

Министерство культуры Челябинской области
Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Научно-практический журнал
№ 1 (24)
Май 2019

Челябинск
2019

ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

№ 1 (24)
Май 2019

Научно-практический журнал. Издается с 2011 года.
Выходит три раза в год.
ISSN 2227-2577

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-69975 от 29 мая 2017 г.

Журнал зарегистрирован в International Centre ISSN, Paris – France

УЧРЕДИТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
Адрес учредителя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

ИЗДАТЕЛЬ:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»
Адрес издателя: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Главный редактор:

Е.А. Куштым – кандидат философских наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», проректор по научной работе и международному сотрудничеству (РФ, г. Челябинск).

Заместители главного редактора:

И.В. Истомина – кандидат искусствоведения; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Растворова – кандидат искусствоведения, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (РФ, г. Челябинск);

Л.А. Секретова – кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры истории, теории музыки и композиции (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Степанова – кандидат педагогических наук, доцент; ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», доцент кафедры фортепиано (РФ, г. Челябинск).

Ответственный редактор – Л.А. Сундарева

Ответственный за выпуск – О.Л. Юровская

Вёрстка – Т.М. Крахмалова

Адрес редакции: 454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41
Тел./факс (351) 263-34-61. E-mail: onr@yurgii.ru
Сайт: www.yurgii.ru

Подписано в печать 18.04.2019

Дата выхода в свет 15.05.2019

Формат 60×84/8

Заказ № 37.

Тираж 500 экз. Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 12,5.

Цена свободная

Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского»

Отпечатано в редакционно-издательском отделе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» по адресу: 454080, г. Челябинск, пр. Победы, 167, каб. 301. Тел.: 8 (351) 790-07-04.

Ответственность за содержание статей, аутентичность использованных цитат, имен, названий несут авторы

© ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского», 2019

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

А.В. Бетехтин – председатель редакционного совета, Министр культуры Челябинской области (РФ, г. Челябинск).

Е.Р. Сизова – ректор Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания – секция «Педагогические науки» (РФ, г. Челябинск).

С.О. Ткаченко – заместитель председателя редакционного совета, директор Челябинского областного музея искусств (РФ, г. Челябинск).

О.И. Ардимасов – профессор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Н.С. Бажанов – заведующий кафедрой общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Новосибирск).

Вилли Брайнин – президент Российской общенациональной секции Международного общества музыкального образования при ЮНЕСКО, руководитель лаборатории новых технологий в музыкальном и музыкально-педагогическом образовании Московского педагогического государственного университета (Федеративная республика Германия, г. Ганновер).

Ю.Е. Гальперин – профессор консерватории Ivry sur Seine (Париж), президент ассоциации Tradition musicale russe во Франции (Французская Республика, г. Париж).

Габриэль Гульен – профессор консерватории им. Й. Гайдна, лауреат международных конкурсов (Австрийская Республика, г. Айзенштадт).

Ч.Г. Гусейнов – писатель, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX–XXI века филологического факультета Московского государственного Университета им. М.В. Ломоносова (РФ, г. Москва).

Ю.И. Ивлев – директор Костанайского областного театра русской драмы и кукол (Республика Казахстан, г. Костанай).

Г.А. Майоров – балетмейстер, заслуженный деятель искусства России, заслуженный деятель искусства Бурятии, лауреат государственной премии СССР (РФ, г. Москва).

Н.П. Наумов – декан факультета театра кукол Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессор, заслуженный работник культуры России (РФ, г. Санкт-Петербург).

А.А. Покровский – проректор Красноярского государственного художественного института, профессор, заслуженный художник России, член-корреспондент Российской Академии художеств (РФ, г. Красноярск).

А.М. Рубцов – заместитель генерального директора по научно-просветительской работе Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, заслуженный артист России (РФ, г. Москва).

Б.П. Хавторин – ректор, профессор кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России (РФ, г. Оренбург).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е.А. Куштым – главный редактор, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат философских наук, доцент (РФ, г. Челябинск).

И.В. Истомина – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Растворова – заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Л.А. Секретова – заместитель главного редактора, кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск);

Н.В. Степанова – заместитель главного редактора, кандидат педагогических наук, доцент; доцент кафедры фортепиано Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (РФ, г. Челябинск).

И.В. Арановская – заведующий кафедрой теории и методики музыкального образования Волгоградского государственного социально-педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Волгоград).

Ю.Г. Бобров – проректор по научной работе, заведующий кафедрой реставрации живописи, доктор искусствоведения Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств (РФ, г. Санкт-Петербург).

Н.И. Дегтяникова – преподаватель факультета изобразительного искусства Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения (РФ, г. Челябинск).

О.А. Жукова – профессор факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», доктор философских наук (РФ, г. Москва).

С.С. Загребин – научный сотрудник кафедры философии Челябинского государственного педагогического университета, доктор исторических наук, профессор, член секции театральных критиков Челябинской организации Союза театральных деятелей России (РФ, г. Челябинск).

М.И. Имханицкий – профессор кафедры баяна и аккордеона Российской академии музыки

В.И. Щанкин – заведующий кафедрой балетмейстерского творчества Кемеровского государственного университета культуры и искусств, профессор, заслуженный работник культуры России, член-корреспондент Петровской академии наук искусств (РФ, г. Кемерово).

им. Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Москва).

Ю.А. Лукин – заведующий кафедрой гуманитарных наук Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор философских наук, профессор (РФ, г. Москва).

Е.А. Миннаев – заведующий кафедрой театрально-зрелищных искусств Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Москва).

А.А. Мордасов – заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинского государственного института культуры, профессор, заслуженный работник культуры РФ, член Союза театральных деятелей РФ (РФ, г. Челябинск).

И.Э. Рахимбаева – директор института искусств Саратовского государственного университета, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Саратов).

Б.Ф. Смирнов – профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования Челябинского государственного института культуры, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы (РФ, г. Челябинск).

Г.Г. Тениукова – декан факультета художественного и музыкального образования Чувацкого государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева, доктор педагогических наук, профессор (РФ, г. Чебоксары).

А.М. Цукер – заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ (РФ, г. Ростов-на-Дону).

Р.Р. Шайхутдинов – заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А. Шнитке, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан (РФ, г. Москва).

О.Е. Шелудякова – профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории (академии) им. М.П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Екатеринбург).

О.М. Шушкова – проректор по научной и учебной работе Дальневосточной государственной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор (РФ, г. Владивосток).

Е.Ф. Яценко – заведующий кафедрой прикладной психологии Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I (ШУПС), доктор психологических наук, доцент, действительный член Международной академии психологических наук (МАПН), член-корреспондент РАЕ (РФ, г. Санкт-Петербург).

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Истомина Ирина Владимировна ПРОИЗВЕДЕНИЯ «IN MEMORIA...» В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА: К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИКЕ И ТИПОЛОГИИ.....	6
Каработова Виктория Сергеевна Рыбакова Наталья Николаевна К ВОПРОСУ СОЧЕТАНИЯ БАРОЧНОГО И РОМАНТИЧЕСКОГО СТИЛЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ШЕСТЬ ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ ОР. 35».....	12
Кешишян Вера Петровна Рыбакова Наталья Николаевна ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА НА ПРИМЕРЕ "ПЕСЕН БЕЗ СЛОВ"	23
Михалёва Евгения Яковлевна Ткач Наталия Валентиновна КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 2 Ф. ЛИСТА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ С. РИХТЕРА И М. ПЛЕТНЁВА	33
Секретова Лариса Адольфовна МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ В КУРСЕ ГАРМОНИИ НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ОТДЕЛЕНИЯХ	40
Степанова Наталья Викторовна НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА СЮИТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ М. РАВЕЛЯ «СКАЗКИ МАТУШКИ-ГУСЫНИ»	44
Тхор Роксана Александровна Севостьянов Роман Владимирович СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ПЕСЕН БЕЗ СЛОВ» Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.....	49
Федько Кристина Владимировна Михалёва Евгения Яковлевна У ИСТОКОВ ЖАНРА. ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ. НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» Ш. ГУНО.....	55

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Дмитриева Инна Андреевна Мороз Виктор Дмитриевич Слеува Ольга Валентиновна РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА У ОБУЧАЮЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА.....	64
Коноплянская Наталья Владимировна СМЫСЛОВАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ В ОПЕРЕ М.П. МУСОРГСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ»	69
Растворова Наталья Валерьевна ПРОСТРАНСТВО ДУХОВНОГО ДИАЛОГА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА.....	74
Трофимчук Татьяна Юрьевна МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АСПЕКТ	81

РАЗДЕЛ 3. КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Козлов Виктор Викторович Слеува Ольга Валентиновна Рябова Полина Андреевна «ГИТАРА В РОССИИ»: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР И ПЕРСПЕКТИВА РАЗВИТИЯ ФЕСТИВАЛЬНО- КОНКУРСНОГО ДВИЖЕНИЯ	84
Севостьянова Екатерина Олеговна Мороз Виктор Дмитриевич Слеува Ольга Валентиновна КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ ОРКЕСТРОВЫХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ЮУрГИИ им. П.И. ЧАЙКОВСКОГО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (80-е г. XX в. – 1 пол. XXI в.).....	91
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ	99

CONTENTS

SECTION 1. ART AND ARTISTIC EDUCATION: THEORY, HISTORY, PRACTICE

<i>Istomina Irina Vladimirovna</i> WORKS «IN MEMORIA...» IN THE RUSSIAN MUSIC OF THE 19-TH CENTURY: TO THE QUESTION OF STYLISTICS AND TYPOLOGY	6
<i>Karabotova Victoria Sergeevna</i> <i>Rybakova Natalia Nikolaevna</i> ON THE QUESTION OF A COMBINATION OF BAROQUE AND ROMANTIC STYLES IN THE WORKS OF F. MENDELSSOHN-BARTOLDI ON THE EXAMPLE OF THE CYCLE «SIX PRELUDES AND FUGUES OP. 35»	12
<i>Keshishyan Vera Petrovna</i> <i>Rybakova Natalia Nikolaevna</i> FEATURES PIANO MINIATURE IN THE WORKS OF FELIX MENDELSSOHN, FOR EXAMPLE, «SONGS WITHOUT WORDS»	23
<i>Mikhaleva Evgenia Yakovlevna</i> <i>Tkach Nataliya Valentinovna</i> CONCERT FOR PIANO WITH ORCHESTRA № 2 F. LISTA IN INTERPRETATIONS OF S. RICHTER AND M. PLETNYOV	33
<i>Sekretova Larisa Adolfovna</i> METHODOLOGICAL INDICATIONS ON HARMONIC ANALYSIS IN THE COURSE OF HARMONY ON EXECUTIVE DEPARTMENTS	40
<i>Stepanova Natalia Viktorovna</i> SOME ASPECTS OF MUSICAL-PERFORMANCE ANALYSIS OF SUITES FOR PIANO IN THE FOUR HANDS OF M. RAVEL «MATTER-MUSKY-GUSYNI'S TALES»	44
<i>Tkhor Roxana Alexandrovna</i> <i>Sevostianov Roman Vladimirovich</i> COMPARATIVE ANALYSIS OF INTERPRETATIONS OF "SONGS WITHOUT WORDS" F. MENDELSSOHN	49
<i>Fedko Kristina Vladimirovna</i> <i>Mikhaleva Evgenia Yakovlevna</i> AT THE SOURCE OF THE GENRE. LYRICAL OPERA FEATURES. ON THE EXAMPLE OF THE FIRST ACT OF «ROMEO AND JULIET» BY C. GOUNOD	55

SECTION 2. METHODOLOGY, PHILOSOPHY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Dmitrieva Inna Andreevna</i> <i>Moroz Victor Dmitrievich</i> <i>Sluyeva Olga Valentinovna</i> THE DEVELOPMENT OF MUSICAL INTEREST IN TEACHERS OF YOUNGER SCHOOL AGE	64
<i>Konoplyanskaya Natalia Vladimirovna</i> SEMANTIC TEMPORALITY IN OPERA MP MUSSORGSKY "BORIS GODUNOV"	69
<i>Rastvorova Natal'ya Valer'evna</i> THE SPACE OF SPIRITUAL DIALOGUE IN VLADIMIR KOBEKIN'S OPERA CREATIVITY	74
<i>Trofimchuk Tatiana Yuryevna</i> METHODOLOGICAL DIRECTIONS OF MODERN MUSIC LEADING: INTERDISCIPLINARY ASPECT	81

SECTION 3. CONTESTS. FESTIVALS. contests

<i>Kozlov Viktor Viktorovich</i> <i>Sluyeva Olga Valentinovna</i> <i>Ryabova Polina Andreevna</i> "GUITAR IN RUSSIA": A HISTORICAL REVIEW AND DEVELOPMENT PERSPECTIVE OF FESTIVAL AND COMPETITIVE MOVEMENT	84
<i>Sevostyanova Ekaterina Olegovna</i> <i>Moroz Victor Dmitrievich</i> <i>Sluyeva Olga Valentinovna</i> CONCERT-EDUCATIONAL WORK OF TEACHERS OF THE DEPARTMENT OF ORCHESTRA FOLK INSTRUMENTS OF YURUGI IM. P. I. TCHAIKOVSKY AT THE PRESENT STAGE (80-e XX v. – 1 pol. XXI v.)	91

РАЗДЕЛ 1

ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

УДК 78.03

Истомина Ирина Владимировна,

кандидат искусствоведения;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им П.И. Чайковского»,

доцент кафедры истории, теории музыки и композиции

E-mail: iriniko@mail.ru

г. Челябинск, Россия

ПРОИЗВЕДЕНИЯ «IN MEMORIA...» В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА: К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИКЕ И ТИПОЛОГИИ

Аннотация. В статье рассматриваются стилистические особенности мемориальных произведений в русской музыке XIX века, а также представлена типология сочинений данной тематики.

Ключевые слова: мемориальные произведения; элегия; траурный марш.

Istomina Irina Vladimirovna,

Ph.D. in History of Arts;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition

E-mail: iriniko@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

WORKS «IN MEMORIA...» IN THE RUSSIAN MUSIC OF THE 19-TH CENTURY: TO THE QUESTION OF STYLISTICS AND TYPOLOGY

Annotation. The article discusses the stylistic features of memorial works in Russian music of the XIX century, and also presents the typology of works on this subject.

Keywords: memorial works; elegy; funeral march.

Издавна человек пытался оставить памятный знак или отдать дань уважения ушедшему через предметы материальной или духовной культуры, в результате возникли мемориалы (от лат. *memoria* – «память»). В музыке мемориальными, то есть посвященными памяти чего-либо или кого-либо, стали жанры реквиема, похоронного марша, траурной кантаты, *tombeua* («надгробия»), приношения, эпитафии, элегии, нении, ламенто. В разные периоды истории некоторые из названных жанров выходили на первый план. Так, например,

в западноевропейской музыке XVI–XVII веков был популярен жанр томбо – «инструментальной пьесы скорбного, торжественного характера, посвященной памяти умершего» [6, с. 369]. Родственны томбо жанры французского *plainte*, английского *tears*, итальянского *lamento*. О принадлежности к мемориальным сочинениям свидетельствуют также следующие названия: «На смерть...», «Памяти...», «Воспоминание», «Прощание», «Последний привет».

В России поминальный и скорбный характер вплоть до XVIII века традицион-

но выражался лишь в жанрах духовной хоровой музыки. Это касалось как личных переживаний, так и сочинений, вызванных официальными поводами. Одним из первых исключений стала оратория С. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1811).

Постепенно потребность излить печаль в музыкальном сочинении возрастает, что приводит к увеличению примеров мемориального жанра, особенно во второй половине XIX века. Благодаря мемориальным традициям появилось немало великих опусов, таких, как «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, трио «Памяти великого художника» П.И. Чайковского, «Элегическое трио» С.В. Рахманинова, кантата «Иоанн Дамаскин» С.И. Танеева. При всей общности их мемориальной направленности они представляют разные произведения, что побуждает задуматься о типологии мемориальных сочинений.

Мемориальные произведения XIX века не связаны со строгими композиционными схемами, и инструментальный состав их не регламентирован. В целом можно сказать о разнообразии форм и жанров. Однако выделяется ряд особенностей. Так, в русской музыке несомненный приоритет принадлежит элегии и траурному маршу. Их контакт характерен особенно для небольших композиций. Данные жанры часто не обнаруживают себя в названиях, но их черты можно найти в определенных особенностях музыкального языка.

Повод, ставший импульсом для создания произведения, по-разному отражался на его содержании. Рассмотрим варианты претворения мемориальной идеи.

Нередким был формальный подход, обусловленный официальными поводами, такими, как смерть высокопоставленных лиц. Так, например, в XIX веке возникла серия «императорских» похоронных маршей. Сложился своеобразный канон сочинения и даже издания (оформления) музыкальных мемориалов, посвященных смерти российских императоров. Музыка их отличается шаблонностью приёмов, отсутствием искреннего чувства, стилистика определена специфическими качествами

военных маршей. По мнению исследователя траурного марша А. Наумова, лучшие образцы балансируют между «Сциллой и Харибдой помпезности и банальности» [7, с. 85]. В произведениях подобного рода часто повод отражался лишь в названии, раскрывающем посвящение¹. Вместе с тем, данный факт важен, т.к. подчеркивает одну из специфических черт мемориального жанра – программность. Отражением некоторой театральности, этикетного официоза становится и особое внимание, уделяемое визуальному оформлению титульного листа.

К другой группе относятся произведения, воплощающие искренние личные чувства. Они являются своеобразными лирическими откровениями, со свойственным им мягким обаянием, чувством щемящего одиночества, неутоленного страдания. В подобных произведениях композиторы нередко обращаются к жанру траурного марша, но чаще – элегической мелодике. В этом проявилась одна из характерных черт русской музыки второй половины XIX века – влияние песенно-романсовой стихии. *Элегия b-moll (для фортепиано) В. Калиникова* – сочинение глубоко трагическое, т. к. поводом для его создания стала смерть маленькой девочки, так же, как сам композитор, болевший туберкулезом. Трагическое содержание пьесы прочитывается уже в выборе тональности b-moll и ремарке *Andante lamentoso*. Мерный, монотонный аккомпанемент, застылый тонический органнй пункт, вторяющиеся мотивы мелодии, в которой каждый порыв заканчивается обессиленным ниспаданием, вращение её вокруг V ступени вводят в состояние унылой безжизненности, пустоты. Типичные для подобных сочинений образы просветления, воспоминаний представлены во второй части элегии (*Moderato grazioso, B-dur*).

В целом для произведений второй группы характерен комплекс выразительных средств, к которому относятся: опора на вокальную интонационность, монодийный склад, подражание в музыке надгробной речи, изображение ритма шага и звуковых феноменов погребального

обряда (песнопений, заупокойного чтения-речитатива, различных видов колокольного звона). Символичен выбор тональностей, среди которых встречаются как трагические *es-moll*, *b-moll*, так и элегические – *d-moll*, *g-moll*. Несомненна предметность с церковной музыкой: фактурной особенностью стала хоральность, нередко используется колокольность.

Наиболее интересна третья группа произведений, посвященных ярким артистическим личностям, великим художникам. В них воплощается не только горечь утраты, но и искреннее уважение, отдается дань памяти. Среди «адресатов» – своеобразные символы эпохи, люди, стоящие в авангарде культуры своего времени. Например, появление ряда мемориальных музыкальных произведений было вызвано кончиной Л. Толстого и актрисы Веры Комиссаржевской². Особое место во второй половине XIX века принадлежит музыкальным произведениям памяти композиторов. Мемориальное сочинение такого рода выступало своеобразным плачем о потере собрата по искусству. Одновременно его предназначение – увековечить память о почившем.

Вспомним, что в память об ушедших музыкантах и в знак уважения композиторы обращались к их незавершенным сочинениям. В порыве почтения к памяти выдающихся авторов редактировались, дописывались, готовились к постановке произведения «великих учителей». Так, например, после смерти А.С. Даргомыжского, в соответствии с его желанием, «Каменный гость» был дописан по авторским эскизам Ц. Кюи (в clavire) и оркестрован Н. Римским-Корсаковым.

Традиции музыкальных эпитафий заложил **П.И. Чайковский** в своих камерно-инструментальных сочинениях. Впервые мемориальная направленность проявила себя в его Третьем квартете, который был посвящен памяти знаменитого скрипача Фердинанда Лауба. Жанровая основа тематизма квартета станет характерной для более поздних мемориальных произведений. Если в первой части основной является элегическая тема, то настро-

ение скорби и острой боли передает траурный марш (третья часть). Другая типичная черта – особое отношение к тембру, его персонификация. Так, в первой части квартета ведущую роль играет партия скрипки, ассоциирующаяся с ушедшим музыкантом. Впервые заявившая о себе открыто в Третьем квартете тема смерти проявит себя в поздних сочинениях композитора, например, Шестой симфонии.

Еще более ярким примером мемориального жанра служит у Чайковского трио «Памяти великого художника», посвященное памяти Н.Г. Рубинштейна. Как и в Третьем квартете, многие современники и исследователи пытались найти в трио отражение облика великого артиста. Существует несколько трактовок реализации данной идеи. Для слушателей, лично знавших Н. Рубинштейна, трио было программным произведением, первая часть и кода которого посвящены оплакиванию кончины музыканта, а вариации – воспоминаниям о его жизни и искусстве. Современники усматривали в вариациях реальные события из жизни Н. Рубинштейна: поездку в увеселительный сад, слушание «цимбалиста» и т. д. Отметим, что сам Чайковский был против столь буквально-го программного сопоставления. Встречались и более обобщенные трактовки, сравнивающие проникнутую русским духом основную тему с широкой натурой Рубинштейна. Третья, шестая и десятая вариации вызывали ассоциации с блестящим пианизмом: диапазон охваченных жанров и стилей, разнообразие типов фортепианной фактуры (от камерности до концертной виртуозности) порождали у слушателя ощущение безграничных возможностей «великого художника», воспоминание о манере его игры.

Таким образом, с одной стороны, в сочинении передан образ артиста с его специфическим темпераментом и манерой игры. С другой стороны, облик артистической личности показан здесь и в общем плане. Не случайно после смерти Чайковского вошло в традицию посвящать ему самому исполнение трио. Удаляясь от буквальностей трактовки, можно прийти к вы-

воду, что в трио перед нами предстает некий обобщенный «герой», и вторая часть трио уподобляется его жизненному циклу³. Круг настроений в мемориальных произведениях и других композиторов часто выходил за пределы элегических и скорбных эмоций, включая героические мотивы. Ощущение потери кого-то великого воплотилось в образе обобщенного Героя. С данной тенденцией связано появление симфонической поэмы «Памяти героя» А. Глазунова и «К похоронам героя» А. Рубинштейна⁴.

Возвращаясь к трио Чайковского, заметим, что правомерно прочтение и третьего семантического пласта. Как пишет исследователь трио Г. Моисеев, «мысль Чайковского в период, предшествовавший созданию Трио, возвращалась к одной и той же мучительной теме – теме бессмертия и забвения художника» [5, с. 38]. Таким образом, в трио отразились философские искания Чайковского, связанные с проблемой осознания места артиста в жизни.

Трио Чайковского с его богатством смыслов и подтекстов дало начало новой жанровой разновидности «поминальных» фортепианных трио. Несомненна преемственность, возникшая между трио П.И. Чайковского и **С.В. Рахманинова**⁵. Если сочинение первого появилось спустя время после кончины Рубинштейна, то Рахманинов начал писать своё трио в день смерти Чайковского и создавал его неотрывно в течение почти двух месяцев. Память композитора он решил увековечить в форме, избранной самим Чайковским для создания подобного музыкального мемориала. При сравнении данных произведений прослеживается явное сходство в структуре и содержании трёх частей: сонатное Allegro, вариации, возвращение первой темы в коде финала. Кроме того, наблюдается подобие и в соотношении тем основных партий в первой части: элегическая главная тема и более динамичная побочная. Но в самих темах сильны черты стиля Рахманинова – постоянное возвращение мелодии к основному тону, ход на уменьшенную кварту в главной

партии первой части. Композитор усиливает образную связь с траурной тематикой, вводя в первую часть различные символы погребального обряда: гулкие басы ассоциируются с колокольным звоном, нисходящие хроматические ходы – с интонациями стона. С хоровыми возгласами сравнивает В. Брянцева аккорды фортепиано, выделяя среди них лейтгармонию «тоски и одиночества» [3, с. 188]. Знаковым становится использование цитат заупокойного напева «Вечная память» и обиходного «Да воскреснет Бог». Присущ рахманиновской теме и ораторский пафос, усиливающий осознание величия ушедшего композитора. Вместе с тем, скорбь находит претворение не только в мужественной, но и в лирической сфере образности. В результате широта и монументальность замысла трио Рахманинова достигает симфонических масштабов.

Как отклик на смерть П.И. Чайковского появился и Второй квартет **А. Аренского**. Его части отражают образную цепочку: оплакивание, воспоминание, прославление. В первой части цитируется заупокойное церковное песнопение «Надгробное рыдание», скорбно и приглушенно звучащее у засурдиненной виолончели. Оно выступает в качестве контрапункта взволнованной мелодии главной партии. Кроме того, Аренский возрождает традицию цитирования тем композитора, памяти которого посвящено сочинение. Вторая часть трио представляет вариации на тему песни Чайковского «Был у Христа-младенца сад». Третья часть названа элегией, её крайние разделы напоминают траурный марш. Финал возвращает мысли к идее апофеоза великого художника и представляет фугу на народную тему «Слава».

А. Аренский продолжил и традицию мемориальных трио. Его трио d-moll op.32 (1894) посвящено памяти выдающегося русского виолончелиста К.Ю. Давыдова. Музыкантов связывали многолетние дружеские отношения, поэтому сочинение стало не официальной «данью памяти», а искренним откликом художника на понесенную утрату. В буквенном прочтении

первого мотива главной темы Т. Гайдамович усматривает зашифрованное посвящение. Обращаясь к приему тембровой персонификации, встречающейся у Чайковского в Третьем квартете, Аренский избирает другое решение. В первом изложении главной темы отсутствует тембр виолончели, словно с уходом из жизни великого музыканта замолк и «голос» его инструмента. В третьей части композитор по традиции обращается к элегическому жанру.

В ряду мемориальных произведений памяти музыкантов стоят сочинения **А. Глазунова** – «Элегия для виолончели и фортепиано» (памяти Ф. Листа) и «Элегия для струнного оркестра» (памяти М.П. Беляева). В его Второй симфонии (памяти Ф. Листа) посвящение великому артисту сказалось в широком использовании принципа листовского монотематизма.

Наконец, отдельной разновидностью мемориальных жанров стала юбилейная музыка, к которой относятся «Торжественная кантата в память столетней го-

довщины А.С. Пушкина» и «Славление В. Стасову» А.Глазунова, торжественная увертюра «1812 год» П.И. Чайковского, «Фанфары» для духовых и ударных инструментов А. Глазунова и Ц. Кюи (к пятилетию основания В. Беляевым Русских симфонических концертов).

Таким образом, в XIX веке широкое претворение нашла линия мемориальных произведений. В них выработались характерные черты, заложившие традицию для сочинений подобного рода. Образы связываются с обликом артистической личности, героя, а также обусловлены философским осмыслением вопросов жизни и смерти, судьбы художника. Типичной жанровой основой выступают элегия и траурный марш. Прослеживается связь с приметам похоронного ритуала, проявляющаяся в использовании цитат заупокойных церковных песнопений, имитации колокольной и хоровой звучности. Нередко возникает персонификация инструмента, ассоциирующегося с умершим.

Примечания:

1. В истории сочинений мемориального характера встречаются и случаи, когда посвящение лишь позже добавляется к произведению. Так, например, «Элегия памяти Самарина» П.И. Чайковского писалась первоначально как пьеса для юбилейного чествования.

2. Хотя смерть обоих наступила в 1910 году, творчество их, несомненно, связывают с культурой XIX века.

3. Г. Моисеев проводит параллель между подзаголовком Трио Чайковского и подзаголовком Третьей симфонии Бетховена, который также имеет символический смысл: «Героическая симфония..., составленная, чтобы почтить память великого Человека и посвященная его высочеству князю Лобковицу Людвигом ван Бетховеном». Согласно мнению исследователя, подобно тому, как в Третьей симфонии Бетховена речь идет об идее Героя, так Трио Чайковского посвящено «идее артистизма и художника». В результате возникает триада «герой» – «великий человек» – «великий художник». – С. 57.

4. Данный факт является подтверждением того, что Чайковский поднял жанр фортепианного трио до уровня симфонии.

5. Имеется в виду Элегическое трио № 2 d-moll (1893), «Памяти великого художника», In memory of Chaikovsky.

Литература:

1. Альшванг, А. П.И. Чайковский [Текст] / А. Альшванг. – Москва : Музыка, 1970. – 816 с.

2. Ауэрбах, Л.Д. Трио Чайковского «Памяти великого художника». Путеводитель [Текст] / Л.Д. Ауэрбах. – Москва : Музыка, 1977. – 60 с.

3. Брянцева, В. С.В. Рахманинов [Текст] / В. Брянцева. – Москва : Сов. Композитор, 1976. – 646 с.
4. Гайдамович, Т. Русские фортепианные трио: история жанра, вопросы интерпретации [Текст] / Т. Гайдамович. – Москва : Музыка, 1993. – 261 с.
5. Моисеев, Г. Трио П.И. Чайковского «Памяти великого художника»: опыт анализа художественной концепции [Текст] / Г. Моисеев ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, каф. рус. музыки. – Москва : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. – 124 с.
6. Музыка. Большой энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – Москва : Большая российская энциклопедия, 1998. – 672 с.
7. Наумов, А.В. Двести лет траурного марша [Текст] / А.В. Наумов. – Москва : Московская гос. консерватория, 2001. – 192 с.
8. Раабен, Л.Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке [Текст] / Л.Н. Раабен. – Москва : Музыка, 1961. – 476 с.

References:

1. Al'shvang, A. P.I. CHajkovskij [Tekst] / A. Al'shvang. – Moskva : Muzyka, 1970. – 816 s.
2. Auerbah, L.D. Trio CHajkovskogo «Pamyati velikogo hudozhnika». Putevoditel' [Tekst] / L.D. Auerbah. – Moskva : Muzyka, 1977. – 60 s.
3. Bryanceva, V. S.V. Rahmaninov [Tekst] / V. Bryanceva. – Moskva : Sov. Kompozitor, 1976. – 646 s.
4. Gajdamovich, T. Russkie fortepiannye trio: istoriya zhanra, voprosy interpretacii [Tekst] / T. Gajdamovich. – Moskva : Muzyka, 1993. – 261 s.
5. Moiseev, G. Trio P.I. CHajkovskogo «Pamyati velikogo hudozhnika»: opyt analiza hudozhestvennoj koncepcii [Tekst] / G. Moiseev ; Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo, kaf. rus. muzyki. – Moskva : Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo, 2005. – 124 s.
6. Muzyka. Bol'shoj enciklopedicheskij slovar' [Tekst] / Gl. red. G.V. Keldysh. – Moskva : Bol'shaya rossijskaya enciklopediya, 1998. – 672 s.
7. Naumov, A.V. Dvesti let traurnogo marsha [Tekst] / A.V. Naumov. – Moskva : Moskovskaya gos. konservatoriya, 2001. – 192 s.
8. Raaben, L.N. Instrumental'nyj ansambl' v russkoj muzyke [Tekst] / L.N. Raaben. – Moskva : Muzyka, 1961. – 476 s.

УДК 78

Карботова Виктория Сергеевна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
концертмейстер, обучающийся 1 курса специальности «Искусство концертного
исполнительства. Фортепиано»
E-mail: maier.vika2017@yandex.ru
г. Челябинск, Россия

Рыбакова Наталья Николаевна,

профессор, Заслуженный артист Российской Федерации;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: rnn@asv.me
г. Челябинск, Россия

**К ВОПРОСУ СОЧЕТАНИЯ БАРОЧНОГО И РОМАНТИЧЕСКОГО СТИЛЕЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА
«ШЕСТЬ ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ ОР. 35»**

Аннотация. Данная работа посвящена *op. 35 Феликса Мендельсона-Бартольди*. В статье рассматриваются новаторские и традиционные черты в старинном жанре прелюдий и фуг, а также проводится сравнительный анализ пьес *op. 35* и отдельных прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» *И.С. Баха*, в ходе которого были найдены общие особенности в характере тематизма, жанровых признаках, мотивной символике и формообразовании. Статья адресована преподавателям и студентам средних и высших профессиональных музыкальных заведений.

Ключевые слова: прелюдия; fuga; барокко; песня; тема; символика.

Karabotova Victoria Sergeevna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Concertmaster, student 1 courses of the specialty «The Art of concert performance. Piano»
E-mail: maier.vika2017@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

Rybakova Natalia Nikolaevna,

Professor, Deserved Artist of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Professor of the Department of special piano and chamber-concertmaster art
E-mail: rnn@asv.me
Chelyabinsk, Russia

**ON THE QUESTION OF A COMBINATION OF BAROQUE AND ROMANTIC STYLES IN
THE WORKS OF F. MENDELSSOHN-BARTOLDI ON THE EXAMPLE OF THE CYCLE
«SIX PRELUDES AND FUGUES OP. 35»**

Annotation. This work is devoted to the *op. 35 Felix Mendelssohn-Bartholdi*. The article deals with innovative and traditional features in the ancient genre of Preludes and fugues, as well as a comparative analysis of the plays of *op. 35* and the individual preludes and fugues of «The Well-Tempered Clavier» by *J. S. Bach*, which have been found common features in the character of its thematic structure, genre features, motivic symbolism and shaping. The article is addressed to teachers and students of secondary and higher professional music institutions.

Keywords: prelude; fugue; baroque; song; theme; symbolism.

Полифонические жанры на протяжении своего длительного развития трансформировались в соответствии с изменениями художественных задач и музыкального мышления, выдвигавшихся той или иной эпохой, в результате которых возникли новые формы музыки. В период развития романтического направления западноевропейское музыкальное искусство XIX века обогатилось новыми чертами как в своем содержании, так и в средствах выразительности. Все эти нововведения не могли пройти мимо полифонических жанров.

Характеризуя целую эпоху, можно сказать, что у романтиков полифония перестает быть ведущей. Её жанры сильно изменяются, переходя в гомофонно-гармонические по фактуре пьесы, утрачивая первоначальные качества.

Однако необходимо отметить, что у некоторых композиторов XIX века возникает интерес к полифоническим традициям и их жанровым системам. Например, такие авторы, как Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, С. Франк, М. Рeger, возрождают тенденции и формы барочной музыки. И среди них мы обратим наше внимание на цикл «Шесть прелюдий и фуг ор. 35» Ф. Мендельсона, написанный между 1827 и 1837 гг.

Говоря о развитии романтической полифонии XIX столетия, следует упомянуть о важной роли Ф. Мендельсона. Открыв для современников наследие И.С. Баха, он возродил былое величие полифонической музыки. Его современники говорили: «Если Бах – Бог, то Мендельсон – его пророк» [1], и с этим высказыванием мы должны, пожалуй, согласиться. Являясь исполнителем музыки Баха, Мендельсон оказался под большим влиянием стиля той эпохи. Возродив искусство полифонии, композитор внес в этот вид много нового. Например, он создает «свежие» музыкально-выразительные средства: контрапунктирование мотивов разных тем, инструментальные дуэты, диалогичность музыкальных фраз, которые приводят к индивидуализации тематизма и выявлению пе-

сенного начала. Все эти черты стиля можно увидеть в пьесах ор. 35 Ф. Мендельсона.

В этом сочинении композитор отдает дань уважения И.С. Баху. Перед автором предстала непростая задача: поместить новое музыкальное содержание в традиционную форму, преобразуя её в соответствии с современной стилистикой. Вероятно, не случайно Мендельсон написал именно шесть прелюдий и фуг для фортепиано, так как известно, что цифра «6» являлась библейским символом, связанным с шестью днями сотворения мира. Количество написанных произведений подтверждает мысль о следовании барочной традиции.

Переходя к анализу, нужно сказать, что все прелюдии и фуги написаны в концертном жанре. Они достаточно виртуозны, полифония мелодико-линейного типа часто сменяется фактурой многозвучных аккордов, подчиняясь общему развитию произведения. Темы богаты скрытыми голосами, создающими гармоническую полноту, которая переходит в аккордовую фактуру.

Анализируя произведения данного цикла, даже поверхностный взгляд обнаруживает явное родство прелюдий с романтической культурой, а фуг – с культурой барокко. Это обстоятельство является основанием для отдельного исследования прелюдий и фуг. К тому же, есть еще одно обстоятельство, поддерживающее данное начинание.

Важное примечание делает Р. Шуман в своей статье о Ф. Мендельсоне. Основная мысль заключается в том, что «прелюдии, будучи сыграны отдельно, оставляют о себе цельное впечатление» [2]. И на самом деле, связи между прелюдиями ор. 35 и «Песнями без слов» весьма явственны.

Е.В. Доможирова, доктор искусствоведения, предлагает нам рассмотреть прелюдии именно как жанр романтической культуры.

Цикл начинается с прелюдии и фуги e-moll (пример № 1). Тема прелюдии близка «Песне без слов» № 21 (ор. 53, № 3) (пример № 2) как по типу фактуры, так и по гармоническому плану. По форме пьеса представляет собой импровизацию с мелодией в среднем голосе.

Пример № 1

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.
Op. 35.

Praeludium I. Composit 1827.

Allegro con fuoco.

Пример № 2

№ 3. Composit 1827.

Presto agitato.

Думается, не случайно эта пьеса по образному строю, типу изложения, расположению ведущего голоса напоминает прелюдию из цикла «Прелюдия, хорал и fuga» С. Франка, который создал полифонические циклы как для фортепиано, так и для органа.

Следующая прелюдия микроцикла – D-dur (пример № 3) – напоминает нам «Песню без слов» № 11 (ор.30, № 5) (пример № 4), написанную в той же тональности. В конкретной прелюдии отчетливо

просматриваются барочные тенденции: характерное для пьесы токкатно-моторное движение, обогащенное циркулирующими мотивами, создает характер, удивительно схожий с образами прелюдий D-dur из I и II тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. В коде можно услышать некоторую импровизацию, напоминающую каденцию в барочных прелюдиях. Форма пьесы больше похожа на трехчастную инвенцию, что подтверждает родство с предшествующим стилем.

Пример № 3

Praeludium II. (39)11

Allegretto. Composit 1826.

Пример № 4

Andante grazioso
Il Basso sempre piano e leggerissimo
Komponiert 1833

Следующая пьеса звучит в тональности h-moll (прелюдия № 5). Прелюдия некоторым образом схожа с песней № 32 (ор. 67, № 2) (пример № 6). И здесь же можно

сказать, что пьеса имеет некоторые барочные черты: полифоническое двухголосие, изложенное триолями, по характеру очень напоминает жигу.

Пример № 5

Prestissimo staccato.
Praeludium III.
Komponiert 1827

Пример № 6

Allegro leggiero.
№2.
Komponiert 1827

Явно проступает сходство прелюдии As-dur (пример № 7) с популярным «Дуэтом № 18» (ор. 38, № 6) (пример № 8). Даже графически пьесы очень похожи между собой, не говоря уже об одинаковой

тональности. Прелюдия определенно имеет романтические черты. Мы можем судить об этом, исходя из фактуры, которая представляет собой гомофонно-гармонический тип изложения.

Пример № 7

Con moto.
Praeludium IV.
Komponiert 1827

Пример № 8

Duetto.

NB. Die beiden Stimmen müssen immer sehr deutlich hervorgehoben werden.

Andante con moto.

№ 6.

Наблюдается общность прелюдии f-moll (пример № 9) и песни № 43 (op. 102, № 1) (пример № 10). Её музыка напоминает

ет печальную песню без слов, фактура которой полностью подчиняется гомофонно-гармоническому складу.

Пример № 9

Praeludium V.

Composit 1836.

Andante lento.

Пример № 10

№ 1.

Andante un poco agitato.

Что касается последней прелюдии B-dur (пример № 11), то Эрик Вернер отмечает ее близость с Ave Maria Ф. Шуберта. Он обуславливает сходство тональностью, гармонией и фактурой. Гомофонно-гармонический склад пьесы выражен ак-

кордовой мелодией, удаленным басом и восходящим движением двойных нот, свидетельствующими о возвышенности образа и принадлежности к романтической культуре.

Пример № 11

Praeludium VI.

Maestoso moderato. Componirt 1837.

Для полного подтверждения того, что прелюдии данного цикла являются примером романтического стиля, можно сравнить внутреннюю организацию прелюдий ор. 35 с первыми тремя тетрадами «Песен без слов». Итак, попробуем их рассмотреть как самостоятельный микроцикл.

Возможно, тетради «Песен без слов» не являются определенными циклами, однако жанровые признаки пьес позволяют заметить некоторый порядок расположения пьес, создающий единство опуса. Во всех трех тетрадах на первом месте находится пьеса в характере «романса с сопровождением». Такая же ситуация в ор. 35, где присутствует мелодия романсового плана с арпеджированной фактурой.

Далее – более подвижная пьеса, имеющая вокальную природу. В ор. 35 прелюдия D-dur – также подвижная пьеса, напоминающая инвенцию с простой песенной мелодией.

В центральной части микроцикла обычно помещаются наиболее виртуозная пьеса и пьеса в спокойном характере, связанная с хорovým началом. В ор. 35 прелюдия h-moll имеет стремительный характер, а пьеса As-dur написана в жанре лирического дуэта.

Предпоследний номер в тетрадах либо более «взволнован», либо более подвижен сравнительно с последним. Заключением цикла должна быть более спокойная пьеса. Подобное соотношение возникает и в ор. 35: прелюдия f-moll, в которой остигатное движение аккордов придает пьесе взволнованный характер, а прелюдия B-dur звучит более торжественно и возвышенно.

Мы убедились, что прелюдии и «Песни без слов» схожи между собой по принципу расположения, жанровотипологическому порядку и формообразованию (принцип сонатной формы). Также оба микроцикла обладают единством эмоционального содержания, музыкального языка, схожи своей изысканностью, утонченностью и лиричностью.

Таким образом, прелюдии ор. 35, взятые отдельно от фуг, создают вполне целостное впечатление, являясь своего рода самостоятельной тетрадью «Песен без слов» и прекрасным примером романтического стиля. Но также мы услышали в них (в особенности, прелюдиях D-dur и h-moll) признаки стиля барокко. Следует отметить, что слияние двух разных стилей и представляется нам характерной чертой творческого почерка Ф. Мендельсона, которую он реализовал в старинном барочном цикле прелюдий и фуг.

Рассмотрев подробно прелюдии, проведя сравнение с тетрадами «Песен без слов», сделав выводы о принадлежности их к романтическому стилю, переходим к анализу фуг данного цикла.

Важными аспектами для проведения анализа фуг станут:

- 1) выбор тональности, ее семантическое значение;
- 2) характер тематизма, мотивная символика;
- 3) структура фуги.

Символика тональности в пьесах Ф. Мендельсона полностью соотносится с баховской традицией. Например, образ тональности e-moll связан с лирико-трагедийной идеей, и fuga Мендельсона

наследует данный образный смысл произведения. Тональность D-dur характеризует активные, шумные эмоции, бравурность и победное ликование, у Мендельсона мы слышим полное соответствие этому состоянию в прелюдиях. Фуги обоих композиторов, написанные в данной тональности, обретают возвышенно-благородный характер. Третья фуга цикла написана в знаменитой баховской тональности h-moll. Символика этой тональности говорит нам об образах страдания, распятия, о роковом исходе судьбы. Композитор в своей фуге нисколько не изменил этому образу. Жесткий пунктир, «рваные» мотивы, стремительное движение придают теме тревожный, трагедийный и решительный характер. Необычна фуга цикла As-dur. Характер фуги спокойный и мечтательный, но на протяжении развития и благодаря

задействованию принципа двухтемности, смене темпа, пьеса достигает бравурного ликования в финале. И завершает микроцикл яркая, праздничная фуга B-dur. Она звучит торжественно, в токкатномotorном движении и является блестящим завершением всего цикла.

Вторым интересным аспектом рассмотрения фуг ор. 35 является характер тематизма и принципы его развития. Зерно каждой фуги уникально: темы явно представлены в стиле эпохи барокко, но рассмотрев их изменения, нужно указать на романтическую тенденцию развития материала.

Для создания образа фуги e-moll Мендельсон берет за основу тему креста, знаковую тему барокко, в творчестве И.С. Баха известную как тема В-А-С-Н (пример № 12).

Пример № 12

Fuga I.

Andante espressivo. Componiert 1832 bis 1837.

Удивительное сходство возникает между фугой ор. 35 D-dur (пример № 13) и фугой из I тома ХТК (пример № 14). Бахов-

ская тема, можно сказать, повторяется у Мендельсона, где зерном ее является последовательность D-F-H-A-G-F (пример № 13).

Пример № 13

Fuga II.

Tranquillo e sempre legato. Componiert 1835.

Пример №14



В фуге h-moll снова повторяется символ – anabasis (пример № 15). В разработке же тема трансформируется, теперь она будет звучать как catabasis (пример № 16), т. е. нисхождение, «умирание и оплакивание».

Автор достаточно интересно развивает данный материал: он соединяет две темы в одну и проводит их в противоположном отношении друг к другу, определяя тем самым кульминацию произведения.

Пример № 15
18 (40)



Пример № 16



Фуга As-dur (пример № 17), как было ранее сказано, двухтемная. Ее особенностью является жанр, в котором она написана – классический барочный ричеркар (жанр старинной, многоголосной, инструментальной музыки, предполагающий достаточно свободное полифоническое развитие материала). В следующем разделе

меняется темп и основная тема, таким образом, пьеса становится более стремительной и решительной. Говоря о схожести тем с ХТК, можно снова провести аналогию с I томом, где прослеживается общее в характере и T-S обороте (пример № 18).

Пример № 17

Fuga IV.

Con moto ma sostenuto. Componirt 1835.

Пример № 18

XVII Fuga

Moderato (♩=66)

Особого внимания требует fuga f-moll (пример № 19), тема которой звучит как аналог пьесы из II тома ХТК (пример № 20). Так же, как и Бах, композитор начинает фугу из-за такта с ноты С, но берет за основу не нисходящий скачок на ч 5, а восходящий – на ч 8. Если рассматривать этот интервал как символ барокко, то ок-

тава считается признаком спокойствия, благополучия. Но Мендельсон, как и Бах, делает тему более живой и нарочитой. Благодаря жесткому ритму и энергичным циркулирующим мотивам, фугу можно отнести к жанру жиги, что свидетельствует о ее прямом отношении к барочному стилю.

Пример № 19

Fuga V.

Allegro con fuoco. Componirt 1834.

Пример № 20

Fuga XII

Allegretto; vivace e brioso (♩=92)
non molto legato

В теме B-dur композитор берет за основу символ anabasis в сочетании с циркулирующими мотивами в качестве основа-

ния фуги (пример № 21). На протяжении всего произведения Мендельсон интенсивно развивает тему: вычленяет ее неко-

торые мотивы, укрупняет восходящие пассажи, делая их более продолжительными, мотивы с пунктирами композитор преобразует аккордовой фактурой. Автор за-

Пример № 21



Что касается фуг ор. 35, то, несомненно, романтический этап мощно повлиял на образно-драматургическую составляющую, а также на трансформацию тематизма и формы полифонического развития материала. Сразу же отметим количество излагаемых тем в фугах, а также наличие либо отсутствие в них структурных преобразований. В полифонических пьесах ор. 35 присутствуют две группы фуг: простые (однотемные) и сложные. К первому типу относим случаи, в которых зерно фуги не будет структурно преобразовано (D-dur, f-moll, B-dur). Второй тип будут представлять двойные фуги (As-dur), а также однотемные с последовательным структурным преобразованием (e-moll и h-moll).

Форма и структура фуг ор. 35 весьма отличаются от обычных барочных правил. На примере фуги e-moll можно увидеть интенсивное развитие, которое влияет на формообразование. Фуга имеет 3 раздела: 1) экспозиция, которая звучит в стиле барочной фуги; 2) разработка, где в дальнейшем тема развивается с помощью агогики и преобладания аккордовой фактуры; 3) кода, которую сам композитор обозначает «Хорал». В этом же разделе происходит смена тональности на параллельную – E-dur, такое окончание фуг свойственно стилю барокко.

Следующие фуги цикла с точки зрения композиции построены более ординарно. Особых контрастов в них нет, темы

вершает фугу пассажем в обеих руках, который напоминает нам каденцию, что вполне в духе традиций барочной музыки.

объединяются, гармоническая фактура заменяет имитационные фигурации. Такие приемы типичны для полифонических форм.

Подводя итог анализа цикла «Шесть прелюдий и фуг ор. 35» нужно сказать, что Ф. Мендельсон бережно относится к традициям эпохи барокко: композитор использует баховскую семантику тональностей, барочную мотивную символику, старинные жанры; берет за основу развития тематизма типичные для эпохи барокко методы (разнотональные проведения темы, обращения и мотивные вычленения). Но что касается структуры и формообразования фуг, то в них Мендельсон отдает предпочтение тенденциям уже новой романтической эпохи.

Таким образом, полифонические жанры, как развивающиеся и обновляющиеся, вобрали в себя дух романтической эпохи, которому абсолютно чужды гармония и равновесие барочной музыки, и данный тип музыки, казалось бы, обречен на вымирание. Но произошло иначе. Благодаря Ф. Мендельсону, возродившему интерес к полифонии, композиторы-романтики сумели обновить полифонические жанры, не разрушая их поэтики и гармонии. Цикл «Шесть прелюдий и фуг ор. 35» представляет собой удивительный сплав барочного и романтического стилей, воплощая новое по смыслу романтическое содержание в традиционной барочной форме.

Литература:

1. Бах и Мендельсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://collegiummusicum.ru/concerts/past/article/1418650>.
2. Доможирова, Е.В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века [Электронный ресурс] / Е.В. Доможирова. – Режим доступа : <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fuga-v-nemeckoj-instrumentalnoj-muzyke-XIX-veka.html>
3. Коробейников, С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма : на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера [Электронный ресурс] / С.С. Коробейников. – Режим доступа : <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fuga-xix-veka-v-stilevom-kontekste-muzykal'nogo-romantizma-na-primere.html>.
4. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха [Текст] / В.Б. Носина. – Санкт-Петербург, 1997. – 93 с.
5. Протопопов, Вл. История полифонии в 7-ми вып. [Текст] / В. Протопопов // Западноевропейская музыка XIX – начала XX в.в. – Москва : Музыка, 1986. – 319 с. : нот.
6. Савенко, С.В. Полифония композиторов эпохи Романтизма [Электронный ресурс] / С.В. Савенко. – Режим доступа : <https://portalobrazovaniya.ru/servisy/publik/publ?id=8225>.

References:

1. Bah i Mendel'son [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa : <https://collegiummusicum.ru/concerts/past/article/1418650>.
2. Domozhirova, E.V. Fuga v nemeckoj instrumental'noj muzyke XIX veka [Elektronnyj resurs] / E.V. Domozhirova. – Rezhim dostupa : <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fuga-v-nemeckoj-instrumentalnoj-muzyke-XIX-veka.html>
3. Korobejnikov, S.S. Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma : na primere proizvedenij F. Mendel'sona i M. Regera [Elektronnyj resurs] / S.S. Korobejnikov. – Rezhim dostupa : <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fuga-xix-veka-v-stilevom-kontekste-muzykal'nogo-romantizma-na-primere.html>.
4. Nosina, V.B. Simvolika muzyki I.S. Baha [Tekst] / V.B. Nosina. – Sankt-Peterburg, 1997. – 93 s.
5. Protopopov, Vl. Istoriya polifonii v 7-mi vyp. [Tekst] / V. Protopopov // Zapadnoevropejskaya muzyka XIX – nachala XX v.v. – Moskva : Muzyka, 1986. – 319 s. : not.
6. Savenko, S.V. Polifoniya kompozitorov epohi Romantizma [Elektronnyj resurs] / S.V. Savenko. – Rezhim dostupa : <https://portalobrazovaniya.ru/servisy/publik/publ?id=8225>.

УДК 78

Кешишян Вера Петровна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
концертмейстер, обучающийся 3 курса специальности
«Искусство концертного исполнительства. Фортепиано»
E-mail: nika-petrova-99@mail.ru
г. Челябинск, Россия

Рыбакова Наталья Николаевна,

профессор, Заслуженный артист Российской Федерации;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: rnn@asv.me
г. Челябинск, Россия

ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА НА ПРИМЕРЕ "ПЕСЕН БЕЗ СЛОВ"

Аннотация. Данная работа посвящена рассмотрению некоторых особенностей становления романтической фортепианной миниатюры на примере цикла из 48 «Песен без слов» Феликса Мендельсона– Бартольди и их классификации, которая основывается на образном содержании пьес, а также методико– исполнительскому анализу отдельных «Песен без слов», представляющих конкретную образно– смысловую группу.

Ключевые слова: композитор; песни без слов; фортепианная миниатюра; особенности фактуры; образное содержание.

Keshishyan Vera Petrovna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
concertmaster, student 3 courses of the specialty
«The Art of concert performance. Piano»
E-mail: nika-petrova-99@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

Rybakova Natalia Nikolaevna,

professor, Deserved Artist of the Russian Federation;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Professor of the Department of special piano and chamber-concertmaster art
E-mail: rnn@asv.me
Chelyabinsk, Russia

FEATURES PIANO MINIATURE IN THE WORKS OF FELIX MENDELSSOHN, FOR EXAMPLE, «SONGS WITHOUT WORDS»

Annotation. This work is devoted to the consideration of some features of the formation of romantic piano miniatures on the example of a cycle of 48 «Songs without words» by Felix Mendelssohn– Bartholdi and their classification, which is based on the figurative content of the plays, as well as methodological and performing analysis of individual «Songs without words», representing a specific figurative and semantic group.

Keywords: composer; songs without words; piano miniature; features of texture; figurative content.

В бесчисленном множестве жанров музыкального, литературного и изобразительного искусств, в различных национальных культурах, на разных исторических этапах важное место занимают произведения, связанные с так называемыми малыми формами. Они, по своим эстетическим функциям, не только дополняют монументальность крупных форм, но и сами по себе представляют исключительную ценность для искусства. Предлагаем остановиться непосредственно на фортепианной миниатюре, которая являлась одним из ведущих жанров в эпоху романтизма. Давайте разберёмся, что же это был за жанр. Миниатюра – это небольшая музыкальная пьеса, чаще всего предназначенная для фортепиано, но также и для других инструментов. Её форма может быть различной, обычно такие пьесы пишутся в простой 2-частной, 3-частной и рондообразной формах. Нередко миниатюры носят названия, определяющие характер их музыки и указывающие на их жанровую принадлежность. Конечно, такие пьесы малой формы являются самостоятельными, но зачастую они тяготеют к объединению в серии или циклы. Например, «Бабочки» Р. Шумана, «Утешения» Ф. Листа, «Времена года» П.И. Чайковского. Названия фортепианных миниатюр могут быть обобщённо-жанровыми (ноктюрны, экспромты, прелюдии, этюды, песни без слов) или программными («Карнавал» Р. Шумана, «Годы странствий» Ф. Листа).

Рассмотрим этапы становления романтической фортепианной миниатюры.

Одним из создателей фортепианной миниатюры стал Бетховен, и его перу принадлежат около 60 пьес малого жанра для фортепиано. Они ещё относятся к миниатюрам классического образца.

Иной тип миниатюры, основанный на лирическом созерцании, ведет начало от ноктюрнов Джона Фильда (ирландского композитора и пианиста-виртуоза), которые можно отнести уже непосредственно к романтической миниатюре. Первые его ноктюрны назывались романсами и даже песнями без слов. Необходимо отметить, что Джон Фильд был создателем

ноктюрна как жанра фортепианной музыки, так как в XVIII – начале XIX веков ноктюрном называли близкое к инструментальной серенаде музыкальное произведение для духовых инструментов.

Еще более существенные изменения в романтическую фортепианную миниатюру внесли Шуберт и Мендельсон. Шуберт опирался на богатейшую музыкальную традицию, обозначив два пути развития своего творчества. Первый из них связан с танцевальной миниатюрой, где Шуберт внешне следовал установившимся в быту формам музицирования, но создавал музыку, обладающую абсолютной художественной самодостаточностью. Другой путь связан с фортепианными произведениями последних лет – экспромтами, музыкальными моментами. В творчестве Мендельсона, в свою очередь, становление фортепианной миниатюры можно считать свершившимся. Его песни без слов освобождаются от внешних рамок прикладной музыки и становятся устойчивым самостоятельным жанром.

Наивысшее развитие романтическая фортепианная миниатюра получила в творчестве Шумана и Шопена. Большая часть фортепианных произведений Шумана – это циклы из небольших пьес лирико-драматического, изобразительного и «портретного» жанров, связанных между собой внутренней сюжетной линией. Шопен начал свой путь, подобно Шуману, сочинениями малых форм. В отличие от него, Шопен обратился к уже сложившимся жанрам миниатюры: полонезу, мазурке, вальсу, ноктюрну и также возродил на романтической основе прелюдию, кардинально переосмыслил жанр этюда, сделав его концертной пьесой.

После Шумана и Шопена фортепианная миниатюра получила довольно бурное развитие в творчестве Ф. Листа, И. Брамса и Э. Грига.

Также жанр миниатюры широко распространён и в творчестве композиторов XX века: С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, А.С. Аренского, А.К. Лядова, С.М. Ляпунова, Б. Бартока, А. Шёнберга и так далее.

А теперь рассмотрим, собственно, жанр фортепианной музыки – песню без слов.

«Песня без слов» – небольшая инструментальная пьеса, преимущественно для исполнения на фортепиано, характеризующаяся преобладанием лирического характера, в которой ясно выделяются напевная мелодия и сопровождение. Это название впервые применил Феликс Мендельсон-Бартольди. Данные пьесы, предназначенные для домашнего музицирования, просты по форме и зачастую, как в песне для голоса и фортепиано, начало и конец пьесы идентичны. Прообразами «Песен без слов» Мендельсона были лирические пьесы Л. Бергера и И. Мошелеса. Позднее песни без слов создавались многими композиторами. Например, П.И. Чайковский написал две песни без слов. В числе авторов были также композиторы 20-го века различных направлений, включая А. Шёнберга (6-я часть «Серенады» ор. 24). Изредка название «песни без слов» применяется к вокальным сочинениям типа вокализа, сольным и хоровым произведениям («Песня без слов» Р. Харриса для хора и двух фортепиано).

Вернёмся к творчеству Феликса Мендельсона. Его произведения романтичны, но в то же время сохраняют ясную, выдержанную в классических традициях форму; связаны с народно-бытовыми жанрами, и, в первую очередь, с песней. Поэтому, мы можем видеть, что в небольших фортепианных пьесах Мендельсона отчетливо обозначилась основная тенденция романтиков – «вокализировать» инструментальную музыку, придавать ей песенную выразительность. Но необходимо учесть, что среди «Песен без слов» есть и совсем не песенные по материалу, поэтому можно сделать вывод, что песня для Мендельсона – это прежде всего малая форма, однако не танцевальная (что подчёркнуто словом «песня»), но и не вокальная (что опять же подчёркнуто добавлением «без слов»).

Сорок восемь «Песен без слов» – собрание пьес, которые Мендельсон сочинял на протяжении почти всей творческой

жизни. Создавая их, композитор путешествует по Англии, Шотландии, Италии, Германии. Первая из восьми тетрадей, была написана под впечатлением заграничных путешествий по Италии и Шотландии. Особенное предпочтение Феликс Мендельсон отдавал Англии и всегда с радостью выступал в Лондоне, где дирижировал своими симфоническими произведениями (в частности Шотландской и Итальянской симфониями, созданными в этот же период). Мотивы английской народной музыки нашли своё отражение в «Песне без слов» №24 соч. 53 (тетрадь 4).

В основе каждой песни лежит один музыкальный образ, его эмоциональное содержание сосредоточено в мелодии, которую обычно ведет верхний голос. Остальные аккомпанирующие или контрапунктирующие голоса образуют фон, который, оттеняя рельеф мелодии, обогащает ее выразительность.

«Песни без слов» Феликса Мендельсона можно условно разделить на несколько групп:

1) лирическая созерцательно-элегическая образная сфера. В таких миниатюрах преобладает медленный темп, в основном, мажорный лад, гомофонно-гармоническая или полифонизированная фактура (иногда выраженная хоральным изложением). Соответственно, пьесы данной группы можно сравнить с такими жанрами, как романс, элегия, в некоторых из них могут присутствовать элементы торжественного марша (27 миниатюр, характерны вокальные жанры);

2) лирическая изящно-восторженная образная сфера. Об этой группе пьес свидетельствует быстрый темп, мажорный лад, полётность фактуры (в данном случае часто встречается фигурационность, аккордовые репетиции, трели и тремоло, также характерно и гомофонно-гармоническое изложение). Следовательно, можно провести аналогию с такими танцевальными жанрами, как вальс, контрданс, мазурка (11 миниатюр, танцевальные жанры);

3) стремительно-взволнованная образная сфера. Признаками этой группы

являются быстрый темп, обязательно минорный лад, фактура, как правило, полиэлементная, то есть насыщенная различными видами изложения – от полифонизированной, моторно-фигуративной до элементов экстаической. Поэтому данную группу пьес можно отнести к таким жанрам, как экспромт, прелюдия (10 миниатюр, инструментальные жанры);

4) программные пьесы: «Охотничья песня» № 3 соч. 19 (1 тетрадь), 3 «Песни венецианского гондольера» (№ 6, № 12, № 29), «Народная песня» № 23 соч. 53 (4 тетрадь), «Похоронный марш» № 27 соч. 62 (5 тетрадь), «Весенняя песня» № 30 соч. 62 (5 тетрадь), «Песня за прялкой» № 34 соч. 67 (6 тетрадь), «Колыбельная песня» № 36 соч. 67 (6 тетрадь). Важно отметить, что каждая из этих пьес может входить в три предыдущие группы (9 миниатюр, различные жанры);

4.1) также необходимо обозначить микроцикл в группе «Программных пьес» – три «Песни венецианского гондольера» (№ 6 соч. 19 I g-moll, № 12 соч. 30 II fis-moll, № 29 соч. 62 V a-moll).

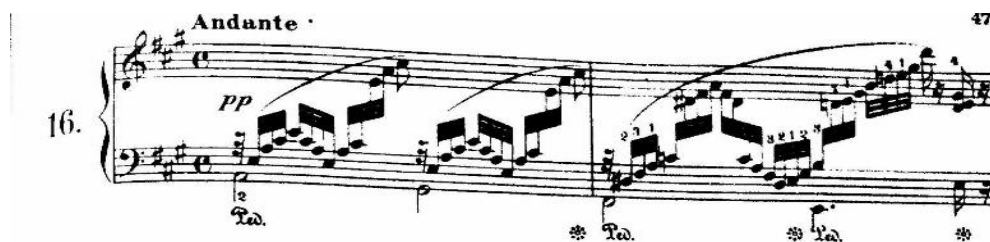
Перейдём к более подробному анализу некоторых миниатюр, представляющих ту или иную образно-смысловую группу.

Три миниатюры – № 4 соч. 19 (I) A-dur, № 9 соч. 30 (II) E-dur, № 16 соч. 38 (III) A-dur – примеры светлой умиротворенной лирики Мендельсона и представляют первую, созерцательно-элегическую образную сферу. Внешнее сходство этих пьес, если не касаться отдельных особенностей, в скромной простоте двух- или трехчастной формы. Отпечаток импровизационности лежит на обрамляющих вступительных построениях и постлюдиях, которые представляют собой варианты гармонической фигурации.



Иногда в такой своеобразной прелюдии содержится интонационное зерно будущей мелодии (№ 4), в других случаях

(№ 9, № 16) это прелюдирование состоит из свободных переборов арпеджированными пассажами.





Для названных пьес характерен аккордово-гармонический склад фактуры. Интонационное строение верхнего голоса свидетельствует о песенном происхождении этих миниатюр. Спокойное движение, неторопливое развертывание фразы, соединение песенных и декламационных интонаций (некую декламационность вносит пунктирный ритм) – сообщают этим пьесам характер лирического повествования, рассказа, где в сдержанной манере композитор делится своими размышлениями.

В этой же группе медленных лирических миниатюр, где имеет ведущую роль колорит мажорного лада, – пьеса № 35 соч. 67 (VI), которая обладает печальной затуманенностью своего ладо-тонального строя **h-moll**. Заметно отличаются в этой пьесе функции обрамляющих построений и, в частности, функции вступления: неторопливое покачивание фигураций, тихое звучание органной тонической квинты, трехдольный размер, в котором сняты акценты сильной доли, сразу определяют облик пьесы.



Выдержанная тоническая квинта вступления модифицируется в органнй пункт в среднем голосе в партии левой руки: его мерное однообразное повторение усиливает трагический характер звучания. Мелодия вырастает из опевания звуков доминанты, и ее ведут в параллельном

движении два голоса. Применительно к хоровому изложению – сопрано и тенор. В средней части модуляция в D-dur и уплотненная фактура в виде трёх- и четырёхзвучных аккордов на какое-то время создают характер торжественного шествия.



Но скорое смещение в минор, а затем реприза и обрамляющее построение, идентичное вступлению, заслоняют яркость этой модуляции, восстанавливая уже знакомое чувство щемящей грусти.

Пьеса № 15 соч. 38 (III) E-dur, представляет вторую группу виртуозно-изящных пьес и передает состояние упорности, лирической восторженности. Из гармонической фигуры вступления

вырастает широкий рисунок мелодии, насыщенный призывными интонациями. Оттуда же берет начало сочное звучание сопровождения, волнообразность его движения. В вольное течение мелодии неоднократно вклиниваются прелюдийного типа пассажи вступления, что вносит в эту стройную трехчастную форму характер импровизационности.



Пьеса № 10 соч. 30 (II) h-moll, – порывистая и взволнованно-страстная, является примером третьей, стремительно-взволнованной образной сферы. Дробная, возбужденно-пульсирующая ритмическая

фигура первых тактов вступления уже характеризует облик всей миниатюры и объединяет ее непрерывностью своего движения.



Неожиданное отклонение в D-dur и появление нового музыкального материала разрешают напряжение, образованное цепью восходящих секвенций в мелодии. Интенсивное тематическое развитие динамизирует форму и вносит в данную инструментальную миниатюру черты сонатного allegro. Так, построение в D-dur можно принять за побочно-заключительную партию; затем следует разработка (с модулирующими секвенциями, имитациями) и реприза. Динамика развития в репризе продолжается, так как видоизменяется

структура «главной партии»; новая тональность – G-dur определяет начало побочно-заключительной. Линия сквозного развития проходит через все разделы и тянется от разработки к динамизированной репризе, завершающейся сопротивлением доминантового баса-остинато *fis-moll* (этот открыто экспрессивный момент является кульминацией всей пьесы), и, наконец, эта линия сквозного развития заканчивается небольшой кодой, которая динамически и фактурно постепенно сходит на нет.



В целом, в этой пьесе нет глубоких контрастов, и, тем более, острых конфликтов, присущих драматической форме сонаты, но её активное тематическое развитие свидетельствует об усложнённости формы.

Далее рассмотрим 4-ю группу «Песен без слов» – программные пьесы. Их названия всегда точны в определении характера, жанровой принадлежности и границ формы. Например, «Охотничья песня»,

«Весенняя песня», «Народная песня» лаконично и исчерпывающе указывают на своё образное происхождение.

Оригинальностью отличается «Народная песня» № 23 соч. 53 (IV) a-moll. В ней чередуются инструментальный наигрыш и хоральное изложение. В основе наигрыша лежит попевка народного склада, и он играет роль вступления и коды, а также встречается два раза, отде-

ля первые разделы пьесы. Изложение песенного материала настолько приближается к хоровой фактуре, что свободно может быть перенесено на хоровую партитуру.

Благодаря пунктирному ритму и аккордовому изложению, «Народная песня» приобретает элементы марша.

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

75

23.
Сочинено
1841.

Allegro con fuoco

p

cresc.

al f

sin.

Строгая простота народного напева и внутренняя сдержанность сохраняются и в дальнейших построениях, где тема подвергается широкому развитию. В целом образуется сложная развернутая форма, в которой сквозное варьирование периодически возвращающейся песенной темы сочетается с неизменностью наигрыша. Доминантовая гармония служит моментом его соединения и песенной темы; в каж-

дом проведении элемент разработанности усиливается, одновременно раздвигается и диапазон фортепианного звучания. Третье, последнее, проведение песенной темы, приобретающей эпическую силу – является общей кульминацией пьесы. Эпичность достигается усложнением фактуры октавами и аккордами; сначала только в партии левой руки, а затем и в партиях обеих рук одновременно.

mf

poco a poco cresc.

ritenuto

f

cresc.

ff

В большой группе программных пьес своеобразный микроцикл составляют **три «Песни венецианского гондольера»**. Та-

кие жанрово характерные приемы, как размер, ровное и спокойное движение фигураций восьмых в аккомпанементе, рит-

мическая пульсация, минорная тональность, распевность мелодии, изложенной в виде сольной песни или дуэта, присутствуют во всех трех песнях. Первые две пьесы – № 6 соч. 19 (I) g-moll и № 12 соч.

30 (II) fis-moll – несколько иллюстративны. Это как бы небольшие транскрипции, в которых переложены на фортепиано распространённые в Италии напевы баркарол.

ПЕСНЯ ВЕНЕЦИАНСКОГО ГОНДОЛЬЕРА

Пьеса № 29 соч. 62 (V) a-moll отличается большей лирической углубленностью, что сказывается на заметном услож-

нении формы, хоральности фактуры и более широкой разработанности песенного материала.

ПЕСНЯ ВЕНЕЦИАНСКОГО ГОНДОЛЬЕРА

Таким образом, «Песни без слов» представляют широкий спектр эмоциональных состояний – от светлых, созерцательных настроений до взволнованных и стремительных образов. Для достижения

необходимого образа использованы определённые комплексы средств музыкальной выразительности, среди которых: тональность, темп, ритмическая пульсация, различная степень насыщенности форте-

пианной фактуры, множество динамических оттенков, штриховых и артикуляционных нюансов.

Необходимо отметить, что «Песни без слов» Феликса Мендельсона широко востребованы в учебном репертуаре на всех уровнях обучения – от детских музыкальных школ до высших учебных заведений. А также данные миниатюры пользует

ся популярностью и среди известных исполнителей: некоторые «Песни без слов» звучали в исполнении Гленна Гульда, Игнация Яна Падеревского, Святослава Рихтера; полностью же весь цикл из 48 пьес исполнили Мария Гринберг, Даниэль Баренбойм, Рональд Браутигам, Мартин Джонс, Бенджамин Фрит, Рена Кириаку и другие.

Литература:

1. Barenboim plays Mendelssohn Songs Without Words Op. 19 No. 1 in E Major [Электронный ресурс] / YouTube – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=sAA9LlwxrU&list=PL21DB78231BDF46A5&index=1>.

2. Ворбс, Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников [Текст] / Г.Х. Ворбс. – Москва : Музыка, 1966. – 319 с.

3. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия. Том № 3 [Текст] / Ю.В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – 552 с.

4. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия. Том № 4 [Текст] / Ю.В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – 488 с.

5. Мендельсон. «Песни без слов» для фортепиано (Lieder ohne Worte) [Электронный ресурс] / Belcanto.ru – Режим доступа : http://www.belcanto.ru/mendelssohn_lieder.html.

6. Мендельсон, Феликс [Электронный ресурс] / Википедия – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BE%D0%BD,%D0%A4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D1%81>.

7. Мендельсон. Фортепианное творчество (Piano music) [Электронный ресурс] / Belcanto.ru – Режим доступа : http://www.belcanto.ru/mendelssohn_pianomusic.html.

8. Самин, Д.К. Сто великих композиторов [Текст] / Д.К. Самин. – Москва : Вече, 2000. – 624 с.

References:

1. Barenboim plays Mendelssohn Songs Without Words Op. 19 No. 1 in E Major [Elektronnyj resurs] / YouTube – Rezhim dostupa : <http://www.youtube.com/watch?v=sAA9LlwxrU&list=PL21DB78231BDF46A5&index=1>.

2. Vorbs, G.H. Feliks Mendel'son-Bartol'di. Zhizn' i deyatel'nost' v svete sobstvennyh vyskazyvanij i soobshchenij sovremennikov [Tekst] / G.H. Vorbs. – Moskva : Muzyka, 1966. – 319 s.

3. Keldysh, Yu.V. Muzykal'naya enciklopediya. Tom № 3 [Tekst] / Yu.V. Keldysh. – Moskva : Sovetskaya enciklopediya, 1976. – 552 s.

4. Keldysh, Yu.V. Muzykal'naya enciklopediya. Tom № 4 [Tekst] / Yu.V. Keldysh. – Moskva : Sovetskaya enciklopediya, 1978. – 488 s.

5. Mendel'son. «Pesni bez slov» dlya fortepiano (Lieder ohne Worte) [Elektronnyj resurs] / Belcanto.ru – Rezhim dostupa : http://www.belcanto.ru/mendelssohn_lieder.html.

6. Mendel'son, Feliks [Elektronnyj resurs] / Vikipediya – Rezhim dostupa : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BE%D0%BD,%D0%A4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D1%81>.

7. Mendel'son. Fortepiannoe tvorchestvo (Piano music) [Elektronnyj resurs] / Belcanto.ru – Rezhim dostupa : http://www.belcanto.ru/mendelssohn_pianomusic.html.

8. Samin, D.K. Sto velikih kompozitorov [Tekst] / D.K. Samin. – Moskva : Vechе, 2000. – 624 s.

УДК 787

Михалёва Евгения Яковлевна,

доцент;

Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,
профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки

E-mail: eugenia1943@mail.ru

г. Луганск, Луганская Народная Республика

Ткач Наталия Валентиновна;

Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,
преподаватель кафедры фортепиано, магистр II курса

E-mail: tkach.nataliia2014@yandex.ru

г. Луганск, Луганская Народная Республика

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 2 Ф. ЛИСТА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ С. РИХТЕРА И М. ПЛЕТНЁВА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности интерпретации Концерта для фортепиано с оркестром № 2 Ф. Листа великими пианистами современности. Обращается внимание на различие их подходов к тексту сочинения и обосновывается убедительность исполнительской трактовки звукообраза концерта каждым из них.

Ключевые слова: Ф. Лист; С. Рихтер; М. Плетнев; концерт; оркестр; фактура; пианист; исполнитель.

Mikhaleva Evgenia Yakovlevna,

Assistant Professor;

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,
Professor, Head of the Department of Theory and History of Music

E-mail: eugenia1943@mail.ru

Lugansk, Lugansk People's Republic

Tkach Nataliya Valentinovna;

Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,
Lecturer of the Department of Piano, Master of II course

E-mail: tkach.nataliia2014@yandex.ru

Lugansk, Lugansk People's Republic

CONCERT FOR PIANO WITH ORCHESTRA № 2 F. LISTA IN INTERPRETATIONS OF S. RICHTER AND M. PLETNYOV

Abstract. The article discusses the features of the interpretation of the Concerto for Piano and Orchestra No. 2 by F. Liszt by the great pianists of modern times. Attention is paid to the difference in their approaches to the text of the composition and the persuasiveness of the performance interpretation of the sound image of the concert by each of them is substantiated.

Keywords: F. Liszt; S. Richter; M. Pletnev; concert; orchestra; texture; pianist; performer.

В современной музыкальной культуре наблюдается всплеск фортепианного исполнительского искусства. В этой связи представляет интерес наследие Ф. Листа, не теряющее своей актуальности, на что

указывают почти все исследователи его творчества, в числе которых М. Залеская [1] – автор одной из последних монографий о венгерском музыканте, Ю. Хохлов [3], написавший небольшую брошюру

«Фортепианные концерты Ф. Листа». При значительном числе обращений к концертам венгерского виртуоза, данная тема исследования в ракурсе рассмотрения их интерпретации почти не затрагивалась ранее, это и определяет научную новизну работы, которая будет иметь практическое значение в период подготовки сочинения к исполнению, а также во время работы в классе специального фортепиано высших учебных заведений.

Особый интерес вызывает трактовка сочинений Листа великими пианистами XX–XXI столетий. В качестве сравнительной характеристики прочтения известного сочинения композитора в работе рассматриваются исполнения современников XX века – представителя его старшего поколения С. Рихтера и молодого в пору его творческой зрелости М. Плетнёва, как наиболее неординарные интерпретации, что и является целью исследования. Трактовки великих пианистов существенно разнятся, прежде всего, в темповом, динамическом отношении, звукоизвлечении. Это проявляется уже в самом начале.

Лондонский симфонический оркестр под управлением К. Кондрашина (запись 1978 года) начинает вступление в очень медленном темпе. Нежная, целомудренная главная тема концерта (А) возникает как бы из небытия, вязью своей мелодии. Можно наслаждаться её переливами, передающимися напевной партией гобоя, в тембре которого подчёркиваются выразительные секундовые вздохи. Повторяющий эту фразу кларнет звучит мягче и несколько затаённо, готовя вступление солиста.

С. Рихтер продолжает линию погружения в нечто отдалённо прекрасное, и медленный темп солиста, с разделёнными арпеджио звуками хроматической мелодии, подчёркивает этот процесс скольжения, напоминающий замедленную киносъёмку (тт. 13–28).

Яркий контраст образует следующее проведение темы у солиста в сопровождении арпеджио оркестра. Динамика *f*, утяжелённое акцентами октавное изложение мелодии меняют её характер с лирическо-

го на призывный, патетический. Всё это дополняется аккордовыми арпеджио солиста. Показав свой грозный лик, тема снова появляется в оркестре в первоначальном облике, но ненадолго. Уже в секвенции слышится постепенное ускорение темпа, неразделимое с начинающимся *crescendo*. Эта первая волна напряжения замирает на повторяющемся a^3 . С. Рихтер словно рассыпает хрустальные капельки, делая небольшое замедление, не указанное автором. Он как бы набирает дыхание перед следующим лирическим высказыванием валторны, а затем гобоя, украшая их россыпями фортепианных орнаментов. Каждый подъём в высокий регистр исполнитель сопровождает усилением звучности, создавая впечатление накатывающихся волн. Постепенно ускоряется темп, выливаясь в каденцию солиста с выделенным, согласно авторскому указанию, замедлением. Усиливая звучность, пианист венчает её мощной октавой в нижнем регистре. Являясь своеобразным фундаментом в завершении первого раздела сочинения, повторяющиеся басовые октавы держат на себе громогласные аккорды, в которых в верхнем голосе проступают грозные черты основной темы произведения.

В отличие от исполнения С. Рихтера – К. Кондрашина, в концерте с симфоническим оркестром итальянского радио и телевидения под управлением А. Ведерникова (запись 1999 г) темп соответствует авторскому, и тема воспринимается как более цельное высказывание, где каждая ступень мелодии – новая гармоническая краска. В т. 26 солист не делает указанного Листом *crescendo*, и подчёркивает окончание экспозиции основного лирического образа не обозначенным в нотном тексте замедлением. Подобная трактовка, готовящая неожиданное появление темы в грозном облачении, ярче обнажает контрастное сопоставление инварианта и его трансформации.

Темповые различия касаются и первой волны движения к кульминации, где М. Плетнёв делает замедление на $DVII_7$ в кульминационной точке, а остигатные

повторы a^3 трактует как вступление к теме валторны в т. 46. Если сравнивать с исполнением этого раздела С. Рихтера, то оба прочтения в равной степени интересны.

Первую героическую тему пианисты трактуют тоже по-разному. С. Рихтер словно врывается в новый тематический раздел, продолжая настроение предыдущей каденции. Во вступлении (тт. 73, 74) солист берёт педаль почти на весь такт, объединяя тирады в единый поток и затем наслаивая на них призывные аккорды на f . Более напряжённо начинает звучать волевой мотив, когда зловещие вихри передаются в партию скрипок и виолончелей, что даёт возможность пианисту подчеркнуть остроту пунктирных аккордов.

М. Плетнёв начинает вступление медленнее, используя короткую сухую педаль (за счёт чего слышны резкие акценты начала тирад) и разграничивая 73 и 74 такты. Вступая в т. 83 на p , струнные продолжают сдержанное, полное скрытой тревоги настроение солиста, что позволяет услышать чеканные аккорды пианиста, в то время как С. Рихтер обнажает сущность темы-образа с первых звуков. Выстраивая динамически каждое предложение от p к f , М. Плетнёв достигает яркого всплеска в кульминационных точках. В материале связующего эпизода (тт. 98–115), С. Рихтер, продолжая эмоциональный и динамический накал, не делает ускорения, указанного композитором. М. Плетнёв, начиная связку медленнее и тише, чем предыдущий музыкальный материал, постепенно ускоряя и с каждым секвенционным взлётом усиливая звучность, выплёскивает её в кульминационный каскад октав.

Следующий раздел *Allegro agitato assai* словно вырастает из предыдущего, сохраняя его героическое настроение. С. Рихтер играет его мощно, с повышенной экспрессией, делая переключки регистров эффектными, бросками на одной динамике, чётко следуя авторским указаниям. У М. Плетнёва это скорее напоминает вопросно-ответное изложение тематизма с более мягким аккордовым ответом на ок-

тавные призывы, что в дальнейшем противопоставлении выразится более ощутимо и будет полностью соответствовать композиторским нюансам, чего не наблюдается у С. Рихтера. Переключку аккордового призыва в тт. 120, 130, 133, 136, 137 с триольным каскадом он исполняет на одном дыхании, и триольные октавы воспринимаются как его продолжение, будто отталкиваясь от него в своём разбеге.

Совершенно иная картина возникает в интерпретации М. Плетнёва. Он продолжает вопросно-ответную линию и громко-гласному призыву на fff противопоставляет лёгкие октавные, устремлённые вниз пассажи на p , что соответствует авторскому указанию динамики, и кульминационная область, где полётные пассажи врываются в следующий оркестровый эпизод *Tutti un poco piu mosso*, воспринимается более рельефно, то время как у С. Рихтера октавы, с первых же звуков трансформировавшиеся в торжественные, готовят новый раздел, завершающий экспозицию героических тем концерта.

Несмотря на разночтения, обе трактовки представляются интересными в контексте драматургии сочинения.

Набатная kloкочущая тема в размере $6/8$, порученная сначала оркестру, прерываемая смысловыми *grand*-паузами, подводит итог предыдущему развитию, противопоставленному основному лирическому образу концерта. Оба пианиста в связке подводят к ней без цезуры, объединяя разный тематический материал сочинения в единое целое. Оркестровое изложение темы звучит в двух трактовках одинаково, за исключением раздела «F», где коллективом итальянского радио и телевидения обозначены контрасты между нисходящими октавными «бросками» меди на f и взлетающими в высокий регистр триолями скрипок (на не указанном Ф. Листом *diminuendo*), знакомыми по предыдущему разделу. Таким образом, продолжается линия контрастных сопоставлений, обозначенная М. Плетнёвым ранее. В конечном итоге она выливается в мощные «окрики» медных духовых, пере-

ходящих в двигающийся по хроматизмам бас.

Лондонский симфонический оркестр играет крупным мазком на предельном звуке, подчёркивая резюмирующее значение темы. В продолжении изложения тематизма, в момент включения солиста (тт. 180–205) М. Плетнёв исполняет фортепианные реплики мягче. Акцентирование им первого звука каждой триоли обнажает ещё одну мелодическую линию в верхнем голосе фактуры, что в известной мере, разнообразит её. С. Рихтер выделяет одну линию на *f*, отдавая предпочтение более цельному началу в трактовке образа. Оба прочтения в равной мере убедительны, показывая неограниченные возможности листовского письма.

Фортепианную каденцию *Tempo del Andante* с авторским обозначением *ad libitum* пианисты воспринимают по-разному. С. Рихтер выстраивает некий гармонический мостик от баса к верхнему звуку арпеджированного аккорда на одном движении, делая небольшое *ritenuto* только в последнем такте каденции. М. Плетнёв как будто уходит в небытие на предельно тихой звучности, подчёркивая динамический провал. Исполнитель постепенно замедляет на каждом последующем звуке, словно растворяясь в мечтах.

Второй раздел сочинения *Allegro moderato* продолжает настроение предыдущей каденции. Оркестровый диалог между струнными у Лондонского симфонического оркестра звучит выразительно, реплики виолончелей и контрабасов дополняют друг друга, соглашаясь с альтами и скрипками. Лишь в т. 221 появляются нотки сомнения в нисходящих секундах у контрабасов на *smorzando*. В оркестре под управлением А. Ведерникова на «вопрос» скрипок и альтов низкие струнные отвечают неуверенно, с рождающейся тревогой, чётко выполняя ремарку *diminuendo*. В тт. 220, 221 к *smorzando* ещё добавляется *ritenuto*, плавно готовящее сольный фортепианный эпизод, вырастающий из оркестрового тематизма. С. Рихтер, как и ранее, играет арпеджированные аккорды целно, стремясь к *D₇* и замедляя только

на последних звуках построения. М. Плетнёв начинает *arpeggiato* декламационно, с каждым последующим аккордом ускоряя и, тем самым, добавляя неуверенности вопросительной интонации, буквально растворяющейся в последних хроматизмах (т. 222).

Основная тема концерта в виолончельном проведении трактуется пианистами неодинаково. С. Рихтер берёт темп подвижнее, явно выполняя аккомпанирующую функцию, что даёт возможность виолончели сыграть фразу на одном дыхании. В сольном эпизоде пианист мыслит шеститактовым построением, замедляя только в т. 235. М. Плетнёв играет медленнее, с остановкой на первой доле каждого такта. Пианист аккомпанирует, подчёркивая гармоническую краску каждого аккорда, поддерживая и оттеняя бархатный звук виолончели. Можно сказать, что это диалог на равных правах. Взлетая, как лёгкое дуновение ветерка и зависая на фермате в т. 232, солист, словно опомнившись, успокаивается и соглашается с провозглашённой виолончелью «речью», замедляя и затихая.

Второе проведение темы аналогично первому. Разночтения наблюдаются и в тт. 242–247, где С. Рихтер обращает внимание на октавное изложение мелодии, лишь дополняя её тихими и мягкими аккордами. М. Плетнёв же подчёркивает гармоническую ценность каждого аккорда, исполняя аккомпанемент глубоким звуком, не разделяя его с мелодией. В тт. 246, 247 солист следует указаниям композитора *piu appassionato*, подчёркивая средний голос фортепианной фактуры и замедляя в конце фразы. Так оба пианиста по-разному готовят новую тему фортепиано (тт. 249–270), переключая внимание на лирическую сферу.

Новая светлая тема в партии солиста трактуется солистами неоднозначно. С. Рихтер, опираясь на указания Ф. Листа, преподносит музыкальный материал длинными фразами, связывая их и плавно переходя от одной к другой. Чётко выполняя требования композитора, он на *cre-scendo* приводит тему к кульминации, где

раскрывает её романтическую свободу. М. Плетнёв начинает и завершает каждую фразу медленнее на *p*, придавая ей самостоятельное значение в силу её выразительности, впоследствии компенсируя размеренное движение в конце фразы небольшим ускорением и выстраивая их от *p* через *crescendo* к мягкому, наполненному *f*. Оно звучит в подчёркнуто выделенной кульминации, к которой солист идёт через экспрессивный диалог с виолончелью.

И снова мы наблюдаем возврат к лирической теме оркестра в разделе *Allegro moderato*. Однако на сей раз её проникновенная мелодия поручена сначала гобой, затем флейтам и струнным. С. Рихтер, как бы любуясь совершенством её кантилены, сопровождает игру солиста мягкими переживаниями арпеджированных аккордов, вместе с ним выстраивая общую динамическую волну до вступления струнных, которое подчёркивает авторским замедлением. Этот же принцип сохраняется и в дуэте со струнными вплоть до каденции. Здесь в стремительном порыве двойными нотами звучность устремляется из верхнего регистра в средний и после паузы с ферматой возникает новый более мощный, с охватом полного диапазона фортепиано, волнообразный разбег с октавными скачками на *ff* от *As*₁ до *as*⁴. Так осуществляется настройка на волевой характер следующего тематического материала, сопрягающего две героические темы предыдущих разделов.

В прочтении М. Плетнёва необходимо отметить более быстрый темп у солирующих гобоя и, особенно, флейт, что мотивирует ускоренное движение в партии фортепиано, напоминающей в его исполнении бриллиантовую россыпь в верхнем регистре, обнажающую его звончатость. Кроме того, пианист делает большое *ral-lentando* перед вступлением струнных, обосновывая замедленное проведение темы в высоком регистре с ремаркой *dolcissimo*, создающее эффект погружения в небесную воздушную сферу. И после её достижения вихревая каденция двойными нотами, начинаясь и завершаясь замедлением, переходит в стремительный разбег

своей второй половины. Пианист выделяет начало каждой септоли нисходящего пассажа акцентом на звуке *ges*, подводя к мощному октавному взлёту от *As*₁ к *as*⁴. Таким образом он подчёркивает стремление к тональности *Des dur*, выделяя во всех регистрах сначала основной тон субдоминанты, а затем доминанты с движением в тонику нового раздела.

Раздел *Allegro deciso* характеризуется концентрацией патетики, выражающейся как в фактуре, так и в динамике. Мощное *tutti* оркестра включает призывные аккорды меди из первой героической темы, которую сопровождают грозные октавы низких струнных, фагота из третьей и торжественные аккорды солиста. В трактовке С. Рихтера поражает патетический характер, выражающийся в стремительном движении на *ff*. Звучание обретает силу грозного набата (тт. 289–314). И даже когда в теме прослушивается лирический песенный элемент, пианист отвечает ему патетической фразой в стиле вербункош.

М. Плетнёв играет сдержанно, с торжественной приподнятостью, что обуславливает по-настоящему героический характер. Его прочтение больше напоминает жизнеутверждающий гимн, оттенённый напевной фразой оркестра, вызывающей соответствующий отклик солиста.

Начиная с «J», меняется фактура фортепиано в контексте подготовки к кульминации раздела. Партия солиста, где чередуются гармонические фигурации с разливом хроматических пассажей, сопровождает развитие секундовых интонаций вздоха, возникших из лирического элемента. У С. Рихтера – насыщенное звучание предыдущего изложения, в то время как М. Плетнёв за счёт более сдержанного темпа и динамики отдаёт дань лирическому началу. Такое прочтение позволяет более ярко подчеркнуть непосредственно подход к кульминации в первой волне развития, основанный на грозных переключках оркестра и солиста, к которому переходит маршевая аккордовая тема. Здесь и темп, и экспрессия двух оркестров и солистов равнозначны.

Ко второй волне развития С. Рихтер переходит без цезуры, продолжая нагнетать напряжение. М. Плетнёв делает маленький люфт, намекая на предстоящую событийность в общем движении – главной кульминации в третьей волне, в которой есть незначительные разночтения. Октавные ответы на непреложные на *fff* аккорды оркестрового *tutti* С. Рихтер играет на *staccato*, в его исполнении есть что-то неукротимо дерзкое, демоническое, а М. Плетнёв исполняет их связно и при подходе к кульминационной точке замедляет темп, стараясь выделить её более рельефно, что ему удаётся благодаря предыдущему сдерживанию темпа и динамики. Также он, в отличие от С. Рихтера, подчёркивает акцентами спускающиеся каскады триольных октав, делая их на каждой сильной и относительно сильной долях и в последних переключках с оркестром играет *p* задолго до авторского *diminuendo* (тт. 382–387).

Sempre Allegro с изложением третьей героической темы начинается с затаённого тремоло контрабасов, на котором размещается восходящая секвенция из аккордовых бросков солиста, тират скрипок. В этом разделе оба солиста играют, не отступая от авторского текста, подводя к новой волне нагнетания напряжения в т. 408, которую М. Плетнёв начинает *p*, что позволяет сделать постепенное *crescendo* с выходом на стремительный октавный каскад, готовящий репризу сочинения. Каждый из исполнителей по-своему оригинален и убедителен во второй части концерта, выполняющей, по мнению Ю. Хохлова, функцию разработки.

Основная лирическая тема концерта, трансформированная в решительный марш (*Marziale, un poco meno Allegro*), исполняется оркестрами и солистами идентично – с опорой на авторские указания.

Раздел *Un poco animato*, экспонирующий вторую героическую тему, звучит как естественное продолжение предыдущего, не предполагая разночтений в темпе и характере у каждого из солистов. В *Un poco piu mosso* снова возникает островок нежности. Именно так после накала экспрессии в предыдущем эпизоде воспри-

нимается инвариант основной темы произведения. Оба пианиста играют её в одном темпе. Согласно сложившейся тенденции, С. Рихтер выстраивает одну линию, выполняя авторское замедление в конце предложения с остановкой на каждом звуке, удлиняя его фермой. В исполнении М. Плетнёва больше чувственности, хрупкости. Каждый звук мелодии он произносит бережно на *p*, словно боясь потерять его, а окончание фразы мягким секундовым вздохом удлиняет фермой на первом звуке *fis*². Любуясь непрехотливыми изгибами мелодии, он с помощью замедления в т. 468 длит это чудесное мгновение.

Второе предложение темы, включающее её развитие, разнится в исполнительских трактовках. С. Рихтер выполняет роль аккомпаниатора, поддерживая мелодию у струнных, кларнетов и фаготов как в изложении главной темы, так и второго лирического образа из разработки (тт. 471–487). Пианист чётко следует авторскому тексту и только в преддверии каденции замедляет темп, убирает *crescendo*. Он словно старается не нарушить процесс постепенного замирания звучности перед последней модификацией главной темы концерта в разделе *Allegro animato*.

Относительно исполнения М. Плетнёва необходимо отметить, что у него двойные ноты аккомпанемента двух лирических тем звучат очень мягко, напевно, дополняя выразительные соло скрипок, флейт, виолончели, подчёркивая их основополагающее значение в данном разделе сочинения. Кроме того, пианист замедляет в конце фраз (тт. 477, 496, 502), а в изложении второй лирической темы композиторскую ремарку *appassionato* дополняет ускорением темпа.

Эпизод *Allegro animato* примечателен разночтениями, прежде всего, в темпе. С. Рихтер играет очень быстро, не оставляя темпового резерва для коды. То же самое можно констатировать относительно нюансировки. Вначале вместо *p* звучит *mf* и *crescendo* на секвенции имеет ограниченную шкалу усиления звука. Переключки

glissando солиста с призывными аккордами оркестра звучат ярко, празднично, «влетая» на предельной скорости в код.

М. Плетнёв берёт более сдержанный темп, что позволяет ему выделить в верхнем регистре мелодию, дублирующую оркестр, и добиться звучания волшебных колокольчиков. В секвенции он акцентирует четвёртую долю такта, фиксируя подъём её звена (тт. 520–524), завершая его перезвоном-трелью. В сдержанном темпе прослушивается каждый штрих, каждая интонация музыкальной ткани сочинения, устремлённой к кульминационной области, где аккордовые призывы оркестра чередуются с глоссандо солиста. Исполнители добиваются торжественности и мощи звучания, властно провозглашая свои героические идеи, приобретающие значение дифирамба. Такое прочтение представляется более интересным.

В коде, где проносятся отрывки почти всех тем концерта, темповые различия также имеют место, накладывая определённый отпечаток на её характер. В трактовке С. Рихтера продолжается стремительное движение предыдущего эпизода, и праздничность, героика сопутствует всем туттийным разделам. М. Плетнёв делает замедление перед второй аккордовой темой концерта, выделяя её как вывод концепции композитора (тт. 548–573). Тема воспринимается как величественный портал музыкального здания, утверждающего оптимистическое мировосприятие.

Литература:

1. Залеская, М.К. Ференц Лист [Текст] / М.К. Залеская. – Москва : Молодая гвардия, 2016. – 495 с. : ил.
2. Москаленко, В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) [Текст] : исследование / В.Г. Москаленко. – Киев : Киевская гос. конс., 1994. – 111 с.
3. Хохлов, Ю.Н. Фортепианные концерты Ф. Листа / Ю.Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1960 – 86 с. : ил.

References:

1. Zalesskaya, M.K. Ferenc List [Tekst] / M.K. Zalesskaya. – Moskva : Molodaya gvardiya, 2016. – 495 s. : il
2. Moskalenko, V.G. Tvorcheskij aspekt muzykal'noj interpretacii (k probleme analiza) [Tekst] : issledovanie / V.G. Moskalenko. – Kiev : Kievskaya gos. kons., 1994. – 111 s.
3. Hohlov, Yu.N. Fortepiannye koncerty F. Lista / Yu.N. Hohlov. – Moskva : Muzyka, 1960 – 86 s. : il

В результате анализа следует констатировать наличие отклонений от авторского текста как у С. Рихтера, так и у М. Плетнёва. Тем не менее, каждый из великих пианистов в авторском тексте находит близкое своей творческой индивидуальности начало, что по мнению В. Москаленко, присуще исполнительской интерпретации как способу прочтения музыкального текста. Это сказывается в изменении темпа, нюансировки, звукоизвлечения. Трактовка С. Рихтера в большей степени приближена к классическим традициям. Для него характерна тенденция объединения мелких построений в более крупные, что при наличии большого количества контрастного тематизма оправданно.

М. Плетнёву импонирует романтическое начало, и это выражается в поэтизации всех лирических моментов концерта, утончённости его кантиленных построений. Пианист находит в давно привычных для слуха темах концерта необычный второй психологический план, что выражается в не указанных Ф. Листом замедлениях, ускорениях, ферматах, паузах, позволяющих глубже погрузиться в семантику произведения. И при этом в его исполнении присутствует, как и у С. Рихтера, ярко выраженный виртуозный пианистический стиль Ф. Листа, не являющийся в данных прочтениях самоцелью. Обе трактовки интересны, и всё же игра М. Плетнёва представляется более убедительной.

УДК 781.41

Секретова Лариса Адольфовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры истории, теории музыки и композиции

E-mail: Larisa.sekretova@mail.ru

г. Челябинск, Россия

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ГАРМОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ В КУРСЕ ГАРМОНИИ НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ОТДЕЛЕНИЯХ

Аннотация. *Статья посвящена гармоническому анализу как одной из важнейших форм работы в процессе занятий по гармонии. Указываются особенности аналитического подхода на занятиях по гармонии на исполнительских факультетах, ставится задача выработки адекватных музыкальной практике подходов к анализу музыкальных произведений.*

Ключевые слова: *гармонический анализ; дисциплина «Гармония»; методические рекомендации.*

Sekretova Larisa Adolfova,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;

The South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky

Associate Professor of the Department of History, Theory of Music and Composition

E-mail: Larisa.sekretova@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

METHODOLOGICAL INDICATIONS ON HARMONIC ANALYSIS IN THE COURSE OF HARMONY ON EXECUTIVE DEPARTMENTS

Annotation. *The article is devoted to harmonic analysis as one of the most important forms of work in the process of training in harmony. Specifies the features of the analytical approach in the classroom for harmony in the performing faculties, the task is to develop adequate approaches to the analysis of musical works in music practice.*

Keywords: *harmonic analysis; discipline «Harmony»; methodical recommendations.*

Общепринятым является утверждение, что гармония является одним из важнейших средств музыкальной выразительности. В Программе учебной дисциплины (2015 г.), разработанной на основе Федерального государственного образовательного стандарта по исполнительским специальностям высшего образования, отмечается, что дисциплина «Гармония» – весомая составная часть профессиональной подготовки студентов.

В основе многих перечисленных задач дисциплины указывается в качестве приоритета изучение выразительных возможностей и средств гармонического музыкального языка; правильное научное

понимание места, занимаемого в ней данной наукой; освоение особенностей гармонических стилей в музыке различных исторических эпох и музыкальных направлений.

Поскольку гармония как одно из ведущих средств выразительности всегда понимается в единстве с другими элементами музыкального языка, такими, как мелодика, метроритм, фактура, формообразование, она призвана создавать не только определённый колорит музыкального произведения, но и выявлять его особые стилистические признаки. Выдающийся педагог, профессор Московской консерватории Т.Ф. Мюллер во вступи-

тельной статье к авторскому учебнику по гармонии подчёркивает важную мысль: «Понятие гармонии в наше время значительно расширилось. Оно не отождествляется теперь только с понятием аккордов (или созвучий) и последовательностей, а включает целую область средств выразительности, в которой названные явления рассматриваются в их музыкально осмысленном значении в процессе развития и становления музыки в целом» [1, с. 3].

Гармонический анализ, как составная и сущностная важная часть предмета, ставит одной из своих главных целей формирование у студентов вуза соответствующих профессиональных компетенций. Будущие музыканты-профессионалы должны владеть системным подходом к гармоническому анализу и свободно владеть всеми его видами.

Невозможно переоценить умение студентов анализировать развертывание гармонической структуры в музыкальных формах разных исторических эпох; обнаруживать осознание органической взаимосвязи гармонической структуры с прочими сторонами музыкальной композиции; выносить и обосновывать эстетическое суждение о гармоническом наполнении конкретной музыкальной формы.

Поэтому именно гармонический анализ произведения вырабатывает понимание того, как диалектически связаны между собой драматургия и композиция музыкального произведения, отдельные аккорды, созвучия, а также стилистические особенности, характерные для каждой определённой эпохи, будь то Барокко, Классицизм, Романтизм или Постмодернизм.

Безусловно, для понимания специфики определённого стиля общепринятой является задача анализировать произведения, относящиеся к наиболее ярким, высокохудожественным образцам данной музыкальной эпохи, используя в том числе и произведения учебного репертуара обучающихся по специальности и фортепиано. В этом случае гармонический анализ будет выполнять двоякую функцию: помогать более глубокому пониманию сту-

дентами исполняемых ими музыкальных произведений, и осмыслению исторического развития музыкального искусства в целом.

На сегодняшний день в педагогической практике используются как устные, так и письменные формы анализа. Ничуть не умаляя роли устного, отметим, что именно письменный анализ приучает к логической последовательности изложения и точности характеристик, позволяет более точно осмыслить и обобщить наблюдения.

Попытаемся определить характеристики типов анализа с точки зрения их объёмности. Как показывает практика, многие из них могут быть с успехом применены на исполнительских отделениях вуза.

Гармонический анализ обзорного типа предполагает работу с большим количеством нотного текста. Данные задания помогают совершенствовать технику потактового анализа, воспитывают аналитическую зоркость и, несмотря на некоторую поверхностность, приучают замечать общее в многообразии и индивидуальных проявлениях. Кроме того, задания такого рода оказывают непосредственную помощь в повторении информационного раздела курса гармонии. Для примера заданий приведем следующие варианты тем:

- роль альтерированной субдоминанты в начальных оборотах тем Чайковского;
- «рахманиновский аккорд» в процессе эволюции авторского стиля;
- роль секвенций в темах Чайковского;
- мажоро-минор в песнях вокальных циклов Шуберта;
- расширенная тональность в творчестве Прокофьева на примерах тем из балета «Ромео и Джульетта»;
- современная аккордика в пьесах фортепианного цикла С. Прокофьева «Мимолетности»;
- роль «прометеева аккорда» в контексте эволюции гармонического языка А. Скрябина.

Гармонический анализ отдельного произведения подразумевает, что характеристика отдельных элементов музыкального языка (функции, типа аккордики, соотношения кадансов, тонального плана) завершится выводами о характере формообразования и выразительном (колористическом) значении гармонии в данном произведении. Здесь раскрытие поэтического потенциала гармонии осуществляется на основе единства содержательного языкового эстетического и технологического начал.

Но зачастую именно уровень обобщения в анализе целостных произведений бывает недостаточным. Студентам не хватает целостного восприятия, касающегося взаимодействия элементов гармонического языка, а также данного произведения с другими, схожими с ним.

Так, характеристика темы II части Largo сонаты op. 2 № 2 Л. Бетховена не будет интересной, если ей не предшествовала работа с другими медленными темами композитора. Одним словом, должен состояться процесс накопления материала, игнорирование которого несомненно вызовет определенные затруднения. Необходимо учитывать, что подобные задания должны быть преимущественно итоговыми. Рабочие же задания следует давать, ориентируясь на конкретную цель и допуская различную степень детализации анализа, вариантность задач.

Приведем примеры:

1) выявить типологические черты авторского гармонического стиля в данном произведении: Дж. Гершвин «Прелюдия es-moll», прелюдии и «Элегия» С. Рахманинова;

2) найти соотношение индивидуального и характерного в гармоническом языке различных жанров: Э. Григ «Весной», прелюдия Ф. Шопена B-dur;

3) осознать гармонию как средство стилизации: М. Балакирев «Грузинская песня», С. Рахманинов «Нива», Н. Римский-Корсаков «Пленившись розой», С. Слонимский «Три грации», Б. Барток «Микрокосмос», «На острове Бали».

Сравнительный анализ подразумевает в качестве материала пьесы одного автора, жанра или сходные по содержанию. В большей степени предпочтительны романсы на одни и те же поэтические тексты.

Чрезвычайно интересным будет выполненные задания на выявление импрессионистских черт гармонии в фортепианных пьесах С. Скотта «Экзотический танец», «Процесс танца». Показательны и информативны анализы, выявляющие роль гармонии как средства создания национального колорита в романсах М. Глинки «Дева», «Ночной зефир» «Сомнение» и т. д.

Сравнительный анализ произведения одного жанра – вариант более сложного задания, так как предполагает установление как общих, так и индивидуальных особенностей гармонии. Например, ставится задача выявить характерные черты того или иного композиторского стиля. Образцы таких заданий найдем в «Концерте для фортепиано a-moll» Э. Грига, романсе «Лебедь», миниатюрах Ф. Листа «Утешение» № 2, E-dur, D-dur, пьесе «Долина Обермана».

Чрезвычайно полезным будет рассмотреть следующие произведения:

– романсы С. Рахманинова «Вешние воды», «У моего окна»;

– сольные номера Людмилы из I и IV действия оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»;

– арии Ленского из I и II действий оперы П. Чайковского «Евгений Онегин».

Для выполнения таких объемных заданий можно использовать сделанный ранее анализ отдельных произведений. С этой целью можно предложить романсы русских композиторов: «Ах ты времечко» А. Варламова, «Жаворонок» М. Глинки, а также ряд инструментальных миниатюр: «Рондо D-dur» В. Моцарта; «Песни без слов» № 1, 9 Ф. Мендельсона; «Приют» Ф. Шуберта; «Причуды» № 2, 3 Н. Мясковского; «Ноктюрн № 4» Ф. Пуленка; «Танец девушек с лилиями» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»; «Скерцино»

Р. Щедрина; «Три фантастических танца» Д. Шостаковича и т. д.

Как видно из приведенных примеров, для лучшего усвоения навыков и техники анализа, необходимо привлекать большое количество образцов. С одной стороны это приучает студентов к точной скрупулезной работе, но и помогает отличать индивидуальное и типическое в различных гармонических стилях. С другой стороны, максимальное количество произведений при всем многообразии поможет видеть данные общие закономерности. Множественность гармонических решений как правило влечет за собой постановку проблем выработки адекватных музыкальной практике подходов к ее анализу. Многовариантность типов заданий по гармоническому анализу не только стимулирует инициативу обучаемых, но и дела-

ет задания по гармонии более разнообразными и насыщенными, воспитывает творческое мышление студентов.

Именно в увеличении удельного веса заданий по гармоническому анализу в курсе гармонии во многом видится решение проблемы формирования навыков активного творческого мышления.

«Гармонический анализ – основное звено связи проходимых теоретических закономерностей гармонии с художественной практикой. Его конечной целью является раскрытие значения гармонии как важнейшего выразительного и формобразующего фактора музыки, в совокупности с другими элементами музыкального языка участвующего в создании и формировании музыкального образа» [6, с. 20].

Литература:

1. Мюллер, Т.Ф. Гармония [Текст] / Т.Ф. Мюллер. – Москва : Музыка, 1982. – 288 с.
2. Базарнова, В.Е. Преподавание гармонии на фортепианном отделении музыкального училища [Текст] // Методические записки по вопросам музыкального образования. – 1979. – № 2. – С. 9–29.
3. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки [Текст] / В.В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 262 с.
4. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
5. Зенкин, К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К.В. Зенкин. – Москва : Изд-во МГК им. М.П. Мусоргского, 1997. – 148 с.
6. Бершадская, Т.С. О методике преподавания гармонии в музучилищах [Текст] / Т.С. Бершадская. – Ленинград : Музыка, 1969. – 25 с.

References:

1. Myuller, T.F. Garmoniya [Tekst] / T.F. Myuller. – Moskva : Muzyka, 1982. – 288 s.
2. Bazarnova, V.E. Prepodavanie garmonii na fortepiannom otdele-nii muzykal'nogo uchilishcha [Tekst] // Metodicheskie zapiski po voprosam muzykal'nogo obrazovaniya. – 1979. – № 2. – S. 9–29.
3. Medushevskij, V.V. Intonacionnaya forma muzyki [Tekst] / V.V. Medushevskij. – Moskva : Kompozitor, 1993. – 262 s.
4. Nazajkinskij, E.V. Logika muzykal'noj kompozicii [Tekst] / E.V. Nazajkinskij. – Moskva : Muzyka, 1982. – 319 s.
5. Zenkin, K.V. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Tekst] / K.V. Zenkin. – Moskva : Izd-vo MGK im. M.P. Musorgskogo, 1997. – 148 s.
6. Bershadsкая, T.S. O metodike prepodavaniya garmonii v muzuchili-shchah [Tekst] / T.S. Bershadsкая. – Leningrad : Muzyka, 1969. – 25 s.

УДК 786.2

Степанова Наталья Викторовна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,

доцент кафедры фортепиано

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

г. Челябинск, Россия

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА СЮИТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ М. РАВЕЛЯ «СКАЗКИ МАТУШКИ-ГУСЫНИ»

Аннотация. *Представленная статья посвящена анализу художественно-стилевых и ансамблево-исполнительских аспектов сюиты Мориса Равеля «Сказки Матушки-Гусыни», принадлежащей к стилистике художественного течения конца XIX и первой трети XX века – импрессионизму и относящейся к жанру фортепианного дуэта.*

Ключевые слова: *эпоха французского импрессионизма; жанр фортепианного дуэта; ансамблево-исполнительские проблемы.*

Stepanova Natalia Viktorovna,

Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor;

South-Ural state Institute of arts they. P.I. Tchaikovsky,

Associate Professor of piano

E-mail: stepanova.n2010@yandex.ru

Chelyabinsk, Russia

SOME ASPECTS OF MUSICAL-PERFORMANCE ANALYSIS OF SUITES FOR PIANO IN THE FOUR HANDS OF M. RAVEL «MATTER-MUSKY-GUSYNI'S TALES»

Annotation. *The presented article is devoted to the analysis of artistic, stylistic and ensemble-performing aspects of the suite by Maurice Ravel's «Fairy Tales of Mother Goose», belonging to the style of the artistic movement of the late XIX and first third of the XX century – impressionism and belonging to the genre of piano duet.*

Keywords: *the era of French impressionism; the genre of piano duet; ensemble-performing problems.*

Сюита для фортепиано в четыре руки «Сказки Матушки-Гусыни» Мориса Равеля относится к стилистике художественного течения конца XIX и первой трети XX века – импрессионизму. Рассматриваемая сюита написана в жанре фортепианного дуэта и представляет собой пять пьес, объединенных в цикл. Она была создана композитором в 1908 году для детей своих близких друзей – Мими и Жана Годебских.

Столь необычное название фортепианной сюиты связано с давней традицией французского фольклора. Имя Матушки-Гусыни принадлежит сказочнице, изображавшейся с гусиными лапками, которой приписывались многие народные сказки,

вошедшие во французскую литературу XVII–XVIII веков. Такое же название, например, носит и первый сборник сказок Шарля Перро, основанный на народных преданиях, изданный им в 1697 году. Он во многом определил название фортепианного цикла М. Равеля, написанного на сюжеты не только произведений Ш. Перро, но и других французских писателей-сказочников того времени.

Жанр сказки привлекает внимание М. Равеля возможностью, как отмечает в своих письмах сам композитор, «воссоздать поэзию детства» [цит. по 9, с. 86]. Обращение автора через сказочные сюжеты к «вечным категориям добра, красоты

и торжества прекрасного» делает сюиту интересной как для детей, так и для взрослых, для всех, «чей рассудок юн, а воображение живо» [9, с. 86, 197].

Отметим, что М. Равель не единственный композитор, обратившийся к детской теме. Продолжая традицию фортепианной литературы для детей, представленную во французской музыке пьесами Ж. Бизе («Детские игры», 1872), Г. Форе («Долли», 1896), К. Дебюсси («Детский уголок», 1908), фортепианная сюита «Сказки Матушки-Гусыни» вносит в нее свой оригинальный вклад.

М. Равель подошел к теме детства по-своему, отдав предпочтение одной из интереснейших граней детского мира – мира сказки. Вся фортепианная сюита овеяна ароматом фантазии, мечты, волшебства. Об этом говорят и названия номеров: «Павана Красавице, спящей в лесу», «Мальчик-с-пальчик», «Дурнушка – императрица пагод», «Красавица и Чудовище» и «Волшебный сад». Таким образом, литературно-поэтические истории в сюите получили интереснейшее музыкальное воплощение.

Эстетика М. Равеля синтезирует в себе художественные принципы различных эстетико-стилевых тенденций. Взяв за основу традиции классицизма, романтизма и, несомненно, совершенно владея импрессионистическими приемами, композитор создает свой индивидуальный стиль. Согласно эстетике импрессионизма, М. Равель стремится к передаче тонких индивидуальных ощущений и впечатлений видения окружающего мира и явлений, что обуславливает тяготение фортепианного наследия композитора не к монументальным, а к миниатюрным формам. Диапазон его образов невероятно широк – от зыбкости и завуалированности, полных намека и недосказанности, продиктованных эстетикой импрессионизма, до более конкретных, зримых, динамичных, наполненных яркой художественной ассоциативностью, относящихся к сфере живописно-живописной сказочности, психологосимволической фантастики, фольклора (французского, испанского, восточного).

Фортепианный стиль М. Равеля – необычный, красочный, завораживающий, бесконечно привлекательный. Музыку для фортепиано композитор писал по-особенному колоритно, используя палитру художественно-изобразительных элементов, тонких изысканных ладогармонических красок, педальных эффектов, богатейших технических новшеств и изобретений, а также ярких оркестровых тембров. По словам известного музыковеда В.В. Смирнова, «фортепианная фактура Равеля уже содержала предпосылки оркестральности. Его фортепиано заключало в себе целый оркестр» [9, с. 196]. Именно этим обусловлен тот факт, что почти все фортепианные произведения композитора существуют в оркестровом варианте («Античный менуэт», «Павана», «Альборада» из цикла «Отражения», «Гробница Куперена», «Благородные и сентиментальные вальсы» и др., равно как и рассматриваемая сюита «Сказки Матушки-Гусыни»).

Сюита «Сказки Матушки-Гусыни», как указывалось выше, относится к жанру фортепианного четырехручного дуэта, который представляет собой, по мнению Е.Г. Сорокиной, «единственный род ансамбля, когда два человека музицируют за одним инструментом», такое «близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию» [8, с. 4]. Ансамблевое музицирование как вид совместной музыкально-творческой деятельности предполагает, что все исполнительские действия находятся в сфере общего коллективного решения. Поэтому определим некоторые наиболее важные аспекты фортепианно-ансамблевого исполнительства.

Успешная реализация всех основных компонентов музыкальной интерпретации ансамблевыми исполнителями обусловлена: **ансамблевым слышанием** – одним из важнейших принципов ансамблевой игры, определяющимся умением «слушать» себя и «слышать» других, ощущая свою партию как часть целого; **синхронностью**, отвечающей за единство моторно-двигательных процессов и организацию метроритмической дисциплины в

ансамбле, особенно в части многовариантности агогического многообразия внутри произведения, а также построения фразировки сообразно логике музыкального развития и ее динамического наполнения; **единством технических приемов**, связанным с рациональным освоением фактуры музыкального произведения и вопросами нахождения тембрового колорита, «мерилом» правильности которого является звук, соответствующий заданному художественному образу; **решением задач педализации**, которые являются незаменимым средством при реализации многообразного спектра художественно-колористических задач. Педаль помогает ансамблевым исполнителям создать ощущение объемности, эффекта пространственной перспективы, стереофоничности звучания, имитации разнообразных оркестровых эффектов и т. д. Отметим, что специфика фортепианного дуэта заключается в том, что педализация осуществляется исполнителем партии *seconda*, которая служит своего рода фундаментом мелодии, ее гармонической и метроритмической основой. Это в свою очередь возлагает на исполнителя партии *seconda* функцию «дирижера», способного чутко воспринимать звучание обеих партий как единого художественного целого, рассчитывая педализацию «на двоих».

Поскольку существует, как уже упоминалось ранее, оркестровая авторская версия фортепианной сюиты «Сказки Матушки-Гусыни», то неоценимую пользу исполнителям в поиске нужного колорита звучания окажет обращение к оркестровой партитуре. Партитурность изложения всех элементов музыкальной ткани, которые распределены по отдельным инструментам и оркестровым группам, позволяет исполнителям представить структуру музыки предельно ясно и воссоздать на фортепиано «иллюзию» оркестрового звучания, используя колористические возможности инструмента.

Обратившись к изящной литературе конца XVII–XVIII веков, М. Равель стремился передать и черты музыкального стиля эпохи, можно сказать, что фортепианная

сюита «Сказки Матушки-Гусыни» явилась данью уважения ко всей французской музыке этого периода. Сюита построена на танцевальной основе, с сохранением жанровых черт старинных танцев. Оправдан и выбор композитором танцевальных жанров, типичных для сюиты XVII и первой половины XVIII столетий: Паваны и Сарабанды, которые обрамляют цикл, укрепляя единство общей конструкции сюиты. Отметим, что воспроизводя внешние нормы старинных французских танцев, М. Равель, руководствуясь своим поэтическим видением, трактует их необычайно изобретательно и интересно. Более того, М. Равель объединяет в сюите танцы разных эпох: Павану, Вальс и Сарабанду. Важной задачей для себя композитор считает необходимость достижения созвучия литературно-поэтических образов и их фортепианного воплощения, то есть нахождение необходимых технических и художественно-выразительных средств.

Поскольку фортепианная сюита, как отмечалось выше, изначально предназначалась юным исполнителям, композитор ориентировался на детские, весьма ограниченные пианистические возможности, а также стремился к ясности и поиску высокой простоты музыкального языка, доступного детскому восприятию, поэтому в сюите практически отсутствуют трудности технического порядка. Напротив, фактура поразительно проста, прозрачна, легка и вместе с тем очень красочна и утончена. Экономичность использования выразительных средств говорит о желании композитора достичь искренности и безыскусности в передаче сказочных событий.

Для облегчения восприятия музыки юными музыкантами М. Равель некоторые номера сюиты (№ 2, 3, 4) предваряет эпитафиями. В качестве эпитафий автор использовал фрагменты из сказок Ш. Перро, М.К. де Онуа и Л. де Бомон. Форма пьес также лаконична – в основном это традиционные двух- и трехчастные структуры. Пожалуй, сложными у М. Равеля остаются гармонический язык, разнообразная динамическая нюансировка, передающая

тонкие звуковые градации, полифоническое развитие «действия», одновременность различных линий-событий в многослойной фактуре партий ансамблевых исполнителей, а также неуловимый педальный колорит. Также определенную трудность для ансамблевых исполнителей представляют переходы от одной музыкальной иллюстрации к другой, что связано с умением быстрого эмоционального переключения.

Важным напутствием для исполнителей является «настойчивая просьба» М. Равеля исполнять его музыку точно так, как предписано в нотах, ничего не привносить от себя. За строгость и педантизм И.Ф. Стравинский, как-то в шутку, прозвал композитора «швейцарским часовщиком» [10, с. 117]. Такая приверженность композитора к дисциплине и порядку органично сочеталась с острой жадой новизны и поиском интереснейших музыкальных находок.

Резюмируем вышеизложенное. Фортепианная музыка М. Равеля привлекает

богатством фантазии, звуковой живописностью, поэтической образностью, отточенностью каждой детали фактуры, ясностью стиля и конструктивным совершенством, при этом композитор «поразительно глубок, мудр, человечен и искренен» [9, с. 5]. Обращение музыкантов-исполнителей к сюите для фортепиано в четыре руки «Сказки Матушки-Гусыни» является лишь началом в постижении такого самобытного явления, как фортепианная музыка Мориса Равеля, и, несомненно, будет плодотворным для музыканта любого уровня. Исполнителям необходимо помнить, что наиболее сильное впечатление слушатель получает от интерпретации музыкального произведения, которая несет на себе печать индивидуальности музыканта, отмечена цельностью замысла и техническим совершенством его воплощения, созвучна эстетическим идеалам эпохи и вместе с тем отличается новизной, что в конечном итоге продлевает произведению жизнь.

Литература:

1. Альшванг, А.А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля [Текст] / А.А. Альшванг. – Москва : Музгиз, 1963. – 176 с.
2. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века [Текст] / Л.Е. Гаккель. – 2-е изд. – Ленинград : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
3. Готлиб, А.Д. Основы ансамблевой техники [Текст] / А.Д. Готлиб. – Москва : Музыка, 1971. – 96 с.
4. Готлиб, А.Д. Фактура и тембр в ансамблевом произведении [Текст] / А.Д. Готлиб // Муз. исполнительство. – Вып. 9. – Москва : Музыка, 1976. – С. 106–139.
5. Корто, А. О фортепианном искусстве [Текст] / А. Корто. – Москва : Классика-XXI, 2005. – 252 с.
6. Лонг, М. За роялем с Равелем [Текст] / М. Лонг // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 9. / сост., вст. ст., коммент. и ред. переводов Я. Мильштейна. – Москва : Музыка, 1981. – С. 75–108.
7. Мартынов, И.И. Морис Равель [Текст] / И.И. Мартынов. – Москва : Музыка, 1979. – 336 с.
8. Сорокина, Е.Г. Фортепианный дуэт. История жанра [Текст] / Е.Г. Сорокина. – Москва : Музыка, 1988. – 319 с.
9. Смирнов, В.В. Морис Равель и его творчество [Текст] : моногр. / В.В. Смирнов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 224 с. : нот.
10. Стравинский, И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. [Текст] / И.Ф. Стравинский ; коммент. И. Белецкого ; послесл. и общ. ред. М. Друскина. – Ленинград : Музыка, 1971. – 416 с.

References:

1. Al'shvang, A.A. Proizvedeniya K. Debyussi i M. Ravelya [Tekst] / A.A. Al'shvang. – Moskva : Muzgiz, 1963. – 176 s.
2. Gakkel', L.E. Fortepiannaya muzyka XX veka [Tekst] / L.E. Gakkel'. – 2-e izd. – Leningrad : Sov. kompozitor, 1990. – 288 s.
3. Gotlib, A.D. Osnovy ansamblevoj tekhniki [Tekst] / A.D. Gotlib. – Moskva : Muzyka, 1971. – 96 s.
4. Gotlib, A.D. Faktura i tembr v ansamblevom proizvedenii [Tekst] / A.D. Gotlib // Muz. ispolnitel'stvo. – Vyp. 9. – Moskva : Muzyka, 1976. – S. 106–139.
5. Korto, A. O fortepiannom iskusstve [Tekst] / A. Korto. – Moskva : Klas-sika-XXI, 2005. – 252 s.
6. Long, M. Za royalem s Ravelem [Tekst] / M. Long // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran. – Vyp. 9. / sost., vst. st., komment. i red. perevodov YA. Mil'shtejna. – Moskva : Muzyka, 1981. – S. 75–108.
7. Martynov, I.I. Moris Ravel' [Tekst] / I.I. Martynov. – Moskva : Muzyka, 1979. – 336 s.
8. Sorokina, E.G. Fortepiannyj duet. Istoriya zhanra [Tekst] / E.G. Sorokina. – Moskva : Muzyka, 1988. – 319 s.
9. Smirnov, V.V. Moris Ravel' i ego tvorchestvo [Tekst] : monogr. / V.V. Smirnov. – Leningrad : Muzyka, 1981. – 224 s. : not.
10. Stravinskij, I.F. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii. [Tekst] / I.F. Stravinskij ; komment. I. Beleckogo ; poslesl. i obshch. red. M. Druskina. – Leningrad : Muzyka, 1971. – 416 s.

УДК 781.6

Тхор Роксана Александровна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского»,
обучающийся 1 курса факультета музыкального искусства
E-mail: roxanatkhор@gmail.com
г. Челябинск, Россия

Севостьянов Роман Владимирович;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры инструментального исполнительства
E-mail: pianist74@yandex.ru
г. Челябинск, Россия

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ПЕСЕН БЕЗ СЛОВ» Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

Аннотация. *Статья посвящена рассмотрению интерпретаций «Песен без слов» Ф. Мендельсона выдающимися исполнителями XX века. В процессе анализа рассматриваются различные исполнительские выразительные средства в контексте художественной задачи исполнения – раскрытия замысла композитора и соответствия жанру и эпохе.*

Ключевые слова: *Мендельсон; «Песни без слов»; интерпретация; исполнение; выразительные средства.*

Tkhor Roxana Alexandrovna;

Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts,
1-st year student of the Faculty of Music Arts
E-mail: roxanatkhор@gmail.com
Chelyabinsk, Russia

Sevostianov Roman Vladimirovich;

Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts,
Lecturer at the Instrumental Performance Department
E-mail: pianist74@yandex.ru
Chelyabinsk, Russia

COMPARATIVE ANALYSIS OF INTERPRETATIONS OF "SONGS WITHOUT WORDS" F. MENDELSSOHN

Annotation. *The article is devoted to the review of "Songs without Words" by F. Mendelssohn's outstanding performers of the XX century. In the process of analysis, various performing expressive means are considered in the context of the artistic task of performance – the discovery of the composer's idea and compliance with the genre and epoch.*

Keywords: *Mendelssohn; "Songs without Words"; interpretation; performance; expressive means.*

*Мендельсон – величайший музыкальный гений, явившийся миру
после Моцарта.
Р. Вагнер*

Мендельсон не в первый раз удостоился такого сравнения. Еще до Вагнера, будучи двенадцатилетним ребенком, Феликс поразил слушателей и критиков на

«турнире талантов» у Гёте, после чего был единодушно назван «улучшенным вариантом юного Моцарта». Гектор Берлиоз называл Мендельсона «пророком Баха».

Редко в жизни замечательных людей можно встретить столь благоприятные условия для творческого развития, как те, в какие был поставлен Мендельсон. Артистическая слава сопутствовала ему с первых шагов музыкальной жизни, он мог позволить себе роскошь сочинять музыку безо всякой оглядки на внешние обстоятельства. Фортепианные произведения Мендельсона – высокохудожественное претворение образов и жанров бытовой музыки. Одним из прекрасных образчиков таких сочинений является собрание пьес «Песни без слов», сочиняемых композитором на протяжении всей его жизни.

Данное собрание – разновидность инструментальной миниатюры, такая же, как экспромт или музыкальный момент. В них четко обозначилась основная тенденция романтиков – «вокализировать» инструментальную музыку, придать ей песенную выразительность. В этих миниатюрах, отмеченных печатью артистизма и благородства, раскрыт душевный мир Мендельсона – лирика и поэта.

Так как будут рассматриваться именно интерпретации «Песен без слов», стоит более подробно остановиться на данном термине.

Интерпретация (от лат. *interpretatio*) – «разъяснение, истолкование». Выразительные средства музыкального исполнительства охватывают все стороны воспроизведения музыки: собственно звукоизвлечение, динамику звучания, музыкальный темп и ритм, исполнительскую агогику и артикуляцию, педализацию и т. д. Каждое из них связано с выполнением определенных художественных задач, каждое имеет свои основные функции. Исполнительские выразительные средства дают возможность интерпретатору с достаточной полнотой раскрыть содержание музыкального произведения и выявить его форму, создавая исполнительский художественный образ. Все эти средства, мера применения которых не фиксируется композитором в нотной записи и фиксирована относительно, количественно и качественно определяются исполнителем и составляют основу специфики музыкаль-

ного исполнительства. Кроме этого, не стоит забывать и о стиле, одним из важнейших признаков которого является репертуар исполнителя, часто выявляющего его на уровне национальной школы и в свою очередь становящегося стилевым признаком самой школы. Например, преимущественное обращение австрийских пианистов XX века (Артур Шнабель, Глен Гульд, Ингрид Хеблер и др.) к произведениям венской классики и Шуберта определяет такой их стилистический признак, как «молоточковость» произношения, ясность фактуры и др. Внимание к отточности мануальной техники и красочность французской исполнительской школы (Франсис Планте, Маргерит Лонг, Альфред Корто) во многом определены произведениями французских композиторов. Важным признаком русской исполнительской школы является речевое интонирование, связанное с большим вниманием к слову в русской музыке («Я хочу, чтобы звук выражал слово» – Александр Даргомыжский).

Исходя из вышеперечисленного, рассмотрим интерпретации трех пианистов, воспитанных в рамках разных национальных школ.

Даниэль Баренбойм – израильский дирижер и пианист, которого, однако, можно отнести к русской исполнительской школе, т. к. его родители, его первые педагоги, были выходцами из России.

Его интерпретацию отличает больший динамический диапазон, чем указанный композитором, быстрые темпы, свободная манера исполнения – исполнитель часто прибегает к такому средству выразительности, как *rubato*. Педаль он использует в малых количествах – лишь для создания полетности звука, колористическая педаль в данном собрании используется крайне редко. При всем при этом исполнение Баренбойма отличает мастерское владение временем внутри музыкальной фразы – она льется на одном дыхании, останавливаясь только при своем логическом завершении – в конце произведения. Способствует этому то, что Баренбойм максимально нивелирует привычные для нас логические акценты на

сильных долях в трехдольном ритме, и на первой и третьей долях – в четырехдольном.

Рена Кириаку – греческая пианистка, проходила обучение в Австрии и Франции, у Ричарда Штера и Исидора Филиппа. Кириаку интерпретирует «Песни без слов» в меньшем динамическом диапазоне, чем указанный автором, также темпы, выбираемые ею, более медленные. Педализация более активная, штрихи соблюдаются не строго. В целом заметно, что делается акцент именно на напевность и романсовость произведений.

Амир Кац – израильский пианист, живущий и работающий в Германии. Обучался в Мюнхене у Элисо Вирсаладзе и Михаэля Шефера. Интерпретацию данного исполнителя можно назвать самой акаде-

мической из всех – он строго соблюдает темповые, динамические указания и штрихи. Также, в каком-то смысле, в своем исполнении объединяет наработки предыдущих двух интерпретаторов – мы можем услышать как агогику, схожую с исполнением Баренбойма, так и вокальность, лиричность, которая роднит с исполнением Рены Кириаку.

«Песня без слов» оп. 19, № 6

Программное название данной «Песни без слов» – «Песня Венецианского гондольера». Исходя из него, можно догадаться, что в этой миниатюре нам представлена картина вечера в Венеции, неспешного покачивания волн в каналах и летящей над ними песни гондольера, год за годом перевозящего спешащих по своим делам людей.

Даниэль Баренбойм

Аkkомпанемент как раз отвечает за представление «волн», но Баренбойм не делает привычного ударения на первую восьмую в триоли, а максимально облегчает ее, делая небольшую цезуру перед второй восьмой. С одной стороны, это уводит слушателя от прямой ассоциации с водной стихией, а с другой – эта интерпретация является более глубокой на психологическом уровне и придает более взволнованный, мятущийся дух как всему

произведению, так и относительно спокойному проведению первой темы.

В дальнейшем исполнитель только укрепляет подобное отклонение от привычной ритмики – вопреки прописанным акцентам на второй доле такта, подчеркивает предстоящую восьмую, внося еще большую неопределенность и нестабильность мелодии. В дальнейшем он не раз использует этот прием, подчеркивая задержания, пусть они приходятся и на слабую долю.



Рена Кириаку. В «Песне Венецианского гондольера» в ее интерпретации интересна такая особенность – динамические акценты интерпретированы агогически, а не в рамках громкости. Выразительность достигается именно за счет задержаний и цезур, а не за счет акцента. В отличие от интерпретации Даниэля Баренбойма, Кириаку на протяжении всей «Песни» строго соблюдает трехдольность композиции, чуть задерживая начало каждой триоли и немного подчеркивая его, что в аккомпанементе, что в мелодии. Благодаря этому перед слушателем рисуется картина, заложенная автором в названии – шум волн, тоскливая и лиричная песня лодочника. Исходя из этого, интерпретацию Кириаку можно назвать академической.

Амир Кац. В «Песне без слов» № 6 Кац применяет интересный прием – в зависимости от требований изобразительности мелодии, он задерживает либо вторую, либо третью восьмую в триоли, таким образом добиваясь в аккомпанементе более живого рисунка и особенной связности и текучести. Педаль используется им без излишеств, благодаря этому ясно слышатся все штрихи, прописанные автором – им Кац следует безукоризненно. В данной миниатюре Амир Кац показывает удивительный навык владения динамикой – *pianissimo* в его исполнении звучит буквально на грани слышимости, что не мешает исполнителю интонировать в пределах заданной динамики. Еще большей изобразительности он достигает благодаря достаточно вольному обращению с

темпоритмом: в кульминации как всего произведения, так и небольших тем, он активно использует *ritenuto*.

«Песня без слов» ор. 30, № 5

Даниэль Баренбойм. Особой экспрессии Баренбойм достигает, мастерски меняя туше от легкого, невесомого прикосновения к клавиатуре, до тяжелой весомой игры, буквально доставая до дна клавиатуры. Благодаря этому небольшие по своему размеру «Песни без слов» в его исполнении приобретают драматургический размах. В качестве примера можно рассмотреть «Песню без слов» ор. 30, № 5. Интересно проследить, как в зависимости от нужд пианиста быстрые тридцать вторые в левой руке то обволакивают вуалью изящную мелодию, то превращаются в массивный фундамент для кульминации. Несмотря на «моторность» исполнения, чувственность и присущий Мендельсону лиризм безукоризненно сохраняются благодаря подробному интонированию и богатому использованию динамики. Несмотря на указанное композитором *legatissimo* в левой руке, исполнитель не использует педаль и сохраняет «рассыпчатость» и четкую артикуляцию тридцатьвторых. Мелодия же на протяжении всей миниатюры сохраняет свою песенность. Достичь этого Баренбойму удается благодаря прибранности штриха – отсутствует острое *staccato*, штрихи как бы усреднены, то же самое происходит и с динамикой – акценты и *sforzando* лишь немного отличаются от остальной мелодии.

11. *Andante grazioso.*
Il Basso sempre piano e leggerissimo

1833. *p*
legatissimo

Рена Кириаку остается верна себе и так же выбирает более медленный темп, чем указанный, и меньший динамический диапазон. Однако, исполнительница мастерски избегает однообразности, применяя широчайшую палитру нюансов и интонирования. Несмотря на кажущуюся «моторность» данной «Песни», Кириаку пропеваёт ее от первой до последней ноты и даже тридцатьвторые в аккомпанементе льются мягко и плавно. Для достижения данного эффекта исполнительнице в некоторых фрагментах пришлось пожертвовать авторскими штрихами – *non legato* и *staccato*, однако все это для того, чтобы сохранить изначальный характер миниатюр – вокальность исполнения и лиричность.

Амир Кац. Пианист отходит от безукоризненного соблюдения штрихов в пользу большей песенности миниатюры. Для большей вокализации мелодии вместо *non legato* он использует *legato*, таким образом объединяя даже аккордовую фактуру. Динамически исполнение находится строго в рамках, данных композитором, однако, именно в данном примере лучше всего заметны небольшие изменения, привнесенные исполнителем – помимо

акцентов и динамических усиления, Кац подчеркивает замысел автора задержаниями, *ritenuto* и цезурами, делая, таким образом, исполнение более выпуклым и чувственным.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что интерпретация того или иного произведения зависит от множества факторов – динамики, темпа, штрихов и педализации, интонирования и национальной школы, в рамках которой воспитывался пианист и его эрудиции. Таким образом, открывается широчайший простор для изучения и придания новых красок любому произведению. Также можно сделать вывод, что музыкальная деятельность невозможна без эмоционального переживания процесса исполнения и, как следствие, личность пианиста, его опыт и эрудированность оставляют отпечаток на исполнении практически воле исполнителя. Однако, безусловно, в случае исполнения классических произведений необходимо ориентироваться на указания композитора, так как наша задача – именно раскрыть его замысел наилучшим образом, через призму собственного опыта и чувства прекрасного.

Литература:

1. Мессерер, А. Безупречно чистый стиль Мендельсона [Электронный ресурс] / А. Мессерер. – Режим доступа : URL: <https://www.chayka.org/node/5359> (дата обращения 02.02.2019).
2. Дятлов, Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика [Текст] : дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Дмитрий Алексеевич Дятлов; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2015. – 270 с.
3. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран [Текст] / В.С. Галацкая. – Вып. 3. – Москва : Музыка, 1974. – 560 с.
4. Гук, Т.С. Сравнительный анализ интерпретаций второго фортепианного концерта Бетховена [Электронный ресурс] / Т.С. Гук // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки : сб. ст. по мат. XXV междунар. студ. науч.-практ. конф. № 10 (25). – Режим доступа : URL: [http://sibac.info/archive/guman/10\(25\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/10(25).pdf) (дата обращения 11.02.2019).
5. Ворбс, Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди [Текст] / Г.Х. Ворбс. – Ленинград : Музыка, 1966. – 320 с.
6. Мейлих, Е. Феликс Мендельсон-Бартольди [Текст] / Е. Мейлих. – Ленинград : Музыка, 1973. – 104 с.

References:

1. Messerer, A. Bezuprechno chistyj stil' Mendel'sona [Elektronnyj resurs] / A. Messerer. – Rezhim dostupa : URL: <https://www.chayka.org/node/5359> (data obrashcheniya 02.02.2019).
2. Dyatlov, D.A. Ispolnitel'skaya interpretaciya fortepiannoij muzyki: teoriya i praktika [Tekst] : diss... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Dyatlov Dmitriy Alekseevich ; [Mesto zashchity : Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rahmaninova]. – Rostov-na-Donu, 2015. – 270 s.
3. Galackaya V.S. Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran [Tekst] / V.S. Galackaya. – Vyp. 3. – Moskva : Muzyka, 1974. – 560 s.
4. Guk, T.S. Sravnitel'nyj analiz interpretacij vtorogo fortepiannogo koncerta Bethovena [Elektronnyj resurs] / T.S. Guk // Nauchnoe soobshchestvo studentov XXI stoletiya. Gumanitarnye nauki : sb. st. po mat. XXV mezhdunar. stud. nach.-prakt. konf. № 10 (25). – Rezhim dostupa : URL: [http://sibac.info/archive/guman/10\(25\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/10(25).pdf) (data obrashcheniya 11.02.2019).
5. Vorbs, G.H. Feliks Mendel'son-Bartol'di [Tekst] / G.H. Vorbs. – Leningrad : Muzyka, 1966. – 320 s.
6. Mejlih, E. Feliks Mendel'son-Bartol'di [Tekst] / E. Mejlih. – Leningrad : Muzyka, 1973. – 104 s.

УДК 782.1

Федько Кристина Владимировна;

Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,
факультет музыкального искусства,
направление подготовки 53.03.04 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»,
профиль «Музыковедение», обучающийся IV курса
E-mail: kitiness@mail.ru
г. Луганск, Луганская Народная Республика

Михалёва Евгения Яковлевна,

доцент;
Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,
профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки
E-mail: eugenia1943@mail.ru
г. Луганск, Луганская Народная Республика

**У ИСТОКОВ ЖАНРА. ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ.
НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» Ш. ГУНО**

Аннотация. В статье рассматривается I действие оперы «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно в контексте особенностей жанра лирической оперы. Автор анализирует «инновационную» композиторскую трактовку шекспировского сюжета, отмеченную переосмыслением идейных аспектов, переводящихся из философского плана в лирико-бытовой.

Ключевые слова: Гуно; «Ромео и Джульетта»; лирическая опера; композитор; ария; сцена; кульминация.

Kristina Vladimirovna Fedko;

Lugansk State Academy of Culture and Arts, Faculty of musical arts,
IV year student, general specialization 53.03.04 «Musicology and musical arts»,
specialization «Musicology»
E-mail: kitiness@mail.ru
Lugansk, Lugansk Peopl's Republic

Eugenia Yakovlevna Mikhaleva,

assistant professor;
Matusovsky Academy of Culture and Arts, professor,
head of the music theory and history department
E-mail: eugenia1943@mail.ru
Lugansk, Lugansk Peopl's Republic

**AT THE SOURCE OF THE GENRE. LYRICAL OPERA FEATURES. ON THE EXAMPLE
OF THE FIRST ACT OF «ROMEO AND JULIET» BY C. GOUNOD**

Annotation. The article observes the 1st act of «Romeo and Juliet» by C. Gounod in the context of features of lyrical opera genre. The author analyzes the innovative interpretation of the Shakespeare's plot and the rethinking of the idea aspects by translating them from philosophical to lyrical common perspective.

Keywords: Gounod; «Romeo and Juliet»; lyrical opera; composer; aria; scene; culmination.

В многожанровом поле музыкального искусства одно из ведущих мест зани-

мает опера. С момента своего появления в конце XVI столетия она трансформирова-

лась в самые различные виды. XIX век подарил миру лирическую оперу – прекрасное наследие её основоположника Ш. Гуно и его современников. При неугасающем интересе к жанру в целом, лирической опере уделено значительно меньше внимания, в основном все научные работы адресованы «Фаусту». Это мотивировало актуальность рассмотрения не менее замечательной, но мало исследованной оперы «Ромео и Джульетта».

Целью статьи является определение характерных особенностей лирической оперы на примере I действия «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно.

В XIX веке на смену романтической опере с её ошеломляющими контрастами и гиперболизацией приходит гениальная простота и тонкая чувственность. Как указывает Б. Ионин, героем становится обыкновенный человек с его проблемами, бытовыми ситуациями и личной драмой, которая выходит на первый план [2]. Вот почему, обращаясь к известным литературным первоисточникам, – «Фауст» В. Гёте, «Лекарь поневоле» Ж.Б. Мольера – композитор сужает их рамки, уходит от конфликтности и масштабности замысла. В этом отношении показательна и трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта», получающая в трактовке Ш. Гуно лирико-драматическое звучание. Отсюда изменения в сюжете. Это наглядно прослеживается уже в первом действии спектакля. По словам М. Друскина, «композитор открыл во французской оперной и романсовой музыке богатейшие возможности “общительной” лирики, непосредственной и импульсивной, проникнутой демократическими настроениями» [1].

О трагедийном первоисточнике напоминает Увертюра с тяжёлым поступенным нисходящим унисоном меди, двойным пунктиром и зловещей триольной фанфарой на тонике. Буквально захлёбывающиеся в верхнем регистре нисходящие секундовые и терцовые попевки, напоминают рыдания. Поднимаясь на кварту вверх, они накаляют градус экспрессии. Это же настроение выражает и средняя часть – трёхголосное фугато на

тревожной теме с размашистыми переменными скачками. Здесь каждое проявление суровой мелодии на неизменной динамике *ff* выражает злобную непреодолимую силу, коей является непрекращающаяся вражда двух старинных родов. Грозный облик репризы с ходами по уменьшенному трезвучию, нисходящим движением в объёме тритона приводит к каденции, которая звучит мрачно и непреложно, как предостережение о бессмысленности родовой вражды, уносящей человеческие жизни. Колорит светлеет с наступлением каждой из четырёх стрóf с красочными сопоставлениями далёких тональностей. Неустойчивые триоли медных духовых приводят к главному, в смысловом отношении, разделу увертюры – гимну любви. Его возвышенную поэтическую суть подтверждают структура периода повторного строения, хоральная аккордовая фактура, четырёхдольный размер, тёплый «человеческий» тембр струнных смычковых инструментов, нежные звучания солирующей скрипки.

Таким образом, в прологе композитор от трагедийного повествования приходит к выражению шекспировской идеи вечной любви с помощью оркестра и хора.

Один из главных признаков лирической оперы – композиторские «вольности» в отношении избранного сюжета. Ш. Гуно начинает прямо со сцены бала, где знакомит зрителя с героями спектакля, прибегая к использованию бытовых жанров, в частности вальса. Призывные унисонные фанфары труб на *ff* в трёхдольном метре на доминантовом органном пункте словно приглашают на праздник. На этом фоне звучит основное тематическое зерно рефрена большой сцены, образующей рондообразную композицию. «Порхающие» пунктирные гаммообразные мотивы скрипок готовят сцену бала. Подобный приём затем использует П. Чайковский в своём вальсе из I действия оперы «Евгений Онегин». Восходящая мелодическая линия плавно перетекает в искрящийся весельем рефрен. Выразительные средства указывают на танцевальную природу жанра – трёхдольный размер, пунктирный

ритм, характерные «приседания» на второй доле. Изящные форшлаги и кокетливая хроматика вспомогательных неаккордовых звуков насыщают музыкальную ткань изыском и роскошью праздника Капулетти.

Первый эпизод в исполнении хора раскрывает непринуждённую атмосферу бала. Грациозные пунктиры вокальной партии, тягучие синкопы сопровождения и мягкая тонико-субдоминантовая гармония подчёркивают смысловое значение текста: «Дни скоротечны, счастье не вечно, и ловить миг надо всегда, во снах упоенья и наслажденья наша жизнь пройдёт, как мечта». Невольно возникают аллюзии на Арию Виолетты из I действия оперы «Травиата» Дж. Верди и Вальс Мюзетты из оперы «Богема» Дж. Пуччини. Во втором эпизоде композитор секвенционным развитием нарушает квадратность, а в третьем он приходит к расширению и усложнению формы. Он вводит трёхчастную структуру с тематическим материалом предыдущего эпизода в середине. Большой танцевальный эпизод завершает рефрен. Его четырёхкратное повторение в сцене бала, перемежающееся с тремя эпизодами, образует вариант классического рондо с утверждением настроения радостного веселья.

Обязательной прерогативой лирической оперы является использование бытовых жанров, как танцевальных и маршевых, так и вокальных. Последние доминируют в I действии, где дана экспозиция главных действующих лиц. Первыми, с помощью закруглённых четырёхтактовых фраз, представлены Тибальд и Парис. Обращая внимание на красоту Джульетты, Тибальд как бы готовит её выход. Восходящие секвенции с квартовым шагом в совокупности с органным пунктом создают напряжение ожидания чего-то необыкновенного.

На сцене появляется Джульетта в сопровождении отца Капулетти. Его лаконичное ариозо, проникнутое любовью к дочери, пленяет своей тёплой лирической интонацией, светлым настроением. Изящная мелодия с мягкими окончаниями звучит в триольном сопровождении в то-

нальности *F dur*, завершаясь модуляцией в *C dur*, после чего связка с мотивом из вступления к знаменитому Вальсу Джульетты приводит к пению хора. Состояние изумления от её красоты выражает прерываемая паузами аккордовая фактура,двигающиеся секвенционно вверх мягкие секундовые вздохи в конце фраз, преобладание поступенного движения. Небольшое дополнение к периоду повторного строения, часто используемому в опере, в исполнении полного состава хора с резким динамическим перепадом от *f* к *pp* воспринимается как реприза эпизода, воспевающего красоту девушки. Его окончание фиксирует начало следующего оркестрового вступления к речитативу и арии Джульетты.

Речитатив главной героини в сопровождении мягких переливов арфы замирает на звуке *d²*, как бы передавая впечатление Джульетты от пения хора. Её каденция, оттолкнувшись от восторженного возгласа «Ах!», настраивает на начало арии. К числу характерных особенностей лирической оперы относится ярко выраженное мелодическое начало и, прежде всего, в сольных номерах. Ария передаёт радостное настроение героини, соответствующее праздничной атмосфере бала. В её высказывании скачки уравнивает поступенная мелодическая линия, насыщенная хроматическим движением. В процессе развития появляются большие разнонаправленные скачки, передающие восторженное состояние девушки. Заключительный эпизод в главной тональности завершает этот праздничный вальс, с его перекрёстными ударениями, гармоническими фигурациями в оркестре, стремительно летящей в верхний регистр заключительной каденцией на словах «Летит в небеса!». Данная Ария – своего рода предтеча знаменитого вальса, который прозвучит в I сцене. Кроме того, она вызывает аллюзию на арию Маргариты с жемчугом из оперы «Фауст».

Настроение Джульетты передаётся её отцу. Ария Капулетти в тональности *B dur* резюмирует настроение всеобщего веселья, царящего на празднике в его до-

ме. В основной теме фанфарные ходы по звукам тоники чередуются с восходящими пунктирными мелодиями. Это соответствует обращению Капулетти к присутствующим на балу: «Пора танцевать, сплетитесь руками!». Во втором предложении с более мягкими окончаниями фраз на секундовых вздохах, он прославляет молодость как радостную пору жизни. В середине арии отец Джульетты сетует на свой возраст, но точная (не динамизированная) реприза возвращает праздничное настроение и сменяется ярким ликующим пением хора. Он утверждает радость бытия, после чего совершенно оправданно звучит оркестровый рефрен, впервые появившийся в начале интродукции. Подобное обрамление придаёт ей цельность, соединяя воедино оркестровые эпизоды, диалогические сцены и арии главных героев с яркими запоминающимися мелодиями, что находится в полном соответствии с жанром лирической оперы.

Сцена № 1 представляет собой диалог Меркуцио и Ромео, в котором обнажается непокорный нрав Меркуцио. Её открывает мелодизированный речитатив героя в тональности *B dur*. В ответе Ромео чувствуется тревога и озабоченность. Это выражается в непрерывном мелодическом движении с короткими паузами и уходом вокальной линии в далёкий *as moll*. Декламационного склада речитатив Меркуцио звучит на *f*, говоря о храбрости героя, в чём убеждает и напоминающее уверенный марш оживлённое движение в оркестре. Следующий диалог декламационного склада о приснившейся Ромео царице Маб готовит балладу Меркуцио.

И снова характерный приём лирической оперы – оригинальный вокальный номер в духе итальянского танца тарантеллы, порученной деревянным духовым. Композитор избирает ставшую традиционной в опере трёхчастную форму с развивающейся серединой и с опорой на структуру периода. В первой части довольно развитую мелодическую линию ломают разнонаправленные скачки на октаву, септиму, кварты, перемежающиеся с ходами по аккордовым звукам. Настойчивые аккор-

ды в басу, «рассыпчатые», скользящие по хроматизмам пассажи и трели деревянных духовых и струнных инструментов насыщают музыкальную ткань блеском и безостановочным движением. Всё это передаёт напористый нрав Меркуцио, его энергию, стремление к намеченной цели.

В середине композитор вводит чрезвычайно подвижный тональный план, который замечательно иллюстрирует перечислительный ряд достоинств Маб. Во втором разделе подчёркиваются черты тарантеллы. В мелодической линии появляются речитации, усиливающие общий героический характер баллады. Стремительность движения сопрягается с полиладовостью и полифункциональностью: часть оркестра сопровождает пение Меркуцио в тональности *C dur*, а в нижнем регистре контрабасы и виолончели интонируют *t₆* в тональности *g moll*. Резкие тональные сдвиги, дающие полифункциональные сочетания, быстрый темп и динамика *pp* создают таинственную атмосферу, сопровождающую фантастическую Маб. Тональная неустойчивость словно рисует ночную мглу, в которой обитает эта царица фей. Третий раздел второй части сокращён. Обращает внимание значительное замедление темпа, за счёт чего возникает ощущение предыктовости. Партия Меркуцио содержит выразительную мелодию с опеванием устойчивых звуков. Устанавливается светлая тональность *H dur*, готовящая буквальную репризу баллады. Являясь логическим завершением яркого вокального номера Меркуцио, она возвращает первоначальное настроение.

Роль баллады двояка: с одной стороны – это рассказ Меркуцио о ночной царице-воительнице Маб, несущей в мир благо, а с другой – детализация образа самого героя, на что указывает связь номера с его речитативом (форшлагги в басу, общий тонус рассказа). Стремительные пассажи, быстрый темп, размер $\frac{6}{8}$, упругие квартные интонации при закруглённости фраз невольно ассоциируются с куплетами Мефистофеля из оперы «Фауст».

Следующая сцена состоит из трех небольших разделов. Ромео не покидает чувство тревоги. Меркуцио не понимает переживаний друга и советует ему успокоиться, о чём красноречиво говорят его развёрнутые фразы на фоне сухих аккордов оркестра. Сцену завершает стремительный нисходящий пассаж скрипок и мощный *Cis dur'й* аккорд на *f*, подхватываемый решительным призывом героя – «Идём!».

Следующий раздел играет важную роль. Ромео впервые встречает Джульетту и тут же в неё влюбляется. Здесь музыка передаёт тонкое восхищение, блаженство и одновременно волнение, охватившие сердце юноши. Резкая смена настроения подчёркивается танцевальным размером $\frac{6}{8}$ и соответствующей сменой минорного лада на мажорный (*A dur*). Ярко звучит восторженная фраза Ромео «Ах! Взгляни! Вот неземная красота, как луч во мраке туч...». Меркуцио словно подначивает Ромео в глазах друзей, причем пиццикато виолончелей и контрабасов в оркестровой партии как будто успокаивают взволнованные трели скрипок. Партия главного героя выросла из тематизма гимна любви, звучащего ранее в прологе. Это подчёркивается общностью тональности *D dur*, начальным нисходящим ходом по $T^{\frac{6}{4}}$. Меркуцио снова перебивает Ромео: «Так! Он с Розалиной распростился, вмиг всему настал конец!». Развитая мелодия звучит в сопровождении струнных. Сухие созвучия пиццикато чередуются со стремительными взлётами скрипок, они как бы подстёгивают Ромео. Каждая из фраз Меркуцио повторяется хором друзей, которые поддерживают его легкомысленную напористость.

Оркестровое вступление к третьему разделу вносит резкий контраст в тональном, жанровом и тематическом плане – всё напоминает праздничную атмосферу, царящую на балу. Далее следует диалог Джульетты и Гертруды о предстоящей свадьбе с Парисом. Это первая зарисовка образа няни. Её суетливый нрав подчёркивается стремительным однотактовым мотивом оркестра и декламационным складом

фраз, построенных на триольном движении. Героиня точно знает, чего хочет, отвечая Гертруде, что не собирается выходить замуж. Обращают на себя внимание форшлагги в басу, которые уже встречались в первом речитативе Ромео и Меркуцио. Таким образом, композитор перебрасывает арку между сценами. Интересно, что в этом диалоге партия девушки в основном звучит *a'capella*, лишь изредка её поддерживают скудные оркестровые аккорды.

Ариетта Джульетты – один из самых замечательных вокальных номеров оперы. Короткое вступление, оттолкнувшись от фанфарного звучания труб и аккордов струнной группы, переходит в хроматический речитатив, предсказывающий каденции в завершении эпизодов *b* и *c*. Композитор обращается к жанру вальса, с помощью которого передаёт восторженное чувство юной героини. Это подчёркивает форма рондо с повторяющимся светлым, жизнерадостным рефреном.

a + b связка + *a*₁ + *c* + *a*₂

64 m. 15 m. 11 m. 31m. 54m. 17 m.

Основная тема, написанная в тональности *F dur*, воссоздает образ юности, устремлённой на крыльях любви к своему счастью. Опора на устойчивые звуки, кокетливые форшлагги, изящные закругления и яркие секстовые скачки передают характер Джульетты, наглядно рисуя её уживающийся с прекрасным обликом живой нрав. В музыке ощущается кипящая жизнь молодой девушки, что выражают словно насканивающие друг на друга секундовые «вздохи» мелодии, буквально захлёбывающиеся от переполняющего все существо героини восторга.

Пауза между рефреном и последующим эпизодом *b* подчёркивает ладовый и образный контраст. Раздел звучит в тональности *a moll*, что является типичным для романтической гармонии. Минорный колорит создаёт впечатление мимолётной грустной мысли, в которую Джульетта не хочет погружаться. Завершение раздела блестящим волнообразным хроматическим пассажем и последующий весёлый рефрен возвращают радостное настроение.

Раздел с по содержанию отчасти родственен первому эпизоду. Однако четырёхкратное повторение нисходящего пассажа на *crescendo*, завершающегося трелью на звуке a^2 на *ff*, выливается в каденции в развернутую кульминацию. Возникает своеобразный предыкт к блестящему распеву и яркой каденции с мелодическими трелями и секстовым задержанием к доминанте. Вторгающимся кадансом оркестр подхватывает пение главной героини, завершая форму рондо светлым, полётным рефреном.

Ариетте Джульетты отведена огромная роль. Помимо характеристики образа молодой девушки, композитор раскрывает перед слушателем её беззаботное мировосприятие, которое в ходе развития действия оперы трансформируется и усложняется. Жанр вальса, трели, форшлаги, ходы по устойчивым звукам, мелодические распевы, интенсивное развитие и вес музыкальное содержание в целом вызывают ассоциации со второй частью арии Виолетты из I действия оперы «Травиата» Дж. Верди.

Следующая сцена разговорная. Она короткая, состоит всего из 9-ти тактов и служит своеобразной связкой между ариеттой Джульетты и будущим дуэтом влюбленных.

Первый дуэт Ромео и Джульетты играет в опере важную роль – это трепетное волнение, игривая кокетливость, и, наконец, искреннее признание в любви. Не зря композитор обратился к старинному жанру итальянского мадригала XVI столетия, традициям которого полностью соответствует этот номер – лирико-любовное содержание, строфическая форма, трёхдольный размер. Дуэт условно делится на четыре раздела, каждый из которых отделён от предыдущего цезурой в виде пауз в вокальной партии, сменой фактуры или тональности.

Во вступлении прослушиваются интонации гимна любви из пролога. В первом разделе Ромео воспекает внешнюю прелесть и внутреннюю чистоту Джульетты. Мелодия первой строфы мадригала наполнена упоительной красотой. Нежные

секундовые интонации вдоха в вокальной партии, чувственные хроматизмы, выразительное отклонение в *g moll* и уже знакомые закруглённые обороты воспринимаются как отклик души героя на целомудренный облик прекрасной молодой девушки. Во второй строфе более развита оркестровая партия.

Второй раздел в исполнении Джульетты, старающейся не выдать своего зарождающегося чувства к Ромео (о чем свидетельствует статичное вальсовое сопровождение) – своеобразный ответ юной девушки на проникновенные речи главного героя.

Начиная с третьего раздела, наблюдается тенденция к динамизации формы. Грани между строфами, поочередно исполняемыми главными героями, постепенно стираются, как бы перебивая друг друга в конце четвёртого раздела. Восходящие пассажи скрипок трансформировались в текучую выразительную линию, образующую контрапункт к вокальной партии. Скромный лаконичный ответ Джульетты, сопровождаемый застывшей доминантовой гармонией, плавно модулирует в тональность VI низкой ступени *Des dur*, оттеняя последующую развёрнутую фразу Ромео. Игра красок мажорминора создаёт особое ощущение таинства встречи. Холодная сдержанность вокальной партии девушки в последующей мелодической фразе (*B dur*) сменяется оживлением, на что указывает восходящая хроматическая секвенция из двух звеньев с секстовым скачком к вершине f^2 и несколько застенчивое вопросительное окончание на доминантовой гармонии. Мелодическая фраза Ромео, повторяющая партию возлюбленной, сближает образы главных героев.

В последнем разделе изменяется фактура и характер. Диалог героев активизируется, вокальные партии словно подхватывают друг друга. Мелодия Джульетты взволнованная и порывистая, девушку переполняют эмоции, что выражается в секстовых и октавных скачках, ходах по уменьшённому трезвучию и септаккорду. Декламационный склад партии

Ромео ещё больше накаляет атмосферу, а последующее поочередное повторение героями мелодической фразы на доминантовом органном пункте выливается в слияние их голосов, идущих параллельными секстами, придающими особую мягкость звучанию, символизирующему объединение их помыслов. Короткая выразительная оркестровая постлюдия с нежнейшей мелодией скрипки как будто выражает недосказанное. Так мадригал играет важнейшую роль, являясь первым из четырёх любовных дуэтов Ромео и Джульетты в опере. Общий колорит номера, проникновенность музыки вызывают ассоциации с любовным дуэтом Фауста и Маргариты (подобного рода дуэты-согласия более чем характерны для лирической оперы). В мадригале композитор не просто передаёт чувство героев, в музыке прослеживается постепенное зарождение их любви. Также в сцене заметна трансформация образа Джульетты из беззаботной юной красавицы, жаждущей веселья и развлечений, во влюблённую девушку, мечтающую о счастье с любимым.

Финал I действия – большая сцена из четырёх разделов, на смену которых одного за другим указывают образный, темповый, ладовый, фактурный контрасты. В первом разделе диалог влюблённых и Тибальда возвращает атмосферу бального праздника. На фоне чеканных триолей звучит несколько манерная мелодия виолончели. Хроматизмы на сильной доле с коротким последующим разрешением на слабой, похожие на приседания, а также чёткие триоли аккомпанемента ассоциируются с жанром менуэта. Однако четырёхдольный размер опровергает это, насыщая общий колорит некой маршевостью. Яркий аккорд двойной доминанты *Des dur'a* оттеняет короткий диалог Ромео и его возлюбленной, где главная героиня называет имя своего отца. Шокирующее известие Джульетты выделено возгласом юноши «Боже!» на *f*. Волнение Тибальда связано с таинственным незнакомцем, в котором он по голосу узнаёт Ромео. Ускорение темпа, смена динамики на *ff*, чередование мелодического движения и речи-

тации на одном звуке, вкрапление в мелодию нисходящего скачка на *ум.7* и восходящего хода по ступеням *ум⁵з* раскрывают взрывной темперамент Тибальда, клянущегося убить Ромео.

В следующем разделе звучит монолог осознающей происходящее Джульетты. Её внутреннее состояние, обусловленное невозможностью счастья с Ромео, передаётся интонациями *lamento*, пунктирами в мелодии, медленным темпом. Всё это напоминает похоронное шествие.

В третьем разделе композитор даёт совместный показ состояния героев – Тибальда, Ромео, Париса, Меркуцио и Капулетти. Грозные фразы Тибальда по звукам *ум⁵з* подчеркивают его разъярённое состояние, в то время как Парис словно поддакивает ему. Отчаяние Ромео раскрывается в развёрнутой мелодизированной фразе. Протяжные половинные длительности вокальной партии в сопровождении застывших слигованных аккордов уменьшённой гармонии и мягких хроматических ходов обрисовывают отрешённость главного героя. Верный Меркуцио предостерегает друга от гнева Тибальда. Его декламационная партия звучит на фоне будоражащего тремоло струнных, что усиливает общее беспокойное чувство. Партия Капулетти, в сравнении с остальными, наиболее уравновешена. Он пытается взять ситуацию под контроль, что подтверждают уверенные заключительные ходы скрипок по устойчивым звукам *B dur'a*.

В последнем четвёртом разделе приглашение Капулетти на бал подхватывает хор. Напряжённость накаляют фразы Тибальда и Меркуцио, между которыми отсутствуют цезуры, что усиливает ощущение накалённости атмосферы. В партии Капулетти мелодическая линия отличается плавностью. Мягко звучат дублирующие её терции деревянных духовых. Хор возвращает слушателя в непринуждённую обстановку бала. Повторяющийся мотив всеобщего ликования является переходом к рефрену из начала интродукции. Возникает своеобразное обрамление I действия.

Таким образом, лирическая опера, появившись как антипод пафосно-помпезных приподнято-романтических образцов большой оперы, сконцентрировала внимание слушателей на судьбе простого человека, его душевном мире, отодвинув философское начало на второй план. «Ромео и Джульетта» – типичный образец данного жанра, о чём свидетельствуют многие факторы. Первое, на что нужно обратить внимание, это сюжет, взятый из классической литературы, но трактованный совершенно по-новому. В отличие от Шекспира, заложившего в основу своего произведения острый конфликт (вражду двух кланов), на фоне которого развиваются любовные события, композитор выдвинул на первый план лирическую драму влюблённых. На это указывают: исключение образа Монтекки, как персонажа второстепенного, увертюра, звучащая, словно неумолимый роковой удар, начинающий оперу рассказ хора о судьбе влюблённых, последующая сцена бала. Там же происходит знакомство слушателя с главными героями, где очевидно изменение образа Капулетти, который, увидев Ромео, тайком проникшего на его праздник, вместо ярости и негодования пытается усмирить вспыльчивого Тибальда, клянущегося убить Ромео.

Огромную роль в рассматриваемой опере играют танцевальные жанры, что приближает музыкальный язык к бытовой сфере. Это и вальс, периодически звучащий на протяжении всей сцены бала, и менуэт, сопровождающий образ галантного Капулетти, и тарантелла, характеризующая своенравного Меркуцио, и мазурка, взятая в качестве рефрена в интродукции и замыкающая финал I действия.

Важная роль принадлежит сольным и ансамблевым номерам. В основном, в речитативах не происходит никакого действия. Это скорее показ внутреннего состояния героев, их реакции на происходящее. Партии каждого героя детализированы, например, линия Ромео развёрнута, носит тревожный характер, а фразы Меркуцио более уверенны и лаконичны, отчётливы по структуре. В ариях проступают

черты характера того или иного персонажа. Ариозо Джульетты показывает её беспечный девичий нрав, что выражается в обращении к танцевальному жанру, капризных синкопах, сочных колоратурах, скользящей мелодии. Образ Меркуцио раскрывается в балладе о царице Маб, насыщенной напористыми маршевыми звучаниями, пунктирным ритмом, квартетными интонациями. Вспыльчивый Тибальд характеризуется в яростных речитативных фразах, а названный жених Джульетты граф Парис ему поддакивает (что является комическим элементом, подчеркнуто оттеняющим природу лирического жанра).

Образ главы рода Капулетти раскрывает его сольный номер, выдержанный в жанре менуэта. С его появлением композитор включает в звучание оркестра духовые инструменты. Интересно, что каждое присутствие Капулетти в спектакле сопровождается пением хора, который подхватывает партию хозяина праздника и повторяет его музыкальный материал. Таким образом, хор представляет некий фон, отображающий настроение весёлого беззаботного бала.

Говоря об ансамблевых номерах, невозможно не упомянуть знаменитый Мадригал – дуэт Ромео и Джульетты, где происходит зарождение чувства любви. Однако самое важное здесь – это трансформация образа главной героини. Из беззаботной девочки, пребывающей в мире развлечений и не желающей познавать житейские трудности, она превращается в искренне любящую девушку, желающую выйти замуж за своего избранника, несмотря на давнюю вражду семей и нарекания брата.

Таким образом, уже в первом действии «Ромео и Джульетты» ярко проявляются черты французской лирической оперы:

- новая трактовка шекспировского сюжета, возвышение и выведение на первый план не темы вражды, но любовной драмы;
- концептуальное переосмысление литературного первоисточника, связанное

со смещением его идейных акцентов в либретто оперы (на первом плане оказывается не философский, а лирико-бытовой уровень сюжета);

- исключение образов из литературного первоисточника (чета Монтекки, синьора Капулетти);

- изменение характера имеющихся персонажей (Капулетти);

- включение комического элемента в ход действия;

- использование распространённых бытовых танцевальных жанров;

- акцентирование внимания на раскрытии психологического аспекта главных героев;

- психологическое развитие образа Джульетты, приводящее к его трансформации (из беззаботной девочки героиня превращается в самоотверженно любящую и готовую пожертвовать собой ради любви женщину);

- увеличение значимости роли любовного дуэта.

Литература:

1. Друскин, М. Ш. Гуно [Электронный ресурс] / М. Друскин. – Режим доступа : <https://www.belcanto.ru/guno.html>.

2. Музыкальная литература зарубежных стран [Текст] / под ред. Б. Левика. – Вып. V – Москва : Музыка, 1980. – 390 с.

References

1. Druskin, M. Sh. Guno [Elektronnyj resurs] / M. Druskin. – Rezhim dostupa : <https://www.belcanto.ru/guno.html>.

2. Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran [Tekst] / pod red. B. Levika. – Vyp. V – Moskva : Muzyka, 1980. – 390 s.

РАЗДЕЛ 2

МЕТОДОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 37.02

Дмитриева Инна Андреевна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся 4 курса специальности «Искусство концертного исполнительства.

Концертные народные инструменты»

E-mail: nna.dmitrieva.1997@mail.ru

г. Челябинск, Россия

Мороз Виктор Дмитриевич,

заслуженный артист РФ, профессор;

ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры»,

профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования

E-mail: if4@chgaki.ru

г. Челябинск, Россия

Слуева Ольга Валентиновна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов,

заведующий отделом художественно-творческой работы

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

г. Челябинск, Россия

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА У ОБУЧАЮЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема развития музыкального интереса у обучающихся младшего школьного возраста. Авторы раскрывают как свою точку зрения, так и взгляды других исследователей на определения «интерес», «музыкальный интерес» и «мотивация» на современном этапе, а также осмысливают принципы работы с детьми младшего школьного возраста в современных условиях.

Ключевые слова: интерес; музыкальный интерес; мотивация; педагогические системы; психологические особенности; игра; игровая деятельность.

Dmitrieva Inna Andreevna;

South Ural State Institute of Arts named P.I. Tchaikovsky

4th year student of the specialty «The Art of Concert Performance. Concert folk instruments»

E-mail: nna.dmitrieva.1997@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

Moroz Victor Dmitrievich,

Honored Artist of the Russian Federation, Professor;

Chelyabinsk State Institute of Culture,

Professor of the Department of Folk Instruments and Orchestral Conducting

E-mail: if4@chgaki.ru

Chelyabinsk, Russia

Sluyeva Olga Valentinovna,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
The South Ural State Institute of Arts. P.I. Tchaikovsky
Head of the Department of orchestral folk instruments,
Head of the Department of artistic and creative work
E-mail: olgaslueva74@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

THE DEVELOPMENT OF MUSICAL INTEREST IN TEACHERS OF YOUNGER SCHOOL AGE

Annotation. *This article discusses the problem of the development of musical interest in students of primary school age. The authors reveal both their point of view and the views of other researchers on the definition of "interest", "musical interest" and "motivation" at the present stage, and also comprehend the principles of working with children of primary school age in modern conditions.*

Keywords: *interest; musical interest; motivation; pedagogical systems; psychological features; game; game activity.*

Музыкальная педагогика многие десятилетия рассматривает проблему развития интереса как одну из главных в области музыкального искусства.

В российской науке работе с детьми в системе дополнительного образования посвящены труды разных ученых, таких, как Л.С. Выготский, С.Л. Рубинштейн, педагогов, деятелей искусства, среди которых О.А. Апраксина, Б.В. Асафьев, Н.А. Ветлугина, Н.А. Гродзенская, Д.Б. Кабалевский, Г.П. Ступова и другие. В 20 веке к проблеме интереса обращаются многие известные российские ученые, в числе которых можно назвать Б.В. Асафьева, Б.М. Теплова. В трудах этих деятелей искусства подчеркивается, что усвоение знаний, формирование умений и навыков, прежде всего, должно быть направлено на развитие интереса к самой музыке, а не превращаться в самоцель [5]. Интерес как первооснова музыкального воспитания, как обязательное условие занятий музыкой рассматривается многими музыкантами. По мнению видного польского пианиста И. Гофмана, интерес является неотъемлемой частью процесса работы [3].

Выдающийся композитор, педагог Д.Б. Кабалевский развитие интереса к музыке считает главной задачей музыкального образования, без решения которой невозможно достичь успеха на этом поприще [4].

Интерес как цель музыкальных занятий, как решающий фактор в познании искусства, как критерий эффективности урока рассматривается в работах Л.Г. Арчажниковой, О.А. Апраксиной, Ю.Б. Алиева, Г.П. Ступовой, З.П. Морозовой.

Само понятие «интерес» в области музыкальной педагогики не имеет устойчивого определения, это относится как к терминологии, так и к сущности самого понятия. В разных источниках понятие «интерес» рассматривается в широком и узком смысле этого слова.

В широком понятии интерес рассматривается разными лингвистами, исследователями, учеными, искусствоведами. Так, лингвист, кандидат филологических наук С.А. Кузнецов в большом толковом словаре русского языка определяет интерес так: «интерес (от лат. interest – имеет значение, важно) – внимание, любопытство, проявляемое к кому-либо, к чему-либо» [1]. Советский и российский физик, ученый А.М. Прохоров в большом энциклопедическом словаре пишет, что интерес – «это отношение личности к предмету как к чему-то для неё ценному, привлекательному» [2]. Русский писатель, этнограф, лексикограф В.И. Даль в толковом словаре русского языка писал, что интерес – «занимательность или значение, важность дела» [6].

В узком понятии интерес рассматривается как именно музыкальный интерес. С этой точки зрения музыкальный интерес понимается как реализация музыкальной потребности, раскрывающейся в сознательном выборе произведений для слушания. Также музыкальный интерес определяется как интегративное качество личности, содержанием которого является осознанное положительное отношение к музыке на базе новых знаний и умений, полученных непосредственно в музыкальной деятельности

при непосредственном участии компетентного педагога.

Музыкальный интерес – определенное мотивационное состояние, пробуждающее к познавательной, продуктивно-творческой музыкальной деятельности, которая является основой для динамичного развития музыкально-творческих способностей и личностных качеств, и ведет к культурному обогащению личности. Обратимся к структуре музыкального интереса. Здесь мнения исследователей, педагогов, деятелей искусства отличаются друг от друга.

Так, А.Н. Сохор, Е.Я. Бурлина выделяют такие компоненты музыкального интереса, как: интеллектуальный, эмоциональный и волевой. Ю.И. Кривошеев, изучая интересы в процессе музицирования на народных инструментах, опускает волевой компонент и наряду с познавательным и эмоциональным вводит активный творческий компонент. Ю.В. Таланова делает акцент на практической значимости формирования музыкального интереса и вместе с эмоционально-волевым и интеллектуальным компонентами вводит действенно-практический.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что «интерес» – понятие обширное и многогранное. Сам интерес не может быть развит без других важных составляющих компонентов личности. Наличие интереса же является одним из главных показателей дальнейшего успешного обучения, как в области музыкального искусства, так и во всем обучении. В этой связи следует отметить такое понятие, как «мотивация», которая играет немаловажную роль в развитии интереса и в достижении успеха в музыкальном искусстве. Обратимся к словарям русского языка и разберемся с понятиями «мотив» и «мотивация». А.С. Кузнецов в Большом толковом словаре русского языка пишет: «мотив – (франц. motif) – побудительная причина, основание, повод к какому-либо действию, поступку. Мотивация – психофизиологический сигнал, вызывающий возбуждение отделов мозга и побуждающий человека к удовлетворению своих потребностей» [1]. А.М. Прохоров в Большом энциклопедическом словаре: «мотив (франц. motif, от лат. moveo – двигаю) – то, что побуждает деятельность человека, ради чего она совершается. В широком смысле к мотиву в психологии относят по-

требности и инстинкты, влечения и эмоции, установки и идеалы. Мотивация (побуждения) – активные состояния мозговых структур, побуждающие человека совершать наследственно закрепленные или приобретенные опытом действия, направленные на удовлетворение индивидуальных или групповых потребностей» [2].

Таким образом, можно сделать вывод, что гармоничное сочетание и развитие всех компонентов музыкального интереса создает атмосферу эмоциональной увлеченности музыкой, побуждает к познавательной, продуктивно-творческой деятельности. В свою очередь музыкальный интерес является основной движущей силой интеллектуального и духовного развития личности. Интерес – обязательное условие для раскрытия тайн музыкального искусства, для выполнения музыкой своих воспитательных, эстетических функций: «...при каких бы обстоятельствах мы бы не беседовали с детьми о музыке, – пишет Д.Б. Кабалевский, – мы ни на секунду не должны забывать о главной своей задаче: заинтересовать слушателей музыкой, эмоционально увлечь, «заразить» их своей любовью к музыке. Это... сверхзадача всей музыкально-воспитательной работы с детьми, которой должны быть подчинены все остальные задачи» [4].

В нашей статье хотелось бы затронуть некоторые педагогические системы, которые отражают взгляды исследователей в области музыкальной педагогики на процесс занятий музыкой с детьми младшего школьного возраста. В данном аспекте интересной нам представляется система Д.Б. Кабалевского. Дети, по мысли Дмитрия Борисовича, приходят к тем или иным выводам не в результате лекций или рассказов, от которых они засыпают, а сами – размышляя и разговаривая о музыке, при помощи наводящих вопросов учителя. А также стоит отметить систему Павла Тюленева, в которой он утверждает, что музыкальное воспитание следует начинать с рождения, а рядом с кроваткой младенца должен стоять музыкальный инструмент. По мнению П. Тюленева, такое раннее знакомство с музыкальными звуками окажет на ребенка положительное влияние, поможет в его дальнейшем воспитании и разовьет интерес к музыке.

Надо сказать, что в Челябинске эта система получила свое качественно новое, современное продолжение. В Челябинской филармонии достаточно давно существует проект под названием «Приближение чуда». Этот проект, адресованный будущим мамам и папам, оказывает благоприятное влияние на малыша, который находится еще внутри у мамы. Таким образом, ребенок уже слышит звуки музыки, а будущая мама наполняется энергией и хорошим настроением. Несколько лет в плане концертных и образовательно-просветительских мероприятий Челябинской филармонии достойное место занимает цикл, получивший название «Концерты в ползунках», рассчитанный на детскую аудиторию от 0 до 4-х лет. Благодаря этому творческому проекту, дети в игровой форме с раннего возраста знакомятся с разными музыкальными инструментами, стилями, жанрами, композиторами различных эпох. На концертах юным слушателям предлагают не только слушать, но и танцевать, и самим принимать участие в исполнении произведений.

Таким образом, мы увидели, что дети действительно с самого рождения приучаются к звукам музыки. Увидев и услышав, как исполняют музыку артисты Челябинской филармонии, дети загораются внутренним желанием и интересом самим попробовать извлечь волшебный звук.

В нашей статье хотелось бы отметить, что для более эффективных занятий и мотивации деятельности в области музыкального образования и воспитания, необходимо помнить, что каждый ребенок уникален. И подход к занятиям с каждым из детей должен соответствовать определенному уровню возможностей и психологических возрастных особенностей.

Пятый год жизни ребенка характеризуется активной любознательностью. Внимание детей неустойчиво и ограничивается десятью-двадцатью минутами. Преобладает непроизвольное внимание (направленное на все яркое, все, что бросается в глаза помимо воли). Для обучающихся младшего школьного возраста следует использовать яркие, красочные сборники и наглядные иллюстрации, привлекающие взгляд.

До 6–7 лет ведущей деятельностью ребенка является игра. Дети подвижны, они играют и живут играя. Вся жизнь дошколь-

ника связана с игрой, без нее он не представляет своей жизни. Игровые ситуации способствуют развитию интереса, поддерживают его даже при выполнении сложных заданий, помогают разнообразить занятия, менять виды деятельности по его ходу. Например, когда из нескольких нот получается песенка, с нотами происходят какие-то истории (найти в словах спрятанные нотки – *домик, пюре, мишка, фантик, фасоль, лялька, сирень*), а выучиваемые произведения оформляются как небольшие истории.

Существует множество методов, благодаря которым можно добиться интереса у детей младшего школьного возраста в занятиях музыкой. Среди таких методов: игра, сочинение подтекстовки на заданную мелодию, изображение мелодии на бумаге, подбор любимой мелодии на слух, игра в ансамбле вместе с педагогом, наблюдение, а также игра под фонограмму.

При занятиях музыкой с учеником младшего школьного возраста необходимо помнить, что у него развито образное мышление. Кроме окружающего внешнего «большого мира», который постепенно познается, у ребенка есть еще внутренний – сказочный, игрушечный, придуманный им самим, а значит, любимый всей душой, мир. Но начиная учиться в школе, часто дети полностью резко отрываются от этого мира. Между тем, любимые игрушки, герои сказок, мультфильмов, могли бы помочь педагогу и маленькому ученику в начальной стадии обучения, а также стали бы сильнейшим фактором развития его интереса к занятиям. Через игровую ситуацию можно заниматься посадкой, постановкой аппарата на инструменте.

При знакомстве младшего школьника со штрихами также можно придумать всевозможные ассоциации, связанные с игровыми ситуациями, хорошо усвоенные ребенком. Так, например *staccato, non legato, legato* можно представить через различные предметы, птиц, животных. Например: *staccato* – курочка, клюющая зерно (штрих легкий); *non legato* – одинаковые кубики, из которых строят дом (звуки должны быть равными по длительности, пальцы работают с одинаковым замахом); *legato* можно сравнить с лебедем, плывущим по озеру (ровно, незаметно делается подмена одного пальца на другой). При выборе репертуара для

младшего школьного возраста также необходимо опираться на детский жизненный и музыкальный опыт. Например, игры в «эхо» – ученик отвечает педагогу той же попевкой – голосом или на инструменте. Позднее – небольшие пьески с программными названиями «Зайка», «Лисёнок», «Кошечка». Репертуар для ребенка младшего школьного возраста должен быть образным. На первый план в нем может выступить и игра. При работе над произведением важно выяснить его программный замысел, образный строй. Очень важны пьесы с элементами звукоподражания, звукописи, сказки («Дождик», «Медведь», и т. д.). Педагогу нужно будить фантазию ребенка. Для маленького ребенка важно и самому нарисовать рисунок с образами, соответствующими содержанию музыки, подобрать иллюстрации, стихи к ней.

Литература:

1. Большой толковый словарь русского языка [Текст] / Гл. ред. С.А. Кузнецов ; Рос. акад. наук, Ин-т лингв. исслед. – Санкт-Петербург : Норинт, 2003. – 1534 с.
2. Большой энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва ; Санкт-Петербург : Норинт, 1999. – 1454 с., ил.
3. Гофман, И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре [Текст] / И. Гофман ; ред., вступ. ст. и прим. Г.М. Когана. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 224 с.
4. Кабалевский, Д.Б. Как рассказывать детям о музыке [Текст] / Д.Б. Кабалевский. – Москва : Просвещение, 2005. – 224 с.
5. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов. – Москва : АПН РСФСР, 1947. – 355 с.
6. Даль, В.И. Толковый словарь русского языка: иллюстрированное издание / В.И. Даль. – Москва : Эксмо, 2010. – 893 с., 16 л. цв. ил. : ил. – (Российская императорская библиотека).

References:

1. Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Tekst] / Gl. red. S.A. Kuznecov ; Ros. akad. nauk, Int lingv. issled. – Sankt-Peterburg : Norint, 2003. – 1534 s.
2. Bol'shoj enciklopedicheskij slovar' [Tekst] / Gl. red. A.M. Prohorov. – 2-e izd., pererab. i dop. – Moskva ; Sankt-Peterburg : Norint, 1999. – 1454 s., il.
3. Gofman, I. Fortep'yannaya igra. Otvety na voprosy o fortep'yannoju igre [Tekst] / I. Gofman ; red., vstup. st. i prim. G.M. Kogana. – Moskva : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. – 224 s.
4. Kabalevskij, D.B. Kak rasskazyvat' detyam o muzyke [Tekst] / D.B. Kabalevskij. – Moskva : Prosveshchenie, 2005. – 224 s.
5. Teplov, B.M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej [Tekst] / B.M. Teplov. – Moskva : APN RSFSR, 1947. – 355 s.
6. Dal', V.I. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: illyustrirovannoe izdanie / V.I. Dal'. – Moskva : Eksmo, 2010. – 893 s., 16 l. cv. il. : il. – (Rossijskaya imperatorskaya biblioteka).

УДК 782.1:115

Коноплянская Наталья Владимировна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции

E-mail: nata2606@bk.ru

г. Челябинск, Россия

**СМЫСЛОВАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ В ОПЕРЕ М.П. МУСОРГСКОГО
«БОРИС ГОДУНОВ»**

Аннотация. Автор статьи исследует темпоральные смыслы оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» при помощи современных представлений физики о проблемах антропологического времени.

Ключевые слова: темпоральность; нарратив; историческое время; экзистенциальное время.

Konoplyanskaya Natalia Vladimirovna;

The South Ural State Institute of Arts. P.I. Tchaikovsky,

Lecturer at the Department of History, Theory of Music and Composition,

E-mail: nata2606@bk.ru

Chelyabinsk, Russia

**SEMANTIC TEMPORALITY IN OPERA MP MUSSORGSKY
"BORIS GODUNOV"**

Annotation. The author of the article explores the temporal meanings of the opera M.P. Mussorgsky "Boris Godunov" with the help of modern ideas of physics about the problems of anthropological time.

Keywords: temporality; narrative; historical time; existential time.

Творчество гениального русского композитора М.П. Мусоргского не перестает притягивать современников не только своей уникальностью, но и новациями. Не потому ли многие композиторы обращались и обращаются к его нотным текстам как к источнику своих техник и идей?

Одна из них – идея о темпоральности в музыке Модеста Петровича как смысловой основе его сочинений. Она была впервые изложена автором данной работы в статье «Опыт реконструкции экзистенциального времени творческой личности (на примере творчества М.П. Мусоргского)» в 1998 году. Её новое осмысление стало возможным благодаря развитию науки о времени в философии и в физике. В данном исследовании автор опирается на теорию о нарративном времени как о разновидности антропологического, изложенную Д.А. Клеповым, а также на исследова-

ования С.С. Хоружего, разрабатывающего энергичный дискурс времени, на определения А.Г. Чернякова: «Темпоральные различия – различия энергичные», И. Барроу: «Время – возможность существования» [1].

В первой из вершин творчества М.П. Мусоргского – опере «Борис Годунов» – композитор стремился к глубокому и достоверному отображению русской действительности: «А что, если Мусорянин, – писал он о себе В.В. Стасову, – да грянет по Руси-матушке! Ковырять чернозём не впервые статья, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется, не познакомиться с народом, а побрататься жаждется: страшно, а хорошо!» [5, с. 131].

Для М.П. Мусоргского проявление темпоральности в творчестве имело, прежде всего, исторический смысл. Он писал: «Прошлое в настоящем – вот моя за-

дача» [2, с. 101]; «Ушли вперёд» – врешь, там же». [2, с. 101].

Изучив исторические источники, а также одноимённую драму А.С. Пушкина, Модест Петрович создал собственное либретто музыкальной драмы «Борис Годунов», своё прочтение исторических событий, вложив в него авторский смысл, то есть авторский исторический нарратив. Он разворачивается от венчания Бориса Годунова на престол до его смерти.

В «Борисе Годунове» показано время русской смуты конца XV – начала XVI веков. В произведении использована версия об убийстве законного наследника царевича Дмитрия по приказу Бориса Годунова, несправедливо восшедшего на престол в 1598 году, и правившего до 1605 года (до своей смерти). Далее «наступает период Лжедмитриев – период войн, народных бунтов и интриг Ватикана, стремившегося усилить сферу влияния через завоевание русской короны польской шляхтой» [2, с. 99]. Распри боярства в России, стремление Василия Шуйского, ставленников Речи Посполитой Григория Отрепьева и Марины Мнишек на русский трон, нищета и бедствия народа, – всё это наполняет оперу историческим трагическим смыслом. Особую силу приобретает музыкальная драма и от того, что большинство основных её персонажей имеют подлинные прототипы. Это монахи Григорий Отрепьев (по некоторым другим версиям – галицкий дворянин, итальянский, Валаамский монах), Варлаам Яицкий и Мисаил Поводин (монахи Пафнутьевского монастыря). Это царь Борис Годунов и его дети Феодор и Ксения; бояре Василий Шуйский и Иван Хрущёв, думный дьяк Андрей Щелкалов, летописец Пафнотий (названный в опере Пименом), дочь сandomирского воеводы Марина Мнишек. Собирательным является образ Юродивого (у А.С. Пушкина – Николка Железный колпак), блаженного провидца, в конце произведения предвещающего России времена страшных испытаний.

Экзистенциальное проявление темпоральности в «Борисе Годунове» имеет трагический смысл. Произведение закан-

чивается мучительной смертью Бориса, царя-преступника, являющейся следствием убийства по его приказу царевича Дмитрия, которое произошло ещё до начала сюжета. Две смерти: младенца, безвинно убитого, и царя преклонных лет обозначают экзистенциальный предел темпоральности в опере. Так жизнь-смерть определяет границы страдания персонажей, их стремления к счастью, к власти, к свободе. Так первое преступление царя воплощается в трагедию целого государства.

Важным представляется нравственно-духовный аспект экзистенциальности этой музыкальной драмы. За преступлением венчанного царя следует голод в стране, распри приближённых, предательство родины, вражеская интервенция, пришествие Лжедмитрия с польско-литовскими войсками, с католичеством. Последнее становится возможным потому, что пошатнулся стержень отечества – православная вера: «Вселенная восколебалась от тяжкого греха Борисова» [4, с. 408–409]. Не случайно в произведении выведены три беглых монаха: для одного сюжета это много. Двое, Варлаам и Мисаил, странствуют не Христа ради, как калики переходные, а в своё удовольствие. Это пьяницы и буяны, становящиеся в последнем действии во главе восстания народа. Третий, Гришка Отрепьев, – предатель и вероотступник, который ради царского трона бежит из монастыря и выдаёт себя за царевича Дмитрия, якобы оставшегося в живых. Праведен только один монах, Пимен, да ещё Юродивый: оба сохраняют духовные ценности, оба обеспокоены настоящим и будущим России. Молитвенные хоровые фрагменты, в том числе у калик переходных даны вне разворачивающихся событий, как иной музыкальный ряд, иной мир.

Антропологическая темпоральность «Бориса Годунова» может быть исследована через понятие «нарратив», то есть «рассказывание» (С.С. Хоружий) [1]. «Антропологическое время структурировано как нарратив» [1]. «Наррация – это некий монолог» (С.С. Хоружий) [1]. Н.А. Пригожин

утверждает, что «в таком роде описания должны выполняться три необходимых условия простейшей историчности – это необратимость, вероятность и возможность появления новых связей» [3]. Так, в нарративе выделяются три необходимых этапа: «виртуальный, становления, воплощения» [1]. Следовательно, и рассказывание от лица каждого героя имеет эти три стадии: замысла, его воплощения и результата.

В опере «Борис Годунов» нарративом царя Бориса обусловлен нарратив всей музыкальной драмы. Замысел главного героя не воплощается в действительность. Царь Борис мечтает о своём благоденствии, о полноте власти, но получает страдания и смерть. Его «энергийные» (определение А.Д. Чернякова) мышле-чувствования на виртуальной стадии, после убийства по его приказу младенца – наследника престола, не могут быть воплощены. Поэтому его экзистенциально законченный нарратив в результате трагичен. Стадия воплощения его нарратива прерывиста, непредсказуема, им не управляема. Яркий пример тому – первый монолог Бориса из сцены его венчания. Он предваряется мрачной оркестровой темой его страданий, гармонически незавершённой, внезапно прерываемой доминантой [4, с. 57, цифра 15]. Далее звучат выстраданные героем интонации вздоха: «Скорбит душа!» [4, с. 57], которые взяты композитором из оркестрового вступления к опере (те же интонации кварты со стонущими секундами). Вскоре становление их прерывается новой темой «О, праведник, о, мой отец державный!» [там же], наполненной отчаянным призывом о помощи Божией. Затем – короткое покаянное обращение к «почиющим властителям Руси» и властный приказ «А там – сзывать народ на пир!» [там же]. Этот монолог, окружённый во второй картине Пролога подлинными хорами – славлениями, представляет собой контрастный трагический эпизод, противопоставленный музыкальному материалу народа. Борис погружён в свой внутренний мир. Царю, стоящему на Красном крыльце Кремля, сказать своему

народу нечего. Внутренний разлад Бориса приводит его к галлюцинациям, тема которых выросла из темы дубинки [4, с. 5, цифра 2] и представляет собой секундовые ускоряющиеся повторы на основе сложных гармоний с удалённой функциональностью, например, находящейся в тритоновом интервальном соотношении [4, с. 239, цифра 98]. Тема галлюцинаций вырастает постепенно, из восьмых, триолей, а затем и шестнадцатых длительностей, вторгаясь как во второй монолог Бориса, так и в его последующий диалог с Шуйским, в сцену с курантами, сцену смерти. Так у царя, помимо его воли, появляется новый виртуальный носитель темпоральности, новая мысле-чувственная энергийность, угрожающая ему и ведущая его к смерти: «Чур, чур... Не я... не я твой лиходей! Чур, чур, дитя!.. Народ...» [4, с. 243]. Так обозначил композитор начало нового нарратива Бориса, воплощающегося стремительно и обрывающего его жизнь.

Образ народа лишь подтверждает трагический смысл нарратива Бориса, наполняя музыкальную драму чередой бесконечных страданий. Виртуальная стадия его нарратива – надежда на счастливую жизнь. Венчание Бориса Годунова на царство народ принимает за возможность воплощения своей мечты и поёт ему славу: «Уж как на небе солнцу красному слава» [4, с. 50]. Однако большинство народных музыкальных фрагментов, посвященных становлению его нарратива, трагедийно. Это плачи: «На кого ты нас покидаешь» [4, с. 9], (выросший из темы дубинки, его погоняющей) и «Кормилец-батюшка, поддай Христа ради!» [4, с. 337], в своей кульминации вырастающий в требовательный возглас «Хлеба! Хлеба! Хлеба голодным!». Это и хоровой речитатив, впервые применённый М.П. Мусоргским в жанре оперы: «Митюх, а Митюх, чаво орём?» [4, с. 11], свидетельство равнодушия народа к фигуре будущего царя. Это песня «Не сокол летит по поднебесью» [4, с. 396], одновременно и величальная, и скоморошина; молодецкие песни «Расходилась, разгулялась» [4, с. 413] и «Ой ты, сила, силушка»

[4, с. 416], мнимое веселье которых предвещает драматическую кульминацию народной смуты.

Нарратив Юродивого – это квинтэссенция народного страдания. Поэтому он показан в заключительной стадии, в результате (его виртуальная стадия отсутствует). Юродивый ничего не хочет для себя, он нищ, унижен, незащищён и – свободен от многих жизненных связей, от происходящих вокруг него событий. Он лишь смиренно оценивает их, не боясь сказать горькую правду и царю: «Мальчишки отняли копеечку, велика их зарезать, как ты зарезал маленького царевича» [4, с. 341–342]. Юродивый – провидец, предсказывающий России тяжёлые времена в своей колыбельной-плаче: «Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие, плачь, плачь, душа православная» [4, с. 446–447], мелодика которого основана на хоре народа «Кормилец-батюшка, подай Христа ради» (см. выше).

Гришка Отрепьев имеет особый нарратив, не обусловленный нарративом Бориса. Его рассказывание полифоническим контрастом вторгается в нарратив музыкальной драмы, вносит в него существенные коррективы.

Гришка Отрепьев мечтает сначала о русском престоле, затем о любви Марины Мнишек. Но в рамках оперы его приход к власти лишь предположителен. Будущее героя не известно, финал оперы открыт. Виртуальная стадия его нарратива полна романтики: лейтмотив самозванца построен на романсовой сексте, напевен, короток [4, с. 84]. Однако, будучи основана на обмане, виртуальная стадия является ложной энергичной формулой мышления и воплощена быть не может. На стадии воплощения своего нарратива Гришка как будто приспосабливается к другим героям: сначала к Пимену, затем к хозяйке корчмы, Варлааму, Приставу. Позже – к новому католическому миру, словно надевая на себя национальные одежды польских танцев. Он будто плывет по течению своей мечты о власти как по реке, полагая финалом этого путешествия собственную победу. Стадия воплощения

его замысла динамична, разнообразна, разножанрова и прерывиста. Это лирика в сцене у фонтана, основанная на его лейтмотиве, а также полонезе, мазурке; сухой речитатив в сцене с Пименом из первой картины первого действия. Это и речевое многообразие во второй картине, сцене в корчме, где его речитатив в зависимости от обстоятельств резко изменчив: то нервный, то лицемерно-смиранный. Это и торжественные фанфары военного марша одновременно с католической молитвой в конце произведения, где самозванец Гришка признаётся Варлаамом и руководимым им народом наследным царевичем.

Нарратив Варлаама вносит в общий нарратив повествования трагикомический смысл. Он бежал из монастыря ещё до начала оперы, променяв монашеское служение на вольную жизнь, на весёлый разгул: «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было б вино» [4, с. 102]. Этот виртуальный нарратив полностью реализуется. Однако воплощение замысла имеет неожиданный поворот: становится началом его нового, выбранного персонажем преступного нарратива, где Варлаам – уже зачинщик народного бунта, покушающегося на жизнь Бориса Годунова. Под его руководством народ хочет убить царя в то время, когда Борис уже умирает, и когда необходимо другое: защита отечества от польско-литовских интервентов. Здесь темпоральности не совпадают: восстание против умершего царя несвоевременно. Композитор прерывает нарратив Варлаама дважды: когда персонаж внезапно становится вождем народа, и когда приветствует самозванца и поёт ему славу. Воплощение его нарратива наполнено жанровыми обобщениями – песнями. Это молодецкая песня-пляска «Как во городе было во Казани» [4, с. 103], эпический напев-сатира «Как едет ён» [4, с. 112], духовный стих-угроза (в дуэте с Мисаилом) «Солнце, луна померкнули» [4, с. 408].

Нарратив Пимена построен на желании благоустройства для России. Его замыслы обращены к прошлому. Он – автор летописи, свидетель убийства царевича

Димитрия в Угличе, описывающий череду подлинных событий для поучения современников и потомков. Он воплощает духовные идеалы отечества, для него они – цель, результат. Виртуальная стадия его нарратива является для персонажа опорой, движущей силой, она наполнена духовно-нравственной энергийностью. Образ Пимена воплощается через темпоральность, начало и конец рассказывания в которой совмещаются. Образуется замкнутое кольцо становления его нарратива. Предположительно, это выход из темпорального нарратива в область вневременную, в вечность: «Если возврат в исходную точку, время сжимается, возможно, останавливается» [1]. Круговращение внутри терции (в оркестровой теме, рисующей движения пера летописца) образует многие темы Пимена: «Ещё одно, послед-

нее сказанье» [4, с. 64], «Ох, помню!» [4, с. 83], «Смиранный инок, в делах мирских немудрый судия» [4, с. 370], в которых присутствует интонационная основа знаменного распева.

Смысловая темпоральность в музыкальной драме М.П. Мусоргского «Борис Годунов» трагическая. Нарратив произведения, разворачиваясь в образах Бориса, противопоставленных ему образам народа и Юродивого, изложен симультанно с нарративами некоторых других персонажей (например, Григория Отрепьева), вступающих с ним в полифонический конфликт. Виртуальная стадия нарратива, являясь мысле-чувственной энергийностью, всегда имеет своё естественное продолжение (становление) и итог. Однако каждый персонаж может изменить его ход, так как обладает свободой выбора.

Литература:

1. Клеопов, Д.А. Нарративная теория антропологического времени и смена парадигм. [Электронный ресурс] / Д.А. Клеопов. – Режим доступа : <https://culture.wikireading.ru/60905> (дата обращения 25.01.2019).
2. Коноплянская, Н.В. Опыт реконструкции экзистенциального времени творческой личности (на примере творчества М.П. Мусоргского) [Текст] / Н.В. Коноплянская // Некоторые вопросы теоретического музыкознания. – Челябинск, 1998. – С. 97–104.
3. Пригожин, Н.А. Переоткрытие времени [Электронный ресурс] / Н.А. Пригожин. – Режим доступа : <https://kraevushka.livejournal.com/634516.html> (дата обращения 2.02.2019).
4. Мусоргский, М.П. Борис Годунов [Ноты] / М.П. Мусоргский. – Ленинград : Музыка, 1974. – 447 с.
5. Мусоргский, М.П. Литературное наследие [Текст] / М.П. Мусоргский. – Москва : Музыка, 1971. – Т. I – 430 с.

References:

1. Kleopov, D.A. Narrativnaya teoriya antropologicheskogo vremeni i smena paradigm. [Elektronnyj resurs] / D.A. Kleopov. – Rezhim dostupa : <https://culture.wikireading.ru/60905> (data obrashcheniya 25.01.2019).
2. Konoplyanskaya, N.V. Opyt rekonstrukcii ekzistencial'nogo vremeni tvorcheskoj lichnosti (na primere tvorchestva M.P. Musorgskogo) [Tekst] / N.V. Konoplyanskaya // Nekotorye voprosy teoreticheskogo muzykoznanija. – Chelyabinsk, 1998. – S. 97–104.
3. Prigozhin, N.A. Pereotkrytie vremeni [Elektronnyj resurs] / N.A. Prigozhin. – Rezhim dostupa : <https://kraevushka.livejournal.com/634516.html> (data obrashcheniya 2.02.2019).
4. Musorgskij, M.P. Boris Godunov [Noty] / M.P. Musorgskij. – Leningrad : Muzyka, 1974. – 447 s.
5. Musorgskij, M.P. Literaturnoe nasledie [Tekst] / M.P. Musorgskij. – Moskva : Muzyka, 1971. – T. I – 430 s.

УДК. 78.071.1

Растворова Наталья Валерьевна,

кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
доцент кафедры истории, теории музыки и композиции,
E-mail: rastvorova2011@mail.ru
г. Челябинск, Россия

ПРОСТРАНСТВО ДУХОВНОГО ДИАЛОГА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА

Аннотация. *Статья посвящена обзору оперных сочинений Владимира Кобекина в ракурсе духовно-художественного диалога. Это позволяет выявить глубинную общность различных по тематике и жанровому содержанию сочинений. Отмечается повышенная ассоциативность музыкального театра композитора. Как объединяющее начало представлена в нем «символическая духовная вертикаль», связанная с преодолением героями произведений драматических коллизий и их прорывом в сферу высокого духовного смысла.*

Ключевые слова: *Кобекин; опера; литературные первоисточники; ассоциативность; художественный диалог; духовная вертикаль.*

Rastvorova Natalya Valeryevna,

Ph.D. of Arts, a Member of the composers' Union of Russia;
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
docent of the Chair of history, music theory and composition
E-mail: rastvorova2011@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

THE SPACE OF SPIRITUAL DIALOGUE IN VLADIMIR KOBEGIN'S OPERA CREATIVITY

Annotation. *The article is devoted to the review of Vladimir Kobekin's operas in the perspective of spiritual artistic dialogue. This allows us to reveal the deep commonality of different works on the subject and genre content. There is an increased associativity of the composer's musical theater. As a unifying principle, the "symbolic spiritual vertical" is represented in it, which is associated with overcoming heroes of works of dramatic collisions and their breakthrough into the sphere of high spiritual meaning.*

Keywords: *Kobekin; opera; literary sources; associative; artistic dialogue; spiritual vertical.*

В ряду признанных мастеров современной отечественной музыки свое достойное место занимает уральский композитор Владимир Александрович Кобекин (1947 г.р.)¹. Официальное признание заслуг композитора подкреплено неизменными симпатиями к его музыке широкой слушательской аудитории. Кобекин – мастер, работающий необычайно плодотворно. Каталог его сочинений включает двадцать две оперы², симфонические фантазии и картины, концерты, оркестровые вариации, камерные инструментальные произведения, вокальную музыку – сольную, ансамблевую

и хоровую. Осуществляя связь времен, музыкальный мир композитора вбирает сюжеты разных эпох и традиций.

Богато и многогранно раскрывается в оперном творчестве Кобекина русская культура, пространство которой представлено именами А.С. Пушкина, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, С.А. Есенина, С.И. Кирсанова, В.М. Шукшина, М.Н. Булгакова, Д.Н. Мамина-Сибирка и одного из виднейших якутских писателей П.А. Ойунского. Своеобразные образцы русского литературного постмодерна в сфере прикладных жанров мы встречаем в

либретто опер «Гамлет (датский) (российская) комедия» (2002) и «Маргарита» (по фаустовскому сюжету – 2005). Как видно уже из самих названий, эти парафразы на темы бессмертных трагедий Шекспира и Гете отсылают к поэтике интеллектуально-игровых интерпретаций «культовых сюжетов» мировой художественной литературы. Автором первой из них явился екатеринбургский писатель Аркадий Застырец, вторая принадлежит перу московского литератора Евгения Фридмана.

Следует отметить, что линия игрового переосмысления первоисточников берет свое начало в оперных либретто, ранее созданных самим композитором и связанных по тематике с национальными историческими и фольклорными мотивами. Рубеж 90-х годов прошлого века отмечен рождением опер «Крещение Руси» (по материалам летописей и народных сказаний – 1988) и «Волшебная скрипка» (другое название «Колдовская сказка» – 1992). В ее литературной основе просматриваются фабульно-сюжетные коллизии русских народных сказок с участием таких колоритных персонажей, как Баба-Яга, Змей Горыныч, кикиморы, говорящий медведь и лесные разбойники. Эффекту погружения в завораживающую атмосферу чудесного леса, где разворачивается история о мальчике, победившем зло с помощью волшебной силы музыки, способствует введение в структуру либретто параллельной сюжету сквозной «архаиколексической линии». В качестве слагаемых ее магического воздействия выступают образцы подлинных славянских обрядовых заклинаний, а также элементы этого древнейшего «празыкового» фольклорного пласта, мастерски реконструированные самим композитором и тексты глоссолалий В. Хлебникова.

Являясь либреттистом большинства своих опер³ и обнаруживая при этом яркое литературно-драматургическое дарование, Кобекин обращается к таким первоисточникам, в глубинной основе которых присутствует **символическая духовная вертикаль**. При всей несводимости ее воплощений к внешнему единству, она

определяет устремленность человеческой души «через тернии – к звездам» и ведет героев через драматические жизненные коллизии в сферу высоких проявлений духовности. Отсюда широкое ассоциативное пространство тем и сюжетов музыкального театра композитора.

Например, в первых по времени создания (1978) одноактных операх «Лебединая песня» – по рассказу А.П. Чехова и «Дневник сумасшедшего» – по повести Лу Синя, в диалог вступают русская классическая литература и многое воспринявшая от нее в XX веке китайская. Примечательно, что сам Лу Синь неоднократно отмечал ведущую роль русской литературы в процессе своего творческого становления. Монолог его душевнобольного, ясно осознающего опасность «людоедства» (метафора саморазрушения человечества в бездуховном обществе потребления) и тщетно взывающего к окружающим в надежде на их исправление, по трагической безысходности ситуации напоминает об известной чеховской повести «Палата № 6».

Вместе с тем, мифологическая (восходящая к библейским истокам) трактовка помешательства как особого дара ясно видения в повести Лу Синя и в опере Кобекина заставляет вспомнить еще об одном знаменитом персонаже отечественной литературы «Золотого века». Встреча с ним состоится в музыкальном театре композитора по прошествии семнадцати лет (1995) после его обращения к творчеству одного из основоположников современной китайской литературной традиции.

Яркий образ Льва Николаевича Мышкина мы находим в опере «Н.Ф.Б.» (инициалы главной героини романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Настасьи Филипповны Барашковой). Партия Мышкина поручена мужскому сопрано. Эта, словно «не от мира сего», тембровая краска, подчеркивая выразительность парящей над оркестром вокальной линии, помогает передать внутреннюю сущность персонажа.

Напомним, что воплотив в лице князя Мышкина идеал «положительно прекрасного человека», Достоевский наделил его также и своей способностью к переживанию

особых состояний, в которых возникают «...молнии и проблески высшего самоощущения, самосознания, а стало быть и высшего бытия». Наступая в фазе обострения эпилептической болезни, такие состояния – есть «одна степень почти перед самым припадком», когда «...все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины». Неоднократно размышляя о парадоксальности ощущения высокого откровения в ситуациях, относящихся к противоположному – «самому низшему» бытию, герой, однако не сомневается: «...что это действительно «красота и молитва», что это действительно «высший синтез жизни» [3, с. 255–256].

Воплощение подобного трансцендентного состояния в опере связано с барочно-литургическим инструментарием, вписанным в широкое по диапазону звуковое пространство. Его границы очерчиваются крайними регистрами органа, а на первый план выдвигается призывный «трубный глас» валторны.

Вестником иного мира в следующей опере Кобекина «Молодой Давид» также является контртенор. Это Ионафан. Его ария из первого акта, выполняя драматургическую функцию отстранения действия (осмысление чудесной победы Давида над Голиафом), чрезвычайно важна по своей смысловой сути. Ведь именно устами этого персонажа доносится мысль: «Как будто огнем Господня мощь явилась! ... Как будто он рожден царем!». Использование в двух операх композитора мужского сопрано с его бестелесным воздушным тембровым колоритом, способствуя восприятию «инореальной» сущности образов, отсылает к приемам *ассоциативной поэтики*. Будучи одной из ведущих тенденций искусства второй половины XX – начала XXI веков, она, в силу ярко выраженной театральной природы дарования композитора, характеризует тип художественного его мышления в целом.

Театральную эстетику композитора представляет статья «Кое-что об опере», в

которой приводятся важные наблюдения автора, размышляющего о феноменологии театрального действия. По мнению композитора, опера, вследствие ее многокомпонентной синтетической основы (музыка, драма, режиссура и сценография, актерское мастерство), имеет статус самого магического искусства. Весь этот художественный потенциал оперы в наибольшей, по сравнению с другими театральными жанрами, степени обращен к изначальной сакральной сути театра; по своему мощному воздействию на аудиторию оперное сочинение сопоставимо с суггестией древнейших пратеатральных форм и мистериальных представлений [4].

Идеальными сюжетами для оперных произведений могут послужить и нетеатральные, на первый взгляд, литературные первоисточники, в которых композитор, однако, умеет разглядеть скрытую театральную природу. Яркий тому пример – упомянутый выше «Дневник сумасшедшего» – моноопера, с единственным действующим лицом, одержимым манией преследования и подозревающим всех окружающих в канибализме. Из происходящего в сознании безумца напряженного поединка с внесценическим персонажами – людоедами – он выходит победителем, не поддаваясь всеобщему наваждению и оставаясь самим собой. В процессе адаптации повести Кобекину-либреттисту удается преодолеть присущую жанру монооперы сценическую статику, поскольку скрытая в структуре первоисточника оппозиция сфер действия – контрдействия выявлена истинно театральным путем: противоборство личности и ведущих к ее разрушению пороков – жадности, жестокости, эгоизма, разворачивается в чередовании сцен-картин, прослаиваемых инструментальными антрактами-интерлюдиями. При этом музыкально-тематическая репризность подчеркивает разграничение этапов действия по принципам классической драмы (завязка – коллизия – развязка) и придает опере трехчастный композиционный контур.

Свою духовную вертикаль обретает и герой «Лебединой песни» – старый артист,

перевоплощающийся в оперного солиста. Эскизно намеченный в первоисточнике сюжет «второго театра» становится в опере большим самостоятельным разделом, в завершении которого достигается драматургическая вершина произведения. «Ars longa, vita brevis» – так можно выразить смысловой итог последнего представления Василь Васильича на пустой ночной сцене, оказавшегося звездным часом его души.

Продолжая речь о литературных первоисточниках музыкального театра Кобекина, отметим, что в либретто его произведений сохраняются индивидуальные и типические черты драматургии литературных сочинений, их дух и содержание. Например, в двух операх на прозаический текст – «Сапожках» (по новелле В. Шукшина – 1981) и «Н.Ф.Б.» (паринское либретто строится по тем же принципам, что и либретто Кобекина – 1995) особенности литературного структурирования являются важным компонентом музыкальной драматургии. Сцены в операх названы главами и потому строятся по законам единого сквозного развития.

Еще одна черта литературно-музыкального синтеза в сценических произведениях Кобекина связана с преломлением давней оперной традиции – конкретизации образного содержания сочинений через жанровые подзаголовки. Тесная связь с первоисточником, заявленная уже в самом названии «Сапожек» – «оперы-новеллы» воплощается не только в структуре либретто, но и в колоритно-фольклорной музыкальной прозе. Рассказ о том, как деревенский шофер Сергей совершает безрассудный в глазах окружающих поступок, покупая жене Клавдии дорогостоящие («половина мотороллера») сапожки, опирается на классическую фабулу отношений сил сквозного и контрсквозного действия и назван новеллой в силу того, что здесь, посредством присущих данному литературному жанру элементов символики, раскрывается внутренний смысл рядового события.

Соответствующим музыкальным символом выступает в опере «лейтмотив подарка», олицетворяющий освобождение че-

ловеческой души от рутины повседневности и отмеченный выразительной пластичной мелодией, проходящей на протяжении всего произведения и в оркестре, и вокальной партии героя со словами «Какой-нибудь красивый подарок». Символическим является и прием «обобщения через жанр» (Альшванг) в лирической арии Клавдии, музыкальная характеристика которой вызывает ассоциации с галереей женских образов в творчестве Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. Проникновенная лирика этой арии и предваряющего ее оркестрового *Andante* неразрывно связана с протяжной песней, в звучании которой сливаются воедино гармония природы и красота женского образа.

В обобщении через жанр реализуется и символика музыкальной характеристики «антигероини» – Продавщицы, чинившей препятствия герою в совершении его экстраординарного поступка (глава II «В универмаге»). В арии этой представительницы сферы контрдействия возникает аллюзия шостаковических «злых скерцо», пополнивших музыкальную сокровищницу жанров яркого художественного обобщения уже в XX веке. Далее, в столкновении Сергея и высмеивающих его непрактичность механиков (глава IV «Дежурка на автобазе»), при несомненной музыкальной самобытности сцены, вновь уместны ассоциации с Шостаковичем и, в частности, с буффонными ансамблевыми эпизодами оперы «Нос».

За исключением самодостаточного в своей метафоричности «Дневника сумасшедшего», в либретто практически всех опер Кобекина используются приемы контаминации (введение «чужого слова», созвучного духу первоисточника). Например, в следующей за «Сапожками» опере «Пугачев» (по поэме С. Есенина – 1982) при сохранении эмоционального накала поэтической истории пугачевского бунта на первый план выдвигается эпическое начало, подчеркнутое подзаголовком «музыкальная трагедия». В соответствии с этим заявленным жанровым содержанием в основе либретто лежит монтажный (исконно эпический) принцип чередования

фрагментов есенинской поэмы, а введение отсутствующей в первоисточнике линии Екатерининского двора способствует заострению трагедийной коллизии и усилению зрелищности произведения.

Та же вечная проблема антагонизма власти и судеб народных, заложенная в подтексте лубочно-сатирической поэмы С. Кирсанова «Сказ про Макса-Емельяна, Алену и Ивана», с впечатляющей силой раскрывается в хоровых эпизодах оперы, созданной по этому сюжету в 1984 году. «Игра про Макса-Емельяна, Алену и Ивана» отсылает к эстетике театра представления. Об этом свидетельствует наличие в сочинении сопровождающих каждый этап действия драматургически-отстраняющих хоровых комментариев. Примечательна также характеристика различных персонажей с помощью всего хорового состава или его различных групп, нередко с дифференциацией партий: в одной из них раскрывается сюжетный план, в другой создается соответствующий музыкально-колористический фон.

В соответствии с композиторскими ремарками, некоторые герои представлены в виде «больших кукол». Таким образом обезличены царский полководец Аника-воин и жена почившего властителя Настя – чрезвычайно плодовитая особа, которая произвела на свет несметное количество наследников, повисших тяжким бременем на шее подневольного народа. Олицетворением символической вертикали выступает в «Игре» сказочный ковер-самолет, уносящий главных героев Алену и Ивана прочь из агонизирующей Макс-Емельянии. В их парящем на фоне хорового вокализа дуэте, точно с высоты птичьего полета обозревается потрясающая панорама: «А земля точно блюдце голубое, с океанами, лесами, городами и степями». Так из недоступных мирской суете заоблачных высот открывается чудесный образ «земной красоты».

Яркий пример ассоциативного мышления Кобекина демонстрирует «Пророк» («пушкинский триптих» – 1983). В первой его части вплетение в ткань пушкинского «Дон Гуана» стихов Лорки способствует

выявлению подтекста изображаемого – вечной «игры» жизни и смерти. На новом уровне эта идея раскрывается во второй части «Пир во время чумы», где текст пушкинской «маленькой трагедии» про-слаивают фрагменты католической мессы. Они используются в тройной темерефрене, в которой на протяжении всей второй части сплетаются шествие смерти (сарабанда и заукойная «Kyrie eleison») и неистовый порыв к жизни (темпераментная жига). В третьей части, представляющей собой сценическую кантату, – дуэль и смерть Поэта по принципу параллельного монтажа комментируется дневниковыми записями Пушкина, его стихами, воспоминаниями друзей и современников. Таким образом, трагическая хроника последних земных часов великого поэта чередуется с иной – поэтической реальностью, открывающейся в строчках пушкинского дневника, в известнейших стихах, обретающих здесь свой ускользящий в повседневности смысл и готовящих генеральную кульминацию произведения. В ней разворачивается звукообраз творческого бессмертия, воплощенный в знаменитом стихотворении «Пророк». В пространстве художественного диалога большая опера «Пророк» и моноопера «Моисей» (1999) словно раскрывают разные образные грани евангельской истины о Слове. Десять заповедей, начертанных на скрижалях великим пророком древности, и творения гениального русского поэта восходят к одному источнику – к Слову, которое как воплощение Высшего разума пронизывает все проявления Бытия.

Литературные первоисточники опер «Шут и король» (по пьесе бельгийского писателя XX века Мишеля де Гельдероде «Эс-корриал» – 1989) и «Счастливый принц» (по одноименной сказке О.Уайльда – 1991) объединяет претворение традиций европейского символизма в творчестве их создателей⁴. «Счастливый принц» – «сентиментальная сказка», напоминающая о жанровых подзаголовках «Снегурочки» и «Кощей бессмертного», в которых Римский-Корсаков таким образом на расстоянии двух десятилетий проводит параллель между «весенней

сказкой», характеризуемой как «нежный цвет русской оперы» [1] и контрастной ей по эмоциональному колориту «осенней сказочкой». Ее фантастическое «царство мрака и зла» [2] безошибочно было понято современниками композитора как аллегория кризиса власти российского самодержавия начала XIX века.

«Сентиментальная сказка» Кобекина также имеет абсолютно прозрачный смысл, но раскрываемая в ней аллегория иного плана, поскольку связана с основополагающей христианской идеей бескорыстной любви и жертвы ради спасения ближнего. Определение «сентиментальный» в подзаголовке оперы точно отражает эстетическую суть сказки О. Уайльда, которую можно прокомментировать, обратившись к знаменитому шиллеровскому трактату «Наивная и сентиментальная поэзия». Согласно воззрениям великого немецкого философа, первая оказывается целиком принадлежащей окружающей действительности, а последняя призвана связывать реальное с идеальным. Вместе с тем, присущее первоисточнику возвышенно-лирическое звучание «идеальной темы», усиливается благодаря эмоциональному воздействию музыкальной драматургии. Это также доказывает не случайность и важность выбора композитором конкретизирующих подзаголовков для своих оперных произведений. Жанровому содержанию оперы соответствует наличие в ней отстраняющего персонажа – рассказчика.

Преломляются здесь и сказочно-фантастические музыкально-выразительные средства, богато представленные в русской классической опере, от «Руслана и Людмилы» Глинки и «Каменного гостя» Даргомыжского до музыкального театра Римского-Корсакова и «Пиковой дамы» Чайковского. В духе этой музыкально-фантастической традиции выдержана характеристика Счастливого принца – железной статуи, покрытой драгоценностями и оживающей, чтобы с помощью Ласточки раздать их страдающим и обделенным.

В соответствии с логикой сюжета в опере наблюдается сближение интонаций персонажей, а печальный финал земной

истории неприглядного, без золотого облачения и драгоценностей, Счастливого принца и замерзшей в северном городе Ласточки – начало новой. Она раскрывается в «гармоническом пении»⁵ двух ангелов, уносящих в иную реальность не пожелавшее расплавиться в огне благородное оловянное сердце и преданную ему птицу. Еще один персонаж из мира животных оживает в опере «Холстомер» (по одноименной повести Л.Н. Толстого – 2003), где вслед за писателем история пегого мерина прочитывается как история личности, не ожесточившейся под ударами судьбы, но сумевшей и в молодости, и в мудрой старости сохранить в себе важнейшее человеческое качество – гуманизм.

Опера «Александр Македонский» (либретто композитора по одноименному рассказу Платона Ойунского – 2007) дает пищу к размышлению о диалоге человеческих судеб в пространстве предельно отстоящих друг от друга эпох. Глубоко трагедийный этот диалог возникает между основоположником якутской национальной литературы, погибшим в годы сталинских репрессий, и героем его рассказа – легендарным властителем Ойкумены и жестоким тираном, безжалостно расправляющимся с теми, из чьих уст он слышит нелицеприятную правду о себе. В «якутской опере» композитора раскрываются новые грани темы, нашедшей свое отражение в ряде более ранних его сочинений: «Пугачев», «Игра про Макса-Емельяна, Алену и Ивана», «Крещение Руси», «Шут и король», «Молодой Давид». В каждом из них возникает тот или иной «образ власти», ее моральных и этических устоев, побудительных мотивов и результатов.

В «Молодом Давиде» (1997) представлена оппозиция двух типов правителей. Одному из них – жестокому и коварному Саулу, все далее отходящему в своем самовластии от Воли Творца, уготован бесславный конец, в то время как другому – «скомороху Божьему» (характеристика композитора), воплотившему идею сакрализованной власти, суждено стать героем израильского народа и обрести славу создателя вдохновенных псалмов, переживших века и тысячелетия.

Важнейшие вехи музыкально-драматургического развития в опере в крупном плане обозначаются проведением лейтмотива в характере «трубного гласа» и двумя тихими лирическими кульминациями. Об одной из них – арии Ионафана из первого акта – говорилось выше, а следующая, по принципу обрыва динамической волны, возникает в финале второго действия. Это светлый праздничный хор «Радуйтесь!», предвещающий откristаллизовавшуюся на протяжении предшествующе-

го развития мелодически прихотливую тему «Ковчега Завета». Знаменуя выполнение героем возложенной на него свыше миссии, она завершает оперу.

Рассмотренная панорама сюжетов музыкального театра Кобекина обнаруживает неразрывную связь с высокими традициями отечественной культуры, а неослабевающий интерес постановщиков к творчеству композитора свидетельствует о том, что оно открыто духовным устремлениям современности.

Примечания:

1. В.А. Кобекин – заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат престижных премий. Среди них: премия имени Шостаковича, Премия Союза композиторов СССР и Государственная премия СССР, присужденная Кобекину в 1987 году за оперу «Пророк».

2. Двадцать из них поставлены в разных театрах страны и за рубежом (в Германии).

3. Помимо упомянутых выше А. Застырца и Е. Фридмана, либреттистом еще четырех опер Кобекина является Алексей Парин – один из организаторов международного фестиваля «Сакро-арт» в г. Локкуме (Германия), по заказу которого в период с 1995 по 1999 г. были созданы оперы Кобекина: «Н.Ф.Б.», «Молодой Давид» и «Моисей». В качестве средней части «Моисей» входит в состав сценического триптиха «Голоса незримого». Принадлежащая перу А. Парина сюжетная основа соединяется здесь с музыкой еще двух композиторов – И. Барданашвили («Ева» – I) и А. Щетинского («Благовещение» – III). Самый первый опыт творческого содружества Кобекина и Парина – опера «Счастливый принц» (1991).

4. Непосредственное соединение данных камерных опер в художественное пространство одного спектакля было осуществлено на сцене Свердловского оперного театра в 1991 году. В качестве режиссера выступил сам композитор.

5. Термин Н. Гуляницкой, обозначающий музыкально-стилистическую модель многоголосия песнопений православного церковного обихода.

Литература:

1. Асафьев, Б.В. Об опере [Текст] / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1985. – 343 с.

2. Данилевич, Л.В. Последние оперы Н.А. Римского-Корсакова [Текст] / Л.В. Данилевич. – Москва : Музгиз, 1961. – 280 с.

3. Достоевский, Ф.М. Идиот [Текст] / Ф.М. Достоевский // Собрание сочинений В 10 т. – Т. 6. – Москва : Гос. изд-во Художественной Литературы, 1956–1958. – 1957. – 736 с.

4. Кобекин, В.А. Кое-что об опере [Текст] / В.А. Кобекин // Советская музыка. – 1987. – № 7. – С. 28–31.

References:

1. Asaf'ev, B.V. Ob opere [Tekst] / B.V. Asaf'ev. – Leningrad : Muzyka, 1985. – 343 s.

2. Danilevich, L.V. Poslednie opery N.A. Rimskogo-Korsakova [Tekst] / L.V. Danilevich. – Moskva : Muzgiz, 1961. – 280 s.

3. Dostoevskij, F.M. Idiot [Tekst] / F.M. Dostoevskij // Sobranie sochinenij V 10 t. – T. 6. – Moskva : Gos. izd-vo Hudozhestvennoj Literatury, 1956–1958. – 1957. – 736 s.

4. Kobekin, V.A. Koe-chto ob opere [Tekst] / V.A. Kobekin // Sovetskaya muzyka. – 1987. – № 7. – S. 28–31.

УДК: 78

Трофимчук Татьяна Юрьевна,

кандидат искусствоведения;

УО «Брестский государственный университет им. А.С. Пушкина»,

старший преподаватель кафедры социальной работы

E-mail: trtanya@mail.ru

г. Брест, Республика Беларусь

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АСПЕКТ

Аннотация. *Статья посвящена рассмотрению междисциплинарных взаимодействий музыковедения и иных сфер научного знания, что находит отражение в методологии и понятийно-категориальном аппарате музыковедческого исследования. В связи с этим проанализированы понятия «текст», «топос» «символ», инкорпорированные из различных областей гуманитаристики.*

Ключевые слова: *музыковедение; методология; текст; топос; символ.*

Trofimchuk Tatiana Yuryevna,

Ph.D. in History of Arts;

Educational institution «A.S. Pushkin Brest State University»,

The teacher of the Department of the Social Work

E-mail: trtanya@mail.ru

Brest, Republic of Belarus

METHODOLOGICAL DIRECTIONS OF MODERN MUSIC LEADING: INTERDISCIPLINARY ASPECT

Annotation. *The article is devoted to the consideration of interdisciplinary interactions of musicology and other areas of scientific knowledge, which is reflected in the methodology and conceptual and categorical apparatus of musicological research. In this connection, the concepts of “text”, “topos”, “symbol”, incorporated from various fields of humanities are analyzed.*

Keywords: *musicology; methodology; text; topos; symbol.*

На современном этапе музыковедение активно взаимодействует с различными областями научного знания: психологией, философией, социальной историей, лингвистикой, семиотикой и т. д. Это отражается на расширении области исследовательских интересов и на развитии методологического и понятийно-категориального аппарата исследования.

Данные процессы требуют отдельного внимания, т. к. названные «заимствования», расширяя и обогащая способы изучения разнообразных явлений и процессов музыкальной жизни, привлекают в музыковедческую науку широкий спектр специфических значений.

В данной работе представлен анализ таких понятий, как «текст» (1), «топос» (2) и «символ» (3), ставших востребованными в музыковедческой литературе, однако, инкорпорированных из других сфер гуманитаристики.

Текст – это музыкальное произведение. Музыкальное произведение как текст – это «сложная структура, которую нельзя читать в одном измерении» [3, с. 11].

Текстуальность проявляет себя на разных уровнях.

На уровне синтагматики важной становится структура, включающая в себя систему позиционно упорядоченных выразительных элементов «музыкальной речи», трактуемых как единицы музыкаль-

ного языка. Синтагматика музыкального текста важна тем, что «смысл целиком зависит от структуры и формы и может существовать только в ней» [4, с. 50].

Уровень парадигматики соотносится со сферой глубинных основ музыкального текста, «внутреннего, идеального образования, получающего лишь опосредованное внешнее выражение» [6]. Парадигматика связана с миром идей, мыслей, что находит воплощение в художественном содержании музыкального произведения.

«Прочтение» музыкального произведения-текста раскрывает себя как процесс понимания и интерпретации текста культуры (Ю. Лотман) и текста автора (композитора), а также, одновременно, как процесс создания, т.е. «производства значений» [1] тем, кто с ним работает (например, исследователь, исполнитель, слушатель).

При рассмотрении музыкальных текстов важное значение приобретает понятие «топос». Определение последнего опирается на несколько подходов, раскрывающих сущность топоса в плане абстрактном (или подразумеваемом) и реальном (или предметном).

Фокусировка творческого внимания разных композиторов на определенных, «совпадающих», точках культурного времени и пространства обуславливает понимание топоса как некой смысловой модели. В этом случае «топика включает в себя и понятие о картине мира, и месте в ней человека, и учение об аффектах, и круг образов, и специфически музыкальные феномены» [7].

Воспроизведение в музыкальном произведении так называемых «общих мест», т.е. художественных «формул», «клише» (например, связывающих определенные сферы содержания с определенными средствами музыкальной выразительности) создает предпосылки для понимания топоса как воплощения заданных правил, «художественного алгоритма».

Как в первом, так и во втором значении топос актуализирует и активизирует

художественную – культурную, национальную, стилевую, жанровую и т. д. – традицию, в рамках которой (в продолжении или в противопоставлении) существует тот или иной музыкальный текст.

Обращение в музыковедческом анализе к понятию «символ» открывает возможность рассмотрения «связей множества реальных, пространственных, материальных и энергетических объектов, воспринимаемых как центральный смысл музыки» [2].

Музыкальный символ может являть себя в любом отрезке музыкального текста, содержащем хотя бы одну ноту (Л. Акопян), в закреплённой в человеческом сознании музыкальной интонации (В. Медушевский), в образе человеческой эмоции (икон), отражении предметного мира (индекс), передаче условной информации, понятия (В. Холопова).

Переход того или иного явления и/или образа музыкального произведения в символ придаёт ему смысловую глубину и перспективу, что предусматривает преобладание представлений над действительностью, преодоление детерминированности условностью. При этом «всякая интерпретация символа сама остается символом. В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа). Растворить его в понятиях невозможно» [5].

Таким образом, в современном музыковедении междисциплинарные взаимодействия многопланово раскрывают себя в сфере методологических подходов и понятийно-терминологического аппарата исследования. Это характеризует музыковедение как постоянно развивающуюся и обновляющуюся науку, которая, при сохранении собственной специфики и традиций, откликается на актуальные явления и процессы.

Литература:

1. Cobussen, M. Deconstruction in music [Электронный ресурс] / M. Cobussen. – Режим доступа : URL: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html> (дата обращения 15.12.2018).
2. Echard, W. Some notes on a possible direction for musical semiotics [Электронный ресурс] / W. Echard. – Режим доступа : URL: https://semioticon.com/frontline/w_echard.htm (дата обращения 02.02.2019).
3. Акопян, Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста [Текст] / Л.О. Акопян. – Москва : Практика, 1995. – 256 с.
4. Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства [Текст] / М.Г. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 343 с.
5. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук [Электронный ресурс] / М. Бахтин. – Режим доступа : URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/metodol> (дата обращения 15.12.2018).
6. Бычков, Ю.Н. О системном характере ладовой организации в музыке [Электронный ресурс] / Ю.Н. Бычков. – Режим доступа : URL: http://yuri317.narod.ru/lad/dis/086_Glava_3.htm (дата обращения 01.03.2019).
7. Кириллина, Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс] / Л. Кириллина. – Режим доступа : URL: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/1/kirillina-galant.pdf> (дата обращения 18.09.2018).

References:

1. Cobussen, M. Deconstruction in music [Elektronnyj resurs] / M. Cobussen. – Rezhim dostupa : URL: <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html> (data obrashcheniya 15.12.2018).
2. Echard, W. Some notes on a possible direction for musical semiotics [Elektronnyj resurs] / W. Echard. Rezhim dostupa : URL: https://semioticon.com/frontline/w_echard.htm (data obrashcheniya 02.02.2019).
3. Akopyan, L.O. Analiz glubinnoy struktury muzykal'nogo teksta [Tekst] / L.O. Akopyan. – Moskva : Praktika, 1995. – 256 s.
4. Aranovskij, M.G. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva [Tekst] / M.G. Aranovskij. – Moskva : Kompozitor, 1998. – 343 s.
5. Bahtin M.M. K metodologii gumanitarnyh nauk [Elektronnyj resurs] / M. Bahtin. – Rezhim dostupa : URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/metodol> (data obrashcheniya 15.12.2018).
6. Bychkov, YU.N. O sistemnom haraktere ladovoj organizacii v muzyke [Elektronnyj resurs] / YU.N. Bychkov. – Rezhim dostupa : URL: http://yuri317.narod.ru/lad/dis/086_Glava_3.htm (data obrashcheniya 01.03.2019).
7. Kirillina, L. Galantnost' i chuvstvitel'nost' v muzyke XVIII veka [Elektronnyj resurs] / L. Kirillina. – Rezhim dostupa : URL: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/1/kirillina-galant.pdf> (data obrashcheniya 18.09.2018).

РАЗДЕЛ 3

КОНКУРСЫ. ФЕСТИВАЛИ. ПРОЕКТЫ

Козлов Виктор Викторович,

профессор, заслуженный артист Российской Федерации;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
профессор кафедры оркестровых народных инструментов
E mail: kozlovvv@mail.ru
г. Челябинск, Россия

Слуева Ольга Валентиновна,

кандидат педагогических наук, доцент;
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов
E mail: olgaslueva74@mail.ru
г. Челябинск, Россия

Рябова Полина Андреевна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»,
обучающийся IV курса кафедры оркестровых народных инструментов
E mail: creative_14@mail.ru
г. Челябинск, Россия

«ГИТАРА В РОССИИ»: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР И ПЕРСПЕКТИВА РАЗВИТИЯ ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНОГО ДВИЖЕНИЯ

***Аннотация.** Авторы данной статьи раскрывают предпосылки возникновения гитарного фестивального движения в России, а также основные этапы становления и развития конкурсного движения на Южном Урале на примере форума «Гитара в России».*

***Ключевые слова:** фестиваль; конкурс; гитарное исполнительство; ансамблевое исполнительство; конкурсные номинации.*

Kozlov Viktor Viktorovich,

Honored Artist of the Russian Federation, Professor;
The South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Professor of the Department of Folk Orchestral Instruments
E-mail: kozlovvv@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

Sluyeva Olga Valentinovna,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
Head of the Department of Folk Orchestral Instruments,
The South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky
E-mail: olgaslueva74@mail.ru
Chelyabinsk, Russia

Ryabova Polina Andreevna;

The South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
Student IV course of the department of orchestral folk instruments

E-mail: creative_14@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

“GUITAR IN RUSSIA”: A HISTORICAL REVIEW AND DEVELOPMENT PERSPECTIVE OF FESTIVAL AND COMPETITIVE MOVEMENT

Annotation. *The authors of this article reveal the basics of the guitar festival movement in Russia, as well as the main stages of development and development of the competitive movement in the Southern Urals by the example of the “Guitar in Russia” forum.*

Keywords: *festival; competition; guitar performance; ensemble performance; competitive nominations.*

В настоящее время фестиваль-конкурсное движение в России развивается достаточно быстро и стремительно. Ежегодно в стране проводится множество региональных, всероссийских, международных фестивалей и конкурсов, в которых принимают участие исполнители на гитаре. Конкурсов достаточно много, они имеют разную направленность, но преследуют одни цели и задачи, а именно: выявление и поддержку одаренных, талантливых детей, подростков, а также молодых исполнителей; популяризацию инструмента; сохранение и развитие лучших отечественных традиций музицирования на классической гитаре; повышение уровня исполнительского мастерства и т. п. Вышеуказанные цели и задачи выполняет всероссийский фестиваль-конкурс «Гитара в России», являющийся престижным форумом не только в Уральском регионе, но и в нашей стране. Фестиваль-конкурс пользуется интересом у молодых гитаристов, так как привлекает внимание масштабом, гостями и членами жюри, которыми являются высокопрофессиональные и знаменитые исполнители.

В 70–80-е годы прошлого века фестивальное инструментальное движение в стране начало набирать огромную силу и развиваться весьма стремительно. Не остался в стороне и Уральский регион. Участие в Тракайском фестивале (Литовская Республика) челябинских гитаристов дало мощный импульс к развитию классической гитары на Урале.

Первоначально фестиваль поддерживался Всероссийским музыкальным обществом (конкурсные выступления были лишь небольшой частью всего форума) и имел название «Классическая гитара на Урале». В период 2000–2006 годов, с появлением конкурсантов и членов жюри из дальнего зарубежья, статус фестиваля, а также конкурсных выступлений, приобретает международный уровень.

Позднее, с 2008 года, конкурсное движение в рамках форума становится доминантным, и на том этапе его становления усилиями организаторов движение обрело «новую» жизнь и новое название. С того времени фестиваль-конкурс становится Всероссийским и приобретает название «Гитара в России». Также в разные временные промежутки существования конкурсного движения, практически на каждом последующем конкурсе организаторы вводили новые номинации, расширяя рамки возможностей участников.

В настоящее время фестиваль-конкурс предлагает участие в семи номинациях: «Академическое исполнительство» – солисты (гитара шестиструнная, гитара семиструнная); «Эстрадно-джазовое исполнительство» (акустическая гитара); «Малые гитарные ансамбли» – дуэты, трио, квартеты, квинтеты; «Смешанный состав»; «Свободная программа»; «Учитель–ученик»; «Семейный ансамбль».

При подготовке к проведению I фестиваля «Классическая гитара на Урале» на вооружение были взяты организационные моменты литовского фестиваля и

других гитарных форумов. По воспоминаниям Ш.Х. Мухатдинова: «Организовать масштабный фестиваль очень сложно потому, что у нас нет системы организации фестивалей. Но для развития уральского гитарного исполнительства мы делаем все возможное» [3]. Благодаря силам кафедры народных инструментов музыкального училища им. П.И. Чайковского (ныне Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского), идейным вдохновителям В. Козлову и Ш. Мухатдинову, 18 ноября 1991 года состоялся первый гитарный фестиваль на Южном Урале.

Челябинск приобрел поистине значимое место в списке городов страны с развивающейся системой в сфере академического гитарного исполнительства и гитарной педагогики. От Донецка до Владивостока, более чем из 30 городов России и ближнего зарубежья приехали участники фестиваля. Также на фестивале присутствовали авторитетные гитаристы нашей страны, исполнители и педагоги из Москвы, Ленинграда, Киева: А. Суэтин, Т. Белякова, А. Бардина, И. Пермяков, С. Ильин, А. Хорев и другие.

Более 120 человек приняли участие в I фестивале «Классическая гитара на Урале». Дни фестиваля, по воспоминаниям участников, превратились в невероятный праздник гитарной музыки. Насыщенностью концертной программы запомнилась неделя торжества. На сцене выступали не только маститые и известные музыканты-профессионалы, но и пока еще не известные публике артисты. Во время фестиваля были проведены мастер-классы с гитарными мэтрами столицы, композиторские встречи, были представлены работы гитарных мастеров. В программу фестиваля входили методические семинары, дискуссии, в которых остро вставал вопрос о состоянии гитарного исполнительства в России и педагогики на тот период, также были намечены и представлены дальнейшие перспективы развития академического гитарного искусства. В рамках фестиваля проходил конкурс, который в дальнейшем становится традицией для всех последующих фестивалей. В.В. Козлов отме-

чал: «особенность этого соревнования в том, что в атмосфере живого творческого общения можно учиться, ориентируясь на выступления профессионалов и победителей конкурса. Конечно, победить в конкурсе все сразу не смогут, но сделать еще один шаг к вершине исполнительского мастерства в ближайшем будущем – вполне реально» [4].

Завершением I фестиваля «Классическая гитара на Урале» явилось исполнение концерта G-dur для двух гитар в сопровождение оркестра Антонио Вивальди. Исполнителями были Илья Пермяков из Санкт-Петербурга и Виктор Козлов из Челябинска. Таким образом, I фестиваль «Классическая гитара на Урале» оказался очень продуктивным и впоследствии доказал свою абсолютную состоятельность.

Интерес многих исполнителей и преподавателей к фестивалю дал силы и побуждение к дальнейшему ежегодному проведению форума в последующие годы, просвещению Южного Урала в сфере академического гитарного искусства.

Фестиваль «Классическая гитара на Урале» до 1998 года проводился ежегодно. Он не переставал существовать и в трудные периоды, доказывая тем самым авторитетное значение уральского музыкального форума, в котором, безусловно, желали участвовать многие российские гитаристы. Также можно сказать о том, что высокий уровень фестиваля поддерживала организационная работа, проводимая Ассоциацией классической гитары, Музыкальным обществом. Большое количество раз председателем жюри конкурса был Н.А. Комолятов – известный российский музыкант-гитарист. Постепенно на фестиваль стали приглашать и зарубежных исполнителей – в 1997 году в состав жюри входил гитарист из Финляндии Веза Пельки, преподаватель консерватории г. Куопио.

В 1998 году на фестиваль был приглашен педагог-гитарист, общественный деятель Миро Симич (Швеция). После конкурсного прослушивания его мнение было неоднозначным: «Дети, которых я слышал в эти дни, играют на очень средних ин-

струментах и показывают при этом фантастически хорошие результаты» [2, с. 42]. В этот год фестиваль был посвящен ансамблевому исполнительству – более 25 коллективов из Челябинска, Уфы, Кумертау, Перми, Каслей, Казани, Екатеринбургa, Твери, Северобайкальска и др. городов приняли участие в конкурсных и фестивальных концертах. Впервые в рамках конкурсных выступлений составы ансамблей были представлены несколькими категориями, различавшимся по количеству участников, инструментальному составу и возрасту (младшая, средняя, старшая группа ансамблей и смешанные ансамбли). Челябинские гитарные и смешанные ансамбли показали высокий уровень подготовки: в средней группе дуэт Евгения и Екатерины Пушкаренко занял 2 место; в группе смешанных ансамблей 1 место получил дуэт Д. Ивченко (гитара) и С. Дорогина (домра), оба коллектива представлял В. Козлов; в этой же категории 3 место было присуждено дуэту в составе братьев Ф. Темникова (гитара) и В. Темникова (флейта), под руководством А. Абдурахманова. У В. Ковбы в старшей группе 3 премию получил квартет в составе В. Толкачева, О. Гнездиловой, Н. Тюлькиной, А. Малькова.

В 2000 году состоялся IX фестиваль. Количество участников насчитывало свыше 200 человек. География конкурса включила в себя участников из Татарии, Башкирии, Красноярского края, Курганской и Московской областей, Перми, Ханты-Мансийска, Златоуста, Каслей, Магнитогорска и других городов России. Конкурс проходил по двум номинациям: солисты и ансамбли. Жюри конкурса возглавлял профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, лауреат международных конкурсов Н.А. Комолятов. Также в жюри входили музыканты из дальнего зарубежья – Миро Симич и гитарист-исполнитель из Норвегии Свен Лундестад. В первой возрастной группе первое место заняла Вера Немцова (г. Тольятти); во второй возрастной группе победила Екатерина Пушкаренко (г. Челябинск), которая также выиграла суперприз конкурса –

гитару мастера Ивана Кузнецова; в третьей возрастной группе победил Василий Бигус (пос. Талнах Красноярского края); в четвертой – Константин Хан (г. Златоуст). Среди ансамблей лидером в первой группе был признан квинтет из Казани под руководством В. Харисова. По другим возрастным группам первые места не присуждались. На заключительном концерте фестиваля-конкурса под руководством Миро Симича сводный ансамбль гитаристов из Казани исполнил вариации на темы шведских и сербских народных мелодий.

В 2002 году X уральский форум выходит на более высокий, профессиональный уровень. В состав жюри были приглашены одни из лучших музыкантов и преподавателей России, ближнего и дальнего зарубежья. Председатель этого конкурса – лауреат международного конкурса, доцент Санкт-Петербургской консерватории, Президент международной академии гитары Л.В. Карпов (г. Санкт-Петербург). Членами жюри были: лауреат международного конкурса, профессор Музыкальной академии им. Гнесиных Н.А. Комолятов (г. Москва); заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Новосибирского музыкального колледжа Ю.П. Кузин (г. Новосибирск); заслуженный артист РФ, профессор Челябинского института музыки (ныне Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского) В.В. Козлов (г. Челябинск); лауреат международных конкурсов, аспирант Магнитогорской государственной консерватории И.В. Николаевский (г. Магнитогорск); заслуженный артист РФ, доцент В.В. Ковба (г. Челябинск); педагог-гитарист, общественный деятель М. Симич (Швеция); преподаватель консерватории г. Купио В. Пельки (Финляндия).

В 2006 году XI фестиваль был приурочен к 15-летию «Трио гитаристов Урала», они выступили на открытии фестиваля-конкурса в составе: заслуженные артисты России Виктор Козлов, Виктор Ковба, Шариф Мухатдинов. Также в концерте приняли участие приглашенные гости: лауреаты международных конкурсов Леонид

Карпов (г. Санкт-Петербург), Владимир Митяков (г. Нижний Новгород), Елена Мордасова (г. Челябинск), Дмитрий Чернов (г. Челябинск), Екатерина Пушкаренко (г. Москва). Состав жюри форума был следующий: председатель – лауреат международных конкурсов, доцент Санкт-Петербургской консерватории, Президент международной академии гитары Л.В. Карпов (г. Санкт-Петербург); лауреат международных конкурсов, преподаватель Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки В.Н. Митяков; заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов России Е.М. Поплянова (г. Челябинск); заслуженный артист РФ, доцент В.В. Ковба (г. Челябинск); композитор, аранжировщик С.И. Руднев (г. Москва); педагог-гитарист, общественный деятель М. Симич (Швеция); заслуженный артист РФ, профессор Челябинского института музыки (ныне Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского) В.В. Козлов (г. Челябинск).

В дни фестиваля-конкурса проходили встречи и мастер-классы с музыкантами: Сергеем Рудневым, Миро Симичем, Леонидом Карповым, Владимиром Митковым, Виктором Козловым, Виктором Ковбой, Еленой Попляновой и др. В концерте закрытия фестиваля-конкурса принимали участие приглашенные гитаристы Владимир Митяков (г. Нижний Новгород), Иван Николаевский (г. Магнитогорск), Олег Киселев (г. Аша), дуэт Константина Окуджавы и Андрея Гринева (г. Тольятти).

В 2008 году состоялся XII фестиваль-конкурс. Председателем состава жюри был лауреат международных конкурсов, доцент Санкт-Петербургской консерватории, президент Международной академии гитары Л.В. Карпов (г. Санкт-Петербург). В составе жюри конкурса были: заслуженный артист РФ, доцент Новосибирской консерватории А.Г. Бурханов (г. Новосибирск); заслуженный артист РФ, доцент В.В. Ковба (г. Челябинск); заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Новосибирского музыкального колледжа Ю.П. Кузин (г. Новосибирск); заслуженный

работник культуры РФ, член Союза композиторов России Е.М. Поплянова (г. Челябинск); лауреат международных фестивалей-конкурсов, доцент Тольяттинского института искусств Г.Э. Эстулин (г. Тольятти); декан Челябинского института музыки (ныне Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского) Г.П. Пашков (г. Челябинск).

В концерте-открытии фестиваля участвовало знаменитое «Трио гитаристов Урала» (заслуженные артисты РФ Виктор Козлов, Виктор Ковба, Шариф Мухатдинов); оркестр русских народных инструментов ЧГИМ им. П.И. Чайковского (ныне Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского), дирижер – заслуженный артист РФ Александр Бакланов; лауреат международных конкурсов Альфред Генгер. Особенностью концерта-открытия было выступление члена жюри Аркадия Бурханова (г. Новосибирск), игравшего на редком старинном инструменте, разновидности лютни – теорбе. Также на открытии прозвучала премьерная композиция Виктора Козлова: фантазия на темы русских старинных романсов «И звук романса в сердце отзовется» для гитары и оркестра народных инструментов.

На заключительном концерте выступали лауреаты международных конкурсов Олег Киселев (г. Аша) и Камиль Сабиров (г. Уфа); трио из Челябинска в составе лауреатов международных конкурсов Альфреда Генгера, Дмитрия Чернова и Павла Драпа. А также лауреаты первых премий XII Всероссийского фестиваля-конкурса «Гитара в России»: Вера Данилина (г. Пенза), Никита Неделько, Кузьма Филимонов и Михаил Ракин (г. Новосибирск).

В 2011 году состоялся XIII фестиваль, в котором, как отмечала Л.Ю. Иванова: «...весьма высокий уровень технической подготовки молодежи. Virtuозность многих просто поразительна» [1]. В жюри фестиваля-конкурса входили заслуженный артист РФ, профессор Челябинского института музыки (ныне Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского) В.В. Козлов, лауреат

международных конкурсов Е. Пушкаренко (г. Москва); лауреат международных конкурсов И. Куликова (Нидерланды); композитор, лауреат международных конкурсов, педагог ДШИ О.Н. Киселев (г. Аша); лауреат международных конкурсов, композитор С.Ю. Гаврилов (г. Москва); заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов России Е.М. Поплянова.

В дни фестиваля-конкурса, в рамках проекта «Vivat, alma mater» выступали лауреаты международных конкурсов Ирина Куликова (Нидерланды), Екатерина Пушкаренко (г. Москва), Сергей Гаврилов (г. Курган). Специальными призами были отмечены следующие участники фестиваля-конкурса: Чернов Дмитрий (г. Челябинск) – «За лучшее исполнение современной музыки»; трио гитаристов в составе Кузина Никиты, Крапивиной Ольги, Давыдовича Давида (г. Оренбург); Фоменко Елена (г. Москва) – специальный приз ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского «Вдохновение».

В 2014 году состоялся XIV фестиваль-конкурс. Председателем жюри этого конкурса являлся заслуженный артист РФ, заслуженный деятель ВМО, профессор Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского В.В. Козлов. В составе конкурсного жюри были: заслуженный артист РФ, заслуженный деятель ВМО, доцент В.В. Ковба (г. Челябинск); лауреат международных конкурсов Е. Пушкаренко (г. Москва); лауреат международных конкурсов Д. Щербаков (г. Казань); лауреат международных конкурсов, преподаватель Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки И.В. Николаевский (г. Магнитогорск); дипломант всероссийских и международных конкурсов В.И. Останин (г. Екатеринбург). На открытии фестиваля выступали: квинтет гитаристов Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского в составе Александра Ичетовкина, Ивана Гончарова, Наиля Каримова, Дмитрия Чернова; заслуженный артист РФ, профессор, композитор Виктор Козлов; лауреат международных конкурсов Екатерина Пушкаренко;

лауреат международных конкурсов, композитор Денис Щербаков, а также оркестр народных инструментов Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, дирижер – заслуженный артист РФ, профессор Александр Бакланов.

В программу фестиваля-конкурса также вошли мастер-классы: заслуженного артиста РФ, профессора Виктора Козлова (г. Челябинск); лауреата международных конкурсов Екатерины Пушкаренко (г. Москва); лауреата международных конкурсов Дениса Щербакова (г. Казань); лауреата международных конкурсов Ивана Николаевского (г. Магнитогорск). Проводились лекции в рамках дополнительной профессиональной образовательной программы (повышения квалификации) по направлениям: «Колористические приемы игры на гитаре в школьном репертуаре», «Основы современной аранжировки для акустической гитары», «Романтическая гитарная музыка Ф. Таррега, Н. Кост, Дж. Регонди, Г. Мертц и др.», «Особенности исполнения произведений И.С. Баха на гитаре».

В 2017 году состоялся XV фестиваль-конкурс. В этот раз в конкурсе принимали участие 124 гитариста из 21 города России. Председателем жюри являлся заслуженный артист РФ, заслуженный деятель ВМО, профессор Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского В.В. Козлов (г. Челябинск). В состав жюри входили: заслуженный артист РФ, заслуженный деятель ВМО, доцент В.В. Ковба (г. Челябинск); лауреат международных конкурсов А.Ю. Лихачева (г. Ростов-на-Дону); лауреат международных конкурсов, доцент Государственной классической академии им. Маймонида Р.Ш. Мамедкулиев (г. Москва); лауреат международных конкурсов, преподаватель Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского С.В. Нестеров (г. Екатеринбург); лауреат международных конкурсов, член Союза композиторов РФ, преподаватель МОУ СОШ «Гимназия № 10» Е.М. Поплянова (г. Челябинск).

Форум открывался концертом. В нем принимали участие члены жюри: заслуженный артист РФ, профессор Виктор Козлов, лауреаты международных конкурсов Ровшан Мамедкулиев (г. Москва), Анна Лихачева (г. Ростов-на-Дону), Станислав Нестеров (г. Екатеринбург). Были исполнены произведения классиков гитарной музыки, композиторов XX века, а также уральских композиторов. Русский народный оркестр Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского под руководством И.А. Черногорова совместно с В.В. Козловым исполнили его же сочинения, а именно регтайм «Вакцина против гриппа» и «Балладу о Елене Прекрасной».

В рамках форума проходили мастер-классы известных гитарных исполнителей: лауреата международных конкурсов, доцента Государственной классической академии им. Маймонида Ровшана Мамедкулиева (г. Москва); лауреата международных конкурсов, преподавателя Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского Станислава Нестерова

(г. Екатеринбург); лауреата международных конкурсов Анны Лихачевой (г. Ростов-на-Дону). Также для участников и гостей фестиваля-конкурса прозвучал доклад заслуженного артиста РФ Мухатдинова Шарифуллы Хадиятовича «История развития классической гитары на Южном Урале».

Члены жюри и слушатели отметили возросший уровень подготовки конкурсантов – 21 лауреат и дипломант конкурса из Челябинской области говорят о серьезной работе преподавателей ДШИ, музыкальных колледжей, высших учебных заведений нашей области. Прошедший XV фестиваль-конкурс показал устойчивый интерес к исполнению на классической гитаре, как в городах нашей области, так и в городах Уральского региона и Сибири.

В заключение хочется пожелать замечательному форуму «Гитара в России» дальнейшего процветания, а также радовать южноуральцев в своими новыми открытиями в области гитарного исполнительства!

Литература:

1. Иванова, Л. XIII Всероссийский фестиваль «Гитара в России» [Текст] / Л. Иванова // Гитарист. – 2012. – № 1. – С. 47.
2. Кочекон, В. История исполнительства на классической шестиструнной гитаре в Челябинской области [Текст] / В. Кочекон // Глава II. Формы деятельности, способствующие эффективному развитию классической шестиструнной гитары в регионе. – Челябинск, 2011. – 180 с.
3. Личный архив Ш. Мухатдинова.
4. Личный архив В. Козлова.

References:

1. Ivanova, L. XIII Vserossijskij festival' «Gitara v Rossii» [Tekst] / L. Ivanova // Gitarist. – 2012. – № 1. – S. 47.
2. Kochekov, V. Istoriya ispolnitel'stva na klassicheskoj shestistrunnoj gitare v CHelyabinskoj oblasti [Tekst] / V. Kochekov // Glava II. Formy deyatel'nosti, sposobstvuyushchie effektivnomu razvitiyu klassicheskoj shestistrunnoj gitary v regione. – CHelyabinsk, 2011. – 180 s.
3. Lichnyj arhiv SH. Muhatdinova.
4. Lichnyj arhiv V. Kozlova.

УДК 78.071

Севостьянова Екатерина Олеговна;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
обучающийся 3 курса кафедры оркестровых народных инструментов

E-mail: burnina.katerina@yandex.ru

г. Челябинск, Россия

Мороз Виктор Дмитриевич,

Заслуженный артист РФ, профессор;

ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры»,
профессор кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования

E-mail: if4@chgaki.ru

г. Челябинск, Россия

Слуева Ольга Валентиновна,

кандидат педагогических наук, доцент;

ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского»,
заведующий кафедрой оркестровых народных инструментов,
заведующий отделом художественно-творческой работы

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

г. Челябинск, Россия

**КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ
ОРКЕСТРОВЫХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ЮУрГИИ им. П.И. ЧАЙКОВСКОГО
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (80-е г. XX в. – 1 пол. XXI в.)**

Аннотация. *Статья посвящена концертно-просветительской деятельности преподавателей кафедры оркестровых народных инструментов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, охватывающей период от 80-х годов XX века до настоящего времени.*

Ключевые слова: *концертно-просветительская деятельность; кафедра оркестровых народных инструментов.*

Sevostyanova Ekaterina Olegovna;

South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,
A student of the 3rd year of the department of orchestral folk instruments

E-mail: burnina.katerina@yandex.ru

Chelyabinsk, Russia

Moroz Victor Dmitrievich,

Honored Artist of the Russian Federation, Professor;

Chelyabinsk State Institute of Culture,
Professor of the Department of Folk Instruments and Orchestral Conducting

E-mail: if4@chgaki.ru

Chelyabinsk, Russia

Sluyeva Olga Valentinovna,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor;
The South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,

Head of the Department of orchestral folk instruments,

Head of the department of artistic and creative work

E-mail: olgaslueva74@mail.ru

Chelyabinsk, Russia

**CONCERT-EDUCATIONAL WORK OF TEACHERS OF THE DEPARTMENT OF ORCHESTRA FOLK INSTRUMENTS OF YURUGI IM. P. I. TCHAIKOVSKY AT THE PRESENT STAGE
(80-e XX v. – 1 pol. XXI v.)**

Annotation. *The article is devoted to concert and educational activities of teachers of the Department of Folk Orchestral Instruments of the SURI Institute named after. P.I Tchaikovsky, covering the period from the 80s of XX century to the present.*

Keywords: *concert and educational activities; Department of orchestral folk instruments.*

В настоящее время в современном обществе остро стоит проблема популяризации важнейшей части национальной культуры нашей страны – русского народного инструментального искусства. Прогрессивные силы общества понимают, что народно-инструментальное искусство, как один из пластов всей музыкальной культуры России, находится в настоящий момент в критическом состоянии, практически на грани уничтожения, нуждаясь в особой поддержке и защите на самом высочайшем уровне.

В уральском регионе огромный вклад, по нашему мнению, в решении этой проблемы принадлежит преподавательскому составу кафедры оркестровых народных инструментов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.

Возникновение отделения оркестровых народных инструментов (впоследствии кафедры) связаны с такими именами, как Василий Федорович Крылов, Константин Сергеевич Петров, Сергей Яковлевич Садаков, Тамара Венедиктовна Шабурова, Геннадий Михайлович Пулькин и др.

В настоящее время на кафедре ведут активную концертно-просветительскую деятельность творческие коллективы:

– Оркестр русских народных инструментов СДШИ ЮУрГИИ (руководитель М.В. Щепеткина). Оркестр – лауреат различных конкурсов и фестивалей не только в России, но и Греции, Чехии, Австрии, Болгарии и Франции;

– Оркестр русских народных инструментов ЮУрГИИ (руководитель И.А. Черноголов, научный руководитель – заслуженный артист РФ, профессор А.Д. Бакланов, с 2016 года оркестром руководит И.А. Черноголов). Оркестр – лауреат Все-

российского конкурса оркестров и ансамблей народных инструментов им. Н. Калинина: 2005 год – Гран-при (г. Саратов), 2012 год – I место (г. Челябинск);

– Ансамбль гитаристов (руководитель – заслуженный артист РФ, профессор В.В. Козлов). В 2009 г. ансамбль стал лауреатом I Всероссийского фестиваля-конкурса «Гитара в России»;

– Дуэт «Русский формат» (руководитель – заслуженный артист РФ, профессор Н.П. Ищенко), в составе дуэта Александр Просветов (балалайка) и Даниил Евтушенко (баян). Дуэт является лауреатом международного конкурса;

– Дуэт в составе Анны Пазиной (домра) и Дмитрия Чернова (гитара) (руководитель Н.П. Бакланова). Дуэт – лауреат международных конкурсов, в настоящее время в состав дуэта входит Анна Ногина, дуэт продолжает свою успешную творческую деятельность в новом составе.

– Квартет домристов (руководитель А.Д. Бакланов). Квартет является лауреатом II степени Всероссийского конкурса «Кубок России».

Ярким примером популяризации народно-инструментального жанра преподавателей кафедры является их концертно-просветительская деятельность в государственном русском народном оркестре «Малахит», который является визитной карточкой нашего города и всего Уральского региона. В состав оркестра в разные годы входили преподаватели кафедры: Анатолий Михайлович Усанов, Ольга Валентиновна Слуева, Инна Владимировна Голденко, Екатерина Еркембаева Просветова, Александр Васильевич Просветов, Татьяна Петровна Князева, Илья Алексеевич Черноголов.



Лауреат государственной премии Челябинской области, член межрегиональной ассоциации баянистов и аккордеонистов Николай Прокофьевич Ищенко – заслуженный артист РФ, профессор. Концертно-просветительская деятельность Н.П. Ищенко, как сольная, так и в составе дуэта «Урал», за годы преподавания на кафедре охватывает разные страны мира. Благодаря Н.П. Ищенко в Челябинской филармонии появились абонементы «Играют баянисты Урала», «Учитель и ученик», «Мастер и ученик». В настоящее время Н.П. Ищенко активно воспитывает будущих просветителей инструментального народного искусства, дает мастер-классы, является членом жюри международных и всероссийских конкурсов, а также солирует с камерным оркестром «Классика» в Челябинской филармонии.

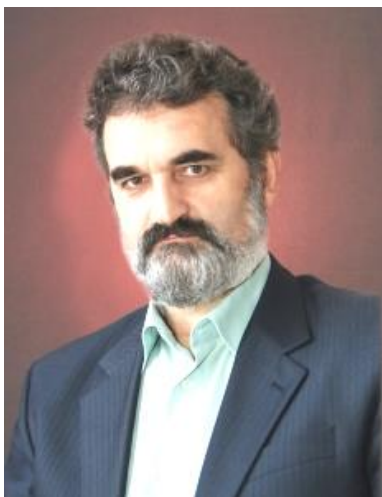


Геннадий Петрович Пашков – профессор, декан музыкального факультета. Имеет многолетний опыт концертно-просветительской деятельности, являясь художественным руководителем и дирижером оркестров института. В этом плане Геннадий Петрович уникален, так как руководил не только народными оркестрами, но и симфоническим. В 2012 году в нашем институте под его руководством прозвучала симфоническая поэма Е. Светланова «Калина красная». Деятельность Г.П. Пашкова отмечена Почетными грамотами губернатора и министра культуры Челябинской области, благодарностью министра культуры РФ. В настоящее время он является научным руководителем ассистента-стажера по специальности «Дирижирование», принимает участие в организации фестивалей и конкурсов различного уровня, является членом жюри инструментальных конкурсов. В 2019 году Геннадий Петрович вновь встанет за дирижерский пульт симфонического оркестра ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.



Виктор Федорович Бабюк, профессор.

За педагогические, профессиональные успехи и концертно-просветительскую деятельность Виктор Федорович получил множество знаков отличия: лауреат международного конкурса «Гран-При» в Женеве (Швейцария) – золотая медаль и кубок; «Человек года» Советского района г. Челябинска; «Серебряный диплом филармонии», 2004 г.; Почетная грамота губернатора г. Челябинска; лауреат премии Законодательного собрания Челябинской области в сфере культуры и искусства, 2013 г. Концертно-просветительская деятельность Виктора Федоровича – это отдельная страница в жизни института, так как он является проректором по художественно-творческой работе. Художественно-творческий отдел – организатор огромного количества концертов с участием обучающихся, преподавателей, приглашенных гостей и коллективов. Виктор Федорович вместе со своими коллегами организует проведение множества всероссийских, международных, региональных и областных конкурсов и фестивалей, различных творческих проектов и встреч.



Александр Дмитриевич Бакланов. Долгое время был участником творческого коллектива «Свирель». Детище всей жизни преподавателя – оркестр русских народных инструментов ЧМУ, в составе которого уже много лет выступают Н.П. Бакланова и Т.П. Быкова. На протяжении всех лет своей работы с оркестром маэстро с невероятным успехом влюблял слушателей в оркестр, тем самым целиком и полностью сохранял, развивал и популяризировал народное инструментальное искусство. Коллектив – участник различных фестивалей. Наиболее значимые награды оркестра: Гран-При на IV Всероссийском фестивале-конкурсе в Саратове (2005 год), Гран-При Всероссийского фестиваля-конкурса оркестров и ансамблей народных инструментов им. Н.Н. Калинина. В настоящее время Александр Дмитриевич передал свое детище в руки молодого и целеустремленного специалиста, выпускника нашей кафедры Ильи Алексеевича Черногорова.

В 80-е г. XX века кафедра оркестровых народных инструментов приглашает молодых специалистов, а в 1985 году рождается новый творческий коллектив «Свирель», состоящий из семи преподавателей кафедры, в том числе и молодых приглашенных специалистов: Н. Баклановой, Т. Быковой, Е. Быкова, Т. Кареевой, Б. Мартьянова, Л. Семенюк, И. Ильина (руководитель ансамбля). Все время своего существования коллектив вел активную концертно-просветительскую деятельность, выступая на разных концертных площадках города и области, в 1994 году ансамбль был возрожден под названием «Русский квартет», в другом составе: Т. Быкова, Е. Быков, Н. Бакланова, А. Бакланов.



Евгений Георгиевич Быков – талантливый педагог, заслуженный артист РФ, профессор. Окончил Уральскую государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского в 1983 году по классу балалайки у Е.Г. Блинова, там же в 1998-м окончил ассистентуру-стажировку. В 1985 году начинает преподавать в ЧМУ, в 1996 г. становится доцентом кафедры, спустя два года получает звание заслуженного артиста РФ. Лауреат всероссийских и международных конкурсов.

В настоящее время как блестящего исполнителя и педагога Евгения Георгиевича знает вся Россия, его концертно-просветительская деятельность насыщена сольными программами, выступлениями со студенческими и профессиональными оркестрами в разных городах России (Челябинск, Санкт-Петербург, Снежинск, Орск, Томск, Тобольск и др.).



Виктор Викторович Козлов – заслуженный артист РФ, профессор. Имеет звание заслуженного деятеля Всероссийского музыкального общества, президент Ассоциации деятелей классической гитары при областной организации ВМО. Виктор Викторович – один из самых знаменитых исполнителей и авторов России в области гитарного искусства. Его концертно-просветительская деятельность насыщенная и яркая. Ранее, помимо сольных выступлений, состоял в составе ансамбля «Трио гитаристов Урала». В настоящее время его сольные выступления охватывают разные города и страны мира

(Англия, Венгрия, Италия, Польша, Финляндия). Участник гитарных фестивалей в России и за рубежом, инициатор проведения в Челябинске международных фестивалей «Классическая гитара на Урале» и Всероссийского фестиваля ансамблей щипковых инструментов «Хрустальные струны», создатель знаменитого международного конкурса «Гитара в России». Виктор Викторович сотрудничает с камерным оркестром «Классика», ГРНО «Малахит», студенческим оркестром народных инструментов института.



Руководитель унисона домристов, преподаватель кафедры, преподаватель по классу домры – Нина Алексеевна Сибирёва. В педагогический состав кафедры оркестровых народных инструментов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского входит с 1977 г. Преподаватель дисциплин: специальность, ансамбль. Нина Алексеевна окончила свердловское музыкальное училище им. П.И. Чайковского по классу домры у Н.Ф. Олейникова. В 1972 г. поступила в Уральскую государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского по классу домры к Т.И. Вольской и по классу дирижирования – к С.В. Ферулёву. Сразу после окончания обучения в консерватории, в 1977 году начинает преподавать в Челябинском музыкальном училище. В 2002, 2003 годах Нина Алексеевна выпустила два нотных сборника (переложения популярных мелодий для четырёхструнной домры с фортепьяно) для учащихся младших и средних классов детских музыкальных школ. Концертно-просветительская деятельность Нины Алексеевны посвящена дуэту с В.В. Шуваловым (гитара), также она входила в состав унисона домр студентов училища. Выпускники: С.Л. Орлова, Н.П. Краснова, И.В. Макарик, О.В. Никитина и др. В настоящее время Нина Алексеевна продолжает работу в специальной музыкальной школе при ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского.



Одна из выпускниц Челябинского музыкального училища, преподаватель по классу домры – Инна Владимировна Голденко. В педагогический состав кафедры оркестровых народных инструментов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского входит с 1990 г. Преподаватель дисциплин: специальность, ансамбль. Инна Владимировна окончила ЧМУ в классе В.П. Жданова и Т.А. Кареевой, в 1978 году окончила Уральскую государственную консерваторию по классу домры у профессора Л.Г. Бендерского. Концертно-просветительская деятельность связана с ГРНО «Малахит», артистом которого Инна Владимировна является долгие годы. В настоящее время одновременно с концертной работой преподаёт в специальной музыкальной школе при ЮУрГИИ. Ученики Инны Владимировны – лауреаты многочисленных конкурсов различных уровней. За свою высокопрофессиональную деятельность имеет благодарность губернатора и министра культуры Челябинской области.



Более тридцати лет работает на кафедре еще одна ее выпускница – Марина Владимировна Щепёткина. С 1984 по 1988 гг. училась в Челябинском музыкальном училище им. П.И. Чайковского. По специальности занималась у кандидата педагогических наук, профессора В.П. Оснача, по классу дирижирования – у заслуженного работника культуры РФ Л.А. Оснач.

Закончила Уральскую государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского в 1993 г. В 2002 г. там же закончила ассистентуру-стажировку по специальности «Оркестровое дирижирование».

Педагогическое мастерство, влюбленность в профессию Марина Владимировна с большим желанием передает учащимся. Под ее руководством детский оркестр народных инструментов «Уральская сказка» СДШИ ЮУрГИИ узнали и полюбили не только в нашей стране, но и во Франции (Париж), Чехии (Прага), Австрии (Вена), Болгарии (Созополь) и Греции (Солоники).

Коллектив 15 раз становился лауреатом первых мест и 5 раз был удостоен звания «Гран-При».

Параллельно с конкурсными выступлениями проходит активная концертно-просветительская работа. Более 40 выступлений за последние восемь лет на различных концертных площадках города и области, перед публикой разного возраста еще раз подтверждают преемственность традиций просветительства, так характерного для кафедры оркестровых народных инструментов. В 2014 году за сохранение народного оркестрового исполнительства оркестру «Уральская сказка» было присвоено звание «Образцовый коллектив художественного творчества Челябинской области».

Марина Владимировна награждена медалью «За заслуги в сфере образования» г. Санкт-Петербург; благодарностью министра культуры Российской Федерации, г. Москва; благодарностью Законодательного собрания Челябинской области.

На кафедре работают и молодые талантливые специалисты, активно ведущие не только педагогическую, но и концертно-просветительскую работу.

Чернов Дмитрий Алексеевич – ученик заслуженного артиста РФ, профессора В.В. Козлова. Лауреат международных и всероссийских конкурсов, солист Челябинской филармонии, он много концертирует как с сольными концертами, так и в составах различных инструментальных ансамблей. Принимает активное участие в концертно-просветительских проектах филармонии, рассчитанных на самый широкий диапазон слушателей – от будущих мам до солидной возрастной аудитории. Помимо этого Дмитрий Алексеевич выступает с концертами-лекциями на площадках города, а также в Уральском округе и за его пределами.



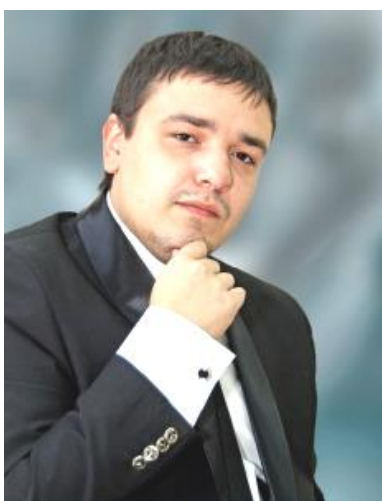


Одним из ярких представителей молодого поколения можно назвать Сергея Геннадьевича Пашкова, старшего преподавателя, выпускника нашей кафедры по классу баяна у заслуженной артистки РФ, профессора Н.П. Ищенко. В 2008 году окончил Российскую академию музыки им. Гнесиных по специальности баян в классе заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Б.М. Егорова.

Сергей Геннадьевич является победителем престижных конкурсов как в России, так и за рубежом: в Кастельфидардо (Италия), Ланчиано (Италия), Санкт-Петербурге, Уфе, участник международного фестиваля «Баян и баянисты» в г. Москве. В 2013 году в Дюссельдорфе (Германия) с большим успехом провел ряд сольных концертов и выступление с оркестром г. Дюссельдорфа «Дружба». За это время подготовил несколько сольных программ и дал больше 30 концертов со своими учениками в городах Челябинской области в рамках концертно-просветительской работы. Также Сергея Геннадьевича высоко ценят как музыканта, блестяще владеющего искусством аккомпанемента.



Еще одна выпускница кафедры – лауреат международных и всероссийских конкурсов, действующая солистка Государственного русского народного оркестра «Малахит» Татьяна Петровна Князева. Она окончила ЮУрГИИ им П.И. Чайковского в 2009 году по классу домры у Т.П. Быковой, затем ассистентуру-стажировку в ЧГАКИ, у заслуженного артиста РФ, профессора Е.Г. Быкова. Помимо педагогической деятельности ведет активную концертно-просветительскую работу в составе оркестра «Малахит». Имеет благодарность администрации г. Челябинска «За личный вклад в развитие детского творчества в г. Челябинске».



Выпускник кафедры, лауреат международных и всероссийских конкурсов, действующий солист Государственного русского народного оркестра «Малахит» – Александр Васильевич Просветов. Преподаватель дисциплин: специальность, ансамбль. Окончил ЮУрГИИ им П.И. Чайковского в 2013 году по классу балалайки у заслуженного артиста РФ, профессора Е.Г. Быкова. Помимо педагогической и оркестровой деятельности дает сольные концерты, а также выступает в качестве приглашенного солиста в различных оркестрах.



В педагогический состав кафедры оркестровых народных инструментов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского с 2017 входит лауреат международных и всероссийских конкурсов, действующая солистка Государственного русского народного оркестра «Малахит» Екатерина Еркембаевна Просветова. Она окончила Уральский музыкальный колледж по классу домры у профессора кафедры оркестровых народных инструментов УГК им. М.П. Мусоргского С.Х. Мусафиной, затем ЧГАКИ (ныне ЧГИК) по специальности у заслуженной артистки РФ, профессора кафедры Т.В. Стадниченко, в 2017 году окончила ассистентуру-стажировку ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского у профессора С.Х. Мусафиной.

Продолжает традиции и подрастающее поколение. Ежегодно в рамках творческих проектов ЮУрГИИ проходит множество концертов, в которых принимают участие учащиеся специальной музыкальной школы, студенты колледжа, вуза, ассистенты-стажеры, ансамбли и творческие коллективы.

В заключение хочется сказать, что за многие годы существования и развития отделение народных инструментов (впоследствии кафедра оркестровых народных инструментов), его концертно-просветительская деятельность получили признание не только на Южном Урале, но и по всей стране. Именно преподаватели кафедры были инициаторами и организаторами проведения фестивалей и конкурсов, которые и в наше время являются «визитными карточками» и Челябинска, и всей России. К таким форумам можно с гордостью отнести «Международный фестиваль баянистов и аккордеонистов», в рамках которого возник международный фестиваль-конкурс «Кубок имени Фридриха Липса», всероссийские фестивали-конкурсы «Классическая гитара на Урале» и «Гитара в России».

Преподаватели кафедры бережно и умело сохраняют и преумножают те традиции народно-инструментального искусства, которые были переданы им основателями отделения народных инструментов Челябинского музыкального училища. В педагогический состав кафедры оркестровых народных инструментов на современном этапе входят музыканты высокого профессионального уровня, ведущие не только педагогическую деятельность, но и активно популяризирующие концертно-просветительскую работу, привлекая внимание молодого поколения, тем самым поддерживая сохранение народно-инструментального искусства и традиций концертно-просветительской деятельности.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ И НАПРАВЛЕНИЮ В РЕДАКЦИЮ

В редакцию журнала «Искусствознание: теория, история, практика» направляются статья и заявка с электронного адреса автора. Статья высылается в прикрепленном файле с названием «Фамилия Статья» (например, «Иванов Статья»), заявка – в прикрепленном файле с названием «Фамилия Заявка» (например, «Иванов Заявка»).

В заявке прописываются сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью); ученая степень; ученое звание (при наличии); юридическое наименование организации/учреждения – места работы или учебы (например, ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского»); должность; название статьи; отрасль науки, в рамках которой публикуется статья (например, педагогические науки); количество заказываемых экземпляров журнала; почтовый адрес для рассылки с указанием почтового индекса; E-mail и контактный телефон автора. Если автором является обучающийся, дополнительно указываются сведения о научном руководителе: фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень, ученое звание, место работы, должность.

Технические требования к набору статьи: редактор – MS Word; формат листа – А4, ориентация листа – книжная; шрифт – Times New Roman, 14 кегль; межстрочный интервал – 1,5 строки; ширина полей – 2,0 см с каждой стороны; выравнивание основного текста – по ширине, абзацный отступ 1,25 см. Не допускается ручная расстановка переносов. Не допускается использование постраничных сносков. Иллюстративные материалы (рисунки, чертежи, графики, диаграммы, схемы) должны выполняться при помощи графических электронных редакторов с использованием **черно-белых текстур** и иметь сквозную нумерацию. Сокращение слов в таблицах не допускается, за исключением единиц измерения. Текст статьи набирается на русском языке (согласно Свидетельству о регистрации журнала, допускается набор текста на английском/немецком/французском языках без перевода). Рекомендуемый объем статьи: от 4000 знаков (включая пробелы) до 40000 знаков (включая пробелы). Ссылки на литературу при цитировании оформляются по тексту в квадратных скобках (например, «Цитата» [1, с. 10]) в соответствии с нумерацией литературы в общем ее списке в конце статьи (оформляется по ГОСТ 7.1-2003).

Структура статьи: слева в верхнем углу указывается УДК статьи; ниже по центру прописываются сведения об авторе: в именительном падеже полностью фамилия, имя, отчество автора; ученая степень; ученое звание; полное юридическое наименование учреждения; занимаемая должность; электронный адрес автора; город; страна (при наличии прописать в этой же последовательности сведения о научном руководителе или соавторе); по центру ниже заглавными буквами указывается название статьи; под названием статьи располагаются с новых абзацев аннотация (300–600 знаков) и ключевые слова (не более пяти) на русском языке, а также перевод сведений об авторе, названия статьи, аннотации и ключевых слов на английский язык (при написании статьи на английском, немецком/французском языке название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся на русский язык); с нового абзаца следует основной текст на языке публикуемой статьи без перевода; в конце статьи оформляется список литературы в алфавитном порядке, ниже располагается References с помощью проведенной транслитерации списка литературы (сайт по адресу: translit.ru; выбор варианта – BGN) .

Ответственность сторон. Статья рецензируется членами редакционно-экспертного совета журнала. Статья, не отвечающая требованиям, к рецензированию не принимается. Автор несет ответственность за содержание статьи, достоверность информации и оригинальность текста.

В случае принятия статьи к публикации, с автором заключается Лицензионный договор. Стоимость 1 страницы – 150 руб. Цветные иллюстрации оплачиваются автором дополнительно. За публикацию статьи действует льготная система оплаты для обучающихся и преподавателей ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, авторов из числа субъектов зарубежных стран. Редакция журнала за дополнительную оплату (при необходимости) может оказать автору статьи услугу в виде перевода на английский язык и транслитерации списка литературы. Стоимость перевода одной статьи – 200 руб. Рассылка авторского экземпляра журнала иногородним авторам РФ и авторам из числа субъектов зарубежных стран осуществляется бесплатно.

Каждый выпуск журнала обрабатывается редакционно-издательским отделом в онлайн-программе разметки Articulus для постатейного полнотекстового размещения в Научной электронной библиотеке eLIBRARY (РИНЦ – российский индекс научного цитирования, SCIENCE INDEX). Обязательные экземпляры выпусков доставляются в печатной и электронной формах в Российскую книжную палату – филиал Информационного телеграфного агентства России «ИТАР-ТАСС» и в Российскую государственную библиотеку с использованием электронно-цифровой подписи.

Адрес редакции: 454091, область Челябинская, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41, каб. 113.

Тел.: (8-351) 790-07-04; (8-351) 263-35-95.

E-mail: onr@uurgii.ru.