре оказалась Детская сюита *op. 65* композитора, состоящая из восьми частей

(Прелюдия, Ария, Скерцино, Гавот, Элегия, Романс, Интермеццо, в характере полонеза). Они построены как ряд канонов – в секунду, в терцию, кварту и т. д. – и завершаются каноном в октаву.

Радует, что интерес к творчеству А. Аренского возвращается в наше время. Это расширяет представление современного слушателя о русской фортепианной музыке рубежа XIX–XX веков, тем более что Аренский создал свой неповторимый поэтический, изящный пианистический стиль, достойный внимания.

А. Горшкова замечает: «Большая часть... его произведений была практически забыта. Распространённой стала критика сочинений Аренского как довольно поверхностных, хотя и привлекательных пьес, а самого автора называли увлечённым внешней салонной выразительностью. Вместе с тем, на рубеже XIX–XX веков Аренский был одним из известнейших русских композиторов, музыка которого постоянно звучала как на большой сцене, так и на домашних музыкальных вечерах. Его дарованием восхищались многие современники, среди которых – П. И. Чайковский и С. И. Танеев, известные критики Г. А. Ларош, Ю. Д. Энгель и А. В. Оссовский» [1].

Незаслуженно забытая, причисленная к проходным сочинениям, четвёртая сюита для двух фортепиано Антона Аренского в XXI веке обрела новую жизнь и огромный исполнительский интерес. К ней обратили своё внимание опытные исполнители, среди которых: фортепианный дуэт *Adventure Piano Duo*, Эльвира и Анатолий Полонские, Мариза Сильва и Рафаэль Азеведо, Генова&Димитров, А. Стариков и Д. Бобриня, а также автор статьи в дуэте с доцентом кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Л. В. Мельниковой и др.

Сюита состоит из 4 частей: Прелюдия, Романс, Грёзы и Финал. Разложенная фактура между двумя исполнителями создаёт объёмное, сочное и красочное звучание. В сюите ор.62 отчётливо проявилось влияние творчества европейских романтиков XIX века: шопеновский характер фортепианного письма с его утончённостью, изяществом; листовская масштабность, «флорестановский» тематизм Р. Шумана.

Эту сюиту можно охарактеризовать как сюиту-посвящение; в которой проявилась одна присущая модерну черта – «игра» различными стилями. Первая часть, Прелюдия – оммаж в сторону композиторов эпохи барокко; вторая часть, Романс – продолжение романтических традиций Чайковского и Рубинштейна; третья часть, Грёзы – отголоски импрессионизма и шумановской порывистости; четвёртая часть, Финал – блестящий реверанс пианизму Шопена.

Сюита открывается торжественной и строгой темой Прелюдии в *Des-dur* в мощном (органном) изложении. Эта часть свидетельствует об усложнении гармонического языка композитора в позднем периоде творчества. Тема звучит трижды, каждый раз пробираясь сквозь очень

далёкие модуляции (*a moll, d-moll*), «оплетённая» множеством терпких гармоний, усиленных альтерированными звуками. На протяжении части тема претерпевает образные изменения: так, если в экспозиции она представляла собой многозвучный хорал, то её второе появление – аккорды на фоне красочных арпеджио – льётся мягко, прозрачно, умиротворённо; в третий раз звучит тема наиболее мощно и жизнеутверждающе. Фактура, усиленная глубокими басами и аккордами во всех регистрах, отсылает слушателей к первому фортепианному концерту П. И. Чайковского, восходящее движение на октаву подчёркивает светлый, радостный и торжественный характер.

В ансамблевом плане исполнение требует чёткого разграничения баланса звучания, чуткого реагирования на изменения в голосоведении и отклике на тембр и регистр звучания, разнообразия в звукоизвлечении для выявления гармонических и фактурных красок партитуры.

2 часть, Романс (*as-moll*) контрастна первой в образном и в фактурном планах, изобилует находками в сочетании партий и голосов. Широкая мелодическая линия написана в духе романса с его распевностью, охватом диапазона. Следует отметить динамизацию фактуры в процессе развития, а также характерную для этой части особенность письма композитора – размещение песенной темы внутри фигураций и подголосков. Прозрачность звучания темы украшена находками в аккомпанементе: то «позванивающими» арпеджированными фигурациями в высоком регистре, то «дуновениями» неуловимых, поющих мелодию шестнадцатых в низком регистре.

Чарующим шедевром является 3 часть *Le reve* (грёзы, мечты) – центральная часть сюиты, наиболее насыщенная по драматизму и внутреннему контрасту. Крайние части с широкой мелодией на фоне зыбкого, неуловимого покачивания шестнадцатых передают иллюзию дрёмы, сна, фантастических сновидений. Изобретательно разложены партии у двух роялей, в сочетании звучания которых создаётся объёмная картина, а небольшой диапазон регистрового охвата 16-х придаёт эффект живого дыхания в музыке.

Техническую сложность представляет исполнение терцовых шестнадцатых, требующих особо мягкого, совершенно не ударного прикосновения к клавишам, одновременно с точностью и концентрированностью в кончиках пальцев. Крайне важно добиться синхронности звучания двойных нот и незаметности в переходах из одной руки в другую, а также выявления скрытой мелодической линии. Тревожные нотки, отдалённо звучащие в окончании фраз в октавных пунктирных ходах, постепенно разрушают иллюзорную картину. Средний раздел начинается с остинатных пустозвучащих аккордов, в мажорных красках, но, буквально через восемь тактов, через звучание уменьшённой гармонии и ураганного октавного хода появляется широкая,

охватывающая все регистры, синкопированная, взволнованная и страстная тема в *cis-moll* на фоне бурлящих и взволнованных тридцать вторых, напоминающих рокот волн. Бурное эмоциональное высказывание, наполненное болью и отчаянием (октавы и пассажи), от исполнителей требует чуткого диалога партий, ансамблевой гибкости, длинной фразировки.

Автор возьмёт на себя смелость провести аналогию образов третьей части с морем: сначала тихим и безмятежным, а потом внезапно бурлящим и угрожающим, но после очищающего шторма приносящим покой и гармонию. Автор считает уместным напомнить и о символизме шторма в Священном Писании, ведь шторм – это всегда не только испытание, но и время очищения, переоценки ценностей, по окончании которого человек уже прежним быть не может. Такое настроение царит в репризе: после бури всегда мир становится чище, и в душе наступает покой.

4 часть – финал – несомненный оммаж в сторону блестящих вальсов, скерцо Шопена. Целостность сюите придаёт принцип реминисценции. Так, Тема Романса из второй части приобретает характер изысканного вальса; ворвавшаяся тема из третьей части, далее тема Прелюдии напоминают кружение масок в карнавальном вальсе, увлекая слушателей в вихрь коды *presto*, в которой утверждается тональность первой части *Des-dur*. Таким образом, композитор выстраивает единую тональную цепь всей сюиты: *Des-b-E-cis-E-cis-Des*.

Изучение и исполнение двухрельных сочинений Аренского, несомненно, обогащают наши представления об эпохе рубежа XIX–XX веков и добавляют ещё одну важную грань этому яркому периоду.

В сюите ор. 62 проявились характерные особенности письма композитора: прихотливая извилистость мелодической линии, пассажи со сложной интонационной структурой, гармоническая изысканность с обилием терпких секундовых интонаций и сложных альтераций в гармонии, фактурная изобретательность, полиритмия, приподнятый, романтический образный строй, яркая программность, мастерство стилизации. Влияние предшественников, осязаемое в этом цикле, не превалирует.

Фортепианные сюиты А. Аренского представляют значительную художественную ценность и заслуживают более широкого внедрения в современную исполнительскую и педагогическую практику.

Список использованных источников

1. Горшкова, А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Горшкова Анна Михайловна ; Московская

- государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – Москва, 2021. – 30 с. – Текст : непосредственный.
2. Михасева, Е. А. К изучению сюит для двух фортепиано А. С. Аренского / Е. А. Михасева. – Текст : электронный // Вестник Ипполитовки. – 2024. – Вып. 2 (3). – С. 57–67. – URL : <https://vestnik.ippolitovka.ru/issue2june2024ru/tpost/z8fugdovu1-k-izucheniyu-syuit-dlya-dvuh-fortepiano>.
 3. Покровская, И. Е. Особенности фортепианного стиля Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Покровская Ирина Евгеньевна ; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – 158 с. – URL : <https://www.dissercat.com/content/osobennosti-fortepiannogo-stilya-arenskogo-v-kontekste-vzaimodeistviya-kompozitorskogo-i-ispjy>. – Текст : электронный.
 4. Скворцова, И. А. Двухрояльные сюиты А. С. Аренского сквозь призму авторского стиля / И. А. Скворцова, А. М. Горшкова. – Текст : электронный // Временник Зубовского института. – 2022. – № 3. – С. 103–113. – URL : <https://vremennik.artcenter.ru/archive/2022-vyp-3-38/dvukhroyalnye-syuity-a-s-arenskogo-skvoz-prizmu-avtorskogo-stilya>.
 5. Скворцова, И. А. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты». Феномен А. С. Аренского / И. А. Скворцова, А. М. Горшкова. – Текст : электронный // Южно-Российский альманах. – 2019. – № 2. – С. 24–29. – URL : <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12004>.
 6. Цыпин, Г. А. А. С. Аренский / Г. А. Цыпин. – Москва : Музыка, 1966. – 180 с. – Текст : непосредственный.

References

1. Gorshkova A. A. S. Arenskij: lichnost', tvorchestvo, stil': special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo»: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Gorshkova Anna Mihajlovna ; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. CHajkovskogo [A. S. Arensky: personality, creativity, style: specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of a dissertation for the degree of candidate of art history / Gorshkova Anna Mikhailovna ; Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky]. Moscow, 2021, 30 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Mikhaseva E. K izucheniyu syuit dlya dvuh fortepiano A. S. Arenskogo [Towards the Study of Suites for Two Pianos by A. S. Arensky].

- A. S. Arensky] / Tekst : elektronnyj [Text : electronic] // Vestnik Ippolitovki [Ippolitovka Bulletin], 2024, Issue. 2 (3), pp. 57–67, URL : <https://vestnik.ippolitovka.ru/issue2june2024ru/tpost/z8fugdovu1-k-izucheniyu-syuit-dlya-dvuh-fortepiano>.
3. Pokrovskaya I. Osobennosti fortepiannogo stilya Arenskogo v kontekste vzaimodejstviya kompozitorskogo i ispolnitel'skogo tvorchestva: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo»: dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya / Pokrovskaya Irina Evgen'evna ; Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A. I. Gercena [Features of Arensky's piano style in the context of the interaction of composer's and performer's creativity: specialty 17.00.02 “Musical Art”: dissertation for the degree of candidate of art history / Pokrovskaya Irina Evgenievna; Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen]. Saint Petersburg, 2007, 158 p., URL : <https://www.dissercat.com/content/osobennosti-fortepiannogo-stilya-arenskogo-v-kontekste-vzaimodeistviya-kompozitorskogo-i-isp>, Tekst : elektronnyj [Text : electronic].
 4. Skvortsova I. Dvuhroyal'nye syuity A. S. Arenskogo skvoz' prizmu avtorskogo stilya [Two-piano suites by A. S. Arensky through the prism of the author's style] / Tekst : elektronnyj [Text : electronic] // Vremennik Zubovskogo instituta [Vremyanik of the Zubovsky Institute], 2022, no. 3, pp. 103–113, URL : <https://vremennik.artcenter.ru/archive/2022-vyp-3-38/dvukhroyalnye-syuity-a-s-arenskogo-skvoz-prizmu-avtorskogo-stilya>.
 5. Skvortsova I. «Nepoddel'naya iskrennost' tvorchestva, dostupnost' soderzhaniya i zhivoe chuvstvo krasoty». Fenomen A. S. Arenskogo [“Genuine sincerity of creativity, accessibility of content and a living sense of beauty.” The Phenomenon of A. S. Arensky] / Tekst : elektronnyj [Text : electronic] // YUzhno-Rossijskij al'manah [South-Russian Almanac], 2019, no. 2, pp. 24–29, URL : <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12004>.
 6. Tsy-pin, G. A. S. Arensky. Moscow: Muzyka [Music], 1966, 180 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Коваленко М. Н. Сюита № 4 для двух фортепиано в 4 руки А. Аренского: к вопросу изучения в классе фортепианного ансамбля. Фортепианный дуэт в настоящее время является востребованным направлением в исполнительстве, вызвавшим новую волну интереса исследователей в области ансамблевого музыкального искусства. Предмет изучения – фортепианные сюиты для двух фортепиано Антона Аренского, в частности незаслуженно забытая сюита № 4. Обогащение педагогического репертуара класса фортепианного ансамбля и

концертного репертуара исполнителей – актуальная задача современного педагога. Изобретательность стилистической и фактурной наполненности, звуковая красочность, изысканность гармонического языка, динамическая и штриховая утонченность произведений для фортепианного ансамбля композитора, несомненно, будут способствовать развитию профессиональных умений, обогащению звуковой палитры будущих исполнителей и педагогов.

Специфика поставленных задач предопределила выбор следующих видов методологии исследования: ретроспектива, анализ, описание, обобщение, систематизация собственного педагогического опыта.

Педагогическая работа автора статьи со студентами в классе фортепианного ансамбля определила направленность изучения сюит А. Аренского в ракурсе исполнительских проблем.

В данной работе впервые рассматривается жанровая и стилевая самобытность пьес из сюиты № 4 ор. 62 для фортепианного ансамбля русского композитора, предлагается оригинальный алгоритм исполнительских рекомендаций – от понимания образной концепции, анализа композиционных, ладогармонических средств – до выделения основных исполнительских задач в интерпретации, что позволяет создать жанровое своеобразие, добиться целостности и яркости в исполнении каждой части.

Ключевые слова: фортепианный ансамбль, Антон Аренский, сюита № 4 ор.62, ансамблевое взаимодействие, репертуар, стиль.

Kovalenko M. Suite No. 4 for two pianos in 4 hands by A. Arensky: on the issue of studying the piano ensemble in the classroom. Piano duet is currently a sought-after direction in performance, which has caused a new wave of interest among researchers in the field of ensemble musical art. The subject of study is the piano suites for two pianos by Anton Arensky, in particular, the undeservedly forgotten suite No. 4. Enriching the pedagogical repertoire of the piano ensemble class and the concert repertoire of performers is an urgent task for a modern teacher. The ingenuity of stylistic and textural richness, the sound colorfulness, the sophistication of the harmonic language, the dynamic and line refinement of the composer's works for the piano ensemble will undoubtedly contribute to the development of professional skills, enriching the sound palette of future performers and teachers.

The specifics of the tasks set determined the choice of the following types of research methodology: retrospective, analysis, description, generalization, systematization of one's own pedagogical experience.

The author's pedagogical work with students in a piano ensemble class determined the focus of the study of A. Arensky's suites from the perspective of performance issues.

This work examines for the first time the genre and stylistic originality of the pieces from the Russian composer's Suite No. 4, Op. 62, for piano ensemble. It offers an original algorithm of performance recommendations – from understanding the figurative concept and analyzing compositional and harmonic means – to identifying the main performance tasks in interpretation, which allows for the creation of genre originality and the achievement of integrity and vibrancy in the performance of each movement.

Key words: piano ensemble, Anton Arensky, suite no. 4 op. 62, ensemble interaction, repertoire, style.

УДК 786.2:78.071.2

Ю. К. Дробот

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ А. Н. СКРЯБИНА

Современный этап развития фортепианного исполнительства демонстрирует наличие прочной «репертуарной базы», состоящей преимущественно из наиболее известных и востребованных произведений разных эпох. Процесс пополнения базового пианистического репертуара не отличается высокой интенсивностью, причём осуществляется он в основном за счёт сочинений современных композиторов. Тем не менее, нельзя отрицать, что прошлое фортепианного искусства всё ещё хранит в себе множество шедевров, которые по каким-то причинам до сих пор остаются неизвестными для исполнителей-пианистов и широкой публики. Если в отношении старинной музыки этот факт вполне объясним, то подобные «пробелы» в культурном наследии недавнего прошлого, например, русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков, являются настоящей исторической несправедливостью.

Казалось бы, отечественные исследователи давно должны были изучить все архивы выдающихся русских композиторов, а пианисты – озвучить каждую страницу их фортепианного творчества и донести их до культурной общественности. Но до сих пор, в силу разных причин, целые «пласты в высшей степени достойной музыки, интересной, художественно полноценной, не изучаются, а главное, не звучат, остаются закрытыми для исполнителей, неизвестными широкому кругу слушателей, выпадают из современной концертной практики» [11, с. 6]. Факторы, повлиявшие на такое положение вещей, многочисленны и разнородны. Сюда относится и ограниченность доступа к малоизвестным нотным материалам и архивам,

и традиционность культурных запросов публики, и некая «инерционность» самих исполнителей в отношении к привычному им репертуару, а порой – и неумение точно и грамотно интерпретировать ту музыку, которую ранее никто не исполнял и не слышал. Всё же, это колоссальная творческая ответственность – преподнести публике и критикам собственную исполнительскую концепцию произведения, не имеющую общепризнанных звуковых «эталонов» и обоснованных традиций интерпретации.

Вышесказанное в полной мере можно отнести к раннему фортепианному творчеству Александра Николаевича Скрябина. Его фортепианное наследие в целом – уникально и колоссально; буквально каждое сочинение может стать украшением репертуара любого пианиста. Десять всемирно известных скрябинских сонат для фортепиано являют собой настоящий прорыв в образно-композиционном содержании традиционной романтической сонаты. Фортепианные миниатюры композитора, которых сегодня исследователи насчитывают более двухсот, воплощают практически все его новаторские искания и имеют большое художественное значение для каждой из жанровых сфер – от простейших прелюдий до крупных фортепианных циклов. «Насколько прохладнее и мельче оказалось бы море прелюдийного жанра в фортепианной музыке, если бы мы вдруг лишились богатств, щедро дарованных гением Скрябина!..» [5, с. 362], – метафорично восклицает В. В. Орловский. Характеризуя раннее творчество композитора, упомянем также Концерт для фортепиано с оркестром, который признан в качестве одного из высших достижений русского музыкального искусства в данном жанре.

За свою сравнительно недолгую жизнь А. Н. Скрябин успел открыть новые пути в искусстве, написать множество самобытных сочинений и сформировать собственную музыкальную философию, связанную с символизмом, солипсизмом, мистериальностью, идеями всеединства. Он имел утончённый склад ума и психики, что обусловило его столь яркое новаторство как в сфере музыкально-выразительных средств и композиционных форм фортепианной музыки, так и в области техники пианизма. Благодаря тому, что А. Н. Скрябин сам был блестящим пианистом, его композиторское творчество приобрело особые черты и выразительные особенности. Сам он говорил: «Я не знаю, чего бы не мог выразить на рояле... Мне кажется, что из этих отдельных выражений я мог бы создать целую систему» [10, с. 186]. Романтическую идею синтеза искусств А. Н. Скрябин возвёл в степень и направил в новое русло – русло музыкального символизма, что привело его к новой, уникальной «философии музыки» и крайнему проявлению субъективного идеализма в искусстве; а истоки этих процессов следует искать именно в раннем творчестве композитора.

Всё это подтверждает, что малоизвестные страницы раннего творчества А. Н. Скрябина имеют подлинную художественную ценность, безусловно интересны с точки зрения стиля и интерпретации, а также достойны того, чтобы быть возрождёнными и актуализированными сегодня. Показательно, что в исследованиях последних лет музыковеды и философы нередко высказываются об актуальности изучения его музыки именно с точки зрения интерпретации: «Принимая во внимание своеобразие скрябинского музыкального мышления, мы неминуемо должны рассматривать его произведения как “коммуникат”, сообщение, отправляемое композитором и получаемое слушателем. Основные поиски при этом следует вести в направлении двух узловых процессов любого коммуникативного акта: кодирования и декодирования информации. Другими словами, чтобы понять значение скрябинских музыкальных знаков и адекватно интерпретировать их, необходимо понять принцип, в соответствии с которым Скрябин шифрует в музыкальном тексте содержание...» [13, с. 259].

Таким образом, актуальность данной статьи обусловлена необходимостью привлечь должное внимание исполнителей и музыковедов к наименее изученной сфере творческого наследия А. Н. Скрябина – его ранним фортепианным произведениям, которые и являются объектом настоящего исследования. Предмет изучения – проблемы интерпретации и исполнительской специфики раннего творчества А. Н. Скрябина.

Цель статьи – выявить основные проблемы исполнительской интерпретации ранних фортепианных сочинений А. Н. Скрябина и обосновать возможность их решения через изучение исполнительского стиля самого композитора.

Теоретическую базу исследования составили многочисленные музыковедческие работы, посвящённые как самому А. Н. Скрябину (А. А. Альшванг, А. И. Бандура, И. Ф. Бэлза, Ю. В. Дельсон, Т. Н. Левая, И. И. Мартынов, В. В. Рубцова, Л. Л. Сабанеев), так и его композиторскому и исполнительскому стилю (В. М. Блок, О. М. Жукова, П. В. Лобанов, А. И. Николаева, Н. Н. Черкас, Н. М. Усенко, С. М. Хентова и др.).

В русской музыке начала XX века А. Н. Скрябин по праву занимает особое место: «Даже среди многих звёзд “серебряного века” его фигура выделяется ореолом уникальности» [3, с. 5]. Он заявил о себе ещё в конце 1890-х годов, будучи совсем молодым, но удивительно одарённым музыкантом. Сначала он занимался как пианист у Г. Э. Конюса и знаменитого фортепианного педагога Н. С. Зверева, а затем поступил в Московскую консерваторию в класс В. И. Сафонова; параллельно А. Н. Скрябин осваивал технику композиции, хотя консерваторского диплома по второй специальности так и не получил. Этот период в жизни

композитора принято называть ранним: к нему относятся миниатюры – как отдельные, так и объединённые в циклы, – например, Вальс Op. 1; Этюд, прелюдия и экспромт Op. 2; Десять мазурок Op. 3; Два ноктюрна Op. 5; Двенадцать этюдов Op. 8; Экспромты Op. 10, Op. 12 и Op. 14; Полонез Op. 21 и др. Среди всех жанров А. Н. Скрябин в то время предпочитал прелюдию, так как она давала возможность отразить мимолётные и символические образы в предельно лаконичной форме. Кроме того, после выдающихся музыкальных открытий Ф. Шопена в области данного жанра многие композиторы пытались по-своему интерпретировать прелюдию (К. Дебюсси, М. Равель, С. Франк, Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, С. В. Рахманинов), и А. Н. Скрябин не остался в стороне от этой тенденции. В ранний период им были написаны Двадцать четыре прелюдии Op. 11; Шесть прелюдий Op. 13; Пять прелюдий Op. 15; Пять прелюдий Op. 16; Семь прелюдий Op. 17; Четыре прелюдии Op. 22.

Отдельное место в раннем творчестве А. Н. Скрябина занимают его фортепианные сонаты. Первая соната Op. 6 была создана в 1892 году, положив начало важнейшей линии творчества – сонатному жанру как своеобразному «ядру» всей его композиторской деятельности, «концентрирующему в себе и новые философские идеи, и стилистические открытия» [3, с. 11]. Вторая соната Op. 19 (1897) относится к области композиционных экспериментов молодого автора: наличие подзаголовка «соната-фантазия», черт обобщённой программности, двухчастной структуры цикла указывают на нестандартный подход к его трактовке. Третья соната Op. 23 (1898) – знаковое произведение, которым завершается весь ранний период творчества А. Н. Скрябина. Помимо сонат, к раннему периоду творчества также следует отнести несколько малоизвестных крупных фортепианных сочинений, о которых редко упоминают исследователи: например, юношескую Сонату-фантазию, Сонату *es-moll* (первая часть которой более известна как отдельное сочинение *Allegro Appassionato*), Фантазию для фортепиано с оркестром *a-moll*.

Здесь кроется одна из первых и наиболее очевидных причин того, почему исполнение ранней фортепианной музыки А. Н. Скрябина может быть проблематичным: именно с этим периодом в творчестве композитора связана масса фактологических неточностей и «белых пятен», а нотные материалы зачастую попросту недоступны. Например, последнее из вышеупомянутых произведений – Фантазия *a-moll* – было написано в 1889 году, но не было издано; оркестровая партия Фантазии до сих пор существует лишь в виде рукописного клавира. Юношескую Сонату-фантазию часто путают со Второй сонатой, так как они обе написаны в тональности *gis-moll*, имеют сходный подзаголовок и состоят из двух частей. Наконец, о Сонате *es-moll* вообще известно крайне мало, а дата её создания до сих пор подвергается сомнениям. Согласно рукописям,

хранящимся в Государственном мемориальном музее А. Н. Скрябина в Москве, эта соната задумывалась как трёхчастный цикл, но затем её первая часть *Allegro appassionato* была переработана в самостоятельное произведение (Op. 4), вторая часть *Andante* не была окончена, а третья часть *Presto* была завершена в 1889 году, не считая всего трёх «пустых» тактов.

Ещё одной проблемой в интерпретации ранних фортепианных произведений А. Н. Скрябина является специфика формирования его эстетико-философских идей, которые определённым образом эволюционировали на протяжении его творческого пути. С одной стороны, любому профессиональному исполнителю известно, какое колоссальное значение имеет музыкальная философия А. Н. Скрябина для понимания замысла его произведений. С другой стороны, привычные суждения исследователей о скрябинском символизме, космизме, универсализме, мистериальности ещё «не работают» в полной мере в начале его композиторского пути. Пытаясь уяснить для себя философские основы раннего творчества А. Н. Скрябина, музыкант-исполнитель должен отдавать отчёт в том, что они отличаются от идей и концепций зрелого стиля автора с его особым пониманием мессианской роли художника-творца, «миропреобразующими идеями <...>, глобальными философскими замыслами, берущими начало из реформаторского творчества Вагнера и дионисийской философии Ницше» [8, с. 52]. В молодом возрасте А. Н. Скрябин не стремился к детальному и глубокому изучению философских теорий, скорее он склонялся к практическому обсуждению различных художественно-эстетических и социокультурных вопросов, волновавших умы просвещённой интеллигенции в то время. Большую роль в этом процессе сыграли его близкие знакомые – французский философ и писатель Б. Ф. Шлёцер и русский философ и публицист С. Н. Трубецкой. Последний не только лично поддерживал талант молодого А. Н. Скрябина в прессе (и косвенно – через влияние своего отца, председателя московского отделения РМО), но и много рассказывал композитору об истории, культуре, основах философии. Они проводили за беседами по несколько часов подряд, о чём упоминает Л. А. Скрябина на страницах своих воспоминаний [7, с. 20]. В целом, молодой композитор больше тяготел к европейской философии, идеализму, религиозной метафизике и современному мистицизму, за что его консерваторский преподаватель В. И. Сафонов называл своего студента ницшеанцем и мистиком.

После окончания консерватории А. Н. Скрябин более системно и осознано подошёл к изучению философии, он освоил целый пласт научной литературы, особое внимание уделяя новой русской религиозной философии, трудам А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, «Истории философии» К. Фишера и авторитетному по тем временам трёхтомнику «Очерков по

истории философии» Ф. Ибервега. Во время путешествий в Европу композитор посещал различные мероприятия, библиотеки, философские конгрессы, познакомился с теософическими учениями, теорией Е. П. Блаватской, индийской литературой и философией, даже пытался изучать санскрит. В результате переосмысления всех этих источников взгляды композитора обрели очень сложную, многокомпонентную специфику и, по словам Е. В. Щербаковой, «эволюционировали от западной культуры к авторскому синтезу зарубежных (европейских и восточных) и отечественных культурных влияний» [14, с. 165].

В зените творческого пути А. Н. Скрябину стали особенно близки идеи символизма, он сблизился с кружком философов-символистов из знаменитого Московского психологического общества, активно общался и полемизировал с поэтами, писателям, философами, в том числе, с Г. В. Плехановым, В. Я. Брюсовым, В. И. Ивановым, К. Д. Бальмонтом, Ю. К. Балтрушайтисом. Через символизм и мистицизм он пришёл к концепции субъективного идеализма и собственному пониманию миссии композитора как Творца-пророка, который несёт социуму дар духовного обновления: «Божественная идея, по его мнению, заключалась в достижении единой соборности. Вдохновляемый этой общечеловеческой идеей, он творил свои произведения, которые воспринимал как средство воплощения и социального воздействия, способное изменить и даже перевернуть мир, сделав его духовно богатым, а человека – более совершенным» [2, с. 86]. Такая философская концепция нашла отражение практически во всех сочинениях зрелого периода творчества А. Н. Скрябина, и это даёт исполнителю ключ к более точному пониманию многих его произведений. Но интерпретируя фортепианные произведения раннего периода творчества, на эту философскую теорию ещё нельзя опираться в полной мере, что часто пытаются сделать начинающие пианисты.

Кроме того, специфика исполнительской интерпретации раннего творчества А. Н. Скрябина во многом обусловлена и особым экспериментальным характером его сочинений. Как отмечают современные фортепианные педагоги, работа над его произведениями часто вызывает у студентов значительные трудности: «Они связаны с выявлением в скрябинских опусах непривычных приёмов изложения, с недостаточной осведомлённостью учащегося-музыканта о новаторских достижениях композитора в области содержания и средств музыкальной выразительности» [4, с. 88]. Важно понимать, что склонность А. Н. Скрябина к новаторству и различным экспериментам проявилась уже в ранний период его творчества и обнаружила себя как в сфере композиции и музыкальной драматургии, так и в области пианистической техники. Например, в 1894 году им были созданы Прелюдия и Ноктюрн Ор. 9, предназначенные для левой руки (не без влияния драматичных

обстоятельств из биографии композитора), и *Allegro Appassionato* Op. 4, напоминающее по композиции сложную одночастную сонату. Написанный тремя годами позже Фортепианный концерт Op. 20 демонстрирует тяготение к поэчности и единству цикла при сохранении традиционной циклической формы концерта, а также большое разнообразие новаторских приёмов фортепианной техники. Причём большинство из них обусловлены техническими возможностями самого А. Н. Скрябина, который был блестящим пианистом с неординарным видением и владением всей богатейшей выразительной палитрой рояля. В ранний период творчества он работал преимущественно как фортепианный композитор, поэтому и стиль его сочинений был нераздельно связан с его исполнительской манерой. В. Ю. Дельсон подчёркивал, что «Скрябин был по характеру своего музыкального мышления прежде всего пианистом. Будучи вдохновенным исполнителем, он охотно поверял любимому инструменту все свои заветные думы и переживания. <...> Его игра поражала внутренним пафосом, необыкновенной утончённостью оттенков, своеобразием ритма» [1, с. 8].

Рассматривая ранние фортепианные произведения А. Н. Скрябина в исполнительском контексте, можно столкнуться с ещё одной очевидной проблемой: если широко известные его сонаты давно вошли в фортепианный репертуар и приобрели прочные, закрепившиеся на практике исполнительские традиции, то малоизвестные сочинения раннего периода таких традиций не имеют. Для пианистов, особенно молодых, встаёт закономерный вопрос: как следует интерпретировать ранние скрябинские опусы, которые почти никто не исполнял и с которыми невозможно ознакомиться в записи? Мы предлагаем поискать ответ на этот вопрос в исполнительском творчестве самого А. Н. Скрябина.

На данный момент можно найти опубликованные воспоминания современников, критиков, соратников композитора, а также немногочисленные научные исследования, посвящённые исполнительскому стилю А. Н. Скрябина. Существуют даже дошедшие до наших дней аудиозаписи его собственных исполнений ранних опусов (например, Второй сонаты, Op. 19). Опираясь на изучение исполнительских принципов и особенностей раннего стиля А. Н. Скрябина как пианиста, целесообразно применить эти принципы и к интерпретированию его фортепианного наследия, так как они «порождены свойствами Скрябина-пианиста, и часто вытекают из его приёмов и манеры исполнения» [8, с. 52].

По свидетельству очевидцев выступлений А. Н. Скрябина, они всегда проходили с неизменным успехом. Выдающийся виртуоз, он обладал небывалой беглостью, экспрессией, удивительной исполнительской харизмой и умел захватить внимание слушателей с

первых же звуков. Оценивая стиль А. Н. Скрябина с технической стороны, его современники отмечали, что он был подлинным виртуозом, но часто использовал приёмы, противоречащие классической пианистической школе своего времени: играл напряжённой цепкой кистью, экономными «скупыми» движениями, облегчённым и как бы «клавесинным» туше, не стремился к свободному размаху руки и кисти, не использовал тяжесть руки для достижения нюанса *f*. Однако именно эти приёмы делали скрябинский стиль таким индивидуализированным: «напряжённость рук (а может, на самом деле их точная собранность) придавала ту самую изумительную нервность в сильных моментах, действующую как электрический ток, а <...> лёгкость туше (даже в специфическом скрябинском *forte*) – обжигающе-холодную колкость кристаллических образований, их хрупкость; скрябинская знаменитая полётность не могла предполагать погружённости в клавиатуру, напротив, здесь требовалось воспарение от клавиатуры» [9, с. 249]. Известно, что А. Н. Скрябин опирался на методику позиционной игры: определённая позиция кисти с независимыми друг от друга пальцами позволяла ему достигать беглости и ровного звуковедения в любых мелодиях и в любых тональностях. Например, он использовал стандартную аппликатуру для гамм по белым клавишам в любых других гаммах с чёрными клавишами, что в итоге делало абсолютно естественным использование первого и пятого пальцев на чёрных клавишах. Для А. Н. Скрябина-композитора, с его тяготением к сложным гармоническим планам, к красочным тональностям с большим количеством ключевых знаков и символической их трактовке, это было очень важно.

Во многом его исполнительскую технику определили пианистические традиции школы В. И. Сафонова – авторитетнейшего фортепианного педагога и знаменитого дирижёра, автора новаторской методики игры «Новая формула». К. Н. Игумнов писал о А. Н. Скрябине: «Как пианист он был типичным учеником Сафонова. Приподнятая кисть, свободно положенные, лишь слегка согнутые пальцы, лёгкий, но очень быстрый и чёткий удар поднятого пальца; чрезвычайно своеобразно было *legato* Скрябина. Это было скорее какое-то *quasi legato*, только от удара пальцев по клавишам, а не от нажима» [Цит. по: 12, с. 39]. Сам В. И. Сафонов оценивал исполнительский темперамент своего ученика как лирический, утончённо-изысканный, продолжающий традиции шопеновского пианизма: по его мнению, у А. Н. Скрябина «было особое разнообразие звука, особое идеальное тонкое употребление педали; он обладал редким исключительным даром: инструмент у него дышал» [9, с. 249]. При этом скрябинский стиль нельзя было назвать «салонным», он не был направлен на услаждение слуха красочными звучностями инструмента без какой-либо содержательной цели. Наоборот, А. Н. Скрябин играл очень тонко и интеллектуально. Его современница

М. С. Неменова-Лунц характеризовала его игру так: «Одухотворённость буквально каждой ноты, неподдельная поэтичность, изысканный вкус создавали всякий раз впечатление вновь рождающихся под его пальцами произведений» [Цит. по: 12, с. 47].

Одной из объективных причин, повлиявших на специфику исполнительского стиля А. Н. Скрябина, стала его болезнь кисти. В 1894 году он «переиграл» правую руку и не мог выступать, и, хотя в дальнейшем работоспособность руки восстановилась, с тех пор он играл в щадящем режиме. Он не использовал мощного *forte*, не превышал умеренных нюансов, избегал форсированного звучания, отдавая предпочтение ясному, островатому *mezzo*. Динамическая палитра в его сочинениях очень богата и выразительна, но при этом она как бы на нюанс ниже традиционных градаций. В своих исполнениях А. Н. Скрябин компенсировал отсутствие мощного «густого» *ff* с помощью плавных, но интенсивных нарастаний динамики, а также за счёт темповых ускорений, что придавало кульминациям большую выразительность и без предельно громких нюансов. Тяготение композитора к подобного рода динамике в ранний период творчества «по-видимому, было связано с лирическим “шопеновским” восприятием инструмента; в поздний – с символистским стремлением к “дематериализации” звучания» [9, с. 254], – предполагает Н. М. Усенко.

Помимо динамики, важными выразительными средствами для Скрябина-пианиста были темп и агогика. Он очень тонко чувствовал темпы и их градации, использовал для их обозначения в нотах как стандартные, так и необычные красочные выражения, а при игре широко применял разнообразные ускорения и замедления. Причём агогика у него зачастую оказывала определяющее влияние на драматургию, на выстраивание кульминации, и в конечном итоге – на композиционную структуру произведения. То есть, «агогика (сфера исполнительства) в определённой мере начинает управлять формой (сфера композиторства). Подобный способ выстраивания формы, безусловно, определяет специфику скрябинского исполнительского искусства и в дальнейшем оказывает существенное влияние на его композиторский стиль» [9, с. 252].

Относительно скрябинской агогики С. С. Скребков сделал меткое замечание: «Скрябин непрерывно играет в остро выраженном *tempo rubato*» [6, с. 213]. Однако все темповые отклонения у него были компенсированными, дозированными, использовались на сравнительно близком расстоянии, и потому в целом в произведении устанавливалась довольно чёткая и ощутимая метрическая пульсация. Пульс и его ритмичное биение были очень важны для Скрябина-композитора – они помогали ему создать характерные образы-символы («полёта», «огня» и вообще все, связанные с движением или обобщённой танцевальностью).

Такой тип образности был особенно показателен для раннего творчества композитора.

Что касается лирических тем, то здесь в исполнительской манере А. Н. Скрябина отмечалась явная фактурная дифференциация: мелодический голос развивался свободно, с ритмическими оттяжками долгих длительностей и ускорениями бисерных пассажей; в то же время сопровождение было ритмически более стабильным и артикуляционно ясным. Скрябин-пианист обладал лаконичным и одновременно мягким туше, у него был «великолепный по мягкости и какому-то особому *vibrato* звук, лёгкая подвижность пальцев, на редкость живая фразировка. Он бесподобно педализировал» [9, с. 251]. То есть, в его исполнительском стиле был максимально задействован весь арсенал выразительных и колористических возможностей фортепиано.

Наконец, нельзя не отметить склонность А. Н. Скрябина к динамизму образов, к постоянному обновлению тем, которые уже прозвучали ранее. Даже если у него «реприза нотирована как точное повторение экспозиции, она всегда исполняется Скрябиным по-другому» [9, с. 253]. Это принципиально влияет и на композиционную сторону скрябинских сочинений: он отдаёт предпочтение варьированным и динамизированным репризам в простых формах, сокращённым или переосмысленным сонатным репризам, постоянным трансформациям лейттем-образов, проходящих сквозь весь опус.

Всё вышесказанное применимо к исполнительскому процессу – к созданию грамотной, корректной и убедительной интерпретации ранних фортепианных сочинений А. Н. Скрябина. Если современный пианист стремится исполнить их близко к авторскому тексту, если он хочет максимально точно воссоздать композиторский замысел и сам дух скрябинской музыки – ему следует учитывать ряд факторов, определяющих проблематику исполнительского процесса ранних фортепианных опусов А. Н. Скрябина. В связи с этим в рамках данной статьи были выделены основные проблемы:

1) Фортепианные произведения раннего периода творчества композитора до сих пор недостаточно изучены, особенности их создания порой сопряжены с фактологическими неточностями, а нотные материалы иногда и вовсе недоступны.

2) Эстетико-философские идеи А. Н. Скрябина, которые оказали важное влияние на его композиторские замыслы, в ранний период творчества ещё не были окончательно сформированы. Следует с осторожностью апеллировать к известным постулатам о скрябинском символизме, солипсизме, синтетичности, мистериальности, мессианской роли художника-творца, интерпретируя фортепианную музыку раннего периода его творчества.

3) При создании исполнительской интерпретации ранних фортепианных произведений А. Н. Скрябина и трактовке его выразительных средств следует учитывать новаторский характер скрябинского творчества и постоянное стремление композитора к обновлению и экспериментаторству в сфере пианизма.

4) В интерпретации малоизвестных ранних опусов А. Н. Скрябина целесообразно опираться на изучение особенностей исполнительского стиля Скрябина-пианиста – это ключ к пониманию исполнительских особенностей его произведений.

В настоящей статье были собраны и обобщены замечания и свидетельства об исполнительском стиле А. Н. Скрябина, которые могут послужить основой для более точного понимания замыслов и концепций его произведений, а также для создания их убедительных, художественно обоснованных интерпретаций. Опираясь на глубокое изучение скрябинского творчества, эстетико-философской системы и исполнительского стиля, современные пианисты получают возможность по-новому взглянуть на проблему интерпретации его фортепианного наследия, открыть для слушателей наименее известные опусы А. Н. Скрябина. Его фортепианное творчество охватывает и связывает воедино две сферы творческой деятельности – композиторскую и исполнительскую, и по стиливым установкам Скрябина-пианиста можно судить о корректной интерпретации музыкальных текстов Скрябина-композитора, даже тех, которые до сих пор остаются малоизвестными. В перспективах дальнейшей разработки данной проблематики – исполнительский анализ и интерпретация конкретных фортепианных сочинений раннего периода творчества композитора, которые безусловно заслуживают и внимания слушателей, и включения их в активный фортепианный репертуар.

Список использованных источников

1. Дельсон, В. Ю. Фортепьянные сонаты Скрябина / В. Ю. Дельсон. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 48 с. – Текст : непосредственный.
2. Зорилова, Л.С. О философском мировоззрении А. Н. Скрябина / Л. С. Зорилова. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2016. – № 6 (74). – С. 80-86.
3. Левая, Т. Н. Скрябин / Т. Н. Левая. – Текст : непосредственный // История русской музыки. – Т. 10-а. – Москва : Государственный институт искусствознания, 1997. – ISBN 5-7140-0282-2. – С. 5–68.
4. Николаева, А. И. Фортепианный стиль А. Н. Скрябина как предмет освоения в музыкально-исполнительском классе / А. И. Николаева. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 2. – С. 79–90.

5. Орловский, В. В. В мире прелюдий А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин и современность : жизнь после жизни : Сборник статей / Составитель А. С. Скрябин. – Москва; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – ISBN 978-5-98712-719-3. – С. 361–366. – Текст : непосредственный.
6. Скребков, С. С. Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина / С. С. Скребков. – Текст : непосредственный // Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940 : сборник к 25-летию со дня смерти / редактор С. Маркус. – Москва ; Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1940. – С. 213–215.
7. Скрябина, Л. А. Воспоминания / Л. А. Скрябина. – Текст : непосредственный // Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940 : сборник к 25-летию со дня смерти / Под редакцией С. Маркус. – Москва ; Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1940. – С. 7–23.
8. Степанов, В. С. Миниатюризм А. Скрябина в контексте культуры эпохи модерна : от раннего периода творчества к позднему / В. С. Степанов. – Текст : непосредственный // Научный поиск : личность, образование, культура. – 2022. – № 2. – С. 51–57.
9. Усенко, Н. М. Новые аспекты в исследовании исполнительского искусства А. Скрябина / Н. М. Усенко. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – С. 249–256.
10. Фохт, Б. А. Философия музыки А. Н. Скрябина / Б. А. Фохт. – Текст : непосредственный // Скрябин. Человек, художник, мыслитель : Сборник статей / Составитель О. М. Томпакова. – Москва : Государственный мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. – С. 176–202.
11. Цукер, А. М. В тени классиков : к проблеме целостности музыкально-исторического процесса / А. М. Цукер. – Текст : непосредственный // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : Сборник статей / Редактор-составитель А. М. Цукер. – Москва : Композитор, 2010. – ISBN 978-5-4254-0005-5. – С. 5–18.
12. Хентова, С. М. Заметки о Скрябине-пианисте / С. М. Хентова. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – 1962. – Вып. 3. – С. 37–64.
13. Шумилин, Д. А. Скрябин – музыка – философия: к методологии проблемы / Д. А. Шумилин. – Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена – 2009. – № 101. – С. 258–161.

14. Щербакова, Е. В. Идейно-художественные ориентиры А. Н. Скрябина / Е. В. Щербакова. – Текст : непосредственный // Вестник культурологии. – 2023. – № 1 (104). – С. 165–181.

References

1. Delson V. Fortep'yannye sonaty Skryabina [Scriabin's Piano Sonatas]. Moscow : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Musical Publishing House], 1961, 48 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Zorilova L. O filosofskom mirovozzrenii A. N. Skryabina [On the philosophical worldview of A. N. Scriabin] Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Vestnik MGUKI [Bulletin of Moscow State University and Arts (MGUKI)], 2016, no. 6 (74), pp. 80–86.
3. Levaya T. Scriabin. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Istoriya russkoj muzyki [The History of Russian Music], vol. 10. Moscow : Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya [State Institute of Art Studies], 1997, ISBN 5-7140-0282-2, pp. 5–68.
4. Nikolaeva A. Fortepiannyj stil' A. N. Skryabina kak predmet osvoeniya v muzykal'no-ispolnitel'skom klasse [The piano style of A.N. Scriabin as a subject of mastering in a musical and performing class]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education], 2017, no. 2, pp. 79–90.
5. Orlovsky V. V mire prelyudij A. N. Skryabina [In the world of A. Scriabin's preludes] / A. Skryabin i sovremennost' : zhizn' posle zhizni : Sbornik statej / Sostavitel' A. S. Skryabin [A. N. Scriabin and modernity : life after life : Collection of articles / Comp. A. S. Scriabin]. Moscow; Saint Petersburg : Centr gumanitarnyh iniciativ [Center for Humanitarian Initiatives], 2016, ISBN 978-5-98712-719-3, pp. 361–366, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Skrebkov S. Nekotorye dannye ob agogike avtorskogo ispolneniya Skryabina [Some data on the logic of the author's performance of Scriabin]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Aleksandr Nikolaevich Skryabin. 1915–1940 : sbornik k 25-letiyu so dnya smerti / redaktor S. Markus [Alexander Nikolaevich Scriabin. 1915–1940 : collection for the 25th anniversary of his death / ed. by S. Markus]. Moscow; Leningrad : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1940, pp. 213–215.
7. Scriabina L. Vospominaniya [Memoirs]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Aleksandr Nikolaevich Skryabin. 1915–1940 : sbornik k 25-letiyu so dnya smerti / Pod redakciej S. Markus [Alexander Nikolaevich Scriabin. 1915–1940 : collection dedicated to the 25th anniversary of his death / Edited by S. Markus]. Moscow; Leningrad : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1940, pp. 7–23.

8. Stepanov V. Miniaturizm A. Skryabina v kontekste kul'tury epohi moderna : ot rannego perioda tvorchestva k pozdnemu [A. Scriabin's miniaturism in the context of the culture of the Modern era: from the early period of creativity to the late]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Nauchnyj poisk : lichnost', obrazovanie, kul'tura [Scientific search : personality, education, culture], 2022, no. 2, pp. 51–57.
9. Usenko N. Novye aspekty v issledovanii ispolnitel'skogo iskusstva A. Skryabina [New aspects in the study of A. Scriabin's performing arts]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / YUzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac], 2004, no. 1, pp. 249–256.
10. Focht B. Filosofiya muzyki A. N. Skryabina [Philosophy of music by A. N. Scriabin]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Skryabin. CHelovek, hudozhnik, myslitel' : Sbornik statej / Sostavitel' O. M. Tompakova [Scriabin. Man, artist, thinker : Collection of articles / Compiler O. M. Tompakova]. Moscow : Gosudarstvennyj memorial'nyj muzej A. N. Skryabina [A. Scriabin State Memorial Museum], 1994, pp. 176–202.
11. Zucker A. V teni klassikov : k probleme celostnosti muzykal'no-istoricheskogo processa [In the Shadow of the Classics: Towards the Problem of the Integrity of the Musical-Historical Process]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom processe : Sbornik statej / Redaktor-sostavitel' A. M. Cuker [Second-Range Composers in the Historical-Cultural Process : Collection of Articles / Ed. A. M. Zucker]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2010, ISBN 978-5-4254-0005-5, pp. 5–18.
12. Khentova S. Zametki o Skryabine-pianiste [Notes on Scriabin-the pianist]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva [Issues of musical and performing arts], 1962, Issue 3, pp. 37–64.
13. Shumilin D. Skryabin – muzyka – filosofiya: k metodologii problem [Scriabin – music – philosophy: towards a problem methodology]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena [Proceedings of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen], 2009, no. 101, pp. 258–161.
14. Shcherbakova E. Idejno-hudozhestvennyye orientiry A. N. Skryabina [Ideological and artistic guidelines of A. N. Scriabin]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Vestnik kul'turologii [Bulletin of Cultural Studies], 2023, no. 1 (104), pp. 165–181.

Дробот Ю. К. Проблемы исполнительской интерпретации ранних фортепианных сочинений А. Н. Скрябина. В статье поднимается вопрос об исполнении ранних произведений А. Н. Скрябина, которые до сих пор остаются малоизученными и практически неизвестными широкому кругу слушателей. Подобные сочинения не имеют сложившихся традиций исполнительской трактовки, что вызывает ряд сложностей у современных пианистов, стремящихся к корректной и художественно убедительной интерпретации скрябинской музыки. Актуальность данной проблематики связана с возвращением должного внимания к фортепианному наследию А. Н. Скрябина, послужившему объектом исследования. Целью статьи является определение основных проблем интерпретации ранних фортепианных сочинений А. Н. Скрябина и возможностей их решения через изучение исполнительского стиля композитора. Научная новизна обусловлена обращением к наименее изученной сфере скрябинского творчества, а также привлечением практико-ориентированной проблематики исследования. В результате проведённого анализа выявлено, что ведущими проблемами интерпретации ранних фортепианных опусов А. Н. Скрябина является ограниченная доступность нотных текстов соответствующего периода и их недостаточная изученность; корректность понимания эстетико-философских идей композитора и степени их влияния на музыкальные замыслы автора; новаторский характер его произведений и фортепианных средств выразительности; необходимость и целесообразность изучения исполнительского стиля Скрябина-пианиста с целью более точного понимания его ранних произведений.

Ключевые слова: фортепианная музыка, интерпретация, фортепианное исполнительство, раннее творчество Скрябина, фортепианные произведения Скрябина, философия Скрябина, исполнительский стиль Скрябина, Скрябин-пианист.

Drobot Yu. Problems of Performer Interpretation of A. N. Scriabin's Early Piano Works. This article addresses the issue of performing A. N. Scriabin's early works, which remain little-studied and virtually unknown to the general public. Such works lack established traditions of performance interpretation, which poses a number of challenges for modern pianists striving for an accurate and artistically compelling interpretation of Scriabin's music. The relevance of this topic stems from the renewed attention paid to A. N. Scriabin's piano legacy, which served as the subject of this study. The aim of this article is to identify the main problems in interpreting A. N. Scriabin's early piano works and explore the possibilities for addressing them through a study of the composer's performance style. The article's novelty stems from its focus on a less-studied area of Scriabin's work and its practical application. The analysis revealed that the key challenges in interpreting Scriabin's early piano works include the limited availability and understudied

nature of musical notations from the relevant period; the lack of a clear understanding of the composer's aesthetic and philosophical ideas and the extent of their influence on the composer's musical intentions; the innovative nature of his works and piano expressive devices; and the necessity and advisability of studying Scriabin's performance style as a pianist for a more accurate understanding of his early works.

Key words: piano music, interpretation, piano performance, Scriabin's early works, Scriabin's piano works, Scriabin's philosophy, Scriabin's performing style, Scriabin the pianist.

III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 372.878

В. Ф. Шурин

ГРАММАТИКА ГАРМОНИИ: СКРЫТЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ ЯЗЫКОМ И МУЗЫКОЙ

Человеческое сознание с удивительной лёгкостью оперирует двумя универсальными языками – вербальным и музыкальным. На первый взгляд, это принципиально разные системы: одна предназначена для передачи конкретной информации, другая – для выражения эмоций. Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что и язык, и музыка основаны на строгих внутренних правилах, «грамматике», понимание которой открывает новые возможности для обучения. Цель данной статьи – показать, что грамматические структуры языка и элементы музыкальной композиции подчиняются сходным законам организации, а их совместное рассмотрение может стать ключом к более глубокому и интуитивному освоению иностранных языков.

Параллели между языком и музыкой волновали умы философов и учёных на протяжении столетий. Ещё в античной традиции Пифагор рассматривал музыку и математику как универсальные языки мироздания, а риторика и поэтика изучались как искусства, подчинённые законам гармонии и ритма, сходным с музыкальными [11].

В отечественной науке фундаментальный вклад в понимание единства звуковых средств выражения внёс М. Г. Арановский, который в своих работах подчёркивал, что и музыка, и речь являются формами звукового общения, обладающими коммуникативной, эмотивной и эстетической функциями, что обуславливает общность их структурной организации [1].

Зарубежные исследования XX века сместили фокус в область когнитивистики и нейробиологии. Пионерская работа Ноама Хомского о генеративной грамматике и глубинных синтаксических структурах [5] вызвала резонанс в музыкальной теории. Композитор и лингвист Фред Лердаль и музыковед Рэй Джекендофф разработали теорию генеративной теории тональной музыки, постулирующую, что музыкальное восприятие опирается на иерархические ментальные репрезентации, структурно подобные лингвистическим [7].

Современный этап исследований, представленный работами Анирудда Д. Пателя [9] и Даниэля Шёна [10], экспериментально подтверждает эти гипотезы. С помощью методов нейровизуализации (ФМРТ – функциональная магнитно-резонансная томография) было показано, что синтаксическая обработка как в языке, так и в музыке, активирует перекрывающиеся нейронные сети в лобных долях мозга (зона Брока и прилегающие области) [9]. Это доказывает, что сходство является не просто метафорическим, а имеет глубокую биологическую основу.

Историческое развитие обоих феноменов также демонстрирует удивительное сходство. Язык исторически первичен по отношению к грамматике. Люди говорили задолго до того, как философы начали анализировать и формализовать правила языка, создавая его «грамматический каркас».

Музыка также существовала за много тысячелетий до появления нотной записи. Первые системы нотации в Европе (IX–X вв.) лишь условно указывали направление мелодии, но не точную высоту или ритм. Подобно первым грамматикам, музыкальные теоретики (как Гвидо Аретинский) постепенно создавали всё более точную систему обозначений (нотный стан, ключи, такты), которая позволила фиксировать, анализировать и передавать сложные музыкальные «высказывания» [3].

Основу как лингвистического, так и музыкального высказывания составляет иерархия элементов.

В языке эта цепочка выглядит так: **фонема (звук) > морфема** (минимальная значимая единица) > **слово > синтагма (словосочетание) > предложение > текст.**

В музыке ей соответствует аналогичная последовательность: **нота > интервал > аккорд > мотив > фраза > период > произведение.**

Уже на этом уровне видно фундаментальное сходство. Но наиболее ярко оно проявляется на уровне синтаксиса и гармонии. Лингвистический синтаксис определяет правила сочетания слов для формирования осмысленного предложения. Например, структура «**Подлежащее + Сказуемое + Дополнение**» является фундаментальной для английского языка. Точно так же музыкальная гармония диктует правила последовательности аккордов. Классическая каденция (завершение музыкальной мысли) **Tonic (T) > Subdominant (S) > Dominant (D) > Tonic (T)** выполняет ту же функцию, что и синтаксическая структура предложения: создаёт ожидание и его разрешение, придаёт высказыванию цельность и законченность [7].

Ритм является тем фундаментом, на который ложится как мелодия, так и речь. В музыке ритм задаётся метром (например, 4/4), длительностью нот и паузами. В языке ритм проявляется в просодии: чередовании ударных и безударных слогов, длительности звуков, паузах

между синтагмами. Именно ритмический рисунок отличает естественную, плавную речь от роботизированного произношения отдельных слов.

Изучающие английский язык часто сталкиваются с трудностями в освоении его ритмики, основанной на чередовании сильных и слабых форм. Музыканты же, тренированные слышать и воспроизводить сложные ритмические рисунки, зачастую демонстрируют более естественное произношение и интонацию [4].

Наиболее наглядно параллель между грамматикой и музыкой можно продемонстрировать на примере системы времён английского глагола. Каждую временную форму можно представить не как набор правил, а как уникальный аккорд или мелодическую последовательность.

Конкретный пример: *Present Continuous Active vs. Passive*.

– **Active Voice:** *She is writing a letter.*

Музыкальная интерпретация: это последовательность из двух нот. Первая – вспомогательный глагол *is* (задающий время и залог), вторая – основной глагол с окончанием *-ing* (*writing*), несущий смысловую нагрузку.

Визуализация: [*Aux: is*] + [*V: writing*]

– **Passive Voice:** *A letter is being written by her.*

Музыкальная интерпретация: здесь мелодия усложняется. Появляется новый элемент – *being*, который, подобно музыкальному модулятору, сигнализирует о смене залога. Основной глагол принимает форму причастия прошедшего времени (*written*), что является универсальным маркером пассива.


Визуализация: [*Aux: is*] + [*Aux: being*] + [*V3: written*]

Эта структура – прямое отражение музыкального принципа: тема (идея действия *write*) остаётся, но её аранжировка (голос, залог) меняется, требуя новых «инструментов» (вспомогательных глаголов). Подобным образом можно «проиграть» все времена: *Present Perfect* (*has done* -> *has been done*), *Future Simple* (*will do* -> *will be done*) и т. д. Общая мелодия времени узнаваема, но вариация в аккордах меняет его смысл и направленность.

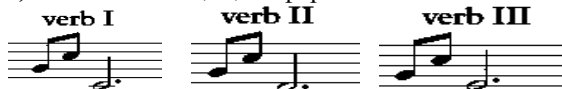
Данный подход превращает абстрактное правило в конкретный, визуальный и аудиальный паттерн, что значительно облегчает его понимание и запоминание.

Проводя параллель между музыкальной грамотой и грамматикой английского языка, можно предложить следующие фреймовые структуры для образования временных конструкций в английском языке.

Предлагаем пример фреймовой структуры:

Глагол обозначается мелодически изложенной  квартой, которая побуждает к действиям, имеет активный характер.

Для обозначений **форм глагола** используем ступени звукоряда *C-dur*. Ноты *c, d, e* обозначают I, II, III формы глагола соответственно.



verb + s/es Для обозначения глагола с окончанием *s/es* используем ноту *es*, так как она по записи латинскими буквами соответствует окончанию глагола “*es*”.

verb + ing Для обозначения глагола с окончанием “*ing*” используем ноту *g*. В данном контексте можно провести параллель: *ing = ing* (в «соль»).

verb + ed Для обозначения глагола с окончанием *ed* используем ноту *d*, так как она по записи латинскими буквами соответствует окончанию глагола “*d*”.

Глагол “*to be*” будем обозначать мелодическим интервалом малой терции “*g-b*”, который будет обозначать «к ноте *b*».

to be (been) “*Been*” обозначен тоническим трезвучием *C-dur* в четырёхголосном изложении. Он представляет собой итог совершённой каденции, а “*been*” используется только в совершённо-продолженных временах.

to be (was, were) “*Was*” и “*were*” обозначим последовательностью нот *c-e*. При исполнении всей последовательности можно пропеть на каждую ноту (*to-be-was-were*).

have “*Have*” обозначим последовательностью *h-a-c*, так как первые две буквы соответствуют латинским обозначениям нот.

has “*Has*” обозначим последовательностью *h-a-c-es*, так как окончание *s* соответствует латинскому обозначению ноты *es*.

had “*Had*” обозначим последовательностью *h-a-c-d*, так как окончание *d* соответствует латинскому обозначению ноты *d*.

Всю группу **Present** характеризует **основное трезвучие *C-dur***, которое привычно слуху музыканта в качестве символа устойчивости и неизменности.



Всю группу *Past* характеризует **основное трезвучие *a-moll***, грустная окраска которого может восприниматься как символ прошлого, которое не связано с настоящим.



Всю группу *Future* характеризует **тонический кварт секст аккорд *C-dur***, фонизм которого символизирует устремлённость вдаль, к будущему [2].

По мнению автора, подобные «фреймовые» механизмы объединения структуры музыкальных знаний и структуры иностранного языка могут помочь студентам музыкальных вузов запоминать временные грамматические конструкции при изучении английского языка.

Современные нейронаучные исследования с помощью ФМРТ показывают, что обработка синтаксических структур языка и сложных музыкальных конструкций активирует перекрывающиеся области мозга, в частности, зоны лобной и височной коры [6]. Это доказывает, что наш мозг использует сходные ресурсы для анализа и того, и другого типа информации.

Развитие музыкального слуха напрямую связано с развитием фонематического слуха – способности различать звуки речи. Оба процесса тренируют слуховую кору, делая её более восприимчивой к тонким акустическим нюансам. Следовательно, занятия музыкой могут непрямым образом способствовать успехам в изучении иностранного языка, и наоборот [8].

Проведённый анализ позволяет утверждать, что параллели между языком и музыкой носят глубокий и системный характер. Они проявляются на структурном (иерархия элементов), ритмическом и синтаксико-гармоническом уровнях. Рассмотрение грамматики, особенно такой сложной, как английская система времён, через призму музыкальных концепций – не просто художественная метафора, а мощный инструмент когнитивного обучения.

Такой подход позволяет:

- Визуализировать абстрактные правила.
- Структурировать и систематизировать грамматический материал.
- Задействовать не только логическое, но и образное, музыкальное мышление.
- Повысить эффективность запоминания за счёт создания нестандартных ассоциаций.

«Грамматика гармонии» открывает путь к более целостному, интегрированному и творческому освоению языков, где сухие правила оживают, превращаясь в элементы увлекательной партитуры, которую может научиться читать и исполнять каждый.

Список используемых источников

1. Арановская, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановская. – Москва : Композитор, 1998. – 328 с. – ISBN 5-85285-099-5. – Текст : непосредственный.
2. Вилложанина, Т. А. Ассоциативный метод обучения студентов иностранному языку (на примере музыкального вуза) / Т. А. Вилложанина, Т. В. Сарафанова, В. Ф. Шурин. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство. – Донецк, 2020. – Вып. 22. – С. 196–198.
3. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры : Том 1 / Р. И. Грубер. – Москва : Музгиз, 1941. – Т.1. – 596 с. – Текст : непосредственный.
4. Митропольская, О. Н. Музыкальный интеллект как компонент лингвистической одарённости / О. Н. Митропольская. – Текст : непосредственный // Вопросы психолингвистики. – 2016. – № 3 (29). – С. 200–210.
5. Chomsky N. Aspects of the Theory of Syntax // Cambridge : MIT Press, 1965, 251 p., Text : direct.
6. Koelsch S. Towards a neural basis of music-evoked emotions // Trends in Cognitive Sciences, 2010, vol. 14, no. 3, pp. 131–137, Text : direct.
7. Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music // Cambridge : MIT Press, 1983, 368 p., ISBN 0-262-62049-3, Text : direct.
8. Levitin D. This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession // New York : Dutton Penguin, 2006, 322 p., ISBN 0-525-94969-0, Text : direct.
9. Patel A. Music, Language, and the Brain // Oxford : Oxford University Press, 2008, 513 p., ISBN 978-0-19-512375-3, Text : direct.
10. Schön D., et al. Songs as a tool for language acquisition // Cognition, 2008, vol. 106, no. 2, pp. 975–983, Text : direct.
11. West M. L. Ancient Greek Music // Oxford : Clarendon Press, 1992, 430 p., ISBN 0-19-814897-6, Text : direct.

References

1. Aranovsky M. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva [Musical text. Structure and properties]. Moscow : Kompozitor [Composer], 1998, 328 p., ISBN 5-85285-099-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Vilyuzhanina T., Sarafanova T., Shurin V. Associativnyj metod obucheniya studentov inostrannomu yazyku (na primere muzykal'nogo vuza) [Associative method of teaching students a foreign language (using a music university as an example)]. Tekst : neposredstvennyj

- [Text : direct] / Muzykal'noe iskusstvo [Musical Art]. Donetsk, 2020, Issue 22, pp. 196–198.
3. Gruber R. Istoriya muzykal'noj kul'tury : Tom 1 [History of musical culture : vol. 1]. Moscow : Muzgiz, 1941, vol. 1, 596 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
 4. Mitropolskaya O. Muzykal'nyj intellekt kak komponent lingvisticheskoj odaryonnosti [Musical intelligence as a component of linguistic giftedness]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Voprosy psiholingvistiki [Questions of psycholinguistics], 2016, no. 3 (29), pp. 200–210.
 5. Chomsky N. Aspects of the Theory of Syntax // Cambridge : MIT Press, 1965, 251 p., Text : direct.
 6. Koelsch S. Towards a neural basis of music-evoked emotions // Trends in Cognitive Sciences, 2010, vol. 14, no. 3, pp. 131–137, Text : direct.
 7. Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music // Cambridge : MIT Press, 1983, 368 p., ISBN 0-262-62049-3, Text : direct.
 8. Levitin D. This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession // New York : Dutton Penguin, 2006, 322 p., ISBN 0-525-94969-0, Text : direct.
 9. Patel A. Music, Language, and the Brain // Oxford : Oxford University Press, 2008, 513 p., ISBN 978-0-19-512375-3, Text : direct.
 10. Schön D., et al. Songs as a tool for language acquisition // Cognition, 2008, vol. 106, no. 2, pp. 975–983, Text : direct.
 11. West M. L. Ancient Greek Music // Oxford : Clarendon Press, 1992, 430 p., ISBN 0-19-814897-6, Text : direct.

Шурин В. Ф. Грамматика гармонии: скрытые параллели между языком и музыкой. В данной статье исследуются междисциплинарные параллели между грамматическими структурами языка и элементами музыкальной композиции. В отечественной науке фундаментальный вклад в понимание единства звуковых средств выражения внёс М. Г. Арановский. Зарубежные исследования XX века (работа Ноама Хомского) сместили фокус в область когнитивистики и нейробиологии. А исследования Фреда Лердаля, Рэя Джекендоффа, Анирудда Д. Пателя, Даниэля Шёна доказали, что сходство при изучении языка и музыки является не просто метафорическим, а имеет глубокую биологическую основу.

Цель данной статьи – показать, что грамматические структуры языка и элементы музыкальной композиции подчиняются сходным законам организации, а их совместное рассмотрение может стать ключом к более глубокому и интуитивному освоению иностранных языков. Среди использованных в работе методов научного исследования можно

выделить следующие: исторический, теоретический, компаративный, аналитический.

Проведённый анализ позволяет утверждать, что параллели между языком и музыкой носят глубокий и системный характер. Они проявляются на структурном (иерархия элементов), ритмическом и синтаксико-гармоническом уровнях. Рассмотрение грамматики, особенно такой сложной, как английская система времён, через призму музыкальных концепций – не просто художественная метафора, а мощный инструмент когнитивного обучения. Такой подход в сочетании с оригинальным авторским методом создания нестандартных ассоциаций открывает путь к более целостному, интегрированному и творческому освоению языков.

Ключевые слова: язык, музыка, грамматика, синтаксис, гармония, когнитивная лингвистика, нейробиология, лингводидактика.

Shurin V. The grammar of harmony: hidden parallels between language and music. This article explores the interdisciplinary parallels between the grammatical structures of language and the elements of musical composition. In Russian science, Mikhail Aranovsky made a fundamental contribution to understanding the unity of sound means of expression. In the 20th century, foreign research (particularly the work of Noam Chomsky) shifted the focus to cognitive science and neuroscience. Research by Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, Aniruddha D. Patel, and Daniel Schön has shown that the similarities between language and music are not just metaphorical, but have a deep biological basis.

The purpose of this article is to demonstrate that the grammatical structures of language and the elements of musical composition follow similar principles of organization, and that studying them together can provide a key to a deeper and more intuitive understanding of foreign languages. The methods used in this research include historical, theoretical, comparative, and analytical approaches.

The analysis shows that the parallels between language and music are deep and systematic. They manifest themselves at the structural (hierarchy of elements), rhythmic, and syntactic-harmonic levels. Viewing grammar, especially complex systems like the English tense system, through the lens of musical concepts is not just an artistic metaphor, but a powerful tool for cognitive learning. This approach, combined with the author's unique method of creating non-standard associations, paves the way for a more holistic, integrated, and creative approach to language acquisition.

Key words: language, music, grammar, syntax, harmony, cognitive linguistics, neuroscience, linguodidactics.

IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

УДК 784

Ю. В. Ляшенко

РОЛЬ МОТИВАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕВЦА

В становлении и развитии профессионального певца ключевую роль играет мотивация в соединении с волевыми качествами характера, способствуя расцвету таланта, совершенствованию вокальной и исполнительской техники, повышению самооценки. В достижении творческого успеха, самореализации, карьерном росте мотивация способствует преодолению трудностей и достижению значительных результатов в профессиональной деятельности.

В современной психологии вопрос изучения мотивации представляет собой достаточно важную проблему ввиду сложности понимания её сущности, природы, структуры и методов её изучения.

В разных видах деятельности современного мира мотивация является одной из ключевых составляющих в достижении успеха. Самореализация личности не представляется возможной без нацеленности на успех. В полноценном развитии человека мотивация достижения является одной из основных мотиваций.

Мотивация достижения – поведение человека, направленное на достижение успехов в жизни, на возможно лучшее выполнение любого вида деятельности, которую он считает значимой, и которая ориентирована на достижение некоторого результата, к которому может быть применён критерий успешности [6].

Вопросами мотивации достижения занимались отечественные психологи А. Н. Леонтьев, Л. И. Божович, Е. П. Ильин, С. Л. Рубинштейн и другие, а среди зарубежных Д. Берлайн, Д. Макклелланд, Ж. Нюттен, А. Маслоу, Х. Хекхаузен.

Для характеристики ситуаций деятельности достижения Х. Хекхаузен предложил следующие критерии:

- осязаемый результат деятельности;
- возможность качественной или количественной оценки результата;

- адекватность требований к оцениваемой деятельности с точки зрения определённых затрат сил и времени;
- существование определённой сравнительной шкалы и некоего нормативного уровня в пределах данной шкалы;
- деятельность должна быть желанной для субъекта и её результат должен быть получен им самим [13].

Базовая потребность в достижении успеха задаёт целевую направленность личности на успех. Л. И. Божович выделяет три вида такой направленности как результат доминирующих мотивов:

- моральная (успех связан с общественной ценностью человека);
- общественная (успех связан с интересами и потребностями общества);
- деловая (мотивы порождаются самой деятельностью познания, творчества) [2].

Термин «мотивация» означает «то, что побуждает движение», то есть в упрощённом понимании следует представлять как психологический процесс, обуславливающий направление поведения.

В настоящее время термин «мотивация» психологами трактуется по-разному.

Е. П. Ильин считает, что мотивация – это способ быстрого достижения цели, основанный на психофизиологическом процессе, который направляет поведение человека, способствует его активности и работоспособности. Она представляет совокупность мотивов [7, с. 72].

С. Л. Рубинштейн считает: «Мотивация – это не только одна из основных составляющих структуры и организации деятельности человека, но и основная особенность его деятельности, что очень важно» [12, с. 24].

Анализ литературных источников по проблемам мотивации определяет, что из понятия мотивация возникает понятие мотив. Мотив и мотивация взаимосвязаны. Основным процессом действия человека является мотивация, а мотив направляет человека к определённой деятельности. Одним из существенных психологических компонентов, определяющих уникальность человека, является мотивация.

В начале XX века западные психологи К. Левин и Г. Олпорт выдвинули новые теории мотивации, в которых выделяют кроме биологических, психогенные потребности, которые появляются в процессе обучения и воспитания. К этой категории потребностей относится потребность в достижении успеха, в избегании неудач.

В контексте роли мотивации в формировании и развитии профессионального певца интерес представляет мотивация достижения. В литературе по психологии анализ деятельности достижения с точки зрения измерения индивидуальных различий в поведении представлен достаточно полно. По мнению многих авторов, успех в деятельности зависит не только от способностей человека и его представлений о них, но

и от стремления достичь цели, от мотивации достижения. В конечном итоге, успех в деятельности зависит от способностей, мотивации достижения и ситуативных факторов.

Важной составляющей нашего духовного мира является музыкальное искусство. Для большинства людей музыка является источником эстетического наслаждения, а другим хочется быть её исполнителем.

Среди разных жанров музыкального искусства пение занимает особое место, представляя собой внутреннюю естественную потребность человека.

Значение пения в жизни человека трудно переоценить. Пение – это: важный источник удовлетворения эстетических потребностей и воспитания, информации, фактор влияния на состояние здоровья человека (лечение заикания, выработка эндорфинов (гормона радости), для улучшения настроения, повышения стрессоустойчивости), формирования успешной личности. В контексте приведённого, мотивация играет существенную роль.

Мотивация может быть сильной или слабой, устойчивой или неустойчивой, направлена на себя, на решаемую задачу, внутренней или внешней. Внутренняя мотивация основана на развитии собственных мотивов. Внешняя мотивация предполагает влияние внешних стимулов в виде поощрения.

Мотивация не возникает сама по себе, а является производной от потребностей личности. Потребность является энергетическим фактором, который побуждает к конкретному поведению.

Потребности и мотивация не являются понятиями тождественными. В реальной жизни потребности вызывают мотивационные побуждения не всегда, а удовлетворение потребностей без мотивации не представляется возможным. Потребности сигнализируют о том, что необходимо организму, а мотивация активизирует внутренние силы организма человека на удовлетворение возникающих потребностей.

Мотивация, как производная от потребностей личности, направлена на достижение успехов в жизни, способствует осуществлению поисков путей их удовлетворения.

В зависимости от вида деятельности мотивация может быть разной. Психологи определяют внутреннюю и внешнюю, внешнюю отрицательную и положительную.

Фундаментом мотивации могут служить следующие её виды:

- статус и престиж выбранной профессии;
- социальное одобрение;
- любовь к обучению, не важно по какой профессии;
- карьеризм, при желании быть руководителем;
- реализация себя на сцене, в творческой профессии;

– неиссякаемый интерес к выбранной профессии, желание заниматься любимым делом.

Статус и престиж выбирают те, которые обладают высокими профессиональными способностями, которых высоко оценивают руководители. При этом у таких личностей часто отсутствует интерес и желание самореализации в данной профессии.

Когда основным видом мотивации является мысль о карьере, превосходстве, материальном благополучии, тогда суть выбранной профессии отходит на второй план и желание разбираться в сути работы многократно уменьшается.

Из всех представленных видов по настоящему профессиональной мотивацией является неиссякаемый интерес к выбранной профессии, желание заниматься любимым делом.

Процесс профессиональной ориентации в музыкальном искусстве, в частности в вокальном искусстве, часто закладывается в детском возрасте при условии наличия музыкальных способностей. Кроме музыкальных способностей в вокальном искусстве необходимо наличие певческого голоса. Однако, наличие голоса до мутации, не означает гарантию его формирования в последующем периоде после мутации. Поэтому формирование внутренней мотивации у вокалистов может происходить в более поздний возрастной период, но чем раньше сформируется внутренняя мотивация, тем более успешным будет процесс профессионального становления.

Интересным представляется процесс преобразования потребности в мотивацию. Процесс гомеостаза или постоянства внутренней среды регулирует простейшие биологические процессы (жажда, голод, страх и т. п.). При отклонении от постоянных констант организм стимулирует саморегуляцию и компенсацию с использованием внутренних ресурсов, а при их недостаточности включается процесс получения необходимых ресурсов из внешних источников.

Все виды мотивации состоят из двух составляющих: энергетической и направляющей. Первая представляет собой меру напряжения потребности, а вторая её содержание.

Мотивации делятся на две категории: низшие, простые, биологические и высшие, вторичные, сложные. Профессиональное вокальное искусство является сложным видом искусства и представляет собой сложный, вторичный вид мотивации.

В человеческой личности сосуществует большое количество потребностей, которые стимулируют мотивацию большого многообразия основных форм психической деятельности. Иногда некоторые потребности проявляются одновременно, что может побуждать человека к противоположным моделям поведения. В данном случае особое значение приобретает фактор доминанты, который описал в 1925 году

А. А. Ухтомский. Раскрывая суть этого принципа, следует отметить, что в определённый момент времени доминирует наиболее важная мотивация.

Доминанта имеет такие характерные особенности, как наличие активности, способность сохранять текущее состояние при влиянии внешних раздражителей и протяжённость во времени, что имеет большое биологическое значение для человека.

Доминантная мотивация, формирующая определённую модель поведения, остаётся постоянной вплоть до удовлетворения потребности, которая сформировала эту мотивацию. Другие раздражители способствуют усилению мотивации, подавляя другие формы деятельности.

Что является основным стимулом проявления потребности человека в пении? Прежде всего наличие способностей к этому виду деятельности, а именно: музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память, наличие певческого голоса, эмоциональность, неукротимое желание выразить себя в звуке. Для становления и развития профессионального певца эти способности абсолютно необходимы и требуют дальнейшего развития

Пение является одним из видов психической деятельности человека и представляет собой психофизиологический процесс. Желание и интерес, потребность в пении возникают в связи с наличием у индивидуума способностей к музыке и вокализации, достаточно развитых слуховых ощущений, музыкального слуха, чувства ритма.

Певческая деятельность относится к сложным видам искусства, и многие певцы становились выдающимися благодаря волевым качествам.

Залогом успеха в любом виде деятельности следует считать волевой характер личности, позволяющий преодолевать препятствия и добиваться поставленной цели.

Основой и побудительным мотивом являются желания, рождающие потребность и способы её удовлетворения. В процессе вокализации воля проявляется в работе мышц, поскольку пение, как физиологический процесс, приводит в действие и координирует весь комплекс мышц голосового, дыхательного и артикуляционного аппаратов. Этот процесс требует от певца большого волевого усилия.

Процесс обучения вокальному искусству представляет собой длительный процесс, требующий от обучаемого большой концентрации воли, терпения и постоянной практики. В этом длительном и сложном процессе обучения могут возникнуть моменты, когда мотивация начинает угасать, пропадает полностью или частично интерес к занятиям. Как продолжать совершенствование и не потерять мотивацию?

Важной вехой в сохранении мотивации при обучении вокальному искусству является постановка конкретных достижимых целей. В освоении вокальной техники и освоении учебного репертуара большую

роль играет известный принцип от простого к сложному, постепенности и последовательности.

Возможные успехи даже небольшие по значимости в процессе обучения, признание коллег и педагогов является существенным стимулом в сохранении мотивации.

Значительным фактором сохранения мотивации представляется участие обучающегося в творческих конкурсах и публичных концертах, особенно когда они сопровождаются определённым успехом. Учащийся получает большой сценический опыт и может получить профессиональную оценку выступлений со стороны.

Большую роль в сохранении мотивации для обучающихся вокальному искусству играет правильно подобранный педагогический репертуар, который должен быть посильным на каждом этапе обучения и представлять интерес для исполнителя. Кроме советов и рекомендаций преподавателя, сам педагогический репертуар способствует совершенствованию обучающегося, поскольку приходится преодолевать определённые вокально-технические и исполнительские трудности. И когда удаётся преодолеть эти трудности, мотивация усиливается.

При подготовке к конкурсному выступлению выбор произведений обусловлен кроме профессиональных моментов, глубоким желанием учащегося исполнить именно данные произведения, которые позволяют в полной мере раскрыть его исполнительскую индивидуальность. При выборе конкурсной программы следует учитывать следующие факторы: конкурсные требования, наличие в ней любимых произведений, исполнительские возможности учащегося, заинтересованное отношение к вербальному тексту, поскольку вокалист должен соединить при исполнении произведения голос, музыкальную линию и слово, уметь убедительно передать содержание произведения.

Исполняемый репертуар, который соответствует возможностям учащегося, помогает обретению чувства уверенности. В процессе обучения академического певца мотивом к выступлению может быть желание к самосовершенствованию, приобретению исполнительских умений и навыков.

В процессе обучения для стимулирования совершенствования и дальнейшего развития могут быть использованы произведения повышенной трудности, но без исполнения их на сцене.

В процессе обучения в формировании и поддержании мотивации большую роль играет преподаватель, который помогает обучающемуся преодолевать возникающие вокальные трудности, для того чтобы не был потерян интерес к обучению.

В профессиональной карьере певца для поддержания мотивации к исполнительской деятельности важны объективные отзывы критики, мнения и компетентные советы коллег, благодарное отношение публики.

Во взаимодействии профессионального академического певца и публики (Ю. Капустин и ряд других авторов) следует выделить два мотива: мотив художественного воздействия на публику и просветительский мотив, который связан с духовным общением, возможностью доставить удовольствие слушателям. Познавательная потребность слушателей соответствует просветительским мотивам. Пропагандистская деятельность певца напрямую связана с мотивацией и необходимостью включения в исполняемую программу новых произведений или мало известных. В период обучения при подготовке к выступлению мотивом служит желание приобрести профессиональный исполнительский опыт, навыки и умения.

В музыкально-исполнительской деятельности одной из важнейших задач является овладение своим психическим состоянием на сцене, умением регулировать свои эмоции перед выступлением и во время исполнения произведений. При наличии большого количества мотивов подготовки к выступлению и самого выступления, главной исполнительской мотивацией является музыкальная мотивация, которая предполагает творческое раскрытие замысла композитора.

Важным компонентом воспитания и становления профессионального исполнителя в такой сфере музыки, как сольное вокальное исполнительство при наличии хорошего голоса и необходимых музыкальных способностей, является развитие творческого мышления. Этому вопросу в отечественной специальной литературе уделяется недостаточно внимания.

Творческое мышление может проявляться в разных сферах деятельности человека, но особый интерес представляет его проявление в сфере искусства, а конкретно, в области сольного вокального исполнительства для решения творческих задач.

Повышение мотивации при обучении вокальному искусству тесно связано с творческим мышлением. Развитие творческого мышления у вокалистов помогает глубже понять основные мысли и эмоции в исполняемом произведении, усовершенствовать своё вокальное мастерство и расширить комплекс исполнительских выразительных средств. Успешность педагогического процесса в обучении вокальному искусству кроме природных данных обучаемого, во многом зависит от проявления стойкого интереса студентов к обучению, воли к преодолению вокально-технических трудностей.

Во-первых, активность обучаемого и его восприятие активизируется в благоприятной обстановке. Отсюда вывод, преподаватель должен создавать гармоничную, непринуждённую обстановку в классе по специальности, что стимулирует интерес и поднимает мотивацию для развития творческого мышления.

Во-вторых, важным средством сохранения мотивации является роль преподавателя в классе. В одном случае преподаватель передаёт свой накопленный вокально-исполнительский опыт студенту без обратного реагирования, что мало влияет на развитие его творческого мышления. В другом случае преподаватель активно общается со студентом, активизирует его творческие способности и творческое мышление, что позитивно сказывается на процессе развития, самоанализа и самообучения.

В-третьих, успех в становлении и развитии обучающегося вокальному искусству во многом зависит не только от его музыкальных и вокальных способностей, но и от правильной педагогической позиции, которую выбирает преподаватель. Если в начальный период обучения, когда обучаемый не обладает достаточным уровнем мастерства, выбрать позицию «пой так как я» или «ретранслятора» умений и навыков, при условии достаточно совершенного голоса преподавателя, то механизм самообучения и творческого мышления не будет запущен. Такой метод обучения может быть полезен на короткий период обучения и то, при условии идентичности голоса преподавателя и обучаемого, что бывает крайне редко. Гораздо эффективнее может быть метод установления достижения определённых планок обучения и демократичного общения педагога и студента. Это может стимулировать развитие творческого мышления, процесс самообучения и мотивацию к достижению цели обучения.

В процессе обучения студента вокальному искусству достаточно часто возникает вопрос сохранения и повышения мотивации. Как было сказано ранее, сольное пение является специфическим и сложным предметом для изучения, поэтому успех преподавания этого курса в полной мере зависит не только от музыкальной и вокальной одарённости, но и от интереса обучаемого, эмоциональности, воли и мотивации.

Подводя итог сказанному выше, можно сформулировать следующие выводы для активного поддержания мотивации у студентов, обучающихся вокальному искусству:

- ставить конкретные цели на долгосрочную перспективу, с учётом возможного изменения в процессе обучения;
- планировать творческие цели на ближайшее будущее;
- поощрять творческие успехи студентов;
- чаще практиковать публичные выступления;
- использовать в процессе обучения видеозаписи для развития самоанализа;
- стимулировать сотрудничество с другими музыкантами и певцами;
- систематически проводить занятия с преподавателем по вокалу;

– принимать активное участие в вокальных конкурсах.

Список используемых источников

1. Божович, Л. И. О мотивации учения / Л. И. Божович. – Москва : Просвещение, 1972. – 44 с. – Текст : непосредственный.
2. Божович, Л. И. Проблемы формирования личности; избранные психологические труды / Л. И. Божович. – Москва : Институт практической психологии, 1995. – 349 с. – Текст : непосредственный.
3. Большой психологический словарь / [Авдеева Н. Н. и др.] ; под редакцией Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – Санкт-Петербург : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2011. – 811 с. – ISBN 978-5-17-055693-9. – Текст : непосредственный.
4. Горбач, Н. С. Мотивация в психологии : история и современное состояние, проблемы / Н. С. Горбач. – Текст : непосредственный // Молодой учёный. – 2021. – № 3 (345). – С. 42–44.
5. Гордеева, Т. О. Психология мотивации достижения / Т. О. Гордеева. – Москва : Смысл, 2006. – 332 с. – ISBN 978-5-89357-290-2. – Текст : непосредственный.
6. Занюк, С. С. Психология мотивации / С. С. Занюк. – Киев : Ника-Центр, 2001. – 352 с. – ISBN 966-521-058-0. – Текст : непосредственный.
7. Ильин, Е. П. Мотивация и мотивы / Е. П. Ильин. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 512 с. – ISBN 5-272-00028-5. – Текст : непосредственный.
8. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – Москва : Смысл, 2005. – 352 с. – ISBN 5-89337-153-3. – Текст : непосредственный.
9. Макклелланд, Д. Мотивация человека. / Д. Макклелланд ; перевод на русский язык ООО «Питер Пресс». – Санкт-Петербург : Питер, 2007. – 672 с. – ISBN 978-5-469-00449-3. – Текст : непосредственный.
10. Маслоу, А. Мотивация и личность / А. Маслоу ; перевод с английского А. М. Матлыбаевой. – Санкт-Петербург : Питер, 2008. – 352 с. – ISBN 978-5-4461-1309-5. – Текст : непосредственный.
11. Петрушин, В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – Москва : Академический проект, 2008. – 400 с. – ISBN 978-5-8291-0961-5. – Текст : непосредственный.
12. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2022. – 720 с. – ISBN 978-5-4461-1063-6. – Текст : непосредственный.

13. Хекхаузен, Х. Психология мотивации достижения. / Х. Хекхаузен – Санкт-Петербург : Питер, 2001. – 238 с. – ISBN 5-9268-0048-X. – Текст : непосредственный.
14. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2014. – 319 с. – ISBN 978-5-8114-0334-9. – Текст : непосредственный.

References

1. Bozhovich L. O motivacii ucheniya [On the motivation of learning]. Moscow : Prosveshchenie, 1972, 44 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Bozhovich L. Problemy formirovaniya lichnosti; izbrannye psihologicheskie trudy [Problems of personality formation; selected psychological works]. Moscow : Institut prakticheskoy psihologii [Institute of Practical Psychology], 1995, 349 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Bol'shoj psihologicheskij slovar' [Large Psychological Dictionary] / [Avdeeva N. N. i dr.] ; pod redakciej B. G. Meshcheryakova, V. P. Zinchenko [[Avdeeva N. et al.] ; edited by B. Meshcheryakov, V. Zinchenko]. Saint Petersburg : Prime-EVROZNAK, 2011. 811 p., ISBN 978-5-17-055693-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Gorbach N. Motivaciya v psihologii : istoriya i sovremennoe sostoyanie, problemy [Motivation in Psychology: History and Current State, Problems]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Molodoy uchyonyj [Young scientist]. 2021, no. 3 (345), pp. 42–44.
5. Gordeeva T. Psihologiya motivacii dostizheniya [Psychology of Achievement Motivation]. Moscow : Smysl, 2006, 332 p., ISBN 978-5-89357-290-2, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Zanyuk S. Psihologiya motivacii [Psychology of motivation]. Kyiv : Nika-Center, 2001, 352 p., ISBN 966-521-058-0, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Plyn E. Motivaciya i motivy [Motivation and motives]. Saint Petersburg : Piter, 2002, 512 p., ISBN 5-272-00028-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Leontyev A. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' [Activity. Consciousness. Personality]. Moscow : Smysl, 2005, 352 p., ISBN 5-89337-153-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. McClelland D. Motivaciya cheloveka [Human motivation] / perevod na russkij yazyk OOO «Piter Press» [translation into Russian by OOO "Piter Press"]. Saint Petersburg : Piter, 2007, 672 p., ISBN 978-5-469-00449-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

10. Maslow A. Motivaciya i lichnost' [Motivation and Personality] / perevod s anglijskogo A. M. Matlybaevoy [translated from English by A. M. Matlybaeva]. Saint Petersburg : Piter, 2008, 352 p., ISBN 978-5-4461-1309-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
11. Petrushin V. Muzykal'naya psihologiya [Musical Psychology]. Moscow : Academicheskyy Proekt, 2008, 400 p., ISBN 978-5-8291-0961-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
12. Rubinstein S. Osnovy obshchey psihologii [Fundamentals of General Psychology]. Saint Petersburg : Piter, 2022, 720 p., ISBN 978-5-4461-1063-6, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
13. Heckhausen H. Psihologiya motivacii dostizheniya [The Psychology of Achievement Motivation]. Saint Petersburg : Piter, 2001, 238 p., ISBN 5-9268-0048-X, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
14. Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva : uchebnoe posobie [Music as an Art Form : study guide]. Saint Petersburg : Lan', Planeta muzyki [Lan, Planet of Music], 2014, 319 p., ISBN 978-5-8114-0334-9, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

Ляшенко Ю. В. Роль мотивации в формировании и развитии профессионального академического певца. Данная статья посвящена вопросам поддержания мотивации обучающихся профессиональному вокальному искусству и её влиянию на формирование и развитие академического вокалиста в процессе обучения. В современной психологии вопрос изучения мотивации представляет собой достаточно важную проблему ввиду сложности понимания её сущности, природы, структуры и методов её изучения. Мотивация достижения – поведение человека, направленное на достижение успехов в жизни, на возможно лучшее выполнение любого вида деятельности, которую он считает значимой, и которая ориентирована на достижение некоторого результата, к которому может быть применён критерий успешности.

Методологической основой статьи послужили эмпирический метод исследования, составной частью которого является наблюдение, как способ познания, основанный на непосредственном восприятии, а также аналитический метод и теоретический анализ специальной литературы.

Исследование процесса становления и развития профессионального академического певца, в котором ключевую роль играет мотивация в соединении с волевыми качествами характера, способствуя расцвету таланта, совершенствованию вокальной и исполнительской техники, повышению самооценки, представляет большой научный интерес современной вокальной педагогики. В достижении творческого успеха, самореализации, карьерном росте мотивация способствует преодолению трудностей и достижению значительных результатов в профессиональной сфере. Обоснована

необходимость применения в подготовке академических вокалистов мотивации для успешного обучения, совершенствования вокальных навыков и дальнейшего профессионального становления. Мотивация способствует повышению качества образования, развитию личности обучающихся студентов-вокалистов и их адаптации к исполнительской деятельности.

Ключевые слова: мотивация, мотив, потребность, достижение, самоанализ, воля, эмоциональность, вокальное исполнительство.

Lyashenko Yu. The role of motivation in the formation and development of a professional academic singer. This article focuses on maintaining motivation in students of professional vocal arts and its impact on the development of academic vocalists during their studies. In modern psychology, the study of motivation is a significant issue due to the complexity of understanding its essence, nature, structure, and methods of study. Achievement motivation is a person's behavior aimed at achieving success in life, at performing to the best of their ability in any activity they consider meaningful, and which is focused on achieving a specific outcome to which success criteria can be applied.

The methodological basis of the article was the empirical research method, an integral part of which is observation as a method of cognition based on direct perception, as well as the analytical method and theoretical analysis of specialized literature.

Research into the development of a professional academic singer, in which motivation plays a key role, coupled with strong-willed character traits, fostering the blossoming of talent, the refinement of vocal and performance technique, and increased self-esteem, is of great scientific interest to modern vocal pedagogy. Motivation contributes to creative success, self-realization, and career advancement, helping students overcome challenges and achieve significant professional results. The need to incorporate motivation into the training of academic vocalists is substantiated, facilitating successful learning, the refinement of vocal skills, and subsequent professional development. Motivation contributes to improving the quality of education, the personal development of vocal students, and their adaptation to performing activities.

Key words: motivation, motive, need, achievement, self-analysis, will, emotionality, vocal performance.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

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

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

Ляшенко Юрий Валентинович – доцент, профессор кафедры академического пения и актёрского мастерства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

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

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

INFORMATION ABOUT AUTHORS

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

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

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

Lyashenko Yuri – Associate Professor, Professor of the Department of Academic Singing and Acting of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

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

Shurin Vladislav – senior lecturer of the Department of Humanities and Artistic Disciplines of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev” (Donetsk).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Статья оформляется в редакторе Word (**шрифт Times New Roman**, кегль 14 с 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 печатается буква Ё.

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

Рецензирование

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	5
Лозовский А. М. Становление и развитие советского (российского) джаза 1920-30-х годов	5
Ткачёва И. Ю. Вариации и fuga М. Регера на тему И.С. Баха op.81: индивидуальные стилевые черты сквозь призму традиций великого мастера.	14
II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....	26
Коваленко М. Н. Сюита № 4 для двух фортепиано в 4 руки А. Аренского: к вопросу изучения в классе фортепианного ансамбля ..	26
Дробот Ю. К. Проблемы исполнительской интерпретации ранних фортепианных сочинений А. Н. Скрябина	34
III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА.....	50
Шурин В. Ф. Грамматика гармонии: скрытые параллели между языком и музыкой.....	50
IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ.....	58
Ляшенко Ю. В. Роль мотивации в формировании и развитии профессионального академического певца.....	58
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	70

TABLE OF CONTENTS

I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART.....	5
Lozovsky A. Formation and development of soviet (russian) jazz in the 1920s and 30s.	5
Tkacheva I. Variations and fugue by M. Reger on a theme by J. S. Bach op. 81: individual stylish traits through the prism of the traditions of the great master.....	14
II. MUSICAL PERFORMANCE	26
Kovalenko M. Suite No. 4 for two pianos in 4 hands by A. Arensky: on the issue of studying the piano ensemble in the classroom.....	26
Drobot Yu. Problems of Performer Interpretation of A. N. Scriabin's Early Piano Works.....	34
III. AESTETIC AND CULTURAL PROBLEMS OF MUSICAL ART.....	50
Shurin V. The grammar of harmony: hidden parallels between language and music.....	50
IV. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION.....	58
Lyashenko Yu. The role of motivation in the formation and development of a professional academic singer	58
INFORMATION ABOUT AUTHORS	71

М 89 Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2025. – Вып. 37. – 76 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 37

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 19.12.2025 г.
Тираж 100 экз.