

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

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Сборник научных статей*

Выпуск 31

Донецк  
2024

**Редакционная коллегия:**

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

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

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

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

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

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

**Гребеньков Г. В.** – доктор философских наук, профессор ФГБОУ ВО ДГМА имени С. С. Прокофьева;

**Ляшенко В. Г.** – кандидат исторических наук, доцент ФГБОУ ВО ДонГУ;

**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 28 октября 2024 года (протокол № 3). Дата выхода № 31 октября 2024 года.*

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

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

*Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
**Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации:**  
серия ПИ № ТУ23-02079 от 04 апреля 2024 г.*

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

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

**Цена свободная**

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

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

# MUSICAL ART

*Collection of scientific articles*

Instalment 31

Donetsk  
2024

**Editorial board:**

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

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

**Stasyuk S.** – Candidate of art criticism (PhD), associate professor of 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;

**Grebenkov G.** – Doctor of philosophy, professor of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy”;

**Lyashenko V.** – Candidate of history; associate professor of the Federal State Educational Institution of Higher Education “Donetsk State University”;

**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 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 October 28, 2024 (protocol No. 3). Release date No. 31: October 2024.*

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

**Founder and publisher:** State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev”,  
Editor and publisher address: 283086, Russia, Donetsk People's Republic, Donetsk, Artem St., 44.

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

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

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

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

**Free price**

# І. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 78.08:784.1+784.5

*Т. В. Тукова,  
И. Н. Павлова*

---

## СЛОВО И МУЗЫКА В ХОРОВОМ ЦИКЛЕ В. ХОДОША «ВРЕМЕНА ГОДА»

---

Попытка проникнуть в суть музыкальных произведений, жанрово-типологические черты которых предполагают наличие вербального текста, обязывает затронуть проблему взаимодействия слова и музыки. Теоретической разработке данной проблемы посвящены фундаментальные труды В. Васиной-Гроссман [1; 2], Е. Ручьевской [4; 5], В. Холопова [7]. Опора на эти разработки позволяет в ходе анализа конкретного сочинения соотнести два важнейших семантических пласта, без чего невозможно осознать сущность авторского замысла, понять логику композиционно-драматургической организации музыкальной формы. Это в полной мере относится к хоровым композициям, в частности, к избранному в качестве аналитического материала хоровому циклу В. Ходоша «Времена года».

Хоровое творчество конца XX – начала XXI века отличается предельным разнообразием и завоёвывает приоритетные позиции в современном культурном пространстве. Об этом свидетельствует огромный слушательский интерес к концертам хоровой музыки, проведение многочисленных крупных международных хоровых форумов – ассамблей, фестивалей, конкурсов. К созданию хоровых произведений разных жанров обращаются многие известные современные композиторы: достаточно назвать имена Э. Артемьева, Ю. Буцко, С. Губайдулиной, Э. Денисова, О. Кивы, В. Кикты, А. Ларина, Л. Пригожина, Н. Сидельникова, Ю. Фалика, Е. Фирсовой, Р. Щедрина, сочинения которых отмечены смелыми исканиями, оригинальными авторскими трактовками.

В когорте мастеров, отдающих дань хоровой музыке, видное место занимает композитор Виталий Ходош (1945–2016), творчество которого, по замечанию А. Цукера, «серьёзное и глубокое по мысли, чистое и вдохновенное по своему эмоциональному строю» [8, с. 169].

Наследие В. Ходоша вызывает пристальный исследовательский интерес, опубликован ряд статей: О. Годуновой, И. Гринченко,

К. Дмитриевской, В. Живова. М. Копытмана, Е. Лялиной, А. Селицкого, А. Цукера, в которых раскрываются черты творческого облика композитора, анализируются в жанрово-стилевом аспекте отдельные сочинения, в частности, первая часть хорового цикла «Времена года» с точки зрения взаимодействия поэтического и музыкального текстов [3]. Однако, вопросы соотношения слова и музыки в направленности на композиционно-драматургическое строение всего опуса до сих пор не выдвигались в качестве специальной научной проблемы. Их весомость и практическая значимость определяются как художественной яркостью и самобытностью самого сочинения, органично «вписавшегося» в контекст тенденций современного хорового творчества, так и его прочным «вхождением» в концертный и учебный репертуар ряда хоровых коллективов. Эти факторы и обусловили **актуальность** темы предлагаемой статьи.

*Цель* статьи заключается в рассмотрении соотношения поэтического слова и музыки как основы композиционно-драматургического строения цикла В. Ходоша «Времена года». Именно такой подход является важным условием для реализации художественной концепции произведения, создания его убедительных интерпретационных версий.

*Методологическую базу* статьи составили исторический, функциональный, комплексный, системный, сравнительный, стилевой, методы, позволяющие раскрыть избранную тему в заявленном ракурсе.

Тема времён года широко апробирована в различных видах искусства – литературе, живописи, кино. Своё воплощение она нашла и в творчестве многих известных композиторов, среди которых А. Вивальди, Й. Гайдн, П. Чайковский, А. Глазунов, В. Гаврилин. Е. Подгайц, А. Пяцолла, Б. Лятошинский, Л. Дычко и др. Жанровый спектр произведений, отражающих данную тему, предельно многообразен, он охватывает оркестровый концерт, ораторию, кантату, балет, инструментальный и вокальный цикл, хоровую миниатюру.

Свой вклад в воплощение этой темы внёс и В. Ходош, музыка которого отличается смелостью художественных исканий в сочетании с прочной опорой на классические традиции. Его сочинениям различных жанров, представленных как инструментальными, так и вокальными композициями, присуща образная рельефность, мелодико-гармоническая и фактурная пластичность, богатство ассоциативных связей, в чём проявляется театральность мышления автора.

Одно из ведущих мест в творчестве В. Ходоша занимают произведения для хора *a cappella*. В них проявляется широта интересов автора, как в выборе поэтических первоисточников, так и в жанровом решении сочинений. Важнейшим источником творческого вдохновения в области хоровой музыки для композитора стала, прежде всего, русская

поэзия, стихи А. Пушкина, А. Дельвига, Н. Некрасова, А. Блока, С. Есенина, Б. Пастернака, М. Цветаевой. Значительное место в этом ряду занимает стихотворное наследие В. Брюсова, на слова которого написан хоровой цикл «Времена года» для смешанного хора без сопровождения.

Сочинение состоит из четырёх частей, каждую из которых можно определить как хоровую миниатюру («Весна», «Лето», «Осень», «Зима»). Обратившись к столь популярной в искусстве теме времён года, композитор сумел найти самобытный ракурс её воплощения. Он заключается в органичном сплетении в единое целое различных начал – пейзажного и философского, внешнего и внутреннего, картинного и психологического. По словам А. Цукера: «В цикле “Времена года” на стихи В. Брюсова многоцветье лирической пейзажности сочетается с философской обобщённостью образов, когда выписанные с большой колористической утончённостью картины природы наполняются символическим смыслом, отражая (от весны к зиме) стадии человеческой жизни» [8, с. 189]. Цикл написан со свойственным композитору блестящим знанием хора. Простота и ясность изложения сочетается с использованием разнообразнейших исполнительских приёмов и средств.

Рассмотрим последовательно все номера цикла в направленности на композиционно-драматургическое и стилистическое строение произведения, обратим внимание на важнейшие выразительные детали, помогающие глубже проникнуть в суть художественного замысла произведения и помочь его исполнительскому раскрытию.

В качестве поэтической основы хора **«Весна»** композитором выбрано одноимённое стихотворение В. Брюсова. Этот номер служит драматургическим зачином цикла, что вполне оправдано для произведения, посвящённого годовому природному кругу. Ведь весна символизирует собой рождение года, момент пробуждения природы, когда тепло побеждает холод, а Свет – Тьму. Не случайно до XV века новый год в России начинался 1 марта по юлианскому календарю.

В произведениях искусства весна зачастую изображалась в облике молодой женщины в красивых нарядах, украшенных нежными цветами. Весна ассоциировалась также с зарождением любовных чувств, внутренним томлением, неясными предчувствиями романтических отношений. Поэтическим атрибутом весны нередко выступали птицы, несущие на своих крыльях ощущение радостного обновления мира.

Создавая стихотворение «Весна», В. Брюсов использует традиционную символику, характерную для воплощения этого времени года<sup>1</sup>. В его поэтическом опусе возникают и образ молодой девушки,

---

<sup>1</sup> В своём поэтическом творчестве В. Брюсов неоднократно обращался к образу весны, примерами могут служить стихотворения: «Прохлада утренней весны», «Ранняя весна», «Весной», «Городская весна», «Весенняя поэма», «О

ждушей своего возлюбленного, и цветок – белая роза, символизирующая чистоту, нежность, светлые чувства и искреннюю любовь, и птицы – голуби, знак мира, весеннего обновления.

*Белая роза дышала на тонком стебле.  
Девушка вензель чертила на зимнем стекле.  
Голуби реяли смутно сквозь снег –  
Грёзы томили всё утро предчувствием нег.  
Девушка долго и долго ждала у окна.  
Где-то за морем тогда расцветала весна.*

*Вечер настал, и земное утешилось сном.  
Девушка плакала ночью в тиши, – но о ком?  
Белая роза увяла без слёз в эту ночь.  
Голуби утром мелькнули – и кинулись прочь.<sup>2</sup>*

Мягкости, округлости поэтической речи способствует избранная автором силлабо-тоническая система стихосложения с чётким разделением стихотворных строк на стопы в трёхдольном размере, то есть использована дактилическая стопа, состоящая из одного ударного слога и двух безударных.

Десятистрочный текст стихотворения по образному наполнению можно разделить на два неравновеликих раздела: 6 строк + 4 строки. Первый проникнут светлым, радостным чувством душевного подъёма, вызванного приближением весны, во втором – возникает образ несостоявшихся надежд, печали, увядания (показательно применение таких синтагм, как «девушка плакала» «роза увяла», «голуби кинулись прочь»). Таким образом, в стихотворении создаётся смысловая двуплановость, что выразилось в контрастном соотношении разнонаправленных семантических сфер.

При создании хора В. Ходош исходил из логики драматургического построения всего цикла, в котором первый номер выполняет функцию смыслового *initio*. Весна трактуется как начало не только природного, но и жизненного цикла, за которым закономерно следуют новые судьбоносные этапы. Отсюда – воплощение образа весны как символа обновления жизни и надежды на будущее, что обусловило использование только первого раздела стихотворения, первых 6 строк. За счёт «купирования» второго раздела, смысл произведения становится иным по своей образной направленности: у В. Брюсова стихотворение

---

приближении весны», «Весенняя песня о любви», «Весенняя песня девушек», «Пророчества весны» и др.

<sup>2</sup> Последняя строфа купирована композитором.



представляет собой лирическую поэму о несбывшихся мечтах, в музыкальной же интерпретации В. Ходоша акцентируется светлое, оптимистическое приятие мира, олицетворением чего является картина весеннего пробуждения природы.

Композитор сумел создать удивительно цельную хоровую миниатюру, построенную в виде простой двухчастной формы, состоящей из двух периодов повторной структуры с обрамлением, кратким двутактовым вступлением и заключением. При всём смысловом единстве композиции, она отличается богатством эмоционально-образных нюансов, что выразилось в сочетании трёх интонационных пластов, составляющих исходный тематический комплекс всего хора. Первое интонационное зерно представляет собой поступенную нисходящую попевку в объёме терции, охватывающую I-VII-VI ступени лада, что при чёткой тональной опоре на *Es-dur*, вносит мажоро-минорную светотень. Дважды повторённая во вступлении, а затем трижды звучащая на протяжении первой части, эта попевка напоминает веснянковые заклички, идущие от архаического фольклорного пласта. Второй интонационный элемент составляют выдержанные хоральные аккорды в басовой партии, придающие звучанию устойчивость и спокойствие, чему способствует и преобладание в гармонии T5/3.

Третье интонационное образование является основной темой хора, которая впервые появляется в партии сопрано (тт. 3–4), а затем при последующих проведений постоянно чередуется со вступительной попевкой. Особую трепетность, эмоциональную наполненность теме придают романсовые интонации, сочетающие терцово-секундовые «опевающие» обороты и восходящие ходы по звукам трезвучия в диапазоне ноны.

Следует отметить тонкое образное соотношение музыкального и словесного рядов: поэтический текст первых двух фраз построен на сопоставлении образов природы (белая роза) и юной девушки, музыкальное же воплощение отождествляет эти образы за счёт варьированного повторения одного и того же материала (тт. 5–6). Благодаря этому «очеловечивается» образ природы (роза дышала) и как символ просыпающейся весенней природы предстаёт хрупкий образ девушки.

Композиторское мастерство в передаче разнообразных эмоциональных оттенков выразилось в тщательной проработке фактуры, создании своеобразного эффекта «дышащего пространства». Значительную роль в этом процессе играет комплиментарный ритм, благодаря чему заполняются небольшие остановки, встречающиеся в теме, и в результате достигается слитность, звучание, гибкость перехода между разделами по принципу «цепного» соединения.

Всё движение хора направлено к кульминации, в которой 12-кратное повторение слова «весна» и 6-кратное – словосочетания «расцветала весна» напоминает характерное для веснянок «заклинание» весны. Причём каждый словесный повтор отмечен включением и выключением различных хоровых партий, интонационными и фактурными изменениями, что в сочетании с нарастающей громкостной динамикой создаёт ощущение ликующего призыва весны. Показательно, что этот момент является одновременно смысловой, тесситурной, динамической и фактурной кульминацией – все голоса сливаются воедино, резко взмывают вверх, а затем в едином порыве опускаются в нижнюю тесситуру (т. 23).

Последние два такта являются своего рода послесловием, кодой, перебрасывающей арку к началу номера – возвращается спокойное, умиротворённое состояние, в партии сопрано воспроизводится основная тема из первого раздела (тт. 25–26).

Итак, обобщая аналитические наблюдения, отметим, что композитор оригинально, во многом по-своему «прочёл» поэтический текст стихотворения В. Брюсова, сделав акцент на отражении радостного чувства долгожданного весеннего пробуждения.

Вторая часть «Лето» врывается ярким контрастом в меркнувшее завершение первого номера. Это наиболее активная, динамичная часть сочинения, проносящаяся словно на едином дыхании. В композиционно-драматургическом строении всего цикла она функционально подобна сонатному аллегро классической симфонии – не случайно композитор выставляет темповое обозначение *Allegro giocoso* (четверть = 144). По сравнению с акварельными тонами первого номера, здесь всё наполнено яркими красками, щедрыми мазками, рисующими буйство летнего дня. Вновь образы природы ассоциируются с определённым этапом судьбы человека, в данном случае с полнотой жизнеощущения, свойственной молодости с её страстями и безудержными порывами.

Параллель Человеческая жизнь – Природа заложена в стихотворном тексте, положенном в основу части. В качестве вербальной основы хора композитор выбрал стихотворение В. Брюсова «Знойный день» (1902)<sup>3</sup>, которое состоит из четырёх строф, скреплённых перекрёстной рифмой (*abab*)<sup>4</sup> Внутренней целеустремлённости поэтической речи способствует стихотворный размер – четырёхстопный хорей.

---

<sup>3</sup> Стихотворение «Знойный день» вошло в раздел «Антология» сборника “Urbi et Orbi” («Граду и миру»). Интересно, что в рукописи произведение называлось просто «День», но в книгу попало уже под вышеуказанным заголовком.

<sup>4</sup> В стихотворении «Весна» рифма попарная.

*Белый день, прозрачно белый,  
Золотой как кружева...  
Сосен пламенное тело,  
Зноем пьяная трава.*

*Пробегающие тучи,  
Но не смеющие пасть...  
Где-то в сердце, с силой жгучей,  
Затаившаяся страсть.*

*Не гляди так, не зови так,  
Ласк ненужных не желай.  
Пусть пылающий напиток  
Перельётся через край.*

*Ближе вечер... Солнце клонит  
Возрастающую тень...  
Пусть же в памяти потонет  
Золотой и белый день.*

Для отображения картины жаркого, летнего дня В. Брюсов использует цветовую гамму, характерную для данного времени года – белый, золотой, пламенный, знойный. При повторении слова «белый» в воображении рисуется картина сухого раскалённого летнего воздуха, а эпитеты «золотой и белый» вызывают ассоциации с образом пленительной златовласой красавицы, одетой в белое платье с кружевами. В результате красочные образы природы оказываются созвучны движениям души лирического героя, в сердце которого затаилась жгучая страсть.

С целью наиболее полного отображения поэтического замысла композитором была выстроена форма, сочетающая черты простой трёхчастной с ригурнелем и куплетно-припевной. Причём четырёхкратное повторение ригурнеля вносит признаки рондальности как формы второго плана.

В тематической организации номера основой выступает моторное начало, что отражается в чёткой фразировке, активном темпо-ритме, гибко сочетающемся с метрической переменностью – 4/4, 2/4, 3/4. Преобладание восьмых длительностей в быстром темпе способствует отчётливому скандированию словесного текста, напоминающего в какой-то мере скороговорку. Вместе с тем, композитор не избегает и детализированного подхода к поэтическому слову, о чём свидетельствуют звукоизобразительные приёмы, например, имитация отдалённого грома в середине раздела на слова «Пробегающие тучи» (тт. 8–9, 12–13); эффект тени в переходе к коде как иллюстрация слов «Ближе

вечер...Солнце клонит возрастающую тень» (тт. 28–33). Таким образом, подчёркивается смысловая нагрузка определённых словесных синтагм при сохранении ритмической пульсации, характерной для данной жанровой зарисовки.

Разнообразию звучания всего номера в значительной мере способствует гибкая смена тональных опор (*Es-dur – B-dur – g-moll*), ладовая переменность, вносящая элегичный оттенок в яркий мажорный колорит. Умело использует композитор и динамические контрасты. В частности, ригурнель, закрепляющий окончание каждого куплета, строится на повторении двух последних строчек каждой строфы, результатом чего является повторение идентичных двутактовых музыкальных фраз. Избеганию механистичности способствует применение приёма «эхо», достигаемого с помощью резкой смены динамики с “*f*” на “*p*”, что в свою очередь подчёркивает игровой характер, свойственный народным действиям летнего календарно-обрядового цикла. От фольклорного пласта идёт и своего рода состязание между мужской и женской группой хора в серединном разделе – перекличке партии теноров с партией сопрано. Глубинная связь с древними слоями музыкального народного творчества проявляется и в опоре на узкообъёмный секундово-терцово-квартовый комплекс, составляющий интонационную основу всей части.

Обратим внимание на драматургический профиль части в соотношении со стихотворением В. Брюсова. Так, в последней строфе поэтического первоисточника лирический герой успокаивается и уже в умиротворённом состоянии наблюдает за приближением сумерек, наплывающей тенью, меркнувшими красками летнего дня. Как гаснет солнечный свет, так и в душе человека, вступающего в пору зрелости, утихают бурные страсти, уходят в прошлое дерзкие мечты и остаются лишь светлые воспоминания. Исходя из этого выстраивается диминуирующий драматургический профиль стихотворения.

В. Ходос же в своей музыкальной интерпретации поэтического текста иначе трактует смысловой подтекст последней строфы, делая акцент на утверждении полноты и радости жизни. Не случайно именно на завершение приходится кульминация всего номера. Триумфально звучат октавные унисоны между партиями (басы – альты, тенора – сопрано), динамика возрастает, несколько раз мужской и женской группами хора провозглашаются слова: «Белый день», «Прозрачно белый», «Знойный день»<sup>5</sup>. Как последний яркий мазок на красочном полотне в динамике “*fff*” звучит нонаккорд, состоящий из наложения двух трезвучий – *Es-dur* и *B-*

---

<sup>5</sup> На характер звучания указывает и авторская ремарка *Trionfale* (триумфально, торжественно, ликующе, победно), выставленная за четыре такта до окончания части.

*dur*, с помощью чего утверждается основной образ всего номера – жаркого солнечного дня как символа жизнеутверждения. В результате возникает драматургический профиль крещендирующего типа, что свидетельствует о применении приёма «встречной драматургии» [5], благодаря чему расширяется смысловое пространство данного номера и усиливается его функциональная нагрузка в цикле.

Итак, во второй части цикла, как и первой, композитор по-своему воплотил семантический ряд поэтического источника и смог выстроить самостоятельную художественную концепцию, убедительно воплотив её в своём музыкальном решении.

Третий номер «Осень» в драматургии цикла выполняет функцию лирического интермеццо, овеянного тихой печалью расставания не только с буйными красками летнего дня, но и с нежными грёзами весны. И вновь, как и в предыдущих номерах, здесь тонко переплетается образ угасающей осенней природы и эмоциональное состояние человека, осознающего свой близкий уход из жизни. Не случайно в качестве поэтической основы номера выбрано стихотворение под названием «Осеннее чувство» (1893)<sup>6</sup>, в котором преобладает не столько пейзажность, сколько восприятие картины увядающей природы сквозь призму настроения лирического героя.

Созданию семантической амбивалентности способствует применение поэтических образов-символов, вызывающих многоплановые смысловые ассоциации. Отсюда – ощущение загадочности, таинственности, недосказанности, неопределённости, столь свойственной символистской поэзии.

*Гаснут розовые краски  
В бледном отблеске луны;  
Замерзают в льдинках сказки  
О страданиях весны;*

*Светлых вымыслов развязки  
В чёрный креп облечены,  
И на празднествах все пляски  
Ликом смерти смущены.*

*Под лучами юной грёзы  
Не цветут созвучий розы  
На куртинах Красоты.*

---

<sup>6</sup> Впервые опубликовано в сборнике «Русские символисты» (Москва: 1894. – Вып. 1. – С. 9) под заглавием «Пролог».

*И сквозь окна снов бессвязных  
Не встречают звёзд алмазных  
Утомлённые мечты.*

Лирическая образность стихотворения подчёркнута обращением к жанру сонета, с характерной для него поэтической формой, состоящей из 14 строк, образующих два четырёхстишия и два трёхстишия. Структурная чёткость достигается и благодаря строго выдержанному стихотворному размеру – четырёхстопному хорею (двухсложная стопа с ударением на первом слоге), а также применению перекрёстной рифмы в первых двух строфах.

На протяжении всего стихотворения поэтом используется богатая палитра красок для передачи разнообразных эмоциональных оттенков. Так, цветовая гамма первой строфы включает: розовый («розовые краски»), светло-жёлтый («в бледном отблеске луны»), белый («замерзают в льдинках»), зелёный («страдания весны»). Такая красочность помогает зримо восприятию поэтических образов, создающих своего рода импрессионистскую картину поэтических настроений.

Композитор глубоко проник в ассоциативный смысловой ряд избранного вербального первоисточника, сохранив в неприкосновенности весь текст стихотворения и его структурные особенности. Удивительно лаконичная хоровая миниатюра, состоящая из 22 тактов, укладывается в простую трёхчастную форму с кодой: тт. 1–6 – экспозиция, тт. 7–10 – срединный раздел, тт. 11–17 – варьированная реприза, тт. 18–22 – кода.

Чуткость проникновения в поэтический текст отражается и в выборе музыкально-выразительных средств: интонационном наполнении, темпо-ритмическом ансамбле, фактурном изложении, что помогает воссоздать особую элегическую ауру этого номера и подчеркнуть контраст со второй частью цикла. Композитор стремится через музыкальную интонацию передать смысловое наполнение каждой поэтической строки, что приводит к возникновению дифференцированного тематизма, органично сочетающего мелодические обороты различных музыкально-генетических слоёв. В результате рождается удивительно простой и в то же время ёмкий интонационный комплекс, включающий 4 элемента: 1) устойчивые ходы по звукам трезвучия (*C-dur* – партия сопрано, тт. 1–2), что соответствует спокойному повествовательному тону начального изложения; 2) трихордовые (ангемитонные) попевок, идущие от древних слоёв фольклора (тт. 2–3), усиливающие пасторальный оттенок звучания поэтической фразы; 3) романсовые секстовые обороты (т. 4), придающие музыкально-поэтическому высказыванию интимно-лирический характер; 4) поступенные нисходящие движения, приводящие к пятикратному повторению секундовых интонаций, идущих от причетов (тт. 5–6).

Весь этот комплекс с опорой на четвёртый элемент составляет основу срединного раздела, звучащего более напряжённо, поскольку именно здесь в словесном тексте обнажается мрачная тень небытия, заостряются трагические предчувствия, овеянные ликом смерти.

В репризе преобладает состояние светлой печали, мудрого принятия неизбежных законов человеческого бытия. Поэтому на первый план выходит трезвучный интонационный элемент, проводящийся четыре раза в партии сопрано с опорой на тональность *C-dur*.

Кодовый раздел, повторяющий первые строки стихотворения «Гаснут розовые краски в бледном отблеске луны», перебрасывает арку к началу и логично подводит итог – уходящий свет луны ассоциативно воспринимается как меркнувшее в сознании человека восприятие жизни. Здесь композитор использует приём наслоения хоровых голосов – начиная с низких мужских и постепенно переходя к высоким женским. Возникает словно зримая картина меркнувшего лунного света, удивительно красивая и в то же время трогательно-печальная.

Тщательной проработкой отличается и хоровая фактура. Начало части проводится *tutti*, что делает звучание насыщенным, плотным. При проведении второй фразы наблюдаются переключки голосов: начинают женские голоса (сопрано и альты) и передают мелодический рельеф мужским голосам (тенора и басы). Композитор широко использует приём включения и выключения отдельных групп голосов для своеобразного эффекта звуковой волны – усиления насыщения хоровой фактуры и её разряжения.

Тонкому переливу красок, наполняющих всю часть, способствует и её динамический план, включающий в себя спектр нюансов в диапазоне от “*p*” до “*mf*”, с преобладанием “*mp*”. Лишь в завершении кульминационной зоны всего произведения, приходящейся на т. 17, возникает динамика “*mf*”, к которой подводит *crescendo* (тт. 14–16), но эта звуковая вспышка быстро гаснет – уже во второй половине такта выставлен знак *diminuendo*.

Итак, лирико-философское *Andante con tristezza*, увянное печалью угасания, является важным этапом воплощения художественной идеи цикла: «переворачивается» ещё одна страница человеческой жизни, предвещающая её итог, тем самым подготавливается финальная часть «Зима».

Хор «Зима» представляет собой заключительное звено в композиционно-драматургической организации цикла, его своеобразный финал и является одним из самых завораживающих номеров, в котором доводится до логического завершения основная идея всего сочинения. Смысловая насыщенность этой части обусловлена поэтическим первоисточником, где отчётливо воплощается мысль о прощании человека с жизнью. Как зима сковывает всё живое в природе, так и холодное дыхание смерти знаменует уход человека из мира, конец его земного

существования. Показательно, что в выбранном композитором стихотворении В. Брюсова «Холод» (1906) акцент ставится не на внешней картинности зимнего пейзажа, а на психологическом состоянии лирического героя, поэтому все внешние приметы зимы подаются сквозь призму его внутренних ощущений:

*Холод, тело тайно сковывающий,  
Холод, душу очаровывающий...  
От луны лучи протягиваются,  
К сердцу иглами притрагиваются.*

*В этом блеске – всё осилившая власть,  
Умирает обескрылевшая страсть.  
Всё во мне – лишь смерть и тишина,  
Целый мир – лишь твердь и в ней луна.*

*Гаснут в сердце невзлелеянные сны,  
Гибнут цветики осмеянной весны.  
Снег сетями расстилающимся  
Вьёт над днями забывающимися,  
Над последними привязанностями,  
Над святыми недосказанностями!*

Композитор полностью использует данный поэтический текст, состоящий, как и вербальная основа предыдущего номера, из 14 строк, сгруппированных в три строфы – две первые по 4 строки, третья – 6 строк. Такое строение, характерное для жанра сонета, подчёркивает лирико-философскую смысловую направленность стихотворения, в котором прослеживается мысль о соотношении двух миров – реального и потустороннего. Семантической амбивалентности вербального ряда способствует разветвлённая система поэтических символов, иносказаний, намёков, столь свойственных поэтике В. Брюсова. Удивительным образом в словесном тексте сочетаются статика – состояние заворожённости, застылости, неподвижности (не случайно использована длинная строка, организованная в виде шестистопного хорее с гипердактилической рифмой, при которой ударение падает на четвёртый слог) и динамика, достигаемая с помощью использования разнообразных глагольных форм: холод сковывающий, душу очаровывающий, лучи протягиваются, иглами притрагиваются, гаснут сны, гибнут цветики весны.

Во второй строфе непосредственно возникает образ трагической неизбежности («Всё во мне – лишь смерть и тишина»), умирания всех надежд («Умирает обескрылевшая страсть»), предвидение внеземного существования на небесах («Целый мир – лишь твердь и в ней луна»).



Последняя строфа воспринимается как ностальгия по прошедшей жизни, неизбежное прощание со всем дорогим для человека – увлечениями юности, светлыми надеждами, последними привязанностями, сокровенными мечтаниями, которым, к сожалению, не удалось воплотиться. Стихотворение оставляет ощущение глубокой печали и в то же время возвышенной красоты, связанной с удивительно тонким, поэтичным, лишённым непосредственных бытовизмов, воплощением самого трагического момента человеческого существования.

Музыкальное воплощение этого стихотворения не только чутко откликается на все смысловые нюансы поэтического текста, но и вносит новые выразительные детали, усиливая трагедийную сущность воплощаемого образа. Это достигается во многом за счёт своеобразного структурирования вербального первоисточника. Так, ключевое значение приобретают первые две строки, вводящие в атмосферу внутреннего холода, сковывающего душу и тело. Важность этого образа подчёркнута его шестикратным проведением, настойчивым звучанием перед каждым новыми двумя поэтическими строками, в результате чего первые две строфы разрастаются до трёх. Расширению подвергается и третья строфа с помощью повторения в конце её первых двух строчек (*Гаснут в сердце невзлеянные сны / Гибнут цветики осмеянной весны*). Таким образом, рождается своеобразная музыкальная композиция, в которой прослеживаются рондообразные черты в сочетании с трёхчастностью.

Четырёхтактовое построение рефрена (*A*), который является главным выразительно-смысловым зерном произведения, ажно скрепляющим всю форму, состоит из двух идентичных фраз: первая фраза на слова «Холод, тело тайно сковывающий», вторая – «Холод, душу очаровывающий». Музыкальный материал рефрена, на первый взгляд, предельно прост и в то же время чрезвычайно выразителен. Ощущение внутреннего холода, безжизненности возникает благодаря аккордовому скандированию каждого слога словесного текста. Отсюда идёт речевая природа ритмической организации – смысловой акцент на слове «холод» подчёркивается самой продолжительной длительностью (четверть с точкой), а слова «сковывающий», «очаровывающий» произносятся словно скороговоркой, чему способствует ритмическое дробление (три шестнадцатые и квинтоль). Среди других выразительных средств, имеющих чёткую эмоционально-образную направленность, отметим строгую хоральную фактуру, органнй пункт в нижнем голосе на тонике *c-moll*, выдержанный на протяжении четырёх тактов, полутоновые ходы в сопрановой, альтовой и теноровой партиях, напоминающие интонации вдоха. Весь этот комплекс неизменно сохраняется в репризе первой части номера, тем самым ещё более усиливая трагическую сущность исходного образа.

При всей стабильности музыкального материала рефрена, в процессе драматургического развития финальной части цикла, он подвергается изменению, приобретает драматический характер. Этому способствуют высотное смещение тематического материала на малую секунду вниз с последующим возвращением на исходные позиции, при этом каждая нота звучит более настойчиво, усиливаясь с помощью многократных повторов. Особая экспрессия достигается в кульминационном проведении рефрена (тт. 37–40): расширяется диапазон, повышается регистр, усиливается громкостная динамика, тоническое трезвучие *c-moll* с вводнотоновыми «сползаниями» дублируется в различных голосах хоровой фактуры.

Ещё большее разнообразие эмоционально-образных оттенков вносят эпизоды “В”, “С”, “D”, которые соотносятся с рефреном по принципу оттеняющего контраста. Прежде всего, обращает на себя внимание смена гомофонной фактуры на имитационно-полифоническую, преобладание мелодического начала, тонко связанного с семантическими нюансами поэтического текста. Состояние смятения и душевного переживания отражается на частом переходе мелодического рельефа из одной хоровой партии в другую, что ведёт к тембральному насыщению и обогащению. Сама мелодическая линия отличается значительной гибкостью, в ней присутствуют волнообразные фигуры, горизонтальное движение на повторяющемся звуке, нисходящие хроматические ходы в сочетании с широкими скачками. При этом детализированный подход к вербальному тексту диктует преобладание в каждом из эпизодов тех или иных выразительных нюансов. Так, в эпизоде “В” мелодия в партии сопрано строится преимущественно на восходящем движении, а партия теноров её уравнивает нисходящими хроматическими ходами. В эпизоде “С” мелодический рисунок плавно переходит из партии в партию (от альтов к тенорам) и состоит из нисходящего движения. Динамически данное построение наполнено большей звучностью, начинается нюансом “*mp*” и в конце расширяется до “*mf*” подводя к вступлению хора *tutti* (впервые в номере). Эпизод “D” является местной кульминацией среднего раздела, акцент, подчеркнутый динамикой “*f*”, ставится на словах «всё во мне – лишь смерть и тишина».

В результате каждый из эпизодов несёт в себе ту или иную смысловую нагрузку, что определяет соответствующие оттенки динамики, разнообразие штрихов, конфигурацию мелодического рисунка.

Скорбное содержание номера определило медленный темп “*Lento*” (четверть = 40), преобладание тихой динамики, в основном “*p*”, “*mp*”, стабильность ритмического рисунка. Однако, в процессе эмоционального насыщения динамика разрастается и в т. 20 (эпизод “D”) появляется “*ff*”, постепенно возвращаясь к “*p*” (рефрен “*A<sub>2</sub>*”). Своего громкостного пика динамика достигает в кульминации всего

произведения (т. 37, рефрен “A2”) где единственный раз выставлен нюанс “*ff*”, производящий эффект эмоционального взрыва, звучащего как протест против неизбежного. Тем более впечатляет резкий контраст – “*subito p*” (внезапно тихо) в партии первого и второго сопрано (т. 40). Заканчивается произведение динамикой “*p*” и в т. 49 композитором выставлен нюанс “*morendo*” (замирая), знаменующий тихий уход в вечность.

Проделанный анализ позволяет представить последнюю часть как интонационное обобщение всего цикла, поскольку здесь прослеживаются все типы интонаций, встречавшиеся в других частях, особенно первой «Весна» и третьей «Осень». Черты общности наблюдаются и в композиционном строении номеров – в окончании каждой части композитор повторяет первые строчки стихотворного текста, которыми начинался номер. В последней части «Зима» повторяются начальные строки из последней строфы. Все эти повторы являются знаковыми в музыкальном «прочтении» стихотворного текста. Возникают и прямые образные переклички между номерами. К примеру, в третьем номере «Осень», и в номере «Зима» является образ луны, символизирующий безысходность, отчаяние и трагическую неизбежность.

Таким образом, выстраивается целостное художественное пространство цикла, обусловленное единством замысла и системой интонационно-выразительных средств. Глубокое понимание внутреннего строения произведения, логики его формообразования, основанной на тонком воплощении поэтического текста, представляется чрезвычайно важным как для слушательского восприятия, так и для исполнительской работы над хоровым циклом В. Ходоша «Времена года».

#### Список использованных источников

1. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1972. – Ч. 1 : Ритмика. – 150 с. – Текст : непосредственный.
2. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1978. – Ч. 2 : Интонация; Ч. 3 : Композиция. – 368 с. – Текст : непосредственный.
3. Гринченко, И. В. Взаимодействие поэтического и музыкального текстов в жанре хоровой миниатюры (на примере хора «Весна» из цикла В. Ходоша «Времена года») / И. В. Гринченко. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music scholarship. – 2013. – № 2. – С. 273–276.
4. Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская. –

- Текст : непосредственный // Русская музыка на рубеже XX века. – Москва – Ленинград : Музыка, 1966. – С. 65–110.
5. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 56 с. – Текст : непосредственный.
  6. Селицкий, А. Я. «Не могут не писать...»: ростовские композиторы на рубеже столетий / А. Я. Селицкий. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2005. – № 1. – С. 12–22.
  7. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие для музыкальных вузов / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Лань, 2001. – 496 с. – ISBN 5-8114-0392-5. – Текст : непосредственный.
  8. Цукер, А. М. Искусство быть собой (Виталий Ходош) / А. М. Цукер. – Текст : непосредственный // Цукер А. М. Страницы памяти – события и судьбы. – Москва : Композитор, 2017. – С. 164–192. – ISBN 978-5-9909057-3-3.

### References

1. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and poetic word]. Moscow : Muzyka [Music], 1972, Part 1 : Ritmika [Rhythmics], 150 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Vasina-Grossman V. Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and poetic word]. Moscow : Muzyka [Music], 1978, Part 2 : Intonaciya [Intonation]; Part 3 : Kompoziciya [Composition], 368 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Grinchenko I. Vzaimodejstvie poeticheskogo i muzykal'nogo tekstov v zhanre horovoj miniatyury (na primere hora «Vesna» iz cikla V. Hodosha «Vremena goda») [The interaction of poetic and musical texts in the genre of choral miniature (on the example of the chorus "Spring" from V. Khodosh's cycle "Seasons")] / Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science] / Music scholarship, 2013, no. 2, pp. 273–276.
4. Ruchyevskaya E. O sootnoshenii slova i melodii v russkoj kamernovokal'noj muzyke nachala XX veka [On the relationship between words and melody in Russian chamber-vocal music of the early 20th century] / Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] // Russkaya muzyka na rubezhe XX veka [Russian music at the turn of the 20th century]. Moscow – Leningrad : Muzyka [Music], 1966, pp. 65–110.
5. Ruchevskaia E. Slovo i muzyka [Word and music]. Leningrad : Muzgiz, 1960, 56 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Selitsky A. «Ne mogut ne pisat'...»: rostovskie kompozitory na rubezhe stoletij ["They can't help but write..." : Rostov composers at

- the turn of the century] / Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2005, no. 1, pp. 12–22.
7. Kholopova V. Formy muzykal'nyh proizvedenij : Uchebnoe posobie dlya muzykal'nyh vuzov [Forms of Musical Works : A Textbook for Music Universities], 2nd ed., corrected, Saint Petersburg : Lan, 2001, 496 p., ISBN 5-8114-0392-5, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
  8. Zucker A. Iskusstvo byt' soboj (Vitalij Hodosh) [The Art of Being Yourself (Vitaly Khodosh)] / Zucker A. Stranicy pamyati – sobytiya i sud'by [Pages of Memory – Events and Fates] // Tekst : neposredstvennyj [Text : direct]. Moscow : Kompozitor [Composer], 2017, pp. 164–192, ISBN 978-5-9909057-3-3.

**Тукова Т. В., Павлова И. Н. Слово и музыка в хоровом цикле В. Ходоша «Времена года».** В статье рассматриваются вопросы соотношения слова и музыки в хоровом цикле Виталия Ходоша «Времена года», написанного на слова поэта серебряного века Валерия Брюсова. Выбор данного произведения в качестве аналитического материала определяется как художественной яркостью и самобытностью самого сочинения, органично «вписавшегося» в контекст тенденций современного хорового творчества, так и его прочным «вхождением» в концертный и учебный репертуар ряда хоровых коллективов. Эти факторы, наряду с недостаточной изученностью цикла В. Ходоша как целостного произведения, обусловили актуальность темы предлагаемой статьи. Её цель заключается в выявлении принципов взаимодействия поэтического слова и музыки как основы композиционно-драматургического строения данного хорового цикла. Именно такой подход является важным условием для реализации художественной концепции произведения, создания его убедительных интерпретационных версий.

Методологическую базу статьи составили исторический, функциональный, комплексный, системный, сравнительный, стилевой методы, позволяющие раскрыть избранную тему в заявленном ракурсе.

Выполненный композиционно-драматургический и стилистический анализ цикла позволил выявить оригинальность художественной концепции сочинения, воплощающего «вечную» тему «Человек и Природа» с философских позиций: смена времён года ассоциируется с этапами жизни человека от нежной юности к зрелому расцвету, затем старости и смерти. В процессе исследования определяется единая строго продуманная логика построения цикла, устанавливается функциональная нагрузка каждой из четырёх частей: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Подчёркивается тонкое музыкальное прочтение поэтического текста, выбор разнообразных выразительных средств и

приёмов, позволивших убедительно раскрыть концептуальную идею сочинения.

**Ключевые слова:** В. Ходош, В. Брюсов, хоровой цикл В. Ходоша «Времена года», слово и музыка, тема времён года в музыкальном искусстве, композиционно-драматургический анализ.

**Tukova T., Pavlova I. Word and music in V. Khodosh's choral cycle "The Four Seasons".** The article examines the relationship between words and music in Vitaly Khodosh's choral cycle "The Four Seasons", written to the words of the Silver Age poet Valery Bryusov. The choice of this work as an analytical material is determined by both the artistic brightness and originality of the composition itself, which organically "fits" into the context of trends in modern choral creativity, and its strong "entry" into the concert and educational repertoire of a number of choral groups. These factors, along with the insufficient study of V. Khodosh's cycle as a holistic work, determined the relevance of the topic of the proposed article. Its goal is to identify the principles of interaction between poetic words and music as the basis for the compositional and dramatic structure of this choral cycle. This approach is an important condition for the implementation of the artistic concept of the work, the creation of its convincing interpretative versions.

The methodological basis of the article consists of historical, functional, complex, systemic, comparative, stylistic methods, allowing to reveal the chosen topic in the stated perspective.

The performed compositional, dramatic and stylistic analysis of the cycle allowed to reveal the originality of the artistic concept of the work, embodying the "eternal" theme of "Man and Nature" from a philosophical standpoint: the change of seasons is associated with the stages of human life from tender youth to mature blossoming, then old age and death. In the process of research, a single, strictly thought-out logic of the cycle's construction is determined, the functional load of each of the four parts is established: "Spring", "Summer", "Autumn", "Winter". The subtle musical reading of the poetic text, the choice of various expressive means and techniques that made it possible to convincingly reveal the conceptual idea of the work are emphasized.

**Key words:** V. Khodosh, V. Bryusov, V. Khodosh's choral cycle "The Four Seasons", word and music, the theme of the seasons in musical art, compositional and dramatic analysis.

## II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

УДК 787.61

*В. Н. Олейник*

---

### ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ ГОБОИСТА

---

Гобой, обладающий своеобразным красивым тембром и высокими техническими характеристиками, становится в XX–XXI вв. одним из ведущих инструментов в симфонической, оперной, камерной музыке. В России и других странах мира регулярно проводятся фестивали и конкурсы, мастер-классы известных музыкантов-гобоистов. Требования, предъявляемые в наше время к гобоисту, чрезвычайно высоки. Для гобоя (или с использованием гобоя) пишут музыку многие композиторы XX века в разных жанрах: это сонаты для гобоя и фортепиано К. Сен-Сенса, Ф. Пуленка; гобойные концерты Р. Штрауса, Б. Мартину, А. Эшпая, Воан-Вильямса, С. Слонимского, Д. Азнарокова, Э. Денисова; пьесы – Э. Бозза «Фантазия-пастораль для гобоя и фортепиано», Б. Фёрнихоу «Колоратура для гобоя и фортепиано», Ж. Сильвестрини «Пять русских этюдов для гобоя соло», М. Шинохары «Одержимость» для гобоя и фортепиано, Э. Патлаенко «7 прелюдий и фуг для гобоя-соло»; для ансамбля – Ж.-М. Дамаз Трио для флейты, гобоя и фортепиано, Б. Мартину «4 мадригала» для гобоя, кларнета и фортепиано. Многие произведения во второй половине XX в. созданы под влиянием выдающихся гобоистов, таких как Хайнц Холлигер.

Искусство музыкального исполнения на гобое привлекает внимание исследователей, которые занимаются проблемами истории бытования, эволюции инструмента, методики игры. Большой интерес вызывают вопросы применения выразительных средств для воплощения нового содержания, отвечающего динамизму эпохи; всего комплекса, связанного со звукоизвлечением, звуковедением и т.п. Вместе с тем, некоторые теоретические положения, устоявшиеся в специальной литературе, ещё требуют уточнения, обобщения и развития, что обусловило актуальность настоящей работы. Это определило цель статьи – дать характеристику некоторым приёмам игры на гобое на основе анализа современных исполнительских средств. Теоретической и методологической базой работы послужили труды В. Апатского [1], В. Давыдова [2], И. Пушечникова [4; 5], Э. Ротуэлл [6], Ю. Усова [7].

В исследовании автор опирается также на собственный многолетний опыт исполнителя и педагога.

Как новый духовой инструмент деревянной группы гобой появился в середине XVII века во Франции. «Оркестр явился “лабораторией”, внутри которой происходило сначала испытание, а затем развитие заложенных в новом инструменте выразительных и технических возможностей» [2]. Мастерами был создан принципиально новый язычковый инструмент сопранового регистра, который отвечал эстетическим требованиям оркестрового звучания того времени. Замечательные тембро-звуковые свойства гобоя – гибкость, выразительность, способность к тонким динамическим градациям – выдвинули его в число ведущих духовых инструментов в оркестре XVIII в. и в последующие эпохи.

Гобой – это один из самых изысканных инструментов с неповторимой элегической выразительностью, он может раскрыть широчайший спектр образного содержания в исполнении таких мастеров, как Э. Ротуэлл, Р. Стилл, Х. Холлигер, А. Уткин, Р. Картер, М. Бург, И. Подъёмов, Е. Изотов. Гобой является ведущим инструментом симфонического оркестра, его интонационным стержнем. Не зря оркестр настраивается под гобой. Обладая очень проникновенным и выразительным звуком, гобой может выступать как концертный инструмент и участник разнообразных по составу ансамблей. Даже при современных технологиях гобой является довольно сложным в производстве инструментом, который изготавливается из чёрного африканского дерева или морёного дуба. Он представляет собой коническую трубку, состоящую из двух колен, небольшого раструба и двадцати пяти отверстий. В современных гобоях все эти отверстия закрыты клапанами. Помимо основных отверстий, существует ещё и два-три октавных клапана, а также сложная система передаточных осей двойного и простого действия.

Пройдя многовековой эволюционный отбор, инструментальные мастера гобоя в настоящее время остановились на трёх системах: французской, немецкой, английской. Наиболее популярны у гобоистов фирмы «Лорэ», «Мариго», «Ригута», «Лаубе».

Рассмотрим некоторые исполнительские средства гобоиста. Верхняя часть гобоя начинается с трости – это хрупкая деталь, которая является важнейшей частью инструмента. Э. Ротуэлл считает, что у любого гобоиста примерно семьдесят процентов его успеха – это наличие трости, которая бы отвечала требованиям именно этого произведения [6]. За всё время эволюции гобоя трость не претерпела таких сильных изменений, как он сам.

Трость – основной источник звучания, она изготавливается из тростника, произрастающего в странах Средиземноморья, Азии, на



Южном Кавказе, однако лучшим считается французский или алжирский камыш. Многие профессиональные гобоисты изготавливают трости сами, а другие доверяются мастеру, но всё равно потом доводят под себя до нужной кондиции. Знаменитый американский гобоист XX века Рэй Стилл отмечал: «Я не играю на тростях с большим входным “окном”. Форма пера трости, конечно, играет роль. Трость не должна издавать хаотичного набора тонов, но строго октаву до-до. Мои трости более узкие, чем те, что обычно встречаются в Европе. А иногда я даже слегка подтачиваю их по бокам» [Цит. по: 8].

В исполнении на гобое очень важна система дыхания музыканта, начиная с колебания пластинок трости и воздушного столба в инструменте, и заканчивая созданием и формированием профессионального звука. У гобоиста основной тип дыхания – смешанный, грудно-брюшной. При исполнении протяжённых фраз иногда используется диафрагмальное дыхание. В дыхании гобоиста существуют свои специфические особенности. В первую очередь, они обусловлены малым отверстием трости гобоиста, которое не позволяет пропустить через себя весь запас воздуха. В результате у гобоиста в лёгких остаётся некоторое количество неиспользованного воздуха, что отражается на игре быстрой утомляемостью музыканта.

В возникновении и ведении звука большую роль играет выдох с активнейшим участием амбушюра. Мастерское владение техникой выдоха, особенно при использовании перманентного дыхания, разгружает работу амбушюра, языка, пальцев; дисциплинирует ритм, воспитывает устойчивость интонации. В игре гобоиста часто возникает излишнее напряжение горловых и шейных мышц, проникновение в носоглотку части выдыхаемого воздуха. При этом происходит вздутие шеи, покраснение лица, появляется хриплый носовой призыв. Всё это негативно отражается на качестве звучания. При возникновении напряжения в районе горла или губ, всё внимание нужно перенести на работу диафрагмы и брюшного пресса. Данный приём помогает освободить мышцы горла и губ. Но при использовании перманентного дыхания указанные выше проблемы опадут.

Развитие и формирование амбушюра гобоиста происходит с учётом индивидуальных особенностей ученика. Здесь не может быть шаблона, так как губы, зубы, скулы у всех людей не одинаковы. Основная задача исполнителя – это достижение внутримышечного функционирования и формирования амбушюра для воспроизведения красивого звука, обеспечения контроля за его интонацией и динамикой.

В основном, здесь всё базируется на интуиции и ощущении, а показателем правильной работы губных мышц является ровное свободное звучание инструмента во всех регистрах. Главные мышцы, обеспечивающие рабочее состояние губного аппарата, – это круговая

мышца вокруг рта и некоторые щёчные мышцы. Усилия губ и их ощущения сосредоточены в области расположения пера трости на губах, при этом центральную их часть необходимо выдвинуть слегка вперёд, как бы произнося звук «у». Захват трости не должен быть слишком глубоким, чуть выше заточки. Губы должны придерживать трость не зажато и силой своего давления легко и точно регулировать отверстие трости с учётом необходимого давления струи выдыхаемого воздуха, направленного в неё. Взаимодействие мышц лица, губ должно быть удобным и не напряжённым, в меру расслабленным. Горло, ротовая полость должны свободно пропускать воздух для вибрации пластинок трости.

В воспроизведении звука, штрихов и в артикуляции постановка языка также играет важную роль при игре на гобое. Движения языка и его гибкость непосредственно связаны с сокращением языковых мышц. Передняя часть языка выполняет роль клапана, от которого зависит начало звука: твёрдое, мягкое, акцентированное и др. Очень важна хорошая координация языка и дыхания – то есть удар языка под трость гобоя необходимо совместить с концентрированным выдохом струи воздуха.

В момент атаки, язык, умело скоординируемый с дыханием, помогает возникновению чёткого и выразительного начала звучания гобоя. Невыразительное начало фразы при плохой атаке связано с плохой координацией языка и началом выдоха. Вследствие этого струя воздуха проникает в трость совсем без участия языка или невыразительным слабым ударом. Язык должен быть в спокойном и ненапряжённом положении, а его кончик находиться возле отверстия трости или прикрывать его, и быть постоянно готовым к атаке. Атакующая часть языка, то есть рабочая, расположена чуть выше его края, но без значительного отклонения его вбок средней части. Такое положение языка предполагает правильный удар в отверстие трости на нижнюю её пластинку. Для хорошей беглости языка необходима идеальная герметизация гобоя, лёгкая пружина трости и владение техникой губного аппарата.

Также должна быть хорошо развита беглость пальцев гобоиста, это возможно при их правильной постановке. Пальцы гобоиста должны находиться над клапанами инструмента в полусогнутом состоянии на минимальной высоте, а большой палец правой руки поддерживает его с помощью подставки. Иногда даже при правильной постановке правой руки и большого пальца, происходит его онемение и как бы зажимается вся кисть. В этом случае рекомендуется надевать гайтан, как у саксофонистов или фаготистов (на профессиональных гобоях на подставке есть специальное кольцо). Необходимо соблюдать полную синхронность пальцев обеих рук. И самое важное – это игра на инструменте твёрдыми пружинными пальцами, как бы слегка выстукивая, а не вялыми и расслабленными.

Гобоист должен в совершенстве владеть всеми выразительными средствами. Одно из важнейших средств – это звук. С точки зрения физики, звук возникает благодаря колебаниям упругого тела. У гобоя главным источником звука является трость, возбуждающаяся при прохождении через неё столба воздуха. Гортань, полость рта, канал гобоя являются резонатором. «Золотой гобой России» Алексей Уткин (играет на гобое фирмы *Loree*) своим искусством доказал, что гобой – вовсе не второстепенный участник оркестра, а его ведущий инструмент. Он пояснял: «Одна из деталей гобоя – трость – схожа строением с голосовыми связками. Она состоит из двух тонких вибрирующих пластинок. Гобой преобразует колебания этих пластиночек в музыкальный звук, а человек, играющий на нём, наполняет звук эмоциями. Гобой имеет яркое индивидуальное звучание» [Цит. по: 3].

Звук гобоя прекрасен, самобытен и выразителен. Достигнуть этих качеств можно только ценой упорного, регулярного и целенаправленного труда музыканта. Звук гобоя обладает тембром, силой, высотой и продолжительностью. «Звук хорошего качества обязательно должен быть очень гибким и многообразным в динамическом отношении», – указывает В. Апатский [1, с. 141]. Работа над звуком в различных динамических нюансах позволяет отшлифовать все грани тембра. Тембр звука зависит в первую очередь от качества трости и слухового представления исполнителя о самом звуке. Профессиональный звук должен обладать идеальной интонацией, быть поющим. «Одним из самых замечательных достоинств звучания духового инструмента является его певучесть» [1, с. 131].

Вершина мастерства исполнителя – умение петь на своём инструменте. Р. Стилл, играя на гобое *Loree*, отмечал отличия звучания разных гобоев в пении: «Я понял, что венский гобой – совсем другой инструмент. Он больше похож на барочный гобой, такой лёгкий по дыханию, нижние ноты берутся на глубоком пианиссимо, очень высокий строй. Хотя у нас обоих главная идея игры – пение на инструменте, мы понимаем это совсем по-разному, особенно в сольных вещах» [Цит. по: 8].

Работа над звуком продолжается всю творческую жизнь музыканта в условиях постоянного слухового контроля. Слух фиксирует все действия исполнительского аппарата музыканта, участвующего в звукообразовании. Слух не может существовать без мышечной памяти. Чем острее мышечная память, контролируемая слухом, тем выше квалификация музыканта. Он должен «предельшать» каждый извлекаемый звук всеми мышцами аппарата и ощущать его. От степени развития дыхательного, губного аппарата, характера выдоха, качества трости и гобоя зависит качество звука.

Полнота звучания обусловлена в меру напряжённым выдохом на опоре с одновременным контролем мышц губного аппарата и создания в

ротовой полости резонатора. Также имеет значение качество трости и акустические особенности гобоя. Сила звучания зависит от интенсивности прохождения струи воздуха через трость, от работы мышц грудного пресса и диафрагмы. Громкий звук требует большего расхода воздуха и наоборот. Равномерность звучания определяется равномерным выдохом струи воздуха, умением гобоиста управлять своей дыхательной мускулатурой и контролировать выдох. Длительность звучания зависит от природного объёма легких, умения производить длительный экономный выдох; от нормального состояния инструмента, трости, а также от использования перманентного дыхания. Динамичность звучания проявляется в способности обеспечить в любой момент выдох разной силы и скорости.

Интонация звучания зависит от правильной координации функций губного аппарата и интенсивности выдоха струи воздуха, качества трости и инструмента. Первоосновой являются, конечно, природные данные гобоиста, обладание обострённым слухом – мелодическим и гармоническим. Также в игре важно умение предельно слышать интонацию.

Одним из исполнительских средств является приём вибрато. Если в первой половине XX века применение вибрато на духовых инструментах считалось вредным, нарушающим природу звука, то в наше время гобоисты часто употребляют этот приём. Самым правильным является применение диафрагмального вибрато, в основе которого лежит периодическое сокращение диафрагмы. Её пульсация придаёт выдоху колебание воздушного столба с взаимодействием с тростью, которое образует вибрирующий звук. Однако основой всего является звук, а вибрато – один из приёмов украшения звука, поэтому, в начале нужно отработать хороший звук, а потом уже овладевать техникой вибрато.

Развитие и совершенствование навыков игры на гобое невозможно без обострённого звуковысотного слуха. Понятие «музыкальный слух» включает в себя способность различать свойства звука: высоту, тембр, громкость, окраску и т. п. Но главным фактором для точного интонирования является звуковысотный слух. Музыканты в своём большинстве обладают относительным слухом, в основе которого лежит ладовое чувство и интервальный слух. Умение предельно слышать интонацию вырабатывает правильную работу мышц звукообразующего аппарата под постоянным контролем слуха. Для достижения чистоты интонации музыкантам-духовикам необходимо сольфеджировать то, что они исполняют на инструменте, подключить внутренний слух и исправить неточность интонации.

Важное значение в игре гобоиста имеет атака – это момент возникновения звука. Термин «атака» происходит от ит. *attacare* – нападать. Существует четыре основных типа атаки: простой, твёрдый, акцентированный, мягкий. Атака должна быть чёткой и ясной, без

шумовых примесей, точной во времени и чистой в интонационном отношении. К срыву атаки может привести сильное давление трости, чрезмерно свободное состояние губ. Большое значение для хорошей атаки имеет упругость губ, положение языка, опора дыхания.

Твёрдая атака достигается чётким, достаточно быстрым движением языка, находящегося в упругом состоянии. Простая атака также требует чёткой работы языка и энергичной подачи дыхания. При этом не должны прослушиваться ясно выраженные акценты. Акцентированная атака требует упругого состояния губ, резкой подачи дыхания в инструмент и быстрого движения упругого языка. Мягкая атака создаётся плавной струёй дыхания с таким же плавным движением языка. Это серьёзная исполнительская проблема духовика, в частности, в самой тихой динамике.

Охарактеризуем некоторые штрихи, связанные с типом атаки. Как артикуляционное явление каждый штрих имеет начало, стационарную часть и окончание.

*Marcato* (от ит. «подчёркивать», «выделять») – твёрдая акцентированная атака; стационарная часть выдерживается до конца, но громкость уменьшается. Разновидность этого штриха – *marcatissimo* – штрих с ещё более чёткой атакой и убыванием динамики. Резкость возникновения каждого звука подчёркивается при помощи небольшой цезуры слева.

*Marcatissimo* и *marcato* используют для воплощения героических, драматических и скерцозных образов.

*Staccato* (от ит. «отрывать», «отделять») – штрих, который требует исполнения звуков отрывисто, отделяя один от другого. Это произношение твёрдой простой атаки, причём стационарная часть укорачивается, звучит примерно  $\frac{2}{3}$  длительности, а окончание на дыхании округлое.

*Staccatissimo* – это штрих максимально краткий и острый, составляет одну четвертую написанной длительности. Исполняется твёрдой атакой, окончание, прерванное при помощи языка. При ускорении темпа и громкости создаёт ощущение внутренней энергии, постепенно разворачивающейся.

*Martele* (от ит. «молотить», «чеканить») – это приём извлечения отдельных, жёстко подчёркнутых и выдержанных на одной динамике звуков, с помощью твёрдой акцентированной атаки и усиленного выдоха. Стационарная часть выдерживается до конца. Окончание звука при помощи языка твёрдое. Исполнение *martele*, как правило, связано с динамикой *mf*, *f*, *ff* и со средними или умеренно быстрыми темпами.

*Portato* – от ит. «нести». Исполнение *portato* представляет собой плавно текущую воздушную струю, чуть прерываемую мягкими движениями языка. Характеризуется небольшим увеличением громкости.

Атака мягкая, выдержанность предельная, окончание на дыхании округлое. Тоже *detache*, но с мягкой атакой.

*Non legato* (от ит. «не связно») – приём несвязного, несколько смягчённого исполнения звуков. Достигается за счёт смягчённого толчка языка, который слегка прерывает движение выдыхаемой струи воздуха. Атака мягкая, выдерживается 2/3 звучания, окончание на дыхании округлённое. Исполняется как *staccato*, только мягкой атакой. Данный штрих используется в спокойных, умеренных и медленных темпах, и в тихих нюансах.

Многообразие и качественное использование штрихов определяет профессиональный уровень музыканта. Современные гобоисты используют также нетрадиционные исполнительские приёмы и средства выразительности. Это касается, в частности, изменения тембра инструмента. Как показали исследования И. Пушечникова, форма резонаторов гобоиста, соответствующая гласным *а* и *у*, способствует получению на гобое более мягкого, матового звучания. А форма резонаторов, соответствующая гласным *ы*, *я*, *ю*, придают тембру гобоя более светлый, иногда блестящий оттенок [4]. Собственный исполнительский опыт автора статьи также даёт основание утверждать, что изменить тембр позволяет глубокий захват трости губами; игра на самом кончике трости; смена заточки пластинки трости. Кроме этого, гобоисты могут использовать дополнительную аппликацию – игра флажолетами, игра полуприкрытыми клапанами; аппликацию нижних регистров с одним или двумя октавными клапанами путём передувания.

Ещё один приём – применение сурдины в виде платка или тампона в раструбе гобоя – значительно облегчает исполнение нюанса *pp*, при этом звук становится более мягким, глухим, но при этом незначительно нарушается интонация.

Имитацию зурны можно достичь за счёт глубокого захвата трости в полости рта или за счёт прикосновения пластинок трости к верхним зубам.

Важно учитывать, что на тембр гобоя существенно влияет сечение звукового канала, материал изготовителя той или иной фирмы, форма раструба.

Среди эффектных приёмов игры на гобое можно назвать двойное, тройное *staccato* – при использовании основной и вспомогательной атаки. Нередко используется глиссандо (от ит. *glissando* – «скользить»), которое исполняется путём заполнения нотами по хроматизмам вверх или вниз определённого интервала. На небольшие интервалы можно использовать глиссандо путём сдвига пальцев по клапанам или последовательно, очень медленно открывать их, помогая при этом усилием губ на трость.

Интересный приём фруллато (от итал. *frullato* – «взбитый», «взбивать») – создаёт жужжащий эффект тремоло, которое бывает двух

типов – языковое и горловое. Воспроизводится путём тремолирования кончика языка, произнося слог «фррррр», или горлового языка, произнося слог «хррррр». Начало звука производится простой атакой, а само тремолирование производится за счёт повторяющейся буквы «Р».

В арсенал приёмов игры вводятся приёмы многозвучия, с использованием таблицы Бруно Бартолоцци. Можно создавать эффект волынки, если рядом с тростью гобоя удерживать в губах ещё одну трость, а также совмещать игру с пением. Многозвучие требует применения специальной аппликатуры. В настоящее время многозвучие является одним из наиболее перспективных направлений в развитии выразительных возможностей духовых инструментов. Оно входит в арсенал исполнительских средств современного музыканта-духовика.

Вибрато (не классическое) – приём изменения амплитуды и частоты во время исполнения одного или нескольких звуков, а также очень быстрого закрывания одного или нескольких клапанов. Композиторы указывают, какой вид вибрато использовать в исполнении – динамическое и высотное, а также указывают конкретно, в каком диапазоне должны совершаться колебания. В пьесах «4 монолога для гобоя соло» В. Шалонек предписывает играть вибрато в диапазоне 1/4, 2/4, и 3/4 тона.

Ещё один из нетрадиционных приёмов игры – это микрохроматика – исполнение интервалов менее полутона. Подобный приём может быть использован во всех регистрах гобоя с помощью корректировки звука губами и соответствующей нестандартной аппликатуры.

Интересный фонический эффект дают слапы (от англ. – «шлепок»). Исполняются щёлканьем языка об альвеолы с одновременным нажатием пальцами на клапаны и отверстия, как при обычной игре; ударами пальцев по клапанам без вдувания воздуха в трость. Применяются также такие приёмы: шумный выдох с аппликатурами, имитирующими гамму, удар открытой ладонью в раструб. Все они, как правило, несут изобразительный характер.

Овладеть всеми исполнительскими приёмами, в том числе и нетрадиционными, необходимо для полноценного художественного воплощения композиторского замысла. Показателен в этом отношении Концерт А. Шнитке для гобоя, арфы с струнного оркестра, написанный по просьбе Х. Холлигера в 1970 году (Холлигер – гобоист-виртуоз, обладатель яркого индивидуального звука, открывший ряд новых приёмов игры на гобое). Он прислал Шнитке список и описание новых приёмов игры на гобое. Первоначально произведение имело название «Граурный концерт», в его драматургическом развитии образная сфера скорби преодолевается импульсами напряжённой воли. Отметим ряд показательных приёмов игры, участвующих в создании различных образов. Вступительное *Lento* скорбного характера завершается двойной

сольной каденцией. Гобой играет непривычные флажолеты, глиссандо, вибрато. В основном разделе у солирующего гобоя проявляется крайняя эмоциональная напряжённость, экспрессивный поток: это бьющееся в высоком регистре фруллато, стонущие глиссандо, нервные трели. Для воплощения другой сферы – картины хаоса – в партии гобоя применяется звуковысотная алеаторика. В предкульминационной двойной каденции использованы новые звуковые находки. Соло гобоя расслаивается на инструментальный и вокальный план, когда гобоист подпевает звучанию инструмента. Арфа дополняет образ плачущим голосом (глиссандо). Кода возвращает к исходному образу концерта. У гобоя звучат завораживающие двойные флажолеты, фантастические тремоло, скорбные вздохи. Т. о. в Концерте Шнитке большую роль играют нетрадиционные для гобоя средства выразительности, которые требуют высокого мастерства исполнителя.

Э. Денисов, говоря о своём «Соло для гобоя», пояснял, что «сборников, нацеленных специально на какой-то инструмент и новые приёмы игры на нём в современной манере, нужно делать как можно больше. Это полезно всем. И не только исполнителям, что понятно, но и композиторам, которые получают таким образом возможность познакомиться с инструментами серьёзно, глубоко в техническом и выразительном отношении» [9]. Денисов отметил использование им разных нетипичных для традиционного гобойного письма приёмов – это аккорды гармонические, разные флажолеты, глиссандо.

Хорошим примером для овладения современными средствами может служить «Монолог для гобоя» Ф. Шенкера (1980) – авангардная музыка, глубокая и сложная, с необычными приёмами и звучаниями (среди исполнителей – В. Хробыстов).

Гобой интересен композиторам и исполнителям как инструмент для экспериментов. Знание эволюции и характера использования выразительных средств гобоя поможет музыкантам глубже понять специфику его звуковых и технических качеств. Овладение всеми средствами игры – традиционными и нетрадиционными – предоставляет гобоисту достаточный простор для творческих поисков, помогает пробудить у исполнителя инициативу, воображение. Это важно в работе над интерпретацией произведения.

Решение сложных технических и художественных задач будет служить воспитанию чувства стиля, хорошего вкуса, способствовать росту общей музыкально-исполнительской культуры гобоиста. Изучение методических аспектов исполнительства послужит улучшению подготовки высокопрофессиональных и всесторонне образованных музыкантов, подъёму на более высокий уровень искусства игры на гобое.



### Список использованных источников

1. Апатский, В. Н. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства : Учебное пособие / В. Н. Апатский. – Киев : КНМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 430 с. – ISBN: 966-7944-98-0. – Текст : непосредственный.
2. Давыдов, В. П. Гобой в инструментальной музыке XVIII века : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (17.00.02) / В. П. Давыдов. – Москва, 1982. – 195 с. – Текст : электронный. – URL : <https://www.dissercat.com/content/goboi-v-instrumentalnoi-muzyke-xviii-veka>.
3. Дорохина, Е. А. Гобой – инструмент с большими амбициями / Е. А. Дорохина. – [21 августа 2002]. – URL : <https://www.vashdosug.ru/msk/concert/article/5658/>. – Текст : электронный.
4. Пушечников, И. Ф. Значение артикуляции на гобое / И. Ф. Пушечников ; под общей редакцией Ю. А. Усова // Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки. – Вып. Ш. – Москва : Музыка, 1971. – С. 62–91. – Текст : непосредственный.
5. Пушечников, И. Ф. Искусство игры на гобое / И. Ф. Пушечников. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 312 с. – ISBN 5-7379-0269-2. – Текст : непосредственный.
6. Ротуэлл, Э. Техника гобоя / Э. Ротуэлл ; под общей редакцией Ю. А. Усова // Методика обучения игре на духовых инструментах : Очерки. – Вып. II. – Москва : Музыка, 1966. – С. 69–111. – Текст : непосредственный.
7. Усов, Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : Учебное пособие для музыкальных вузов. – 2-е изд. / Ю. А. Усов. – Москва : Музыка, 1989. – 207 с. – Текст : непосредственный.
8. Хробыстов, В. Г. Заметки об искусстве игры на гобое. Рэй Стилл. / В. Г. Хробыстов. – [23 мая 2016]. – URL : <https://vlad-khr.livejournal.com/312896.html>. – Текст : электронный.
9. Шульгин, Д. И. Признание Э. Денисова по материалам бесед / Д. И. Шульгин. – URL : <https://iknigi.net/avtor-dmitriy-shulgin/101147-priznanie-edisona-denisova-po-materialam-besed-dmitriy-shulgin/read/page-19.html>. – Текст : электронный.

### References

1. Apatsky V. Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva : Uchebnoe posobie [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performance art: a tutorial].

- Kyiv : The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 2006, 430 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Davydov V. Goboj v instrumental'noj muzyke XVIII veka : dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya (17.00.02) [Oboe in instrumental music of the 18th century: diss. ... candidate of art history (17.00.02)]. Moscow, 1982, 195 p., Tekst : elektronnyj [Text : electronic]. URL : <https://www.dissercat.com/content/goboi-v-instrumentalnoi-muzyke-xviii-veka>.
  3. Dorokhina E. Goboj – instrument s bol'shimi ambiciyami [Oboe – aninstrument with great ambitions], [August 21, 2002]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic]. URL : <https://www.vashdosug.ru/msk/concert/article/5658/>.
  4. Pushechnikov I. Znachenie artikulyacii na goboe [The Importance of Articulation on the Oboe] / pod obshej redakciej YU. Usova // Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah : Oчерki [under the general editorship of Yu. Usov // Methods of Teaching Playing Wind Instruments : Essays]. Issue III, Moscow : Muzyka [Music], 1971, pp. 62–91, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
  5. Pushechnikov I. Iskusstvo igry na goboe [The Art of Playing the Oboe]. Saint Petersburg : Kompozitor [Composer], 2005, 312 p., ISBN 5-7379-0269-2, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
  6. Rothwell E. Tekhnika goboya [Oboe Technique] / pod obshej redakciej YU. Usova // Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah : Oчерki [under the general editorship of Yu. Usov // Methods of Teaching Playing Wind Instruments: Essays]. Issue II, Moscow : Muzyka [Music], 1966, pp. 69–111. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
  7. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah : Uchebnoe posobie dlya muzykal'nyh vuzov [History of foreign performance on wind instruments : a textbook for music universities], 2nd ed., Moscow : Muzyka [Music], 1989, 207 p Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
  8. Khrobystov V. Zametki ob iskusstve igry na goboe. Rej Still [Notes on the Art of Playing the Oboe. Ray Still]. May 23, 2016, Tekst : elektronnyj [Text : electronic]. URL : <https://vlad-khr.livejournal.com/312896.html>.
  9. Shulgin D. Priznanie E. Denisova po materialam besed [Confession of E. Denisov based on conversation materials] URL : <https://iknigi.net/avtor-dmitriy-shulgin/101147-priznanie-edisona-denisova-po-materialam-besed-dmitriy-shulgin/read/page-19.html>, Tekst : elektronnyj [Text : electronic].

**Олейник В. Н. Об исполнительских и выразительных средствах гобоиста.** Гобой в современном музыкальном искусстве занимает место одного из ведущих духовых инструментов. Выдающиеся гобоисты современности популяризируют искусство игры на гобое. Для гобоя написано большое количество произведений в разных жанрах, во второй половине XX – начале XXI вв. – с использованием новых приёмов игры.

Актуальность темы обусловлена необходимостью обобщить, охарактеризовать и уточнить исполнительские и выразительные средства игры на гобое. В статье дана характеристика основных приёмов звукоизвлечения на гобое в классической и современной музыке (разные типы атак, штрихи). В изучении исполнительских и выразительных средств затрагиваются вопросы дыхания, техники языка и пальцев, качества трости. Выявлена роль нетрадиционных средств игры на гобое и их выразительное значение в музыке. Обозначены технические трудности и методы их преодоления.

Теоретической и методологической базой работы послужили труды В. Апатского, И. Пушечникова, Э. Ротуэлл, Ю. Усова. Автор опирается также на собственный многолетний опыт исполнителя и педагога. Для исследования исполнительских и выразительных средств гобоиста избраны эмпирический, сравнительный, системный методы, которые позволяют рассмотреть поставленную проблему в теоретическом и практическом аспекте.

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

**Ключевые слова:** гобой, игра на гобое, исполнительские средства гобоиста, выразительные средств гобоиста, артикуляция, штрихи, нетрадиционные средства игры на гобое.

**Oleynik V. On the performing and expressive means of the oboist.** The oboe in modern musical art occupies the place of one of the leading wind instruments. Outstanding oboists of our time popularize the art of playing the oboe. A large number of works in different genres have been written for the oboe, in the second half of the 20th - early 21st centuries - using new playing techniques.

The relevance of the topic is due to the need to generalize, characterize and clarify the performing and expressive means of playing the oboe. The article provides a description of the main techniques of sound extraction on the oboe in classical and modern music (different types of attacks, strokes). In studying the performing and expressive means, the issues of breathing, tongue and finger technique, and the quality of the reed are touched upon. The role of non-traditional means of playing the oboe and their expressive significance in music

are revealed. Technical difficulties and methods for overcoming them are outlined.

The theoretical and methodological basis of the work was the works of V. Apatsky, I. Pushechnikov, E. Rothwell, Yu. Usov. The author also relies on his own many years of experience as a performer and teacher. For the study of the performing and expressive means of the oboist, empirical, comparative, systemic methods were chosen, which allow us to consider the problem in theoretical and practical aspects.

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

**Key words:** oboe, oboe playing, oboe player's performing means, oboe player's expressive means, articulation, strokes, non-traditional oboe playing means.

УДК 784.21

*И. Г. Максудова*

---

### **РЕЧИТАТИВЫ В ОПЕРЕ В. А. МОЦАРТА «СВАДЬБА ФИГАРО»: ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ**

---

Оперы В. А. Моцарта являются незаменимым учебным материалом для студентов музыкальных вузов. Именно поэтому зачастую знакомство начинающих вокалистов с дисциплиной оперного класса начинается с изучения и исполнения моцартовских партий. Несомненно, этот гениальный музыкальный материал служит базовой школой, необходимой для певческого становления молодых исполнителей. Многие выдающиеся вокалисты полагают, что именно Моцарт способствует певческому долголетию, оздоравливая вокальный аппарат. Например, всемирно известный бас Ферруччо Фурланетто, 25 лет из своей вокальной карьеры посвятивший моцартовским партиям, говорил так: «Его музыка [Моцарта] – чистая медицина для певцов. Исполняя его, вам не нужно выискивать какую-то искусственную манеру пения, надо всего лишь петь своим натуральным голосом, который ты получил от природы» [8]. Э. Фишер писал: «<...> Моцарт – это пробный камень; он помогает нам воспитывать вкус, интеллект, чувства» [5, с. 212]. По-видимому, это же имел в виду и Г. Чичерин: «Моцарт есть лекарство» [7, с. 146].

«Свадьба Фигаро» является тем самым благодатным материалом для формирования будущих солистов оперных театров. Отсутствие сложных колоратур, внешняя гениальная простота мелодики, прозрачная оркестровка предоставляют возможность научиться контролировать звучание голоса без излишней драматизации и форсирования звука. В то же время богатый психологический мир, искромётные музыкальные характеристики действующих лиц дают студенту толчок к творческому поиску для создания яркого полноценного образа героя этой оперы. Таким образом, работая над партией, учащийся получает возможность раскрыть в себе и актёрский потенциал.

Однако в процессе работы над партиями из данной оперы начинающие вокалисты сталкиваются с определёнными затруднениями в исполнении речитативов. Во-первых, учащиеся часто недооценивают важность этих, на первый взгляд, непримечательных музыкальных форм по сравнению с более яркими и мелодичными ариями и ансамблевыми сценами. Во-вторых, исполнение речитативов требует особой вокальной техники, когда во главу угла выносятся чёткость и ясность дикции, дающие возможность донести до зрителя смысл всех сюжетных поворотов, нюансов и переживаний героев. При этом должна быть осмыслена каждая интонация, чтобы исполнение действительно походило на выразительную, но естественную речь с пением. В конечном итоге речитатив должен стать органичной частью целого драматургического действия, не только разъясняющим все перипетии сюжетной линии, но и эмоционально, с нарастающим напряжением, подводящим к следующему музыкальному номеру. Если данный принцип будет нарушен, то зритель во время исполнения речитативов, не в силах разобрать в монотонной мелодекламации какого-нибудь смысла, потеряет «нить действия» и ему останется лишь ждать следующего «красивого» мелодического номера. Отсюда возникает необходимость для исполнителя в совершенном владении итальянским языком, чтобы понимать каждое слово, правильно произносить эти слова, найти и расставить все смысловые акценты. Главная задача здесь – добиться естественного, лёгкого и артистического исполнения речитативов, органичного включения их в общее музыкальное действие, что необходимо для сквозного развития драматургии спектакля (либо его отдельных сцен), и сделать это студенту при работе над вокальной партией не всегда удаётся. Попытка решить эту задачу и обусловила актуальность данной статьи.

Цель исследования состоит в анализе задач при исполнении речитативов непосредственно в опере Моцарта «Свадьба Фигаро», попытке поиска более глубокого и разностороннего подхода к пониманию и решению этих задач, в анализе проблем и трудностей при работе с данным материалом, а также в предложении практических путей их преодоления.

Методологическую основу исследования составили теоретические, стилистические, композиционно-драматургические, аналитические, функциональные аспекты в рассмотрении и решении данной проблемы.

Итак, опера В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», законченная в 1786 году и поставленная в Бургтеатре Вены, стала по-настоящему новаторским произведением своего времени. В основу сюжета была взята запрещённая в Австрии комедия Бомарше «Безумный день или женитьба Фигаро». И хотя в либретто Лоренцо да Понте были сглажены многие «острые углы», в музыке оперы Моцарт произвёл настоящую революцию.

Жанр «Свадьбы Фигаро» – опера-*buffa*, но композитор здесь выходит за рамки традиционной итальянской комедийной оперы. Рассматривая образы своих персонажей как психолог и драматург, Моцарт создаёт принципиально новый жанр. Об этом пишут многие исследователи его творчества. Например, Е. Чёрная называет «Свадьбу...» лирической комедией нравов, произведением, ознаменовавшим новую эпоху в жизни оперного театра, где слились воедино достижения различных оперных жанров и традиционные элементы каждого из них были использованы на редкость смело и своеобразно [6, с. 288].

Г. Чичерин ещё более категоричен: [Моцарт] «убил старую оперу-*buffa*» [7, с. 36], «синтез с будущим, новаторство в нём, вечно ищущим, преобладает над синтезом прошлого» [7, с. 36], «итальянщина ему слишком чужда, зато с несокрушимой, победоносной силой, вопреки всему, пробивается его настоящая сущность, т. е. реальная психология, натурально само собой выливающееся изображение реальных, живых, настоящих людей (а не итальянских буффонадных) с их вечно движущимися, всегда текущими чувствами и необозримым внутренним миром» [7, с. 52].

Таким образом, в опере «Свадьба Фигаро» за внешне комедийным «занавесом» сокрыты психологические, а порой и драматические аспекты образов героев, гений композитора сумел открыть перед нами глубинные недра их души. И ещё более удивительно, что слуги здесь полноценно изображены со всей богатой палитрой их внутреннего мира, и при этом наделены более высокими моральными достоинствами, нежели их господа. Полностью отсутствует примитивный комизм, чрезмерная сентиментальность, грубоватые шутки, – все характерные черты буффонных персонажей, в результате чего эти внешне комедийные персонажи превращаются у Моцарта в живых людей.

В свете вышесказанного, несомненно, и речитативы в опере получают гораздо более важную функцию, окрашиваются новыми красками и становятся более значимыми для формирования цельности образов героев и драматургического развития спектакля. При этом,

конечно, многое в речитативах осталось традиционным, характерным для оперы-*buffa*.

В опере используется два вида речитативов. Первый из них, “*recitativo secco*” («сухой речитатив») – это так называемая мелодекламация в сопровождении клавесина (чембало). Традиционно, назначение этих разделов – быть двигателем спектакля, им доверялось всё развитие сюжетной линии. С музыкальной стороны речитативы походили на разговорную речь, переведённую в определённую закреплённую интонационную сферу и положенную на гармоническую основу. «Для некоторых композиторов речитатив *secco* вообще не относится к собственно «сочиняемым» частям оперы, а является импровизационным придатком, поскольку они записывают только басы и совсем не пишут нот над ними, возлагая всё на певцов, другие же перепоручают эти разделы своим юным помощникам» [1, с. 246], – таковы были традиции в операх до Моцарта. При этом в операх-*buffa* речитативы *secco* разворачивались в форме живого диалога персонажей, «словно подслушанного в повседневной действительности и, разумеется, приправленного всевозможными язвительными колкостями и намёками» [1, с. 413]. Быстрое *parlando* позволяло передавать «молниеносно разворачивающиеся словесные перепалки, а также давало артисту возможность блеснуть своим мимическим искусством» [1, с. 413].

Все эти традиционные особенности речитативов *secco* нашли своё отражение в «Свадьбе Фигаро». Именно в них, не меняя внешнюю структуру оперы-*buffa*, Моцарт сосредоточил основное сюжетное действие. Но при этом он сумел индивидуализировать речитативы *secco* для каждого героя оперы, дать в них выразительную характеристику, свойственную именно данному, исполняющему этот речитатив, конкретному персонажу.

Опера начинается с двух дуэтов, которые исполняют Сюзанна и Фигаро, оба в темпе *Allegro*, при этом первый из них – безмятежный, где жених и невеста находятся в состоянии предвкушения грядущего счастья, а второй – намного более драматичный, где от бывшего спокойствия не остаётся и следа. И перелом в настроении влюблённых намечается именно в речитативе после первого дуэта. Следует отметить, в его коротких фразах ярко проявляются особенности характеров и темпераментов главных героев. Благодушные реплики Фигаро контрастируют с категоричными репликами Сюзанны: “*Perche' non voglio*” («Потому что я не хочу»), “*Sei tu mio servo...*” («Ты мой слуга») и даже “*E tu sei pazzo*” («Ты сумасшедший»), которые постепенно разрушают идиллическое настроение у Фигаро и естественно подготавливают драматическую завязку действия, полноценно раскрывшуюся во втором дуэте. В следующем речитативе набирается темп, при этом лидирующая роль остаётся за Сюзанной, поток её реплик прерывается лишь короткими

вопросами и удивлёнными восклицаниями Фигаро. И лишь в последних фразах речитатива при прощании влюблённых стремительный темп приостанавливается, трогательно звучат нежные реплики Сюзанны: “*Addio, addio, Fi-Fi-Figaro bello*” («Прощай, прощай, Фи-Фи-Фигаро милый»).

Далее, следующий речитатив Фигаро, предшествующий каватине, с «агрессивными басами» [2, с. 283] – так его характеризует Г. Аберт, но на мой взгляд, характерные басовые ходы виолончели скорее изображают ход мыслей, рождающихся в голове у Фигаро, – переломный в его настроении, от былого благодушия не осталось и следа. Возбуждение ощущается в коротких фразах, в повторяющихся, как бы «бубнящих» звуках, ирония подчёркнута модуляцией в *F-dur*, – в [*Andante*], и, наконец, следует решительное окончание: “*Non sara', non sara', Figaro il dice*” («Этого не будет, этого не будет, говорит Фигаро»).

Таким образом, уже в первых речитативных эпизодах завязки действия Моцарт достаточно ярко обрисовал психологические черты образов Сюзанны и Фигаро. Сюзанне здесь отведена более активная позиция, она более проницательная, знает, как повлиять на жениха, а Фигаро вначале выглядит более флегматичным и простодушным, и именно Сюзанна выводит его из этого состояния.

В следующей сцене появляются новые персонажи: Бартоло и Марселина, речитативный диалог которых объясняет их будущие планы по расстройству брака Фигаро и Сюзанны. В первой реплике доктора ясно слышится раздражение из-за новости о грядущей свадьбе, а у Марселины чувствуется некоторая растерянность, поэтому фразы её короткие, постоянно прерываются паузами, она как бы подыскивает нужные слова, этот приём добавляет комичности её образу. Ярче всего звучит заключительная фраза Бартоло *a parte*, подводящая к последующей показно-пафосной арии (оказывается, у него свои счёты с Фигаро, и он жаждет мщенья).

А вот последующие речитатив и дуэт Марселины и Сюзанны – настоящий пример искромётной комической сценки, и речитативный диалог этих героинь задаёт нужный настрой. Комизм здесь состоит в том, что обе героини упорно делают вид, что не видят друг друга, при этом громко произнося колкие и едкие фразы так, чтобы их услышала соперница. При этом у Марселины речь показная слащаво-притворная: “*Con quegli occhi modesti, con quell'aria pietosa...*” («С этими скромными глазами, с этим жалостливым взглядом...»), а уж как подчёркнуто многозначительно звучит из её уст по-французски “*argent fait tout*” («деньги решают всё»), а у Сюзанны – порывистая и категоричная, более быстрая по темпу: “*Che lingua! Manko male, ch'ognun sa quanto vale*” («Что за язык! Все знают, чего это стоит»).



После дуэта, когда взбешённая Марселина убегает, на сцене появляется новый персонаж – паж Керубино. В их речитативном диалоге с Сюзанной помимо сюжетной линии в фразах Керубино чётко прослеживаются элементы его психологического портрета: в коротких секвенциях явственно ощущаются восторженно-учащённое биение его сердца и его вздохи (имеются ввиду реплики: “*Che la vesti il mattino, che la sera la spogli, che le metti gli spilloni i merletti... ah, se in tuo loco...*” («Что ты утром её одеваешь, вечером её раздеваешь, что ты надеваешь на неё булавки и кружева... ах, если бы на твоём месте...»)). Порывистость, безмерное чувство восторга, влюблённость во всех женщин одновременно, – всё это выражается в его фразах с характерным повторяющимся ритмом на разной высоте [♪♪ ♪♪♪], они звучат как бы «взахлёб».

Далее, появление Графа на сцене и его беседа с Сюзанной вносят новые музыкальные характеристики. У Сюзанны в её коротких прерывистых фразах явно чувствуется смущение и растерянность, Граф же, пытаясь добиться её благосклонности, выглядит неубедительно из-за того, что он беседует со служанкой как бы с высоты своего положения, слова о любви из его уст звучат вполне буднично, всего лишь как желание мимолётного флирта (за который, кстати, он готов заплатить звонкой монетой), и лишены каких-либо ярких эмоций.

Следующим на сцене появляется Базилио. Его – сплетника и сводника, Моцарт характеризует «вкрадчивыми» фразами, назойливыми вопросительными интонациями, двусмысленными намёками, за что достаивается от Сюзанны прямолинейных эпитетов: “*vil ministro dell'altrui sfrenatezza*” («подлый служитель чужого распутства»), “*scellerato*” («злодей»).

С появлением Графа, вышедшего из своего укрытия, драматургическое действие Моцарт переносит в терцет, но и здесь не обошлось без речитативных фраз. Они вставлены композитором в середине ансамбля. В этот момент стремительное движение музыки приостанавливается, Граф рассказывает подробности пикантной встречи с Керубино в доме Антонио, при этом негодование Графа передают пассажи шестнадцатых в оркестре. И тем эффектнее наступает после этого кульминация всей сцены – неожиданное обнаружение пажа в кресле, когда все герои словно теряют дар речи (большая ферматная пауза). А в речитативе после терцета бросается в глаза перемена, произошедшая с Графом. От былого самодовольства не осталось и следа, плохо сдерживаемая ярость явно слышится в его фразах, но при этом чувствуется растерянность, бессилие повлиять на ситуацию и от этого ещё больший гнев. Сюзанна же, напротив, обретает уверенность в себе, своими репликами она твёрдо противостоит Графу, убеждая его в своей правоте. В заключительных речитативных сценах первого акта, после прихода

Фигаро, самообладание возвращается к Графу, и он снова берёт на себя роль великодушного господина.

Во втором действии после выходной каватины Графини в диалоге с Сюзанной речитативные фразы госпожи изображают её грусть: интонации «вздохов» в мелодике, более спокойный темп по сравнению с фразами служанки. Лишь возглас: *“Ah, il crudel piu' non t'ama!”* («Ах, жестокий меня больше не любит!»), словно вырвавшийся из «недр» души Графини, показывает ту степень отчаяния, в которой она находится. А в речитативе-разговоре Графини, Сюзанны и Фигаро бросается в глаза перемена, произошедшая в образе последнего. Здесь вся инициатива на стороне Фигаро, об этом свидетельствуют его активные и энергичные фразы.

В следующих сценах, связанных с появлением и переодеванием Керубино, нужно отметить, что их «мотором» является Сюзанна: у неё более подвижный темп, ироничными фразами она бесцеремонно обрывает чувственные порывы пажа и стимулирует к действию нерешительную Графиню. Также очень характерно звучат фразы Керубино: *“Oh me infelice”* («О я несчастный»), *“Oh ciel, perche' morir non lice”* («О боже, почему нельзя умереть») – трагично, в миноре, с нисходящими, преувеличенно «страдающими» интонациями и уменьшённым аккордом в аккомпанементе. Затем, в речитативе-взаимодействии Графини и Графа мы ясно наблюдаем растерянность, даже отчаяние супруги в коротких, обрывающихся интонациях и «беспардонное» поведение Графа, вспыльчивость и гнев которого сдерживает лишь необходимость соблюдения внешних приличий.

В следующем, третьем действии интересны речитативы-диалоги Сюзанны и Графа до и после их дуэта. Вначале мрачное недовольство и терзания души Графа отражаются в его фразах, он бросает упреки служанке за её несговорчивость и пытается напугать потерей жениха, Сюзанна же отвечает с показной покорностью фразой с ниспадающей интонацией. А после дуэта, когда согласие Сюзанны наконец получено Графом, его речитативные реплики с воодушевлением звучат в просветлённом мажоре, фразы героев как бы повторяют друг за другом одни и те же интонации, внешне изображая согласие, и лишь увеличенная кварта в последней реплике *a parte* горничной показывает её настоящее отношение к происходящему.

Но далее в сцене происходит перелом. Услышав короткий разговор Фигаро и Сюзанны, Граф выходит из состояния эйфории, состояние его разочарованной души, уязвлённой самолюбием, Моцарт изображает психологически очень ярко и правдиво. Здесь впервые в опере композитор использует второй тип речитатива – *“recitativo accompagnato”* («аккомпанированный речитатив»), когда сопровождение оркестра делает мелодекламацию особенно выразительной. «Такой речитатив

предшествует моментам душевных кризисов» [1, с. 247]. Растерянность Графа, чувство гнева и ощущение собственного бессилия, раздирающие его душу, отражают резкие смены темпа и тональностей речитатива, переводя действие из комического в сферу трагического.

В следующей сцене секстета, где неожиданно происходит благополучное разрешение конфликта между Фигаро, Марселиной и Бартоло и наконец устраняются все видимые препятствия к браку Сюзанны и Фигаро, примечателен речитатив после ансамбля. Очень трогательно и умиротворённо звучит из уст Сюзанны дважды повторённая фраза: “*Chi al par di me contenta?*” («Кто счастлив, как я?»), ей отвечают, повторяя друг за другом, Фигаро, Бартоло, Марселина: “*Io!*”, “*Io!*”, “*Io!*” («Я!», «Я!», «Я!»), и все вместе четвером тихонько, единодушно завершают сцену: “*E schiatti il signor conte al gusto mio*” («И пусть лопнет господин граф к моему удовольствию»).

Показателен и интересен с точки зрения музыкально-психологической характеристики аккомпанированный речитатив Графини перед арией. Её колебания и нерешительность отображаются в темповых изменениях, в звучании уменьшенных интервалов в оркестре, при этом обиды на мужа толкает Графиню вперёд, чтобы, несмотря на все сомнения, довести план до конца, – это показывают её активные «порывистые» фразы-возгласы: “*di gelosia*” («ревности»), “*di sdegni!*” («негодования!»), “*prima amata*” («первый любимый»), “*indi offesa*” («потом обиделся»), “*e alfin tradita*” («и наконец предал»).

В финале третьего акта речитативные фразы главных героев произносятся на фоне звучания испанского марша, а затем – андалузского фанданго. Фразы Фигаро – активные и возбуждённые, досада Графа передаётся в пунктирном ритме его реплик, уверенность возвращается к нему лишь в коротком аккомпанированном речитативе после танца, а терзания Графини передаются нисходящими интонациями.

В четвёртом действии развитие драматургической линии и стремление к более полной психологической характеристике приводят к появлению аккомпанированных речитативов у Фигаро и Сюзанны. И в этом Моцарт нарушает сложившиеся традиции, когда данным видом речитатива удостоивались лишь господа, но не слуги. В «Свадьбе...» же речитатив *accompagnato* перед арией Фигаро открывает для нас многогранность его образа, терзания ревностью изображаются здесь без тени комизма, трагичность ситуации передаётся доминантными гармониями оркестра, пунктирным ритмом, минорной модуляцией. Очень трогательно звучит его обращение к Сюзанне: “*O, Susanna, Susanna, quanta pena mi costi, con quell'ingenua faccia...con quegli occhi innocenti...*” («О, Сюзанна, Сюзанна, сколько боли мне это стоит, с этим наивным лицом...с этими невинными глазами...»).

Речитатив *accompagnato* Сюзанны несёт в себе совсем другое настроение. Вступление оркестра: трели у скрипок, игривые синкопы и при этом мерное покачивание восьмых в гармонии аккомпанемента передаёт душевный трепет, нетерпеливое ожидание, предвкушение момента любовного наслаждения, а также ещё и лукавство героини, поскольку её пение адресовано именно к спрятавшемуся Фигаро, которого она решила таким образом помучить и наказать за недоверие к ней. Но, постепенно увлекаясь, Сюзанна перестаёт насмеяться над своим ревнивым женихом и отдаётся захватывающему её приливу любви и нежности, подтверждением этому звучат спускающиеся в грудной регистр фразы Сюзанны: “*oh come par che all'amoroso foco l'amenita del loco, la terra e il ciel risponda!*” («о кажется, что природа, земля и небо отзываются на огонь любви!»). И затем модуляция в *F-dur* полностью переводит действие в эмоциональную сферу поэтического и сладостного чувства.

Итак, исходя из понимания той важной роли, которую несут в себе речитативы на протяжении всей оперы, перед исполнителем неизбежно возникают определённые задачи и проблемы при работе с ними. Прежде всего, требуется свободное владение итальянским языком для того, чтобы не только понимать смысл реплик своих и партнёров, но и суметь расставить смысловые акценты, найти нужные интонации и краски, полностью актёрски вжиться в характер своего персонажа, думать вместе с ним, реагировать на слова других героев, одним словом, создать на сцене атмосферу непринуждённого разговора, яркого и живого, способного увлечь за собой зрителя. Не всегда, к сожалению, уровень владения итальянским позволяет студентам, особенно младших курсов, осуществить все эти задачи. В таком случае, несомненно, намного эффективнее приступить к работе над партией в переводе на русский язык. И здесь на помощь приходит перевод и редакция речитативов *secco* П. И. Чайковским, где он, при всём почтении к моцартовской музыке, взял на себя смелость сократить и переделать эти речитативы с целью их некоторого упрощения. «<...>, имея в виду, с одной стороны, что исполнителями оперы должны были быть ученики и ученицы Консерватории, для которых подобного рода речитатив чрезвычайно труден, а с другой, что в тексте этих речитативов, <...>, нередко встречаются такие подробности, которые неловко было вкладывать в уста несовершеннолетних исполнителей, – я позволил себе некоторые незначительные сокращения», – так написал Чайковский в предисловии к изданию клавира «Свадьбы Фигаро» 1884 года [3, с. 3].

В издании «Свадьбы Фигаро» 1981 года в переводе М. Павловой авторский текст оперы был полностью сохранён, соответственно, речитативы здесь напечатаны целиком, без изменений и сокращений. Поэтому, конечно, работа над этим вариантом приближает студента

именно к оригинальному моцартовскому первоисточнику, пусть и на русском языке.

Как должна быть построена работа над речитативом? После овладения текстовой составляющей, приступив к разбору нотного текста, следует иметь в виду, что ритмическая запись имеет право здесь трактоваться достаточно свободно, так как фразы должны походить на непринуждённую разговорную речь, то есть во главу угла ставится слово, текст, от него и нужно отталкиваться, выстраивая фразы речитатива. Обязательно определяются слова, несущие главную смысловую нагрузку, так называемые «центры», на стремлении к ним и выстраивается фразировка, добиваясь таким образом слитности и непрерывности мелодекламации, при этом избегая монотонности. К тому же нужно понимать, что паузы в большинстве случаев служат здесь для перехвата дыхания, а не для остановки, поэтому длительность их весьма условна. Некоторые из них могут быть уменьшены, или даже упразднены, если это оправдано динамизмом развития действия, а какие-то смысловые паузы, наоборот, увеличены. В процессе выучки темп речитатива постепенно наращивается (мы помним, что речитативы – это «двигатель» действия спектакля). Но при этом быстрый темп не должен нанести ущерба слову, следует добиваться дикционной внятности, чтобы смысл произносимых реплик был донесён до зрителя, подача слова должна быть активной, в какой-то степени даже утрированной. В речитативах также необходимо нести образ действующего лица, отображая характерные особенности своего персонажа, его темперамента. Это касается тембровой окраски, динамики, манеры пения, штрихов, нюансов. Следует помнить, что именно для оперы-*buffa* в большей степени свойственны преувеличенные эмоции, а актёрская подача образа носит декларативный характер, иногда некоторые комические герои изображаются даже с элементами шаржа.

Например, ирландский оперный певец Майкл Келли, исполнивший в составе труппы Бургтеатра Вены партии Базилио и судьи Курцио в премьерной постановке «Свадьбы Фигаро», которой дирижировал сам Моцарт, описывал в своей автобиографической книге «Воспоминания», как рискнул изобразить своего героя – судью – заикающимся. Сначала великий композитор возражал против этого, так как боялся, что заикание актёра испортит его музыку. Но благодаря мастерству Келли и тому, что заикался он именно в речитативах, а не во время секстета, его актёрская находка произвела сильный эффект: во время спектакля и зрители, и сам Моцарт в этом месте буквально тряслись от смеха, а после композитор поблагодарил актёра за прекрасную игру [9, с. 257–258].

Хотелось бы ещё обратить внимание на немаловажную деталь в исполнении речитативов *secco*. Дело в том, что аккорды для клавесина, прописанные композитором в нотном тексте, – это всего лишь схема,

указание концертмейстеру, в какой тональности импровизировать, и эта импровизация строится в зависимости от конкретной сценической ситуации. Таким образом, даже так называемый «сухой» аккомпанемент также является участником действия, вносящим свой вклад в его развитие.

Итак, в конечном итоге, не побоимся утверждения, что именно в речитативах исполнитель, имея больше самостоятельности, чем в музыкальных номерах, получает возможность актёрски проявить себя путём «более свободного декламационного и мимического исполнения» [2, с. 310], чтобы раскрыть в себе и донести до зрителя убедительный образ своего героя, и в конечном итоге в совокупности всей партии уловить задуманное гениальным композитором, реализовать возможность для психологического развития внутренне многогранных и реалистичных характеров персонажей этого великого художественного творения.

### **Список использованных источников**

1. Аберт, Г. Вольфганг Амадей Моцарт. Часть первая. Книга первая. 1756–1774 / Г. Аберт. – Москва : Музыка, 1978. – 533 с. – Текст : непосредственный.
2. Аберт, Г. Вольфганг Амадей Моцарт. Часть вторая. Книга первая. 1783–1787 / Г. Аберт. – Москва : Музыка, 1983. – 516 с. – Текст : непосредственный.
3. Моцарт, В. А. «Свадьба Фигаро». Комическая опера в четырёх действиях. Либретто Лоренцо да Понте по сюжету второй части трилогии П. Бомарше «Безумный день или Женитьба Фигаро» / В. А. Моцарт; перевод текста и речитативы П. И. Чайковского. Для пения с фортепиано – Москва : Государственное Музыкальное Издательство, 1956. – 353 с. – Текст : непосредственный.
4. Моцарт, В. А. «Свадьба Фигаро». Комическая опера в четырёх действиях. Либретто Лоренцо да Понте по комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» / В. А. Моцарт; перевод М. Павловой. Переложение для пения с фортепиано К. Зольдана. – Москва : Музыка, 1981. – 381 с. – Текст : непосредственный.
5. Фишер, Э. Музыкальные наблюдения / Э. Фишер. – Текст : непосредственный // Исполнительское искусство зарубежных стран / составитель Я. И. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1977. – Вып.8. – 212 с.
6. Чёрная, Е. С. Моцарт. Жизнь и творчество / Е. С. Чёрная - 2-е изд. – Москва : Музыка, 1966. – С. 288.
7. Чичерин, Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд / Г. В. Чичерин. – 4-е изд., доп. – Ленинград : Музыка, 1979. – 256 с. – Текст : непосредственный.

8. Ситуация в оперном театре, существующая сейчас, больше похожа на трагедию / Kommersant.ru. // Ферруччо Фурланетто о неспокойных временах на сцене и в жизни. – [2023]. – Текст : электронный. – URL : <https://kommersant-turbopages.org/kommersant.ru/s/doc6364622> ( дата обращения 31.03.2024 ).
9. Kelli M. Reminiscences of Michael Kelli, of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary, and musical / Second edition. In two volumes, Vol. 1, London : Henry Colburn, New Burlington Street, 1826, pp. 257–258.

### References

1. Abert G. Vol'fgang Amadej Mocart. CHast' pervaya. Kniga pervaya. 1756–1774 [Wolfgang Amadeus Mozart. Part One. Book One. 1756–1774]. Moscow : Muzyka [Music], 1978, 533 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Abert G. Vol'fgang Amadej Mocart. CHast' vtoraya. Kniga pervaya. 1783–1787 [Wolfgang Amadeus Mozart. Part Two. Book One. 1783–1787]. Moscow : Muzyka [Music], 1983, 516 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Mozart W. A. «Svad'ba Figaro». Komicheskaya opera v chetyryoh dejstviyah. Libretto Lorenzo da Ponte po syuzhetu vtoroj chasti trilogii P. Bomarshe «Bezumnnyj den' ili ZHenit'ba Figaro» ["The Marriage of Figaro". Comic opera in four acts. Libretto by Lorenzo da Ponte based on the plot of the second part of the trilogy by P. Beaumarchais "The Crazy Day or The Marriage of Figaro"]. / Perevod teksta i rechitativy P. I. CHajkovskogo. Dlya peniya s fortepiano [Translation of the text and recitatives by P. Tchaikovsky. For singing with piano]. Moscow : Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo [State Musical Publishing House], 1956, 353 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Mozart W. A. «Svad'ba Figaro». Komicheskaya opera v chetyryoh dejstviyah. Libretto Lorenzo da Ponte po komedii P. Bomarshe «Bezumnnyj den', ili ZHenit'ba Figaro» ["The Marriage of Figaro". Comic opera in four acts. Libretto by Lorenzo da Ponte based on the comedy by P. Beaumarchais "The Crazy Day, or The Marriage of Figaro"]. / Perevod M. Pavlovoj. Perelozhenie dlya peniya s fortepiano K. Zol'dana [Translated by M. Pavlova. Arranged for singing and piano by K. Zoldan]. Moscow : Muzyka [Music], 1981, 381 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. Fisher E. Muzykal'nye nablyudeniya [Musical observations], Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh

- stran [Performing arts of foreign countries]. Moscow : Muzyka [Music], 1977, Issue 8, 212 p.
6. Chernaya E. Mocart. Zhizn' i tvorchestvo [Mozart. Life and Work]. 2nd ed., Moscow : Muzyka [Music], 1966, 288 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
  7. Chicherin G. Mocart. Issledovatel'skij etyud [Mozart. Research study]. 4th ed., add., Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 256 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
  8. Situaciya v opernom teatre, sushchestvuyushchaya sejchas, bol'she pohoza na tragediyu [The current situation in the opera house is more like a tragedy] / Kommersant.ru. // Ferruchcho Furlanetto o nespokojnyh vremenah na scene i v zhizni [Ferruccio Furlanetto about turbulent times on stage and in life]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic]. URL : <https://kommersant-turbopages.org/kommersant.ru/s/doc6364622> (access date 31.03.2024).
  9. Kelli M. Reminiscences of Michael Kelli, of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary, and musical / Second edition. In two volumes, Vol. 1, London : Henry Colburn, New Burlington Street, 1826, pp. 257–258.

**Максудова И. Г. Речитативы в опере В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро»: характерные особенности и исполнительские задачи.**

Предметом исследования данной статьи является материал речитативов оперы В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро», при этом данная опера рекомендуется в качестве гениального, уникального и благодатного учебного материала для студентов музыкальных вузов. Данная работа – попытка более объёмного, разностороннего и детального анализа речитативных эпизодов этого произведения. Осмысливается роль речитативов в драматургическом построении целого спектакля, при этом заостряется внимание на их немаловажном значении в характеристике образов героев и сквозном развитии действия оперы, рассматриваются задачи и трудности, которые возникают при исполнении этих музыкальных форм, предлагаются пути решения этих задач.

В ходе изучения предмета исследования автором использовались композиционно-драматургические, стилистические, теоретические, аналитические, функциональные методы, позволившие комплексно осмыслить и проанализировать данную тему.

Актуальность данной статьи обусловлена личным опытом работы автора со студентами оперных классов музыкальных вузов, когда непонимание ими роли речитативов и, как следствие, неумение их исполнения мешали полноценной работе над партиями. Автор надеется,



что заострение внимания на идейно-образном замысле материала, изучение исторических традиций его реализации в процессе исполнения, поможет более успешному освоению и интерпретации моцартовских партий начинающему исполнителю.

**Ключевые слова:** Вольфганг Амадей Моцарт, опера «Свадьба Фигаро», речитатив *secco*, речитатив *accompagnato*, опера-*buffa*.

**Maksudova I. Recitatives in the opera by W. A. Mozart "The Marriage of Figaro": characteristic features and performance tasks.** The subject of this article is the material of the recitatives of the opera by W. A. Mozart "The Marriage of Figaro", while this opera is recommended as a brilliant, unique and beneficial educational material for students of music universities. This work is an attempt at a more voluminous, versatile and detailed analysis of the recitative episodes of this work. The role of recitatives in the dramatic construction of the entire performance is comprehended, while attention is focused on their significant significance in characterizing the images of the heroes and the through development of the action of the opera, the tasks and difficulties that arise when performing these musical forms are considered, and ways to solve these problems are proposed.

In the course of studying the subject of the research, the author used compositional-dramatic, stylistic, theoretical, analytical, and functional methods, which allowed him to comprehensively comprehend and analyze this topic.

The relevance of this article is due to the author's personal experience of working with students of opera classes at music universities, when their misunderstanding of the role of recitatives and, as a result, their inability to perform them prevented them from working fully on the parts. The author hopes that focusing on the ideological and figurative concept of the material, studying the historical traditions of its implementation in the process of performance will help a novice performer to master and interpret Mozart's parts more successfully.

**Key words:** Wolfgang Amadeus Mozart, opera "The Marriage of Figaro", *secco* recitative, *accompagnato* recitative, opera-*buffa*.

### III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА

УДК 78.071.1(430):783

С. И. Кривонос

---

#### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ С-DUR И. С. БАХА ИЗ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РЕЛИГИОЗНОГО ВЗГЛЯДА НА МИР

---

*Конечной целью и причиной всякой музыки должно быть  
только прославление Господа и укрепление духа.  
Если это не принимают во внимание, получается не музыка,  
а дьявольские вопли и монотонное хныканье.  
И. С. Бах*

Творческое наследие И. С. Баха по праву вошло в мировую сокровищницу музыки и не утрачивает своей актуальности до настоящего времени. Композитор был выходцем из музыкальной семьи (его музыкальная династия ведёт начало с XVI века), с самых ранних лет занимался музыкой. Рано осиротев, мальчик стал жить в семье старшего брата, который обучал его игре на клавире и органе. Непростая судьба заставила И. С. Баха работать с 18-ти летнего возраста. Он был придворным музыкантом в Арнштадте, Мюльхаузене, в Веймаре, где десять лет занимал должность придворного органиста. В течение пяти лет, находясь в Кётене (с 1717 по 1723 гг.), служил капельмейстером при дворе князя Леопольда Ангальт-Кётенского. Именно в этот период и был написан цикл прелюдий и фуг «Хорошо темперированный клави́р». В последующие годы служил в Лейпциге в качестве придворного композитора. На долю И. С. Баха выпало немало испытаний. В первом браке с троюродной кузиной Марией Барбарой у них родилось семеро детей, трое из которых умерли в младенческом возрасте. Впоследствии умерла и супруга. Во втором браке с Анной Магдалиной Вильке у них родилось тринадцать детей. К сожалению, в живых осталось только пятеро детей. Все эти личные трагедии не могли не оказать влияние на его творчество. В зрелые годы композитор полностью потерял зрение, но продолжил сочинять музыку, которую записывал его зять. Только невероятная сила воли, энергия, вера в Бога помогли И. С. Баху пережить все невзгоды и потери, сопутствующие его жизни.

«Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха является шедевром полифонического искусства. Многие музыканты считали цикл непревзойдённым духовным откровением. Так, например, Людвиг ван Бетховен тщательно изучал «Хорошо темперированный клавир» и называл его своей «музыкальной Библией». Антон Рубинштейн говорил, что «*„Wohltemperierte Klavier“*... жемчужина в музыке, что если бы по несчастью все баховские мотеты, кантаты, мессы... потерялись и уцелело бы одно это, то нечего было бы отчаиваться – музыка не погибла!» [3, с. 15]. И. С. Бах, создавая цикл прелюдий и фуг, ставил задачу ознакомления музыкантов со всеми двадцатью четырьмя мажорными и минорными тональностями. Об этом факте свидетельствует автограф первой части цикла, помещённый И. С. Бахом на титульном заглавии. Полный текст гласит: «Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, или До, Ре, Ми, так и терций минорных, или Ре, Ми, Фа. Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юношества, как и для особого времяпровождения тех, кто уже успел в этом учении, составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом – в настоящее время великокняжеским Ангальт-Кётенским капельмейстером и директором камерной музыки. В году 1722» [5, с. 240]. А. Швейцер писал: «Нет другого произведения, которое с большей отчётливостью, нежели «Хорошо темперированный клавир», свидетельствовало бы о том, что для Баха искусство – это религия. Он изображает не душевные переживания, как Бетховен в своих сонатах, не борьбу и стремление к цели, но ту реальность бытия, которую воспринимает дух, осознающий себя выше жизни и потому переживающий самые противоречивые чувства – и безграничную скорбь, и безудержную радость – в одном и том же возвышенном состоянии» [5, с. 244].

Большой цикл состоит из двух частей. Прелюдия и fuga *C-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Иоганна Себастьяна Баха представляет собой одну из самых ярких и глубоких страниц музыки эпохи барокко. Я. Мильштейн пишет о ней так: «Прелюдия исполнена спокойствия и величия, гармонически прозрачна, ясна, проста по ритму и логике построения» [2, с. 118].

Приступая к интерпретации этого произведения через призму религиозного взгляда на мир, важно учитывать контекст времени, в котором жил и творил композитор, а также идеи, которые пронизывают его сочинения, принимать во внимание его глубокую религиозность (музыкант прекрасно знал церковные тексты и Священное писание, его настольной книгой была Библия на двух языках – латинском и немецком). И. С. Бах рассматривал музыку как способ служения Богу, что отражено в его записях: “*Soli Deo Gloria*” («Единому Богу Слава») – фраза, которую он часто использовал в собственных произведениях.

Прелюдия *C-dur*, с её светлой и возвышенной мелодией, может быть истолкована как музыкальная молитва, стремящаяся к Божественной гармонии. Эта идея перекликается с высказыванием композитора и музыковеда Арнольда Шёнберга, который говорил, что музыка по своей природе является школой любви и жертвенности. Структура Прелюдии и фуги отражает религиозные концепции симметрии и порядка. Прелюдия, с её плавными линиями и логикой построения, создаёт атмосферу умиротворения, сопряжена с более строгой и контрастной фугой. Сочетание безмятежности и напряжённости, порядка и хаоса отражает дуалистическую природу мира. В этой связи уместно привести мысль христианского философа и богослова Аврелия Августина о том, что проявлением Божьей воли на земле является порядок.

Традиция числовой символики в христианском мире предполагала числовые выражения слов в соответствии с порядковым номером букв алфавита. Сам метод символизма предполагает воплощение основных идей в многозначной и многоликой ассоциативной эстетике символов. В религиозной практике символические образы проясняют связь материального и воображаемого, конкретного и абстрактного. Происхождение символического понимания чисел в христианстве уходит корнями в глубокую древность. Прослеживается связь с древнегреческой философией и с особым отношением к числам в Египте, Ассирии и Вавилоне, которое неизбежно проникало в иудейскую культуру. Отсюда возникло учение о символике чисел, которые обозначались буквами – гематрии. Гематрия – это принятый в еврейской традиции метод раскрытия «тайного смысла» слова через числовое значение составляющих его букв. Прелюдия состоит из тридцати пяти тактов, что является не случайностью, а осознанной закономерностью. Для И. С. Баха числовая символика имела огромное значение. Общее количество тактов (тридцать пять) исполнитель может представить в виде произведения чисел семь и пять, где цифра семь является Божественным, совершенным числом, а пять – земным. Таким образом Божественное начало соединяется с человеческим. Фуга – самый сложный и таинственный жанр в музыке. Фуга состоит из двадцати семи тактов, это цифра три в кубе, то есть Троица. С нашей точки зрения очень интересно количество нот в теме фуги, а именно четырнадцать. Это цифра семь умноженная на два. В данном случае семь является Божественным числом, а два – это две ипостаси Иисуса Христа, второе лицо Троицы, Бог – сын. И. С. Бах любил число четырнадцать. С точки зрения нумерологии: *B* = вторая буква в алфавите, *A* = первая, *C* = третья буква и *H* = восьмая. В сумме мы получаем число четырнадцать. Это число является числом И. С. Баха [4]. В теме фуги использован нисходящий мотив из групп по четыре шестнадцатых, который соответствует в христианской числовой

символике важнейшему таинству Евхаристии – Святому Причащению (444).

В Прелюдии *C-dur* автором использована монограмма *BACH*. Она же является и темой креста. Несмотря на безмятежное течение мелодической линии прелюдии, зашифрованная тема креста является предвестником страданий Христа. По мнению Б. Л. Яворского, глубоко изучившего творчество И. С. Баха, данная прелюдия и fuga в контексте религиозных воззрений является отражением евангельского сюжета о Благовещении. Основа цикла – текст Евангелия от Луки (гл. 1, ст. 26–38). Архангел Гавриил в шестой месяц был послан в город Назарет к Деве по имени Мария. Ангел сообщил ей благовест, что Мария зачнёт и родит Сына от Духа Святого и назовёт его Иисус. «Ангельское» звучание прелюдии с лютеобразной фактурой вызывает ассоциацию с небесным эфиром и светом. Если прелюдия – это момент схождения Ангела с небес, то тема fugи, по убеждению Б. Л. Яворского, – это слова Евангелия: «Се, раба Господня; да будет мне по слову Твоему» (Ев. от Луки, гл. 1, ст. 38). Начало темы fugи содержит восходящий поступенный мотив из четырёх звуков, олицетворяющий устойчивость и волю. Истовость веры выражена в fugе с помощью постоянного звучания темы при полном отсутствии интермедий. Идеей fugи является непоколебимая вера и покорность воли Господа, выражающаяся в словах Девы Марии из Евангелия от Луки. В последних тактах fugи – риторическая фигура восхождения, соответствующая словам Евангелия: «И отошёл от неё Ангел» (Ев. от Луки, гл. 1, ст. 38).

В музыке Баха часто присутствует элемент трансцендентности, способный поднимать дух слушателя выше земных забот. Трансцендентность в музыке композитора проявляется через глубокую духовную значимость его произведений. Бах использует сложные контрапунктические техники, что позволяет музыке передавать глубокую эмоциональную нагрузку и формировать многоуровневое восприятие. Это может восприниматься как отражение божественного порядка и гармонии. Музыка композитора наполнена эмоциональной глубиной для передачи различных состояний души, что позволяет слушателям сопереживать и углубляться в свои собственные духовные переживания. Для Иоганна Себастьяна музыка отражает поиск внутренней истины и высшего служения. Её звучание было для композитора чем-то сакральным, выражением космической гармонии, где каждый элемент имеет своё место и предназначение. В музыке Баха отсутствует рефлексия и субъективизм, у композитора чёткий ритм и ясные мелодии. Ритм музыки Иоганна Себастьяна – это мерно бьющееся сердце, это метроном вечности. Как писал выдающийся представитель романтизма В. Г. Вакенродер: «Музыка – это предельное проявление духа, утончённейшая стихия, из которой, как из невидимого ручья, черпают себе пищу потаённые

грёзы души...» [1, с. 152–153]. Прелюдия и fuga могут быть восприняты как символ духовного восхождения. Чувства, пробуждаемые в процессе слушания, могут восприниматься как откровение, которое может привести к более глубокому пониманию себя и своей веры.

Влияние музыки И. С. Баха на последующие поколения композиторов трудно переоценить. Его работы стали основой для изучения контрапункта и музыкальной формы, что, в свою очередь, способствовало развитию многих жанров. Многие композиторы, например, Ф. Лист, Й. Брамс и Д. Шостакович, не только признали гениальность И. С. Баха, но и впитали в свои произведения его методологию, религиозные эмоции и стремление к гармонии. На протяжении XX века многие режиссёры использовали музыку И. С. Баха в своих фильмах. Так, например, органная прелюдия *f-moll* звучит в фильме А. Тарковского «Солярис», а в картине «Зеркало» использованы две композиции из оратории «Страсти по Иоанну». Fuga *e-moll* звучит в «Списке Шиндлера» С. Спилберга, а «Гольдберовские вариации» И. С. Баха использованы в фильме Дж. Демми «Молчание ягнят». Это свидетельствует, что дух композитора продолжает жить в музыке через века, вдохновляя новых творцов на поиски глубоких истин. Кроме того, исполнение прелюдии и fugи в религиозном контексте открывает новые горизонты для восприятия, являясь вечным источником вдохновения, побуждающим человечество к духовным размышлениям и самопознанию.

Прелюдия и fuga *C-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» представляет собой не просто музыкальное произведение, а глубокое духовное высказывание. Интеграция религиозных идей и концепций в музыкальный язык придаёт творениям И. С. Баха особую значимость и позволяет исполнителям и слушателям переживать их не только как искусство, но и как путь к Божественному.

#### Список использованных источников

1. Вакендорф, В. Г. Фантазии об искусстве. Учебное издание / В. Г. Вакендорф. – Москва : Искусство, 1977. – 265 с. – Текст : непосредственный.
2. Мильштейн, Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. Учебное издание / Я. И. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1967. – 393 с. – Текст : непосредственный.
3. Рубинштейн, А. Г. Музыка и её представители. Разговор о музыке / А. Г. Рубинштейн. – Текст : электронный // Образовательная платформа Юрайт. – [2024]. – Москва : Издательство Юрайт. – (Антология мысли). – ISBN 978-5-534-12646-4. – URL : <https://urait.ru/bcode/543340> (дата обращения 15.10.2024).

4. Соколов, И. Лекция 8. И. С. Бах. ХТК Том 1. Фуга до мажор : (композитор Иван Соколов о музыке) / И. Соколов. – Текст : электронный. – URL : <https://youtu.be/KQN2mP3MaUI?si=UiXsFzrVsNyawkqR> (дата обращения 17.10.2024).
5. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2011. – 816 с. – ISBN 978-5-89817-345-3. – Текст непосредственный.

### References

1. Wakendorf V. Fantazii ob iskusstve [Fantasies about art]. Uchebnoe izdanie [Educational publication]. Moscow : Art [Iskusstvo], 1977, 265 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Mil'shteyn Ya. Horosho temperirovannyj klavir I. S. Baha i osobennosti ego ispolneniya. [The Well-Tempered Clavier by J. S. Bach and the Peculiarities of Its Performance]. Uchebnoe izdanie [Educational publication]. Moscow : Muzyka [Music], 1967, 393 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Rubinstein A. Muzyka i eyo predstaviteli. Razgovor o muzyke [Music and its representatives. Conversation about music]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic]. Moscow : Publishing house Yurayt [Izdatelstvo Yurait], 2024, 66 p., (Antologiya mysli ) [Anthology of thought], ISBN 978-5-534-12646-4, URL : <https://urait.ru/bcode/543340> (access date 15.10.2024).
4. Sokolov I. Lekciya 8. I. S. Bah. HTK Tom 1. Fuga do mazhor : (kompozitor Ivan Sokolov o muzyke) [Lecture 8. I. S. Bach. Well-Tempered Clavier, Volume 1. Fugue in C major: (composer Ivan Sokolov on music)]. Tekst : elektronnyj [Text : electronic]. URL : <https://youtu.be/KQN2mP3MaUI?si=UiXsFzrVsNyawkqR> (access date 17.10.2024).
5. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Moscow : Izdatel'skij dom «Klassika-XXI» [Publishing house “Classics-XXI”], 2011, 816 p., ISBN 978-5-89817-345-3, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

**Кривonos С. И. Интерпретация Прелюдии и фуги C-dur И. С. Баха из «Хорошо темперированного клавира» через призму религиозного взгляда на мир.** В данной статье рассматривается Прелюдия и fuga C-dur И. С. Баха из «Хорошо темперированного клавира» через призму религиозного взгляда композитора на мир, что позволяет углубить понимание исполнителя музыкального произведения, как отражения духовной реальности. И. С. Бах, будучи глубоко верующим человеком, создавал свою музыку в контексте протестантской традиции, что предусматривает восприятие его творчества не только как искусства, но и как духовной практики, способствующей поиску смысла и в большей

степени обретения благодати. Композитор в музыкальном пространстве стремился к единению земного и небесного, полагал найти ответы на самые сокровенные вопросы. Материал статьи опирается на биографическую информацию о жизни И. С. Баха, помогающую всесторонне подойти к анализу его творчества. В статье освещается традиция числовой символики, господствующая в то время в христианском мире. В свете религиозных воззрений трактуется Евангельский сюжет о Благовещении, который должен стать ключом к освоению Прелюдии и фуги.

Цель статьи – расширить представления музыканта-исполнителя на пути выстраивания интерпретации Прелюдии и фуги *C-dur* осознанию музыкальной семантики произведения.

Методы исследования, используемые в данной работе: теоретический, эмпирический и аналитический. Изучение Прелюдии и фуги *C-dur* через призму религиозного взгляда композитора на мир позволяет расширить методологические основы исполнительского анализа. Тем более, что произведение открывает путь к духовному совершенствованию музыкантов. Многие композиторы (например, Ф. Лист, Й. Брамс, Д. Шостакович) испытали влияние И. С. Баха, восприняв от него логическую стройность мышления и глубокую содержательность.

**Ключевые слова:** религиозные воззрения, числовая символика, Евангельский сюжет, Благовещение, трансцендентность.

**Krivosos S. Interpretation of the Prelude and Fugue in C major by J. S. Bach from the “Well-Tempered Clavier” through the prism of a religious view of the world.** This article examines the Prelude and Fugue in C major by J.S. Bach from The Well-Tempered Clavier through the prism of the composer's religious view of the world, which allows for a deeper understanding of the performer of a musical work as a reflection of spiritual reality. J.S. Bach, being a deeply religious person, created his music in the context of the Protestant tradition, which implies the perception of his work not only as art, but also as a spiritual practice that promotes the search for meaning and, to a greater extent, the acquisition of grace. In the musical space, the composer strove for the unity of the earthly and the heavenly, believing that he could find answers to the most intimate questions. The article is based on biographical information about the life of J.S. Bach, which helps to approach the analysis of his work in a comprehensive manner. The article highlights the tradition of numerical symbolism, which was dominant in the Christian world at that time. The Gospel story of the Annunciation is interpreted in the light of religious views, which should become the key to mastering the Prelude and Fugue.

The purpose of the article is to expand the understanding of the performing musician on the way to constructing an interpretation of the Prelude and Fugue in C major and understanding the musical semantics of the work.



The research methods used in this work are theoretical, empirical and analytical. Studying the Prelude and Fugue in C major through the prism of the composer's religious view of the world allows us to expand the methodological foundations of performance analysis. Moreover, the work opens the way to the spiritual development of musicians. Many composers (for example, F. Liszt, J. Brahms, D. Shostakovich) were influenced by J.S. Bach, having perceived from him the logical coherence of thinking and deep meaningfulness.

**Key words:** religious views, numerical symbolism, Gospel plot, Annunciation, transcendence.

## **IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ**

УДК 159.924.24  
159.928.235

*А. Ю. Попова*

---

### **ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ. МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ**

---

На разных этапах исторического развития процесс изучения музыкальных способностей, в частности музыкальной памяти, остаётся актуальной среди исследователей, преподавателей, а также музыкантов-исполнителей.

Музыкально-исполнительская практика показывает, что многие музыканты, независимо от уровня мастерства, хоть раз переживали моменты неудач, связанные с частичным сбоем памяти во время выступления.

Анализ научной литературы в области психологии памяти показывает, что изучением данного вопроса занималось множество учёных. Теоретические вопросы психологии памяти отражены в трудах И. Дубровиной, Р. Немова, А. Петровского, С. Рубинштейна, М. Ярошевского. В значительной мере изучению этой проблемы способствовали труды П. Блонского, систематизировавшего виды памяти по типам психической активности. Изучением музыкальной памяти занимались Д. Кирнарская – автор системы тестирования музыкальных способностей, а также Б. М. Теплов – создатель фундаментальной концепции музыкальных способностей.

В психологии память рассматривается как познавательный психический процесс и как способность к получению и воспроизведению информации. По мнению учёного Р. Немова, память лежит в основе способностей человека, является предпосылкой для получения знаний и умений, формирования навыков [8, с. 218].

Таким образом, память – сложный психический процесс, состоящий из нескольких частных процессов, связанных друг с другом. Память необходима человеку – она позволяет накапливать, сохранять и

впоследствии использовать личный жизненный опыт, в ней хранятся знания и навыки [6, с. 248].

Существует несколько основных подходов в классификации памяти: 1) по характеру психической активности, преобладающей в деятельности, память делят на двигательную, эмоциональную, образную и словесно-логическую; 2) по характеру целей деятельности – на произвольную и произвольную; 3) по продолжительности закрепления и сохранения материала – на кратковременную, долговременную и оперативную [6, с. 255].

Классификация видов памяти по характеру психической активности была впервые предложена П. П. Блонским. В неё вошли двигательная, эмоциональная, образная и словесно логическая виды памяти. Рассмотрим их более подробно:

Двигательная (или моторная) память – это запоминание, сохранение и воспроизведение различных движений. Наиболее точно движения воспроизводятся в тех условиях, в которых они выполнялись ранее. В совершенно новых, непривычных условиях часто движения воспроизводятся с большим несовершенством. Также очень сложно повторить движения, если они ранее были частью какого-то сложного действия, а сейчас есть необходимость их воспроизвести отдельно. Всё это объясняется тем, что движения воспроизводятся не изолированно от того, с чем они были раньше связаны, а только на основе уже образовавшихся раньше связей [6, с. 257].

Эмоциональная память – это память на чувства. Данный вид памяти заключается в нашей способности запоминать и воспроизводить чувства. Пережитые и сохранённые в памяти чувства выступают в виде сигналов, либо побуждающих к действию, либо удерживающих от действий, вызвавших в прошлом отрицательные переживания [6, с. 257].

Образная память – это память на представления, картины природы и жизни, а также на звуки, запахи, вкусы и др. Лёгкость и точность воспроизведения образа зависит от некоторых факторов: влияют содержательные особенности, эмоциональная окраска образа и общее состояние человека в момент восприятия, а также состояние человека в момент воспроизведения. Важно учитывать задействование речи при восприятии: то, что при восприятии было названо – воспроизводится более точно. Также образную память подразделяют на слуховую, зрительную, осязательную, вкусовую, обонятельную.

Словесно-логическая память выражается в запоминании и воспроизведении наших мыслей. Особенностью данного вида является то, что мысли не существуют без языка. Такой вид памяти проявляется в двух случаях: запоминается только смысл материала, точное воспроизведение выражения не требуется; запоминается не только смысл, но и буквальное словесное выражение мыслей (заучивание). Словесно-логическая память

является ведущей по отношению к другим, от уровня её развития зависит развитие всех других видов памяти.

Также память подразделяется на кратковременную и долговременную, произвольную и произвольную, оперативную (с помощью которой мы можем держать промежуточные процессы выполнения действия «в уме»). В кратковременную память попадают последние 5–6 единиц информации, полученной через органы чувств, перевод в долговременную происходит благодаря волевым усилиям. Причём можно достичь наращивания общего объёма запоминаемого материала путём повторения [6, с. 258–261].

И. В. Дубровина выделяет пять основных процессов памяти – запоминание, воспроизведение, сохранение, узнавание и забывание информации [4, с. 128].

Запоминание в свою очередь бывает непреднамеренным и преднамеренным. Запоминает непреднамеренно, когда человек не ставит перед собой цель запомнить и не прикладывает для этого никаких усилий. Таким способом запоминается, по словам И. Дубровиной, то, что интересует человека, вызывает в нём такие эмоции, которые он уже не сможет забыть. Но в процессе жизнедеятельности человек не может опираться только лишь на непреднамеренное запоминание, тогда подключается преднамеренное, сознательное запоминание, ставящее цель – запомнить информацию [4, с. 128].

Запоминание может быть механическим и смысловым. Механическое запоминание опирается, в основном, на закрепление ассоциаций путём многочисленных повторений [4, с. 128]. Смысловое запоминание связано с процессами мышления: анализа, сравнения, сопоставления полученной информации. Чтобы запомнить новый материал, человеку нужно понять его, осмыслить, наладить ассоциативные связи между полученной информацией и уже имеющимися знаниями [4, с. 128].

И механическое, и смысловое запоминание играют важную роль в жизнедеятельности человека. Повседневная деятельность человека требует согласованности этих двух видов запоминания, опоры и на понимание, и на повторение [4, с. 128].

Запоминание, основанное на специально организованной работе, связанной с применением определённых приёмов запоминания, называется заучиванием. По мнению И. Дубровиной, на заучивание влияет:

1. характер деятельности: преднамеренное запоминание, основанное на чётко поставленной цели – запомнить, более эффективно, чем непреднамеренное;
2. установка на запоминание – запомнить надолго или на короткий срок [4, с. 129].

Немаловажно, считает И. Дубровина, активное отношение к процессу заучивания, что очень трудно без напряжённого внимания. «Для запоминания текста лучше два раза прочесть его с полным сосредоточением внимания, чем десять раз перечитывать невнимательно» [4, с.129].

Учёный психолог В. Д. Шадриков предлагает следующие способы произвольного (организованного) запоминания:

1. группировка – разделение материала по группам в зависимости от основных положений (по смыслу, ассоциациям и т. д.), выделение опорных пунктов (заглавия, примеры и т. д.), по плану – совокупность опорных пунктов; классификация – распределение явлений, предметов по классам, группам на основе общих признаков;

2. структурирование материала – установление логических связей между запоминаемыми явлениями;

3. схематизация – изображение или описание в общих чертах того, что нужно запомнить;

4. аналогия – установление сходства между запоминаемыми образами, предметами, явлениями;

5. мнемические приёмы (мнемонический – означает «связанный с памятью») – определённые способы запоминания;

6. перекодирование – проговаривание или представление запоминаемой информации в образной форме;

7. достраивание запоминаемой информации, привнесение нового в запоминание (использование слов или образов-помощников);

8. ассоциации – установление связей по смежности или противоположности;

9. повторение – контролируемые сознанием и неконтролируемые процессы воспроизведения информации. Учёный советует как можно раньше предпринимать попытки воспроизводить материал, так как внутренняя активность мобилизует внимание и делает успешным запоминание [14, с. 267–268].

*Воспроизведение* – важный компонент памяти, так как оно предполагает восстановление реконструкции прошлого опыта и соответствующих ему представлений [10, с. 411]. Воспроизведение – сложный процесс, так как характеризуется тем, что образы, закреплённые в памяти, возникают без опоры на вторичное восприятие тех же объектов. Если воспроизведение вызывает затруднения, принято говорить о припоминании.

*Припоминание* – процесс активного воспроизведения информации человеком, основанное на напряжённой деятельности мозга и требующее волевых усилий [4, с. 131]. Эффективность припоминания зависит от понимания логических связей забытого материала с остальным,

сохранившимся в памяти. Большую помощь здесь могут оказать ассоциации, которые помогают припоминать необходимое [4, с. 132].

Припоминая, человек пользуется различными приёмами:

1. использует ассоциации намеренно, вызывая с их помощью цепочку обстоятельств, связанных с тем, что нужно припомнить;

2. опирается на узнавание. Узнавание – простая форма воспроизведения, характеризующаяся появлением чувства знакомости при повторном восприятии какой-либо информации или явлений [4, с. 131];

3. сохранение и забывание – это две грани единого процесса удержания воспринятой информации на долгое время. Если сохранение – это удержание материала в памяти, то забывание – это исчезновение из памяти заученного [4, с. 132]. Наиболее прочно обозначаются случаи и явления, имеющие особое значение для человека, при том, что все мелкие, несущественные вещи быстро забываются. Например, такие элементы нашего опыта, как чувства и эмоции, а также интеллектуальная и двигательная память рассчитаны на короткий срок сохранности, поэтому храниться такие впечатления будут недолго [4, с. 133].

В зависимости от возраста, жизненных обстоятельств и рода деятельности человека различный материал запоминается и забывается по-разному. Забывать не всегда плохо, ведь если бы человек помнил всё, его память была бы перегружена информацией. Однако забывание имеет свои отрицательные стороны, поэтому с ним борются. Одно из средств такой борьбы – повторение выученного. Забывание, по мнению И. Дубровиной, начинается вскоре после заучивания. За первые пять дней забывается больше, чем за последующие пять. Поэтому важно повторять заученное, когда процесс забывания ещё не начался [4, с. 133].

Следует отметить, что бывают случаи, когда воспроизведение получается более полным не тотчас после заучивания, а спустя день-два. За это время материал не только не забывается, а наоборот, закрепляется в памяти [4, с. 133].

Примерно в то же время, в начале XX века, получает развитие смысловая *теория памяти*. По словам Р. Немова, её сторонники были уверены, что работа процессов памяти (запоминание, сохранение, воспроизведение, забывание) находится в непосредственной взаимосвязи от наличия или отсутствия смысловых связей, объединяющих запоминаемый материал в обширные смысловые структуры (А. Бине, К. Бюлер). Ведущую роль здесь играет смысловое содержание материала [8, с. 236].

В отечественной психологии изучение памяти, по большей мере, связано с *теорией деятельности*. Согласно этой концепции, «память представляет собой особый вид психологической деятельности, включающий в себя совокупность теоретических и практических

действий, подчинённых решению мнемической задачи – запоминания, сохранения, воспроизведения и забывания материала» [8, с. 237]. Р.С. Немов в своём труде «Психология» приводит факты, полученные в рамках исследования различных теорий памяти. Перечислим некоторые из них:

1. если увеличить число запоминаемых объектов до количества, превышающего объём кратковременной памяти, то число правильно воспроизведённых элементов этого ряда после первого прочтения уменьшится. Вместе с тем, при увеличении такого ряда возрастает и необходимость большего количества повторений для его запоминания;

2. при запоминании большого количества элементов лучше запоминаются и воспроизводятся по памяти начало и конец («эффект края»);

3. для установления ассоциативных связей и их последующего воспроизведения большую роль играет, являются ли они обособленными или представляют собой логически связанную цепочку;

4. распределение во времени повторений разучиваемого материала (в течение нескольких часов или дней) более продуктивно, чем повторение подряд заучиваемой информации;

5. следующее повторение содействует запоминанию того, что было выучено раньше;

6. число повторений, необходимых для выучивания материала может быть уменьшено при условии усиления внимания к заучиваемому материалу, но нужно отметить, что отсутствие должного внимания невозможно компенсировать количеством повторений;

7. человек без труда запоминает то, чем интересуется;

8. необычные, красочные, странные события запоминаются лучше, чем привычные, повседневные;

9. полученные человеком новые впечатления не остаются в памяти изолированными. Как правило, они меняются со временем, вступая в ассоциативную связь с другими впечатлениями, оказав на них влияние и тоже изменившись под их воздействием [8, с. 239].

Одним из главных факторов, оказывающих влияние на функционирование памяти, является фактор *индивидуальных особенностей*, характерных для конкретной личности. К таким отличительным чертам относятся:

1. Объём кратковременной памяти – число запоминаемых объектов после восприятия информации. Как правило, объём данной памяти составляет  $7 \pm 2$  объекта.

2. Скорость запоминания – количество времени, необходимое человеку для запоминания.

3. Прочность запоминания – величина, обратно пропорциональная скорости забывания информации.

4. Точность воспроизведения – правильность и полнота воспроизводимой информации.

5. Скорость воспроизведения (быстрота) – готовность в любой момент воспроизвести материал [8, с. 228].

Упомянутые индивидуальные особенности памяти зависят от воздействий как биологических (природных), так и социальных (приобретённых) факторов. Благодаря влиянию социальных факторов, память относится к числу *тренируемых* свойств психики, которое можно развить до определённого уровня [8, с. 254].

Один из главных способов тренировки памяти – это «формирование специальных мнемических действий, в результате освоения которых человек оказывается способным лучше запомнить предлагаемый ему материал за счёт особой, сознательной организации самого процесса его познания с целью запоминания» [8, с. 254]. Мнемические действия (мнемотехника) – это совокупность искусственных приёмов, направленных на повышение эффективности запоминания, сохранения и воспроизведения информации [10, с. 406].

Вопросы музыкальной памяти в разной степени разрабатывали в своих трудах Б. Теплов, Ю. Цагарелли, С. Савшинский, Г. Нейгауз, Л. Маккиннон, А. Алексеев, В. Петрушин и другие.

Музыкальная память рассматривается и как психический процесс, и как индивидуально-психологическое свойство человека. С точки зрения психического процесса, память – это свойство нервной системы хранить в психике и воспроизводить опыт взаимодействия именно с музыкальными образами [9, с. 36].

Музыкальная память, как известно, также является важной составляющей частью музыкальных способностей, таких как музыкальный слух, чувство ритма и т. д. Музыкальная память – это способность к запоминанию, сохранению, узнаванию и воспроизведению музыкального материала [12, с. 53].

Музыкальные способности (по Б. М. Теплову) – это «индивидуально-психологические особенности, определяющие успешность выполнения деятельности или ряда деятельностей, несводимые к знаниям, умениям и навыкам, но обуславливающие лёгкость и быстроту обучения новым способам и приёмам деятельности».

Однако нужно отметить, что музыкальная память долгое время не считалась самостоятельной способностью. В результате Б. М. Теплов выделял три основные музыкальные способности:

1. ладовое чувство, т. е. способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии;
2. способность к слуховому представлению – способность пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение;



3. музыкально-ритмическое чувство, т. е. способность двигательнo переживать музыку [11, с. 304].

Следует отметить, что Б. М. Теплов в своих поздних трудах всё-таки приходит к мысли, что музыкальная память может быть отнесена к числу самостоятельных музыкальных способностей, определяя её как «способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал» [12, с. 53].

Современная музыкальная психология безоговорочно относит музыкальную память к самостоятельной музыкальной способности. Отличительной чертой музыкальной памяти является её комплексность: она бывает и слуховая, и зрительная, и мышечно-игровая. В этом состоит её уникальность, *специфичность*.

Советский педагог музыкант Б. М. Теплов утверждал, что основными компонентами памяти являются двигательный и слуховой, а все другие учёный воспринимал как вспомогательные. По его мнению, именно слуховой компонент является ведущим [11, с. 184].

Г. Цыпин утверждает, что исследования выявили взаимосвязь между качеством музыкальной памяти учащихся и уровнем сформированности у них музыкального слуха и музыкально-ритмического чувства. Учащиеся, у которых хорошо развиты эти качества, отличаются друг от друга по скорости, точности и прочности запоминания материала. По мнению учёного, это говорит о том, что музыкальная память – *специфическая способность*, требующая взаимосвязи всех её элементов [13, с. 102].

На основе качественных характеристик (сущность, виды, специфика) доктор искусствоведения Г. П. Овсянкина выделяет также *репродуктивную* (механическую) и *реконструктивную* (творческую) музыкальную память [9, с. 38]. Для репродуктивной памяти характерны высокая скорость процесса запоминания, единство воспринимаемой информации и скоротечность её хранения. Такая память характерна для детей в возрасте 5–6 лет. Как правило, дети в этом возрасте быстро учат наизусть; могут воспроизвести произведение только «с начала»; и также быстро забывают выученное. Это связано с отсутствием у маленьких детей творческой переработки информации, поэтому их трактовка материала может быть только «дословной» и исключительно с начала до конца. Благодаря данному виду памяти, по мнению Г. Овсянкиной, сложился миф, что у детей память лучше, что не является правдой [9, с. 38].

Со временем, в младшем школьном возрасте, на первый план начинает выходить *реконструктивная* музыкальная память (т. е. творческая), тесно связанная с сознанием, способностью к анализу, воссозданию опыта [9, с. 38]. Запоминание здесь значительно тормозится, уступая место пониманию, синтезу, анализу, благодаря чему выученное произведение сохраняется в памяти продолжительное время. Взрослый

человек, в отличие от ребёнка, может воспроизвести материал с любого места, потому что сам стремится к этому, так как это придаёт ему уверенности на сцене. Для памяти студентов музыкальных вузов характерно преобладание *реконструктивной памяти* (основанной на деятельности сознания).

Недостатком реконструктивной памяти является то, что она всё же может подвести на эстраде, если опираться только на неё. Поэтому практика требует согласованности репродуктивной и реконструктивной видов памяти [9, с. 39].

Отличительной, специфической особенностью музыкальной памяти является её комплексность, органичность её структуры: она включает процессы и действия различной сложности и опирается на органы чувств, которые больше всего связаны с профессией музыканта – слух, зрение, осязание, ощущения. Причём в различных обстоятельствах у одного и того же музыканта в зависимости от установки и цели деятельности доминирует какой-то один вид музыкальной памяти – слуховая, логическая, двигательная, зрительная с различным сочетанием других её видов – эмоциональной, образной. Задача педагога состоит в том, чтобы вовремя изучить особенности музыкальной памяти ученика и создать ему необходимые условия для её развития.

Развитие музыкальной памяти – очень сложный процесс, требующий регулярных систематических тренировок в процессе практической деятельности, чем и обуславливается прогресс развития музыкальной памяти, её совершенствование [13, с. 111].

Как для учёных, так и для педагогов-музыкантов всегда являлся важным вопрос возможности воспитания музыкальной памяти. Современная музыкальная психология не отрицает возможности развития музыкальных способностей и музыкальной памяти, в частности, как у одарённых учеников, так и у рядовых. Она подчёркивает большие возможности, которые есть у каждого для развития того, чем наградила его природа [11, с. 102]. Ссылаясь на В. Григорьева, Г. Овсянкина выделяет пять кругов запоминания музыкального материала, отличающихся по протяжённости и по функциям в процессе выучивания текста на память [9, с. 39]. Первый круг длится совсем мало (0,3 секунды), основываясь на действии кратковременной, сенсорной памяти, вычленяя только контуры произведения. Второй круг продолжается примерно секунду. На этом этапе начинается осмысление материала, появляется его образ, «картинка». В этот момент исполнителю хочется что-то дослышать, «доувидеть». Во время восприятия нового потока информации появляется новый поток информации, обогащённый ассоциациями, и вырабатывается двигательная программа [10, с. 39].

Третий круг длится пять минут, в течение которых новая информация накладывается на предыдущий опыт, формируются

логические связи. Мозг в это время классифицирует новый материал. Четвёртый круг составляет 20–60 минут. В это время происходит закрепление следов в памяти. Это очень насыщенный круг, чей объём составляет 30–50 минут звучания. После часовой работы включается долговременная память. Как известно, после подключения долговременной памяти, информация продолжает перерабатываться в сознании уже вне практической деятельности, поэтому дальнейшее выучивание станет не результативным. Поэтому учёный советует либо вовсе прекратить занятие, либо переключить своё внимание на другое сочинение [9, с. 39].

Пятый круг продолжается сутки. Полученная информация «отлёживается», происходит отбор нужного, обогащение его ассоциациями, выработка привычек. Процесс завершается спустя три дня, когда материал окончательно переходит в долговременную память. Поэтому В. Григорьев советует заниматься одним и тем же произведением с перерывом в три дня. За это время информация будет постоянно варьироваться, обогащаться [9, с. 40–41]. Н. Голубовская считает, что во время выучивания музыкального произведения имеет пользу только медленный темп, потому что после попыток заучивания в темпе могут возникнуть моторные трудности, пагубно влияющие на качество запоминаемого материала, т. к. начинает работать только произвольная механическая память и музыкальный текст заучивается со всеми ошибками и неточностями [2, с. 118].

По мнению учёной, в первую очередь следует выучивать то, что подвластно технически, не вызывает трудностей также и в плане образа, сформированного в сознании [2, с. 118].

Во время заучивания музыкального произведения не нужно учить весь материал целиком, следует разбить его на фрагменты и дифференцировать на задачи. Далее целесообразно сосредоточиться на решении одной конкретной задачи. В таком случае начинает работать произвольная образная память, самый продуктивный по объёму и качеству удержания материала вид памяти [2, с. 118].

В методе, представленном Н. Голубовской, основным инструментом продуктивного запоминания является внимание. Но произвольное запоминание обладает ограничением по времени своей активности, быстро приходит утомление. Помочь здесь может переключение внимания на другие объекты и задачи в рамках работы над произведением или программой. Либо следует сделать перерыв в работе. Как показывает опыт, большое количество коротких занятий приносит больше пользы, нежели длительное монотонное занятие [2, с. 118].

Важным моментом, на который обращает внимание Н. Голубовская, является постоянное варьирование деталей во время выучивания музыкального произведения (менять штрихи, агогику,

динамику), даже если художественный образ уже сформирован. Привыкание к одному образу мышления может пагубно сказаться на качестве запоминаемого материала, так как музыка «затуманивается» и исполнителю сложно сказать, какие точно штрихи или оттенки были в том или ином месте [2, с. 118]. Также, если произведение уже выучено наизусть, не рекомендуется постоянно играть его на предельных темпах, стоит всегда иметь в запасе темп, который будет быстрее готового на 10–15%, чтобы исполнитель мог чувствовать себя легко и свободно во время концертного исполнения [2, с. 118].

Не менее ценные советы по запоминанию наизусть даёт на страницах своей книги «Игра наизусть» Л. Маккиннон. Главное в её методике – это опора на психические процессы, в первую очередь на мыслительную деятельность, активное применение таких интеллектуальных операций, как анализ, обобщение, сопоставление и сравнение. По её мнению, осознание музыкальной ткани произведения в процессе работы над ним является как бы страховкой от забывания текста на эстраде [5, с. 186].

Выучивание музыкального произведения по Л. Маккиннон, должно быть осмысленным, и суть этого процесса состоит в формировании правильных привычек. Конечно, выучивание материала должно строиться на глубокой аналитической работе. Но во время концертного выступления Л. Маккиннон советует довериться подсознанию. Излишняя тревожность о точности текста, по её мнению, только навредит. По мере выучивания сочинения наизусть, сознание должно уступать место подсознанию [5, с. 52].

В целом метод Л. Маккиннон включает в себя три основных положения:

1. Обзор музыкального материала от начала до конца.
2. Тщательная работа над частями произведения (по фрагментам), чередующаяся с работой над произведением в целом.
3. Детальная работа над сложными местами.

Среди студентов и педагогов распространено мнение, что недостаточно прочно выученное наизусть произведение – предпосылка к неудаче во время выступления на эстраде, срыву. Это предположение не лишено оснований. Действительно, чем прочнее и качественнее учащийся знает музыкальное произведение на память, тем увереннее и свободнее он чувствует себя на сцене.

Чтобы чувствовать себя уверенно на сцене, учить музыкальное произведение нужно заранее. Для прочности усвоения материала педагог Д. С. Надырова советует выучивать материал за два-три месяца до концертного выступления, но не менее месяца [7, с. 45]. За это время можно выявить слабые места в памяти, и появляется возможность их подтянуть.

Но, как известно, успешность публичного выступления зависит не только от качества изученности произведения, но и от психологической подготовки к концерту.

Сценическое волнение – одна из главных проблем почти каждого исполнителя. Любому исполнителю трудно собраться с мыслями перед концертным выступлением. Каковы же причины страха перед сценой:

1. предъявляемые требования к учащемуся чересчур высоки как со стороны родителей, так и со стороны педагога;
2. стиль общения педагога со студентом – авторитарный;
3. личные выгоды родителей и педагога.

Таким образом, чем больше хвалят учащегося, чем больше он доволен процессом своего обучения игре на фортепиано, тем больше он уверен в себе и тем выше его шансы реализоваться как исполнителю, следовательно, ниже тревожность. И напротив, критика, страх быть наказанным, заниженная самооценка и агрессивность педагога могут привести к провалу на сцене. Умение педагога вовремя поддержать студента в тревожный момент, направить его энергию в положительное русло являются положительными способами снизить волнение.

Но описанная выше проблема не всегда является единственной причиной неудачного выступления. Иногда этому способствует неправильный подбор программы. Для публичного показа желательнее подбирать программу, которая сможет раскрыть индивидуальность студента, показать его сильные стороны. Другой, не менее значимой проблемой выступающих, является «выпадение» текста, от этого не застрахованы даже опытные музыканты. Именно уверенность памяти – фундамент успешного сценического выступления. Если произведение твёрдо выучено, сомнений в памяти возникать не должно.

Иногда, причиной неудачного выступления может стать банальное переутомление чрезмерными нагрузками и обилием информации. Немалую роль для успешного выступления играет самочувствие исполнителя, как физическое, так и психическое, соблюдение режима труда и отдыха, полноценный сон. Исполнителю необходимо правильно организовывать своё время.

Также причина ошибок во время концертного выступления может крыться не в плохой памяти или в недоученности сочинения, а в недостатке опыта, нехватке сценической выдержки. Если причина действительно в последней проблеме, то, как советует Г. Овсянкина, нужно как можно больше играть на публике, адаптируя свою психику к концертным выступлениям. Иначе чрезмерное волнение так и будет блокировать память [9, с. 46].

### Список использованных источников

1. Блонский, П. П. Память и мышление / П. П. Блонский. – Санкт-Петербург : Питер, 2001. – 288 с. – Текст : непосредственный.
2. Голубовская, Н. И. Диалоги. Избранные статьи / Н. И. Голубовская. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1994. – 128 с. – Текст: непосредственный.
3. Григорьев, В. Ю. О развитии музыкальной памяти учащегося / В. Ю. Григорьев // Вопросы музыкальной педагогики. – Москва : Музыка, 1980. – Вып. 2. – Текст: непосредственный.
4. Дубровина, И. В. Психология : Учебник для студентов средних педагогических учебных заведений / И. В. Дубровина, Е. Е. Данилова, А. М. Прихожан. – Москва, Академия, 1999. – 464 с. – Текст : непосредственный.
5. Маккиннон, Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Санкт-Петербург : Музыка, 2004. – 144 с. – ISBN 5-89817-112-6. – Текст : непосредственный.
6. Маклаков, А. Г. Общая психология / А. Г. Маклаков. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 592 с. – ISBN 978-5-272-00062-0. – Текст : непосредственный.
7. Надырова, Д. С. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано : Учебное пособие / Д. С. Надырова. – Казань : ИДПО, 2014. – 53 с. – Текст : непосредственный.
8. Немов, Р. С. Психология. – 4-е изд. / Р. С. Немов. – Москва : ВЛАДОС, 2003. – Кн. 1. – 693 с. – ISBN 5-691-00553-7(1). – Текст : непосредственный.
9. Овсянкина, Г. В. Музыкальная психология / Г. В. Овсянкина. – Москва : Союз художников, 2007. – 239 с. – ISBN 978-5-8128-0075-8. – Текст : непосредственный.
10. Петровский, А. В. Психология : Учебник для студентов высших педагогических учебных заведений / А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский – 2-е изд., стереотип. – Москва : Академия, 2001. – 512 с. – Текст : непосредственный.
11. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – Москва : АПН РСФСР, 1947. – 355 с. – Текст : непосредственный.
12. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. А. Цагарелли. – Санкт-Петербург : Композитор, 2008. – 367 с. – ISBN 978-5-7379-0381-7. – Текст : непосредственный.
13. Цыпин, Г. М. Музыкант и его работа / Г. М. Цыпин. – Москва : Советский композитор, 1988. – 384 с. – ISBN 5-85285-021-7. – Текст : непосредственный.

14. Шадриков, В. Д. Психология деятельности и способности человека / В. Д. Шадриков. – Москва : Логос, 1996. – 320 с. – ISBN 5-88439-015. – Текст : непосредственный.

#### References:

1. Blonsky P. Pamyat' i myshlenie [Memory and Thinking]. Saint Petersburg : Piter, 2001, 288 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Golubovskaya N. Dialogi. Izbrannye stat'i [Dialogues. Selected Articles]. Saint Petersburg : Sankt-Peterburgskaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova [St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov], 1994, 128 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
3. Grigoriev V. O razvitiu muzykal'noj pamyati uchashchegosya [On the development of musical memory of a student] / Voprosy muzykal'noj pedagogiki [Issues of musical pedagogy]. Moscow : Muzyka [Music], 1980, Issue 2, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
4. Dubrovina I. Psihologiya : Uchebnik dlya studentov srednih pedagogicheskikh uchebnykh zavedenij [Psychology : Textbook for students of secondary pedagogical educational institutions] / I. Dubrovina, E. Danilova, A. Prikhozhan. Moscow, Academy, 1999, 464 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
5. MacKinnon L. Igra naizust' [Playing by heart]. Saint Petersburg : Muzyka [Music], 2004, 144 p., ISBN 5-89817-112-6, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
6. Maklakov A. Obshchaya psihologiya [General Psychology]. Saint Petersburg : Piter, 2002, 592 p., ISBN 978-5-272-00062-0, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
7. Nadyrova D. Rabota nad muzykal'nym proizvedeniem v klasse fortepiano : Uchebnoe posobie [Work on a musical piece in piano class : a tutorial]. Kazan : IDPO, 2014, 53 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Nemov R. Psihologiya [Psychology], 4th ed., Moscow : VLADOS, 2003, Book. 1, 693 p., ISBN 5-691-00553-7(1), Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Ovsyankina G. Muzykal'naya psihologiya [Musical Psychology]. Moscow : Soyuz hudozhnikov [Union of Artists], 2007, 239 p., ISBN 978-5-8128-0075-8, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
10. Petrovsky A. Psihologiya : Uchebnik dlya studentov vysshih pedagogicheskikh uchebnykh zavedenij [Psychology : Textbook for students of higher pedagogical educational institution] / A. Petrovsky, M. Yaroshevsky, 2nd ed., stereotype, Moscow : Akademiya [Academy], 2001, 512 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

11. Teplov B. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Psychology of musical abilities]. Moscow : Academy of Pedagogical Sciences of Russian Federation, 1947, 355 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
12. Tsagarelli Yu. Psihologiya muzykal'no-ispolnitel'skoj deyatel'nosti [Psychology of musical performance activity]. ]. Saint Petersburg : Kompozitor [Composer], 2008, 367 p., ISBN 978-5-7379-0381-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
13. Tsypin G. Muzykant i ego rabota [Musician and his work]. Moscow : Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1988, 384 p., ISBN 5-85285-021-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
14. Shadrikov V. Psihologiya deyatel'nosti i sposobnosti cheloveka [Psychology of human activity and abilities]. Moscow : Logos, 1996, 320 p., ISBN 5-88439-015-7, Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

**Попова А. Ю. Феномен музыкальной памяти. Методы развития музыкальной памяти студентов высших музыкальных образовательных учреждений.** Статья посвящена разбору основных процессов, механизмов и особенностей музыкальной памяти в структуре музыкальных способностей. На основе изучения и анализа психолого-педагогической литературы уточнено понятие памяти, характеристика её видов. Память определяется как сложный психический процесс, состоящий из нескольких частных процессов, тесно связанных друг с другом. В статье рассматривается классификация П. П. Блонского, И. В. Дубровиной, методы В. Д. Шадрикова, Б. М. Теплова, а также труды других исследователей.

Автор определяет методы развития музыкальной памяти студентов высших музыкальных образовательных учреждений, а также выделяет некоторые действенные методы работы над произведением в процессе выучивания наизусть.

Проблема музыкальной памяти остро ощущается в музыкально-исполнительской практике многих музыкантов независимо от уровня исполнительского мастерства. Необходимость в описании методов, приёмов работы, а также в освещении профессиональной литературы определила новизну данной статьи. Актуальность статьи обуславливается практической направленностью проблематики у студентов исполнительских специальностей.

**Ключевые слова:** методы развития музыкальной памяти, музыкальные способности, память как психологический процесс.

**Popova A. The Phenomenon of Musical Memory. Methods of Developing Students' Musical Memory in Higher Music Educational Institutions.** The article is devoted to the analysis of the main processes, mechanisms and features of musical memory in the structure of musical



abilities. Based on the study and analysis of psychological and pedagogical literature, the concept of memory and the characteristics of its types are clarified. Memory is defined as a complex mental process consisting of several private processes closely related to each other. The article considers the classification of P. Blonsky, I. Dubrovina, the methods of V. Shadrikov, B. Teplov, as well as the works of other researchers.

The author defines methods for developing students' musical memory in institutions of higher musical education, and also highlights some effective methods for working on a piece in the process of learning it by heart.

The problem of musical memory is acutely felt in the musical performance practice of many musicians regardless of the level of performing skills. The need to describe methods, techniques of work, as well as to highlight professional literature determined the novelty of this article. The relevance of the article is due to the practical focus of the problematic among students of performing specialties.

**Key words:** methods of developing musical memory, musical abilities, memory as a psychological process.

УДК 7.071.1

*В. Г. Семькин, Д. В. Полянин*

---

**СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ЛЯПУНОВ –  
КОМПОЗИТОР, ПИАНИСТ, ПЕДАГОГ  
(К 100-ЛЕТИЮ ПАМЯТИ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ДЕЯТЕЛЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ)**

---

Жизнь и творчество выдающегося деятеля русской музыкальной культуры Сергея Михайловича Ляпунова сравнительно мало исследованы в отечественном музыкознании.

Огромный труд по увековечению памяти С. М. Ляпунова проделала дочь композитора, музыковед Анастасия Сергеевна Ляпунова (27.03/09.04.1903 г. – 01.02.1973 г.), первая заведующая Рукописным Отделом библиотеки Ленинградской консерватории, хранитель музыкальных фондов Отдела Рукописей Российской Национальной Библиотеки. На протяжении нескольких десятилетий она собирала материалы для задуманной ею монографии о Ляпунове, но этот труд А. С. Ляпуновой не был доведён до конца, и её монография так и не вышла в свет [7, с. 8].

В 1953 году на основе материала, собранного А. С. Ляпуновой, выходит первая научная работа, посвящённая творчеству С. М. Ляпунова. Её автор – Михаил Ефимович Шифман, лауреат Всесоюзного конкурса пианистов, впоследствии профессор. Им подготовлена исполнительская диссертация, включавшая в себя исполнение концертной программы: С. М. Ляпунов – 12 этюдов (соч. 11) и теоретическую часть: «Двенадцать этюдов С. М. Ляпунова и некоторые черты его фортепианного стиля». В 1960 году был опубликован его очерк о жизни и творчестве С. М. Ляпунова.

В XXI веке в России продолжают исследования творчества С. М. Ляпунова. Среди современных авторов необходимо назвать Ольгу Владимировну Онегину, профессора Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, в 2010 году ею защищена диссертация «Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля», на основе которой выпущена монография «Фортепианное творчество С. М. Ляпунова» и Майю Львовну Лукачевскую, профессора Нижегородской консерватории имени М. И. Глинки, автора работы «Фортепианный стиль С. М. Ляпунова (на примере этюдов ор. 11)» и других публикаций по проблематике русской фортепианной музыки XIX–XX веков, в т. ч. диссертации «Жанры сонаты и полифонического диптиха в фортепианном творчестве А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова» (защищена в 2012 году).

Существуют и публикации зарубежных авторов, из числа которых следует выделить Мишеля Димитрия Кальвокоресси (02.10.1877 г.–01.02.1944 г.), франко-британского музыковеда, пропагандиста русской музыки, первого биографа С. М. Ляпунова, почерпнувшего сведения о его жизненном пути непосредственно из личного общения с композитором («Мастера русской музыки», Лондон, 1936 г.)

Тем не менее, в настоящее время ощущается недостаток сведений о С. М. Ляпунове, человеке незаурядного дарования, музыканте-просветителе и общественном деятеле, обладавшем редкой личной и профессиональной прямоотой и бескомпромиссностью, в своём творчестве опиравшемся на традиции петербургской музыкальной школы, сумевшему поднять на новый уровень её возвышенно-романтический строй и эпический размах драматургии [4, с. 15]. Настоящая статья имеет своей целью в какой-то мере восполнить этот пробел.

История публикации наследия С. М. Ляпунова в новейшее время начинается в 1922 году выходом в ГосМузиздате Сонатины (соч. 65), Третьего вальса-экспромта (соч. 70), в 1931 году издательство Музгиз выпускает Шесть детских пьес в форме этюдов. В 1946 году Государственное музыкальное издательство Музгиз начинает публикацию собрания сочинений С. М. Ляпунова. Первым в этой серии выходит из печати Концерт для скрипки с оркестром. В 1950 году выходят 2 тома избранных произведений для фортепиано, включающие в себя «Семь

прелюдий» (соч. 6), Соната (соч. 27), Вариации и fuga на русскую тему, Вариации на грузинскую тему, Сонатина (соч. 65) и др. С этого времени к творчеству Ляпунова вновь возрастает интерес среди профессионалов и широкой публики.

В 1960–1980-х годах Государственным Академическим симфоническим оркестром под управлением Евгения Светланова выпускаются записи всех симфонических произведений С. М. Ляпунова. По сей день эти записи могут считаться эталонными исполнениями.

Фортепианные произведения привлекали внимание многих знаменитых пианистов XX века и современности, среди них Александр Бахчиев (СССР, записи 1960–1970-х годов), Константин Щербаков (Россия – Швейцария, запись 1992 г.), Шорена Цинцабадзе (Россия, 2008 г.), Мария Леттберг (Швеция, 2013 г.), Антони Голдстоун (Великобритания, 2013 г.), Клаудио Коломбо, (Франция, 2015 г.), Флориан Ноак (Франция, запись 2016 г.) и многие другие.

Первые два десятилетия XXI века отмечены возрастанием интереса к вокальной и камерной музыке Ляпунова. Секстет вновь звучит с концертных эстрад, выходят аудиозаписи как отечественных, так и зарубежных исполнителей (например, запись *Dante Quartet*, 2004 г., Великобритания, *Faberge-quintett* и *Ulrike Payer*, 2017 г.). Избранные романсы в 2000 году записаны петербургским басом-профундо Владимиром Миллером. Следует отметить, что большинство произведений для голоса и фортепиано ждут своего переиздания, пока же можно найти только их прижизненные издания (одно из мест хранения – отдел рукописей Российской Национальной библиотеки). В 1986 году Сергеем Цацориным записано единственное произведение для органа “*Prelude pastoral*”. В 2006 году осуществлена запись концертного исполнения 140-ого Псалма составом Галина Симкина (сопрано), Вера Данилова (арфа), Борис Романов (орган).

Фортепиано было избрано Сергеем Михайловичем по велению его души и согласно выдающимся природным способностям музыканта, как инструмент, которому композитор доверял донести до слушателя все самые сокровенные мысли и переживания. Фортепианное творчество Ляпунова следует рассматривать в трёх аспектах: композитор, концертный исполнитель, преподаватель.

В композиторской деятельности Ляпунов продолжил линию русской фортепианной музыки Балакирева, что особенно ярко проявилось в первый период творчества<sup>7</sup>, когда были созданы произведения блестящего концертно-виртуозного стиля, в которых композитор являет

---

<sup>7</sup> До 1910 года, период совместного творчества с М. А. Балакиревым. Важно отметить, что усвоение балакиревских традиций не переходит у Ляпунова в подражательность [16, с. 80].

глубокое понимание выразительных средств и технических возможностей инструмента. Б. В. Асафьев характеризует эту линию русской фортепианной школы как «балакиревско-ляпуновский пианизм» [1, с. 234]. В то же время в фортепианных опусах Ляпунова явственно чувствуется влияние Ф. Листа как в принципах формообразования, так и в технических средствах воплощения композиторского замысла.

В поздний период творческой деятельности (1910–1924 гг.) в области фортепиано Ляпунов стремится к лаконизму форм, строгости и ясности изложения, всё реже использует в своих сочинениях сложную фактуру и крупную фортепианную технику, проявляет интерес к камерной музыке, полифоническим жанрам, миниатюрам для детей [7, с. 59].

В первом периоде композитором созданы виртуозные пьесы чрезвычайно разнообразные по жанрам и средствам воплощения, такие, как «Три пьесы» (соч. 1), Восемь мазурок, «Экспромт» (соч. 5), «Новеллетта» (соч. 18), произведения для фортепиано с оркестром – Первый концерт ми-бемоль минор (соч. 4), Рапсодия на украинскую тему (соч. 28), Второй концерт ми мажор (соч. 38). В них Ляпунов показал себя художником-романтиком, раскрывающим богатые возможности фортепиано посредством красочных тембровых эффектов, полифонизации фактуры [7, с. 79–80]. В вопросах фортепианной техники композитор стремится к равномерному распределению сложности между обеими руками [7, с. 70]. Необходимо отметить проявившийся в ранних опусах и ставший характерным для всего последующего фортепианного творчества виртуозный, яркий и вместе с тем достаточно удобный пианизм Ляпунова. Сочинения лирического склада, такие как «Задумчивый вальс» (соч. 20), «Песнь в сумерках» (соч. 22), характеризуются изящностью мелодической линии, прозрачностью фактуры. В них «чувствуется несомненно русский композитор с чисто славянскими, так называемыми, бородинскими оборотами своей музыкальной речи», – писал критик И. В. Липаев [Цит. по 7, с. 92]

Одно из самых значительных мест в творческом наследии Ляпунова занимает цикл «12 этюдов высшего исполнительского мастерства» (соч. 11). Этюды писались на протяжении 1897–1905 годов, и были задуманы в известной мере под влиянием «Трансцендентных этюдов» Ф. Листа. В цикле Ляпунова также 12 пьес, но в отличие и, одновременно, в продолжение листовского цикла, написаны они во всех диэзных тональностях. В основе всего цикла лежит принцип программности, каждый этюд имеет название, к «Грезвону» предпослан программный текст («Благовест. Сквозь мерные удары колокола доносятся из собора звуки церковного напева...»), а к «Тереку» в качестве эпиграфа – отрывок из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дары Терека». Примечательно разнообразие музыкальных форм, встречающихся в данном цикле. Мы находим здесь пьесы, написанные в двухчастной

динамизированной форме (этюды «Колыбельная», «Хоровод призраков»), форме вариаций («Грезвон», «Хоровод сильфов»), форме сонатного аллегро («Терек», «Буря»), форме рапсодии («Элегия памяти Ф. Листа»). Критик И. В. Липаев писал: «Этюды Ляпунова вообще выдающееся явление в русском творчестве... Композитор сумел дать ряд симфонических этюдов, богатых по своей красоте, поэтичности, силе и гармонической изобретательности. Для пианиста-концертанта эти этюды – чудесный клад» [Цит. по 7, с. 140–141].

Сонату фа минор (соч. 27), созданную в 1906–1908 годах, композитор считал «одним из лучших своих сочинений»<sup>8</sup> [Цит. по 10, с. 89]. Соната является редким образцом монолитной сонаты, построенной по принципу сквозной драматургии, восходящему к традиции Листа и Бетховена, в недрах творчества которых вызревали композиционно-драматургические черты одночастной сонатной композиции [8, с. 15]. Охват идей, монументальность формы, философичность замысла, особые способы развития музыкального материала – всё это подтверждает исключительность данного сочинения композитора, уверовавшего в беспредельные возможности рояля, решительно выстраивающего новую «симфоническую концепцию» фортепиано [3, с. 383].

Признание как выдающегося фортепианного композитора приходит к С. М. Ляпунову в начале 1890-х годов после публикации Первого концерта для фортепиано с оркестром, исполнителями которого были такие пианисты, как Иосиф Гофман, Константин Игумнов, Александр Горовиц<sup>9</sup>, Вера Скрябина, Рикардо Виньес, Феликс Дрейшок, Борис Жилинский и другие. Ф. Дрейшок был первым исполнителем цикла «Семь прелюдий для фортепиано» (соч. 6) в концерте, состоявшемся в Берлине 7 декабря 1896 года. Цикл «12 этюдов высшего исполнительского мастерства» целиком был впервые исполнен пианистом Гюнтером Фрейденбергом, в концерте, посвящённом 100-летию со дня рождения Ф. Листа 26 марта 1912 года в Веймаре. Первое исполнение в России этого цикла состоялось в Петербурге 30 апреля 1916 года в Малом зале консерватории, играл сам автор. Фортепианная соната (соч. 27) впервые была исполнена автором в Берлине в концерте из собственных сочинений 29 ноября 1910 года.

В позднем периоде творчества, соответственно стремлению композитора к возможно большей камерности и интимности выражения, кристаллизуется его мастерство создания выразительной фортепианной

---

<sup>8</sup> Письмо Ляпунова к Балакиреву от 28.08.1909 г.

<sup>9</sup> Горовиц Александр Иоахимович (1876–1927) – русский пианист, педагог, ученик А. Н. Скрябина в Московской консерватории, по окончании которой жил и работал в г. Харькове; оказал большое влияние на музыкальное развитие своего родного племянника Владимира Горовица.

фактуры; оставаясь в рамках тональности, значительно усложняется гармонический язык, музыкальные произведения становятся, по истине, живописным полотном, написанным звуками (пьеса «У фонтана» из соч. 57, 1913 г.). В 1910–1924 годах написаны Баркаролла (соч. 46), Вариации на русскую тему (соч. 49), Большой концертный полонез (соч. 55), Вариации на грузинскую тему (соч. 60), циклы миниатюр – «Святки» (соч. 41), Три пьесы (соч. 57), Шесть лёгких пьес (соч. 59), Шесть детских пьес в форме этюдов (1918–1919 г.), одно из самых масштабных в русской музыке полифоническое произведение для фортепиано Прелюдия и fuga си-бемоль минор (соч. 58). В них автор показал себя в большей степени умелым создателем эмоционально ёмких образов при максимальной экономии выразительных средств [7, с. 100].

С сольным фортепианным творчеством Ляпунова теснейшую связь имеет и единственное его произведение для камерного ансамбля – Секстет (соч. 63), написанный в 1916 году и дошедший до нас во второй авторской редакции 1921 года. Господствующее положение в общей фактуре занимает фортепианная партия, которая в сочетании с другими инструментами ансамбля выполняет функцию солирующего инструмента [7, с. 202]. Секстет по праву может рассматриваться как подлинно русское по стилю и характеру произведение, сочетающее полифонические приёмы развития с яркостью и виртуозностью изложения. По целостности замысла, богатству фортепианных красок и свежести инструментовки секстет занимает важное место в творчестве С. М. Ляпунова [7, с. 204–205].

В целом, композиторский почерк Ляпунова в части тематической работы характеризуется широким использованием в качестве материала фольклора (русского, украинского, польского, грузинского), преимущественно, вариационным типом развития. Гармоническому языку композитора присуще красочно разработанные модуляции в далёкие от исходной тональности, смелые сопоставления тональностей (часто – терцовые), энгармонизмы. Для Ляпунова большое значение имел выбор тональности произведения, что можно объяснить присущем ему «цветным слухом», так, одной из любимых тональностей являлся ре-бемоль мажор, также и другие бемольные тональности, напротив, тональности без знаков или с единичными диезами композитор избегал. Автор стремился к раскрепощению гармонической вертикали, свободно пользуясь разными полифоническими приёмами [7, с. 242]. Ляпунов считал, что «в музыке главное – форма, не владея формой, нельзя быть гением» [Цит. по 7, с. 212]. Композитор проявлял глубокий интерес к европейским формам – от разработки жанра сонаты до развития полифонического диптиха, причём этот интерес органично сочетался с внимательным и бережным отношением к истокам русской музыкальной культуры и в то же время с продолжением традиций западноевропейского и отечественного

романтизма [2, с. 53]. Ляпунов принципиально не искал новых искусственных форм, считая, что вопрос формообразования и драматургии музыкальных произведений вполне был решён до него в творчестве композиторов классической и романтической эпох. Фортепианная фактура – наиболее развитый и значительный компонент стиля композитора [7, с. 236] – отмечена стремлением композитора к возможно более полному использованию клавиатуры, охвату фигурационными (реже гаммообразными) пассажами и арпеджированными аккордовыми комплексами всех регистров фортепиано, характерна сочная наполненность звукового пространства [1, с. 234]. Ляпунов проявлял немалую изобретательность, обогащая изложение всевозможными тембровыми нюансами от массивных басовых раскатов до лёгких серебристых пассажей и созвучий в светлых верхних октавах [7, с. 243]. Считая, что каждый оттенок или штрих не может носить случайного характера и должен находиться в тесной связи с внутренним содержанием пьесы, композитор подробно обозначал динамику и способ артикуляции. Следует отметить разнообразие музыкальных терминов, встречающихся в произведениях Ляпунова и служащих возможно более точной передаче авторского замысла. Так в нотном тексте мы встречаем следующие выразительные и редко употребляемые обозначения: *lusingando* (льстиво, вкрадчиво), *mormorando* (шепча, шелестя, журча), *tumultuoso* (шумно, бурно), *pochissimo* (немножко), *perdendosi* (замирая, исчезая) и др.

С. М. Ляпунов был не только необычайно одарённым композитором, но и настолько же выдающимся пианистом, М. А. Балакирев провозглашал его «царём фортепиано». Композитор сам являлся первым исполнителем многих своих сочинений, которые на протяжении всей жизни непременно включал в свои концертные программы, устраивая также и авторские концерты, целиком состоящие из собственных произведений, как, например, концерты в Германии и Франции в 1923–1924 годах. Показателем высочайшего профессионального уровня могут послужить его многочисленные концертные программы и отзывы на них [3, с. 383]. Ляпунов выступал в качестве пианиста и дирижёра почти исключительно в концертах из собственных произведений и произведений Балакирева [10, с. 101]. Тем не менее, по его же словам, он «никогда не стремился к артистической карьере на эстраде» [7, с. 49]. По воспоминаниям А. С. Ляпуновой исполнение её отца отличалось отсутствием внешних эффектов и судорожного напряжения даже в самых технически сложных местах, простотой фразировки при значительном разнообразии звучности, игра его была проста, благородна, спокойна, может быть даже чересчур уравновешена [7, с. 49]. Virtuозность в авторском исполнении занимала подчинённое положение относительно содержания произведения.

Примечательна рецензия, помещённая в газете *Grazer Tageblatt* от 9 мая 1911 года на исполнение Ляпуновым своей Сонаты (соч. 27) в Берлине и в Граце, в ней отмечалось: «...событие, которое нужно назвать сенсационным – концерт русского композитора-пианиста Сергея Ляпунова из Петербурга... Высокое дарование Ляпунова поистине замечательно. Он соединил в своей игре технику Розенталя с лирическим обаянием Годовского и создал особый стиль исполнения. Ляпунов, как Шуман, исключительно фортепианный талант. Вся его мощь развернулась за роялем. Он сыграл с редким мастерством свою фортепианную сонату, представляющую собой грандиозное и блестящее произведение виртуозного стиля, в котором как бы воскресли традиции Листа и Шопена» [Цит. по 6, с. 19].

С 1910 и вплоть до своего отъезда в 1923 году Сергей Михайлович преподавал в Петербургской консерватории в классе игры на фортепиано. Главную установку Ляпунова-педагога со слов самого композитора приводит в своих воспоминаниях двоюродный племянник и ученик Ляпунова А. А. Касьянов, ставший в дальнейшем композитором, педагогом, народным артистом СССР: «[Ляпунов] намерен для каждой отдельной души употребить особый подход и приём..., каждая личность нуждается в сообразных ей условиях для развития» [5, с. 39]. Работа с учениками в полной мере отражала его эстетические взгляды. По словам Ляпунова: «Искусство воспринимается не умом и не чувствами, а всеми духовными способностями в совокупности. Поэтому развивающийся художник только тогда будет на правильной дороге, когда сознает несомненность существования абсолютного мерил красоты (идеала) и будет всегда стремиться привести в возможное равновесие в себе два начала: умственное – отвлечённо сухое и чувственное – плотски-материальное для возможно более полного осуществления этого идеала в своей деятельности» [Цит. по 7, с. 48].

Соответственно выше приведённой максиме подбирался репертуар в классе Сергея Михайловича. Обязательными для изучения были сонаты Бетховена и фуги Баха, также Ляпунов «первый начал пропагандировать русскую музыку в консерватории, и это было довольно необычно, так как во всех классах играли, главным образом, западноевропейскую музыку. Сергей Михайлович давал играть в классе произведения Балакирева (концерт, сонату, каприччио, многие мелкие произведения), тарантеллу Даргомыжского – Листа, произведения Лядова (например, Интермеццо), произведения Глазунова, свои собственные, некоторые недурные произведения Карпова. Одним из любимых композиторов Сергея Михайловича был Лист, памяти которого он посвятил свои «Двенадцать этюдов» (соч. 11). В его классе можно было услышать такие произведения Листа, которые в то время нигде не исполнялись, как первая и вторая Баллады, иллюстрации из «Пророка»



Мейербера (Пастораль и «Призыв к оружию»), Фантазия и fuga на тему хорала “*Ad nos*” Листа–Бузони, Фантазия для фортепиано с оркестром Шуберта – Листа, баллада из «Летучего голландца» Вагнера – Листа, свадебный марш Мендельсона – Листа; помимо этого, играли все этюды, «Годы странствий», сонату, этюды Паганини – Листа и прочее. Из числа произведений, которые проходились только в классе Сергея Михайловича, назову также: концерт Гензельта, «Дон Жуан» Тальберга, вальс Таузига – Балакирева, четвёртый вальс Штрауса – Таузига, Чакону для левой руки Баха–Брамса, Фантазию на мотивы «Афинских развалин» Листа – Бетховена, Сонату *für Hammerklavier* op. 106 Бетховена. Играли почти все произведения Шопена, много Шумана, в частности, редко исполнявшуюся тогда «Крейслериану». Руководство Сергея Михайловича как педагога отличалось большими требованиями в смысле стиля, фразировки, грамотности, чистоты. Своей трактовки он ученикам не навязывал, но приучал самостоятельно разбираться в заданном произведении. Он был человеком большой эрудиции, хорошо знал музыкальную литературу, знал наизусть все fugи Баха и вообще все произведения, которые исполнялись в классе. Прослушивая учащихся, он поправлял их на память, сидя за вторым роялем» [Цит. по 5, с. 41].

Имя С. М. Ляпунова по достоинству занимает одно из виднейших мест в отечественном пантеоне выдающихся деятелей культуры. Место это было predeterminedено с одной стороны незаурядной и многогранной одарённостью, с другой же стороны – выдающимся самоотверженным личным вкладом композитора. К окончанию курса Московской консерватории Ляпунов вполне ощущал себя чуждым московским академическим музыкальным кругам. Напротив, эстетические принципы «Новой русской музыкальной школы» оказались чрезвычайно созвучными его творческому поискам. С 1880-х годов Сергей Михайлович – ближайший друг и сподвижник М. А. Балакирева, в это время уже не главы «Могучей кучки»<sup>10</sup>, но всё же величайшего авторитета в культурной жизни Петербурга и России, музыканта-просветителя, продолжателя традиций М. И. Глинки, внесшего столь же значительный вклад в развитие отечественной академической музыки.

Ляпунов, как и Балакирев, твёрдо стоял на путях русского реалистического искусства, бережно хранил его высокие идеалы [10, с. 136]. Характерный национальный отпечаток лежит на всём музыкальном мышлении композитора. Он говорит «по-русски» и тогда, когда рисует родной быт, и тогда, когда повествует о далёком прошлом

---

<sup>10</sup> К этому времени кружок перестал существовать, чему причиной был тяжёлый духовный кризис М. А. Балакирева 1872–1882 годов, охлаждение отношений с Н. А. Римским-Корсаковым в 1870-х годах, смерть М. П. Мусоргского 28.03.1881 г.

или погружается в мир фантастических образов [9, с. 64]. Программность и конкретная образность являются одним из столпов творческого метода композитора. Считая для себя невозможным следовать моде, Сергей Михайлович оставался до конца традиционалистом в бушующем вокруг него море социальных и культурных потрясений. Его жизненному и композиторскому кредо имманентно присущи ясность мыслей, пластичность изложения, здравость и цельность мироощущения [1, с. 205]. С. М. Ляпунов в своём творчестве, расцвет которого пришёлся на первую четверть XX века, развивал принципы, заложенные М. И. Глинкой и М. А. Балакиревым в основу «Новой русской музыкальной школы» (национальная характерность, программная изобразительность и реалистичность образов, глубокий психологизм лирики, острая жанровая характерность, эпическая широта). Таким образом, С. М. Ляпунова можно по праву считать не подражателем, а продолжателем дела «Могучей кучки», венчающим деятельность кружка спустя сорок лет после формального окончания его существования.

Жизнеутверждающее творчество Сергея Михайловича Ляпунова, светлое по колориту, глубоко национальное по истокам в наши дни представляет большой интерес для музыкантов и широкого круга публики. Приведём в заключении слова Н. Я. Мясковского, сказанные им относительно романсов Ляпунова, но которые в полной мере можно отнести и ко всему его музыкальному наследию: «...музыка Ляпунова вообще настолько красива, ...такие ясные мелодические линии, такие изящно благородные гармонии, чисто техническая отделка... так изысканно тщательна... Ляпунова надо петь и петь (играть и играть!), ибо это красиво, благородно, характерно, как яркое явление балакиревской школы, а вместе с тем и ясное продолжение глинкинского стиля...» [Цит. по 10, с. 131].

#### **Список использованных источников**

1. Асафьев, Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1979. – 344 с. – Текст : непосредственный.
2. Лукачевская, М. Л. Жанры сонаты и полифонического диптиха в фортепианном творчестве А.К.Глазунова и С.М.Ляпунова : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Лукачевская М. Л. – Нижний Новгород, 2012. – 190 с. – Текст : непосредственный.
3. Лукачевская, М. Л. Симфоническая концепция фортепианной сонаты Ляпунова / М. Л. Лукачевская. – Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – №5(1). – С. 381–381.

4. Лукачевская, М. Л. Эстетические принципы композиторов-традиционалистов на рубеже XIX–XX вв. (на примере фортепианного творчества С.М. Ляпунова) / М. Л. Лукачевская. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2010. – №5. – С. 13–18.
5. Онегина, О. В. Мои воспоминания о С. М. Ляпунове (Ленинград) / О. В. Онегина, З. Шандаровская. – Текст : непосредственный // Musicus. – 2012. – №1. – С. 38–41.
6. Онегина, О. В. Советы Учителя (о работе М. А. Балакирева над фортепианной Сонатой С. М. Ляпунова) / О. В. Онегина. – Текст : непосредственный // Musicus. – 2014. – №53. – С. 15–19.
7. Онегина, О. В. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Онегина О. В. – Санкт-Петербург, 2010. – 292 с. – Текст : непосредственный.
8. Семькин, В. Г. Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Семькин В. Г. – Москва, 2017. – 216 с. – Текст : непосредственный.
9. Шифман, М. Е. Двенадцать этюдов С. М. Ляпунова и некоторые черты его фортепианного стиля : специальность 17.00.00 «Искусствоведение» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Шифман М. Е. – Москва, 1953. – 222 с. – Текст : непосредственный.
10. Шифман, М. Е. С. М. Ляпунов / М. Е. Шифман. – Москва : Музгиз, 1960. – 137 с. – Текст : непосредственный.

#### **References**

1. Asafiev V. Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and early XX centuries]. 2nd ed., Leningrad : Muzyka [Music], 1979, 344 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
2. Lukachevskaya M. Zhanry sonaty i polifonicheskogo diptiha v fortepiannom tvorchestve A. Glazunova i S. Lyapunova : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Genres of sonata and polyphonic diptych in the piano works of A. Glazunov and S. Lyapunov: specialty 17.00.02 "Musical art": dissertation for the academic degree of candidate of art history]. Nizhny Novgorod, 2012, 190 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

3. Lukachevskaya M. Simfonicheskaya koncepciya fortepiannoj sonaty Lyapunova [Symphonic concept of Lyapunov's piano sonata]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. Lobachevskogo [Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky]. 2010, no. 5 (1), pp. 381–381.
4. Lukachevskaya M. Esteticheskie principy kompozitorov-traditionalistov na rubezhe XIX–XX vv. (na primere fortepiannogo tvorchestva S.M. Lyapunova) [Aesthetic principles of traditionalist composers at the turn of the XIX–XX centuries (on the example of piano works of S. Lyapunov)]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education], 2010, no. 5, pp. 13–18.
5. Onegina O. Moi vospominaniya o S. Lyapunove (Leningrad) [My memories of S. Lyapunov (Leningrad)] / O. Onegina, Z. Shandarovskaya // Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Musicus, 2012, no. 1., pp. 38–41.
6. Onegina O. Sovety Uchitelya (o rabote M. Balakireva nad fortepiannoj Sonatoy S. Lyapunova) [Teacher's Advice (about the work of M. Balakirev on the piano Sonata of S. Lyapunov)]. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct] / Musicus, 2014, no. 53, pp. 15–19.
7. Onegina O. Fortepiannaya muzyka S. M. Lyapunova. Cherty stilya : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Piano music by S. M. Lyapunov. Features of style: specialty 17.00.02 "Musical art": dissertation for the academic degree of candidate of art history]. Saint Petersburg, 2010, 292 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
8. Semikin V. Odnochastnaya fortepiannaya sonata XIX – pervoj tretej XX stoletiya: kompozicionno-dramaturgicheskie aspekty : special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [One-part piano sonata of the XIX – first third of the XX century: compositional and dramatic aspects: specialty 17.00.02 "Musical art": dissertation for the academic degree of candidate of art history]. Moscow, 2017, 216 p. Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].
9. Shifman M. Dvenadcat' etjudov S. Lyapunova i nekotorye cherty ego fortepiannogo stilya : special'nost' 17.00.00 «Iskusstvovedenie» : dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Twelve etudes by S. Lyapunov and some features of his piano style: specialty 17.00.00 "Art Criticism": dissertation for the academic degree of candidate of art criticism]. Moscow, 1953, 222 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

10. Shifman M. S. Lyapunov. Moscow : Muzgiz, 1960, 137 p., Tekst : neposredstvennyj [Text : direct].

**Семькин В. Г., Полянин Д. В. Сергей Михайлович Ляпунов – композитор, пианист, педагог (к 100-летию памяти выдающегося деятеля отечественной культуры).** Статья посвящена жизни и творчеству Сергея Михайловича Ляпунова (18/30.11.1859 – 08.11.1924 гг.) – композитора, пианиста, педагога, музыкально-общественного деятеля, расцвет дарования которого пришёлся на конец XIX – первую четверть XX века. Колоссальное влияние на музыкантское становление композитора оказал М. А. Балакирев, в ближайшем дружеском и творческом общении с которым Ляпунов соприкасается с принципами «Новой русской музыкальной школы», глубоко их усваивает, оригинально претворяет и развивает в своём творчестве.

В своей работе авторы пользовались историческим методом исследования в контексте общественно-культурной жизни России последней четверти XIX века – первой четверти XX века, комплексным подходом к изучению творческого наследия и формально-стилистическим анализом. Освещены особенности мелодического, гармонического языка, формообразования, характерные черты фактурного изложения, что позволило выявить органическое родство композиторского метода С. М. Ляпунова с принципами «Новой русской музыкальной школы».

В статье подчёркивается важное значение музыкального наследия С. М. Ляпунова как вершинного достижения «Новой русской музыкальной школы», рассматривается его фортепианное творчество в единстве трёх аспектов – композитора, концертного исполнителя, педагога, прослеживается история исполнения и публикации его сочинений, начиная с 1890-х годов XIX века и до настоящего времени.

**Ключевые слова:** С. М. Ляпунов, М. А. Балакирев, фортепиано, «Новая русская музыкальная школа».

**Semikin V., Polyinin D. Sergei Mikhailovich Lyapunov – composer, pianist, teacher (to the 100th anniversary of the memory of the outstanding figure of Russian culture).** The article is dedicated to the life and work of Sergei Mikhailovich Lyapunov (18/30.11.1859 – 08.11.1924) – composer, pianist, teacher, musical and public figure, whose talent flourished at the end of the 19th – first quarter of the 20th century. M. Balakirev had a colossal influence on the musician's development of the composer, in close friendly and creative communication with whom Lyapunov came into contact with the principles of the “New Russian Music School”, deeply assimilated them, originally implemented and developed them in his work.

In their work, the authors used the historical method of research in the context of the socio-cultural life of Russia in the last quarter of the 19th century – first quarter of the 20th century, a comprehensive approach to the

study of creative heritage and formal-stylistic analysis. The features of the melodic, harmonic language, form formation, characteristic features of textural presentation are highlighted, which made it possible to reveal the organic kinship of the composer's method of S. Lyapunov with the principles of the "New Russian Music School".

The article emphasizes the importance of the musical heritage of S. Lyapunov as the pinnacle achievement of the "New Russian School of Music", examines his piano work in the unity of three aspects – composer, concert performer, teacher, traces the history of the performance and publication of his works, starting from the 1890s of the XIX century to the present day.

**Key words:** S. Lyapunov, M. Balakirev, piano, "New Russian Music School".

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Кривонос Светлана Ивановна** – старший преподаватель кафедры общего фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Максудова Инна Григорьевна** – концертмейстер кафедры академического пения и актёрского мастерства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

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

**Павлова Ирина Николаевна** – преподаватель МБОУ ДОД «Центр детского и юношеского творчества Ворошиловского района города Донецка» (Донецк).

**Полянин Дмитрий Викторович** – студент второго курса (направление подготовки – инструментальное исполнительство, фортепиано, класс профессора Семькина В. Г.) факультета высшего образования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк); преподаватель, концертмейстер Муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Фряновская детская школа искусств» (р.п. Фряново, г.о. Щёлково, Московская область).

**Попова Анна Юрьевна** – преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Семькин Валерий Григорьевич** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой специального фортепиано Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

**Тукова Татьяна Валентиновна** – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории, теории музыки и композиции Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (Донецк).

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Krivosos Svetlana** – senior lecturer of the General Piano Department of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

**Maksudova Inna** – accompanist of the Department of Academic Singing and Acting of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

**Oleynik Victor** – associate professor of the Department of Orchestral Instruments of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

**Pavlova Irina** – teacher of the Municipal Budgetary Educational Institution “Center for Children and Youth Creativity of the Voroshilovsky District of Donetsk” (Donetsk).

**Polyanin Dmitry** – second-year student of the Faculty of Higher Education (training area – instrumental performance, piano, class of Professor V.Semikin) of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk); teacher, accompanist of the Municipal Budgetary Institution of Additional Education Fryanovskaya Children’s School of Arts (urban settlement of Fryanovo, urban district of Shchylkovo, Moscow region).

**Popova Anna** – teacher Department of Musical Art of variety of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

**Semikin Valery** – candidate of art history, associate professor, head of the special piano department of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (Donetsk).

**Tukova Tatyana** – candidate of art history, associate professor, professor of the department of history, theory of music and composition of the Federal state budgetary educational institution of higher education “Donetsk state Prokofiev musical academy” (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 ссылок.

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

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

### К статье прилагаются:

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

В тексте пропечатывается буква Ё.

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

### Рецензирование

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

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

Материалы в сборник отправляются по адресу [muzykalnove.iskusstvo@mail.ru](mailto:muzykalnove.iskusstvo@mail.ru) с пометкой «Для сборника».

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>I. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА..</b>	<b>5</b>
Тукова Т. В., Павлова И. Н. Слово и музыка в хоровом цикле В. Ходоша «Времена года».....	5
<b>II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО.....</b>	<b>23</b>
Олейник В.Н. Об исполнительских и выразительных средствах гобоиста.....	23
Максудова И. Г. Речитативы в опере В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро»: характерные особенности и исполнительские задачи.....	36
<b>III. ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОГО ИСКУССТВА.....</b>	<b>50</b>
Кривонос С. И. Интерпретация Прелюдии и фуги C-dur И. С. Баха из «Хорошо темперированного клавира» через призму религиозного взгляда на мир .....	50
<b>IV. ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ.....</b>	<b>58</b>
Попова А. Ю. Феномен музыкальной памяти. Методы развития музыкальной памяти студентов высших музыкальных образовательных учреждений.....	58
Семыкин В. Г., Полянин Д. В. Сергей Михайлович Ляпунов – композитор, пианист, педагог (к 100-летию памяти выдающегося деятеля отечественной культуры).....	73
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....</b>	<b>87</b>

## TABLE OF CONTENTS

<b>I. THEORY AND HISTORY OF MUSICAL ART .....</b>	<b>5</b>
<b>Tukova T., Pavlova I.</b> Word and music in V. Khodosh's choral cycle "The Four Seasons".....	<b>5</b>
<b>II. MUSICAL PERFORMANCE .....</b>	<b>23</b>
<b>Oleynik V.</b> On the performing and expressive means of the oboist .....	<b>23</b>
<b>Maksudova I. G.</b> Recitatives in the opera by W. A. Mozart "The Marriage of Figaro": characteristic features and performance tasks.....	<b>36</b>
<b>III. AESTHETIC AND CULTURAL PROBLEMS OF MUSICAL ART.....</b>	<b>50</b>
<b>Krivos S.</b> Interpretation of the Prelude and Fugue in C major by J. S. Bach from the "Well-Tempered Clavier" through the prism of a religious view of the world. ....	<b>50</b>
<b>IV. PEDAGOGICS AND METHODICS OF MUSICAL EDUCATION.....</b>	<b>58</b>
<b>Popova A.</b> The Phenomenon of Musical Memory. Methods of Developing Students' Musical Memory in Higher Music Educational Institutions.....	<b>58</b>
<b>Semikin V., Polyanin D.</b> Sergei Mikhailovich Lyapunov – composer, pianist, teacher (to the 100th anniversary of the memory of the outstanding figure of Russian culture).....	<b>73</b>
<b>INFORMATION ABOUT AUTHORS.....</b>	<b>88</b>

**М 89** Музыкальное искусство: сборник научных статей. – Донецк, 2024. – Вып. 31. – 92 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 31

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 28.10.2024 г.  
Тираж 100 экз.