

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
имени М. МАТУСОВСКОГО»**

**СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА:  
НОВАЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ  
ИЛИ ТРАДИЦИЯ?**

**МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА**

**27 февраля 2020 г.**

**Луганск**

**УДК 78.01**  
**ББК 85.31(2Рос)**  
**С56**

**Современная музыка: новационные техники или традиция?:**  
С56 материалы круглого стола, 27 февр. 2020 г. – Луганск : Изд-во ГОУК  
ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2020. – 142 с.

В сборник вошли материалы, в которых освещаются основные тенденции современного музыкального искусства, проблемы академической и экспериментальной музыки, современной композиторской практики и др.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусств.

**УДК 78.01**  
**ББК 85.31(2Рос)**

**Ответственный редактор:**

В. Л. Филиппов

**Редакционная коллегия:**

Е. А. Капичина,  
Е. Я. Михалёва,  
Н. В. Колотовкина,  
Л. А. Рыбальченко

Рекомендовано к печати Ученым советом  
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств  
имени М. Матусовского»  
(протокол № 7 от 4 марта 2020 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,  
печатаются на языке оригинала.

**Ответственные за выпуск:**  
Е. Я. Михалёва, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия  
культуры и искусств имени М. Матусовского», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

<b>Берсан Ю. Л.</b> Предпосылки формирования новой музыкальной парадигмы начала XX века.....	5
<b>Ветров Н. М.</b> Соната для кларнета и фортепиано Л. Бернштейна в контексте типологии жанра.....	8
<b>Войтенко А. А.</b> Традиции и новаторство в хоровых обработках А. Гаврилец.....	11
<b>Войтенко К. А.</b> Традиции и новаторские черты мессы (на примере Misa a Buenos Aires М. Палмери).....	13
<b>Войтенко К. А.</b> Методы свободной обработки и фольклорной импровизации хоровых произведений А. Скрыпника.....	16
<b>Голикова А. В.</b> Место и роль современной музыки в музыкальной педагогике.....	18
<b>Добровольская О. К.</b> Роль фольклора в развитии и воспитании детей дошкольного и младшего школьного возраста.....	22
<b>Исаева Е. В.</b> Синтез русской фольклорной музыки с современной в творчестве Христины Кузнецовой.....	24
<b>Йовса И. В.</b> Гершвин-фантазия для альты и фортепиано Ю. Тканова. Новации и традиции в области формообразования.....	27
<b>Капичина Е. А.</b> Эволюция инновационных техник музыкальной культуры XX века в контексте философско-эстетического обзора.....	29
<b>Карасанов Р. Н.</b> Теоретические основы формирования умений джазовой импровизации будущего преподавателя музыки в процессе инструментально-исполнительской подготовки.....	35
<b>Касеева К. Р.</b> Хоровые сцены в опере С. Барбера «Антоний и Клеопатра».....	38
<b>Качура В. Б.</b> Роль музыки в воспитании детей.....	41
<b>Колесник В. А.</b> Семантическое значение песни Ф. Меркьюри The Show Must Go On в контексте баховской символики.....	44
<b>Колесникова Л. А.</b> Инновационные процессы в музыкальной культуре XX века как отражение глобализации.....	45
<b>Кузниченко О. В.</b> К вопросу об использовании инновационных методов обучения игре на фортепиано.....	48
<b>Купченко Д. В.</b> «Кошачьи колыбельные» для контральто и ансамбля кларнетов И. Стравинского в русле неофольклорной традиции.....	51
<b>Лазарева Т. Е.</b> Анализ особенностей формирования успешного художественного образа эстрадного исполнителя как неотъемлемой части сценической эстетики в рамках развития современной музыкальной культуры.....	54
<b>Мальшева Е. В.</b> «Картинки с выставки» М. Мусоргского в транскрипции Ю. Тканова для струнного квартета как современная версия академической музыки.....	57
<b>Мальцева Л. А.</b> К тайнам рахманиновского творческого процесса: две редакции «Юморески».....	61
<b>Мезенцев В. В.</b> Поэма «Петербург» на слова А. Блока как квинтэссенция камерно-вокальной музыки Г. Свиридова.....	64
<b>Михалёва Е. Я.</b> Фестиваль как действенная форма музыкального просветительства в высших учебных заведениях (на примере ЛГАКИ имени М. Матусовского).....	67

<b>Нестерова И. А.</b> Кантата «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга в контексте современной композиторской лексики XX века.....	71
<b>Орлова О. Ю.</b> Формирование музыкального восприятия младших школьников на хоровых занятиях в школах искусств.....	74
<b>Пидопрыгора Ю. Р.</b> Особенности развития песенного жанра.....	77
<b>Писарева В. Ю.</b> Современная фортепианная музыка для детей младшего школьного возраста (на примере сборника «В гостях у сказки» композиторов Ростова-на-Дону).....	80
<b>Погадаева Н. О.</b> Композиторское наследие Фёдора Серафимовича Дружинина (1932–2007).....	83
<b>Роменская Л. А.</b> Техничко-стилевые системы музыки XX столетия в зеркале научного знания.....	86
<b>Русанова Е. С.</b> Специфика академической и эстрадной певческой школы: влияние традиций на развитие современного вокального искусства.....	88
<b>Рыкунов Н. Г.</b> Проблема интерпретации Sprechstimme как новой парадигмы «вокальной игры» (на примере вокального цикла «Лунный Пьеро» А. Шёнберга).....	91
<b>Сенчукова О. А.</b> Творчество Жанны Бичевской.....	93
<b>Симоненко А. В.</b> Русская фортепианная соната. Традиции и современная интерпретация (на примере «Трагической сонаты» ор. 39 № 5 Н. К. Метнера).....	95
<b>Скубко Н. К., Артёмов М. Ю.</b> «Старое вино» традиции в «новых мехах» полистилистической интерпретации: современное «прочтение» жанра полифонического цикла «Прелюдия и fuga» (на примере «Прелюдии и фуги на тему ВАСН (памяти А. Шнитке)» для фортепиано и струнного оркестра М. Артёмова).....	98
<b>Стариков А. К.</b> Роль звукорежиссера в современной концертной деятельности.....	101
<b>Старикова А. А.</b> Музыкальные жанры электронной музыки XX века.....	103
<b>Теремова Т. И.</b> Военная тема в народной песне Луганского края.....	105
<b>Теслюк Н. В.</b> Интерпретация медленной части Сонаты № 29 В-dur, ор. 106 Л. Бетховена в аспекте новаторского подхода пианистами XX века (Э. Гилельс, С. Рихтер).....	107
<b>Ткач Н. В.</b> Концерт для фортепиано с оркестром № 2 Ф. Листа в современном прочтении С. Рихтера и М. Плетнёва.....	110
<b>Толкушева С. А.</b> «Джазовая провинция» сегодня.....	113
<b>Федько К. В.</b> Значение пролога оперы «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко в контексте общей драматургии произведения.....	116
<b>Чернова В. М.</b> Принципы бриколажного мышления в современной композиторской практике (на примере «Бриколажа» В. Мартынова).....	117
<b>Чжан Кай Линь.</b> Скрипичные и альтовые сочинения С. Слонимского в аспекте стилистической и жанровой классификаций.....	120
<b>Элькан О. Б., Садыков И. Э.</b> Национальные истоки в симфонической сюите А. Спендиарова «Крымские эскизы»: новый взгляд.....	124
<b>Юровская О. Л.</b> Духовная народно-песенная традиция на Южном Урале.....	127
<b>Сведения об авторах</b> .....	136

**ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ  
НОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

Формирование новой парадигмы музыкальной культуры начинается уже во второй половине XIX века с постромантических и модернистских инноваций композиторов. Поиск новых техник и эксперименты в области музыкального языка и средств выразительности привели к небывалым и захватывающим находкам композиторов этого периода. Поздний романтизм сохраняет стилевые штрихи романтизма, унаследованные от Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, однако музыкальный язык усложняется и существенно обогащается. Всегда смена художественных стилей, будь то путь от барокко к классицизму, от классицизма к романтизму или движение от романтизма к модернизму, – путь сложный, обусловленный глубокими социальными сдвигами, сменой социально-экономических формаций.

«От своего предшественника XX век унаследовал неисчислимую сокровищницу музыки. Здесь было всё: оперы, на спектаклях которых миллионы слушателей аплодировали П. И. Чайковскому и Дж. Верди, М. Мусоргскому и Ш. Гуно, Н. А. Римскому-Корсакову и Ж. Бизе; бетховенский симфонизм с его величественными идеями и пафосом революционной борьбы; неистово-романтические и триумфальные полотна Г. Берлиоза и Ф. Листа; камерная инструментальная музыка, захватывающая в сонатах Л. Бетховена, в пленительных балладах и торжественных полонезах Ф. Шопена, в фортепианных циклах Р. Шумана, наполненных литературными образами и подтекстами; романсная лирика – от Ф. Шуберта до П. Чайковского, Й. Брамса, М. Мусоргского, А. Бородина» [4, с. 3].

Рассмотрим специфические черты музыкальных тенденций начала XX века, когда создавался новый творческий контекст, определивший основные параметры развития европейской культуры. Тогда множество композиторов, художников, писателей и философов разных стран встретились в общем порыве к трансцендентному – при этом каждый шел индивидуальным путем и добился неожиданных художественных результатов, часто не имеющих аналогов в обозримом нами эстетическом опыте. В некоторых случаях это приняло форму абстрактного искусства, в других – проявилось в различных авангардных течениях (футуризм, супрематизм, сюрреализм), которым свойственна совершенно новая концепция реальности и новая подача содержания в совершенно новой форме. В музыке в целом это нашло выражение в новом гармоническом языке, ритме, фактуре, инструментовке и, в целом, в новом типе музыкального мышления, которое лежало за созданием совершенно новых форм музыкального выражения.

В начале столетия в условиях плюрализма художественных явлений сложились ведущие направления искусства XX века – импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм и др. Позже, во второй половине века, с явными признаками пост- или нео-они порождают оригинальные синтетические (или полистилистические) явления, адаптируются к новым стилевым условиям, диктуемым новыми способами организации звукового материала, использованием новых техник композиции. Поистине революционные принципы организации звуковой среды предложил авангард.

Музыкальный сериализм, пуантилизм, алеаторика, конкретная и электронная музыка – вот спектр технических новаций, пришедших с авангардом 50–60-х гг., который

был объединен общей идеей абсолютного приоритета языковых и формальных инноваций в музыке. Главное, что в той или иной мере определяет все эти опыты, – идея «нового звукового мира». Общее настроение композиторов того периода (особенно на Западе) выражается в убеждении, что не существует музыки вне новых языковых техник. Это «самоупоение авангарда» выразил Г. Эймерт: «Сегодня музыка существует либо в том виде, как создает ее авангард, либо не существует вовсе» [1, с. 68].

Первая волна музыкального авангарда возникла совершенно беспрецедентно – на фоне традиционной, романтической музыкальной и эстетической культуры, породив новые течения, органично вытекающие из последней, но по сути являющиеся ее крайней противоположностью. «Как в литературе, когда после лирических стихов Ф. Тютчева, А. Фета и Ф. Сологуба появилась новая поэтическая эстетика В. Хлебникова и А. Крученых, после масштабной и сверхэкспрессивной музыки Р. Вагнера и Г. Малера появилась совершенно новая музыка А. Шенберга и А. Веберна. После лирической музыки Г. Форе и К. Дебюсси появились новые, жесткие звучания И. Стравинского и смелые гармонии и ритмические идеи О. Мессиаана. «После музыки шелковой кисточкой, музыка топором». У А. Шенберга, А. Веберна, Ч. Айвса, А. Лурье, И. Стравинского и Б. Бартока не было прецедентов к простым и радикальным решениям в их музыке» [3, с. 10].

В сравнительно короткое время музыкальные новации возникли в разных точках земного шара. А. Скрябин, А. Шенберг, И. Стравинский, Б. Барток, Ч. Айвс, А. Лурье и другие композиторы-новаторы действовали абсолютно самостоятельно и пришли к результатам, настолько же контрастным по отношению друг к другу, насколько и схожим друг с другом по смелости, изобретательности и отрыву от традиций прошлого. Можно сказать, самое главное, что объединило всех этих несхожих друг с другом композиторов, – это стремление услышать и воплотить в своей музыке некие космические процессы, вторгающиеся в пространство того времени. И именно этот фактор оказался определяющим в их эстетическом восприятии.

В 1908 и 1909 годах возникают первые атональные сочинения А. Шенберга и А. Скрябина. 1913 год отмечен крупными начинаниями И. Стравинского («Весна священная»), Н. Рославца (Первая соната для скрипки и фортепиано) и А. Лурье (Формы в воздухе). В 10-х годах XX века А. Скрябин и Ч. Айвс, живущие на разных сторонах земного шара, параллельно приходят к мысли о создании мистических сочинений, повествующих о возникновении Вселенной, ее истории и о последнем завершении и преобразении космоса и человечества (у А. Скрябина – «Предварительное действие», у Ч. Айвса «Вселенская симфония»). У И. Вышнеградского эти замыслы находят реализацию в виде его симфонии «День бытия» в 1917 году. В то же время А. Шенберг пишет свои наиболее мистические сочинения «Счастливая рука» и «Лестница Иакова». В 20-х годах проявляется иная тенденция: новаторский стиль многих художников и композиторов теряет свой первоначальный радикализм и мистическую полетность и становится более конструктивным и заземленным – у А. Шенберга и И. Стравинского, в первую очередь, затем у Н. Рославца. 1929 год можно обозначить как год перелома в авангардной музыке. Затем, сразу после Второй мировой войны, начинается вторая волна авангардных поисков – параллельно в Европе (Дармштадская школа – П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно) и Америке (Э. Картер, М. Баббитт, Дж. Кейдж), причем эти течения по обе стороны Атлантического океана начинаются совершенно независимо друг от друга, и одно не является порождением другого.

Бурный всплеск первого авангарда произошел незадолго до катастрофических событий Первой мировой войны и революции в России, а последующий всплеск второго

авангарда пришелся на период после Второй мировой войны, словно бы подтверждая блоковскую дуальность светлого, мессианского и темного, катастрофического прогноза. Интересно отметить, что вслед за подъемом 1900-х и 1910-х годов последовал «спад» 1930-х годов, в смысле некоторого поворота к «ретро», что демонстрируется неоклассическим периодом И. Стравинского и близкой к неоклассической трактовкой А. Шенберга его додекафонной системы, а также полный отказ Н. Рославца, А. Мосолова и А. Лурье от своих авангардных стилей.

В 1940-х годах А. Лурье написал биографию С. Куссевицкого, которая была опубликована в США на английском языке. В ней он писал, что «в начале XX века у многих деятелей искусств складывалось впечатление, что XIX век по своей сути материален, а только что наступивший XX век является веком духовности – это весьма органично вплеталось в общее настроение времени. Теперь же, в 30-х, 40-х годах все ввали в такую глубокую материю, что в этой перспективе XIX век кажется нам духовным» [Цит. по: 3, с. 9].

Большую роль в формировании музыкальной культуры XX века сыграл научно-технический прогресс, индустриализация и урбанизация общества, возникновение электронных технических средств сохранения и передачи музыкальной информации. Эти факторы существенно повлияли на формирование нового творческого мышления композиторов XX века, которые пошли по пути значительного расширения акустических и пространственно-временных границ музыки с помощью синтеза техники и творчества (изобретение электронных музыкальных инструментов, использование синтезированного звука, искусственных звуковых систем и др.). Особенно эти тенденции активизировались в современной культуре, что делает необходимым их пристальное исследование в свете новейших достижений эпохи постиндустриального общества, медиа и компьютерных технологий.

«В ходе эволюции музыкальной культуры XX века формируется новая культурная «парадигма», обусловленная контекстом эпохи глобализации и свидетельствующая о её переходе в новую стадию. Общая направленность эволюции музыкальной культуры (от прошлого к будущему) выстраивается (по аналогии с гегелевской триадой: тезис – антитезис – синтез) от утверждения «тезиса» (новоевропейская культура XVII–XVIII веков – классико-романтическая культура XIX века) к культурному «антитезису» в XX веке, когда многие ценности предшествующих эпох кардинально обновляются и переосмысливаются, что приводит в результате к «глобальному синтезу» и его многообразным проявлениям в культуре рубежа XX–XXI веков» [2, с. 23].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ивбулис, В. Я. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе / В. Я. Ивбулис. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
2. Кузуб, Т. И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Т. И. Кузуб; Урал. гос. ун-т имени А. М. Горького. – Екатеринбург, 2009. – 149 с.
3. Ровнер, А. Становление музыкального авангарда в начале XX века / А. Ровнер. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Nachalo.htm>
4. Энтелис, Л. А. Силуэты композиторов XX века / Л. А. Энтелис. – Л.: Музыка, 1975. – 248 с.

**СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО Л. БЕРНСТАЙНА  
В КОНТЕКСТЕ ТИПОЛОГИИ ЖАНРА**

Большая часть среди немногочисленных сонат для кларнета и фортепиано была создана в XX столетии, когда инструмент в силу окончательного усовершенствования стал универсальным, обладая всем арсеналом средств музыкальной выразительности. К числу замечательных явлений этого жанра следует отнести Сонату для кларнета и фортепиано Л. Бернштейна, созданную в 1941–1942 гг. «Выдающийся американский дирижер, пианист, музыкальный писатель и лектор, а кроме того, и организатор музыкальной жизни. Разносторонность поистине редкая! Но если к сказанному присовокупить, что во всех перечисленных областях он проявил себя с необычайной интенсивностью, щедростью и продуктивностью, то станет очевидным: Бернштейн – одно из крупнейших явлений современного музыкального искусства и культуры США» [1, с. 232].

Двухчастный цикл выдержан в стилистике композитора, где сопряжены все приёмы академической музыки с мотивами и ритмами его мюзиклов, джазовых композиций. Это оригинальное сочинение, неординарность которого выражается в нетрадиционной структуре цикла и каждой из её двух частей вместо традиционных трёх или четырёх. Динамичное сонатного *allegro* в первой части с устоявшимся столетиями контрастом главной и побочной тем в качестве основы драматургии уступает место лирической песне, изложенной в простой трехчастной форме и напоминающей лирическую поэму.

Основная тема написана в духе вдохновенного высказывания о самом сокровенном. Её мелодия, распетая кларнетом, охватывает диапазон квинтдецимы, представляет собой выразительную линию, где ходы на большие интервалы чередуются с поступенным движением различного рода опеваниями, изящными хроматизмами, что соответствует авторской ремарке *Grazioso*. Её сопровождает линейное двухголосие фортепианной партии, напоминающее размышление (тт. 1–13).

Во втором предложении темы варьируется ритм. В мелодии, порученной верхнему голосу фортепианной партии, периодически повторяющиеся триоли придают теме взволнованные черты. Они ещё более усиливаются, начиная с т. 21 в разделе с имитацией нисходящей и восходящей терцовой попевки. Всё это сопровождается ускорением и нарастанием звучности, выливаясь в первую кульминационную точку (В). Контрапункт партии кларнета как бы выхватывает из темы её отдельные интонации, делая изложение более многогранным. Во втором развернутом периоде кларнет поёт свою экспрессивную песнь на *f* в аккордовом сопровождении фортепиано, значительно расширившем свой диапазон.

Во втором предложении наблюдается более развёрнутая волна развития, состоящая из нескольких этапов. Композитор как бы пытается выявить новые грани образа, показывая его сначала с сопровождением ритма скачки (тт. 32–38), затем проводит напевные фразы темы с терцовым подголашиванием фортепиано на фоне гармонической фигурации баса. Двухголосное изложение мелодии снимает напряжение предыдущего раздела (Е). Постепенно музыкальная ткань растворяется в триольных имитациях фортепианного двухголосия на *diminuendo*.

Развивающая середина *Un poco piu mosso* начинается с осторожной последовательности двух аккордов. И словно оттолкнувшись от них, кларнет обретает

волнообразную, насыщенную хроматизмами мелодическую линию, уходящую из верхнего регистра в средний. Она положена в основу секвенционного развития, завершаясь мотивом основной темы. Буквально сотканная из четырёхзвучных мотивов новая секвенция, появившись в партии кларнета, имитируется сначала верхним, а затем нижним голосом фортепианной партии в тт. 86–89. Это трёхголосие напоминает напряженный разговор, выливающийся в небольшое соло фортепиано. Оно построено на чередовании мотивов основной темы, которую подхватывает солирующий кларнет. Кульминационная область (J) снижает свой напряжённый тонус в последующих знакомых имитациях фортепианной партии с чередованием нисходящих и восходящих терцовых последований.

Реприза начинается с одухотворенного запева кларнета. Аккордовое сопровождение фортепиано композитор сохраняет только в верхнем регистре, поддерживая его динамичными октавными басами, опускающимися по звукам хроматической гаммы. Фортепианная партия включает имитацию мелодии кларнета по звукам трезвучия, образуя своеобразный диалог. В отличие от первого раздела здесь наблюдается чередование 4-тактовых фраз, возникающих в разных регистрах с динамическим перепадом *sfp*. К выразительной мелодии солиста присоединяется линейное двухголосие нижних голосов фортепианного сопровождения, образуя новую стадию диалога двух исполнителей. И наконец, развитие останавливается на *Es* в двухоктавном удвоении, знаменуя переход к коде. Триоли замедляют своё шествие и возникает таинственное звучание кларнета в нижнем регистре на выдержанном звуке *d* на *pp*. В третьей и первой октавах фортепиано звучат «хрустальные капельки», сливающиеся в одну выразительную мелодическую линию. Она воспринимается как воспоминание о чём-то глубоко личном, обозначая новый ракурс основной лирической исповеди.

Вторая часть контрастирует первой своим быстрым стремительным движением. Она изложена в сложной трёхчастной форме, где раздел *Lento molto* переключается по настроению с лирической первой частью цикла. Её открывает медленное вступление, где после двух звеньев модулирующей секвенции, в основе которых плавное поступенное движение в объёме терции, мелодия насыщается большими интервалами, устремляясь в верхний регистр к своей вершине *a*<sup>2</sup>. Всё это сопровождается мягкими репликами фортепиано с секундовыми ходами, пытающимися имитировать начало мотива. Плавное поступенное движение звена секвенции появляется в фортепианной партии на *crescendo* в тт. 6–7, являясь отправной точкой для подъёма мелодии солирующего кларнета в высокий регистр. Конец первого предложения сопровождается угасанием динамики, и лишь знакомые реплики фортепиано с восходящими секундами не только возвращают к теме вступления, напоминая сосредоточенное размышление, но и являются началом его повторного варьированного проведения. Диалогичность изложения продолжается в виде имитации восходящих секунд и в последних трёх тактах вступления.

*Vivace e leggiero* предваряют три такта вступления, где устанавливается ритмический пульс основной темы в размере  $\frac{5}{8}$ . Её шуточный, игривый характер проявляется уже в самом начале. Здесь чётко прослушивается тональность *Fis-dur* с пикантным сочетанием в фортепианной партии *c*<sup>2</sup> и *cis*<sup>2</sup>. Насыщаясь большими интервалами, мотивы темы взлетают в высокий регистр, останавливая свой разбег в тт. 35, 39, 44. Обращает на себя внимание её симметричная форма, складывающаяся из двух простых периодов по 16 тактов, при наличии интонационной и ритмической импровизационности (*A – B*). Её второй период написан в обращенной фактуре, где остинатные, стаккато мотивы в объёме терции *fis*<sup>3</sup> – *ais*<sup>3</sup> напоминают звучание колокольчиков. Реплики кларнета, особенно в тт. 56–57 со скачками на терцдециму, перекрестными акцентами на верхних звуках и синкопами,

воспринимаются как своего рода «дразнилки». Это забавное «действие» на *f* безостановочно влетает в следующий раздел *C*.

Новая часть формы – развивающаяся середина *b* – заявляет о себе резким спадом динамики на *p*. Хаотичные, меняющие направление движения басовые квинты фортепиано переключаются с аккордами верхнего регистра, опирающимися на тональность *A-dur* (тт. 58–62). *Staccato* придаёт им характер игрушечного кукольного звучания, в которое вплетаются гаммаобразные мотивы кларнета с появлением задорного *glissando* в тт. 68–69. И, наконец, поступенные октавные ходы фортепиано в т. 74, поддерживающие нисходящую секунду партии кларнета, на *crescendo* готовят следующее кульминационное проведение главной темы (*D*).

Кларнет буквально декларирует знакомую мелодию, выделяя каждый звук акцентом во второй октаве на *ff*. Его поддерживают мощные оstinатные повторы верхних голосов фортепианной партии в сопровождении басовых октав с нисходящим рисунком движения. Это уже не игрушечные колокольчики, сопровождавшие мелодию во втором периоде первоначального проведения, а радостные торжественные перезвоны.

При повторении развивающаяся середина (*E – F*) варьируется, сохраняя фактуру фортепиано, где в басах наблюдаются озорные прыжки в объёме двух октав в тональности *B-dur*. Оstinатные октавы верхнего голоса фортепианной партии выливаются в мощный призыв на *ff* с охватом крайних регистров (*E – c<sup>4</sup>*). Свою значимость он подчёркивает резким регистровым контрастом, буквально срываясь с высоты на интервал более 3 октав, что подчёркивает *sffz* в т. 103. Останавливающий движение своей мелодической линии на *gis* кларнет готовит начало последнего варьированного проведения основной темы простой трёхчастной формы с повторенной серединой и репризой *a<sup>2</sup>* (*G – H*). Она напоминает расширенную репризу, уравновешивая начальное проведение в виде сложного квадратного периода. В первом периоде мелодия кларнета завоёвывает диапазон с помощью восходящей секвенции в тт. 117–129, устремляясь к распету нисходящему тоническому трезвучию тональности *A-dur* как к обозначенному устою для прыгающих басов и мотивов мелодии. Во втором рождается оstinатный мотив в объёме терции с «игрой» *cis<sup>1</sup>* и *c<sup>1</sup>*. Трансформированная мелодия темы построена на динамических контрастах с показом её мотивов в партии кларнета в первой и второй октавах. Использование штриха *detache* вместе в оstinатностью мотивов сопровождения и органом пунктом баса как бы сглаживает остроту инварианта. Выбирая для первого радела второй части трёхчастную форму с повторенной серединой и репризой, Л. Бернштейн трижды проводит основную тему. Он варьирует её мотивы, трансформирует форму, преображает тональный план, при этом сохраняя скерцозный характер основного образа, определяющего настроение части в целом.

Средняя часть сложной трёхчастной формы погружает в лирическую ауру своей кантабельностью, искренним лирическим чувством, выраженным солирующим кларнетом. Форма периода, согласно утверждению Л. Мазеля, позволяет именовать её трио [2]. В разделе *Lento molto* возникает начальный мотив вступления ко второй части, который выполняет функцию камертона, настраивающего на совершенно иную лирическую образную сферу (тт. 150–156). Кларнету отвечают мягкие аккорды фортепиано в тональности *fis-moll*. Переменный размер, непринуждённость развития мелодической линии воспринимаются как живая человеческая речь. После этой преамбулы в разделе *Piu andante* звучит проникновенная, согретая душевным теплом мелодия кларнета в *E-dur*, вызывающая аллюзию на лирические темы Сонаты для кларнета Ф. Пуленка. Она изложена в сопровождении канонических переключек в партии фортепиано, и, словно любясь своей первозданной красотой, запев кларнета переходит в

средний голос фортепианной партии (*L*), расцвеченный контрапунктическим плетением полифонического трёхголосия. Кларнет на *pp* в замедленном темпе нежно пропевает каждый изгиб хрупкой мелодии. Кажется, будто светлая мечта обретает очертания и становится осязаемой благодаря остигнутым повторениям мягких разрешений консонирующей сексты в октаву в тональности *D-dur*, застывших межтактовых синкоп, растворяющейся в небытии звучности с остановкой на *E*. Небольшой связующий эпизод *Piu mosso* с мелькающими на *ppp* мотивами темы, хрустальной россыпью в высоком регистре синкопированных децим и доминантового органного пункта *C-dur* вливается без остановки в заключительное проведение главной темы второй части сонаты (тт. 185–190).

Общая реприза предваряется вступлением с чётким ритмическим «сердцебиением» пятидольного размера и появившимися ранее в развивающей середине нисходящими гаммами, глиссандо кларнета, мощного октавного пассажа фортепиано (*C*). Яркое *crescendo* готовит ликующее звучание темы *ff* у кларнета в сопровождении радостного перезвона в высокой тесситуре октав фортепианной партии. Она включает начало инварианта (тт. 208–217), которое после 4-тактовой связки продолжает трансформированная версия темы из заключения первого раздела (*G*). Здесь снова возникает терцовое подголашивание фортепиано. Сопоставляя тему и её трансформацию, автор раскрывает таящийся в ней потенциал, показывает различные оттенки игривого, шуточного настроения (*R*).

В коде в разделе *S* кларнет проводит начало вступления сонаты в увеличении, оттолкнувшись от которого в ускоренном темпе взлетают в высокий регистр различные мотивы и их модификации, подстёгиваемые перекрёстными акцентами. Повторяющиеся разбеги кварт к остановке на вершине завершаются мощной эффектной каденцией с акцентированием каждого аккорда в тональности *A-dur*. Так завершается этот оригинальный двухчастный цикл, с интонационным родством, с чётко разграниченными образными сферами лирической первой части и ярко выраженной скерцозностью весёлой основной темы второй.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бронфин, Е. Ф. О музыке и музыкантах / Е. Ф. Бронфин. – СПб.: Композитор, 1999. – 248 с.
2. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

УДК 784.1

А. А. Войтенко,  
г. Луганск

### ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ А. ГАВРИЛЕЦ

В музыкальном искусстве, рассматриваемом в исторической ретроспективе, всегда остро стояла и стоит проблема наследования сложившихся традиций и появления новых закономерностей. Не является исключением музыка XX века, в которой кардинальная ломка стереотипов музыкального мышления, сложившихся в предыдущие века, привела к некоторым выводам. Прежде всего – сохранение традиций тонально-гармонического и структурного мышления как комплекса, способного многогранно воплощать самые разнообразные образно-эмоциональные сферы. Кроме того, композиторы начали находить новые точки опоры, а именно – глубинные, архаичные пласты национального музыкального искусства, с их закономерностями и выработанными средствами художественного воздействия.

Опираясь на работы Ю. Н. Холопова [4], И. В. Нестьева [2], М. Е. Тараканова [3], мы отмечаем, что новаторство в музыке неизменно связано с коренным изменением мышления, историко-социальными потрясениями, но истинное новаторство невозможно вне реальных связей с традициями; сложность искусства, доведенная до крайней степени приводит к исчезновению его коммуникативных качеств. Схожую мысль, с композиторской, а не исследовательской позиции, высказывает и А. Г. Шнитке в статье «На пути к воплощению новой идеи». Он пишет, что «каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому, что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит» [5, с. 105].

Конец XVIII – начало XIX в. отличаются стремлением обработать народные образцы с учетом классического музыкального мышления: опорой на триаду главных функций (T–S–D), с симметричной системой кадансов, фактурными приемами (хоральная фактура, сопровождение романсового типа: бас-аккорд, мелодическими фигурации и т. д.). Эти приемы отразились в ранних сборниках народных песен, например, в «Собрании народных русских песен с их голосами» Н. Львова-Прача.

В XIX в. на первый план выходит стремление сохранить и подчеркнуть особенности напевов (например, несимметричность построений, ладовую специфику, элементы импровизационности и т. д.), осмыслить принципы многоголосия и в соответствии с ними выстроить принципы обработки.

В XX веке для обработки характерны сохранение гармонических и структурных особенностей народной песни, при этом размыкается форма, обогащается гармонический язык, вносятся признаки инструментальной музыки. Одной из характерных тенденций является использование речевого интонирования – шепота, *glissando*, *Sprechstimme*. Требование к хористам в плане виртуозного владения вокальными техниками значительно расширяет возможности хорового исполнения, позволяет, например, вводить быстрые пассажи, имитирующие игру на инструментах. Этот прием сближает хоровую обработку XX–XXI веков с приемами эпохи барокко, когда виртуозное начало высоко ценилось в вокальной музыке. Важное значение приобретают сонористические приемы, как стремление преодолеть барьер между музыкальной и речевой интонацией, сохранить в музыке специфику неточно фиксированной высоты звучания, его «шумовую» сторону.

Творчество А. Гаврилец, большая часть произведений которой создавалась уже в XXI веке, представляется сплавом как традиционных черт, так и новаторских, авторских. Оно представлено разнообразными жанрами, которые можно разделить на несколько больших групп по содержательно-стилевой направленности (хоры на слова украинских поэтов, хоры на литургические и народные тексты, обработки народных песен). При обращении к народному творчеству отмечаем две тенденции: использование народных первоисточников в качестве основы для хоровой обработки и использование народных текстов как основы для музыкально-сценических масштабных композиций. При этом в ее музыке присутствует тенденция к наделению произведений чертами концертных жанров (доминирование солиста, диалогические формы взаимодействия солист – оркестр или хор, «игра» как ведущий принцип), но в то же время как основной принцип формообразования, свойственных народной музыке, использует вариантность как доминирующим принцип развития, попевочную структуру мелодии, подголосочную полифонию.

Традиционные черты обработок А. Гаврилец – это те качества, которые делают народные жанры узнаваемыми в любом фактурном и гармоническом обрамлении:

– использование куплетной формы как формы первого плана, ее усложнение путем введения приемов сквозного развития и мотивной разработки в качестве элементов

симфонизации, создание в результате признаков форм второго плана;

- трансформация главного образа методами музыкально-драматического развития;
- сохранение вариантности, вариационности, варьированного повтора как основных методов изложения и развития; сюда входят и перегармонизация мотива, мелодического отрывка или мелодии в целом, и разнообразные фактурные преобразования;
- применение приемов хоровой оркестровки;
- использование подголосочной полифонии, терцовых втор и видоизменений фактуры как основного метода фактурного развития хоровой партитуры и т. д.

В заключении хотелось бы привести слова одной из исследовательниц творчества А. Гаврилец, подтверждающие глубокую самобытность ее творчества, оригинальность композиторского мышления, чему способствовало глубокое проникновение в сущность национального народно-песенного искусства: «Ее оригинальные произведения на народные тексты, а также обработки народных песен – настоящие поэтические новеллы из жизни человека. Хоровые сочинения А. Гаврилец – это, прежде всего, песенность в самом широком понимании этого слова, ней наполнена фактура, движение голосов, гармония. Звучание хора будто бы идет из середины, создавая неповторимые акустические эффекты...» [1, с. 155].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бенч, О. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилец // Наук. вісн. Нац. муз. академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище: зб. статей. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 57–70.
2. Нестьев, И. В. Аспекты музыкального новаторства / И. В. Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 11–29.
3. Тараканов, М. Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) / М. Е. Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. статей / сост. А. М. Гольцман, общ. ред. М. Е. Тараканова. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 30–51.
4. Холопов, Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 52–103.
5. Шнитке, А. Г. На пути к воплощению новой идеи / А. Г. Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., Сов. Композитор, 1982. – С. 104–107.

УДК 784.5

*К. А. Войтенко,  
г. Луганск*

### ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСКИЕ ЧЕРТЫ МЕССЫ (на примере *Misa a Buenos Aires* М. Палмери)

Современная музыкальная культура – один из этапов кардинальных изменений в музыкальном мышлении. Эти изменения затронули все уровни музыкального искусства, начиная с содержательного и заканчивая технически-композиционным. В связи с эволюцией содержательного уровня появляются новые техники композиции: додекафония, сонористика, алеаторика, пуантилизм, минимализм, конкретная музыка. Все эти и многие другие техники, пережив в XX веке этапы зарождения и стремительного взлета, доказали большую или меньшую степень востребованности и способности воплотить проблемы личности и социума, изменения в мышлении человечества, ставшие результатом глобальных катастроф столетия.

На фоне появления и исчезновения новых способов музыкального мышления и новых жанров старые, прошедшие многовековую эволюцию музыкальные жанры

оказались устойчивыми и жизнеспособными. К таковым можно отнести практически все жанры вокальной и инструментальной музыки. Под воздействием объективных внешних факторов, активно взаимодействуя и синтезируясь, они продолжают свое развитие и обновление. Одним из таких жанров стала католическая месса – один из наиболее древних культовых циклических жанров (см. об этом подробнее: [1–10]).

Церковное пение с первых лет существования христианской религии занимало важное место в культуре. На необходимость пения во время богослужения многократно указывает апостол Павел в своих Посланиях первым христианам, кроме того, уже на этом этапе богослуженное пение считалось одним из способов постижения Бога. Формируясь в единое целое как культовое богослужение, месса в то же время формировалась и кристаллизовалась как музыкальный жанр. Ее устойчивые текстомузыкальные признаки откристаллизовались к XIV веку, а ее текстовое и, частично, музыкальное содержание было закреплено указом Папы Римского Пия V в 1570 г., благодаря чему на сегодняшний день это наиболее стабильная жанровая структура.

В настоящее время месса – один из наиболее востребованных музыкальных жанров, причем сочиняются произведения не только для прикладного культового применения, но в большей мере для концертного. В жанровом отношении это произведения, написанные в традиционном духе, так и новаторские, пограничные, синтезирующие признаки разных жанров, сочинения

Можно говорить и о достаточно подробной разработанности проблем истории, эволюции, жанровых особенностей мессы в музыковедческой литературе, что определяет актуальность выбранной темы. Однако на фоне несомненного интереса к проблемам существования жанра на современном этапе, в отечественной музыковедческой литературе практически отсутствуют исследования, посвященные мессе М. Палмери.

Произведение *Misa a Buenos Aires* М. Палмери (1995 г.), написанное для хора, солистки меццо-сопрано, струнных и бандонеона, включает традиционные части мессы (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*) на латинском языке. Но в то же время в музыку заложены основные особенности программности мессы: включение бандонеона в мессу, как отсылка к танго-оркестрам, использование стилистических признаков танго как первичного жанра (использование размера 4/4, прихотливых синкопированных ритмов со смещением метрической сетки, классической тонально-гармонической системы, типичной для танца, хроматизированных мелодических подголосков) и вместе с тем – типичной хоровой вертикали хорального типа фуги (например, в 1-й части) совмещают в себе признаки и классических барочных тем в интонационном строении и ритмической прихотливости танго (пунктирный ритм, синкопы).

Оркестровая фактура достаточно часто трактована в гомофонном ключе, со смещением баса на слабые доли такта, что соответствует жанру танго и т. д.

Произведение сохраняет некоторые традиционные для жанра закономерности. Так, например, для первого номера *Kyrie* выбрана трехчастная репризная структура, которая сложилась еще в средние века и основана на распевании или многократном повторении молитвы «Господи, помилуй». Структурирование *Credo* обусловлено особенностью текстовой организации, и близко строчной структуре средневековых месс. В то же время, с музыкальной точки зрения, за исключением *Credo*, формообразование тесно связано с песенно-танцевальной жанровой основой и характеризуется периодичностью, повторностью, замкнутостью основного тематического материала. Типовая модель части: хоровое вступление – проведение первой темы в оркестровом изложении – хоровая экспозиция – дальнейшее развертывание формы. Преобладающими являются структурно и тематически замкнутые трехчастные репризные формы.

Доминирование гомофонного склада и форм классического песенного типа обусловило преобладание вариантного повтора как основного метода развития тематизма. Значительное место занимают полифонические приемы изложения в первой и последней частях.

Прежде всего, это жанрово-стилистические признаки танго: повторяющиеся ритмоформулы, преобладание пунктирных и синкопированных ритмов и специфического приема группировки в размере  $4\backslash 4$  (3+3+2), типы фактуры, свойственные танго, тип инструментального изложения. Кроме того, композитор использует метод тематического родства, например, между темами фуг всех частей. Объединяющим фактором является тональная сфера, сосредоточенная вокруг C-dur (C-dur, c-moll, g-moll, G-dur, a-moll).

Яркий пример музыкально-философской концепции композитора – «Benedictus». В этом номере полифоническое наложение двух смысловых пластов, первого, ясно слышимого, связанного с экспрессивной стилистикой танго, и второго, обозначенного музыкально-риторической фигурой *catabasis*, достаточно скрытого, но семантически значимого, не случайно. Оно свидетельствует о глубокой взаимосвязи двух тенденций: 1) стремления сделать глубоко философский жанр мессы доступным для восприятия современного слушателя, воспитанного, в большинстве своем, на образцах массовой культуры и 2) сохранить глубинные музыкально-религиозные смыслы, накопленные жанром во многовековой практике бытования.

В заключение можно сказать, что *Misa a Buenos Aires* М. Палмери отражает одну из тенденций трактовки жанра мессы в музыке XX века, совмещающая принципы мессы традиционного типа и национальный музыкальный язык.

В данном случае сочетание сакрального жанра и стилистики танца, сутью которого является утверждение чувственного начала, является парадоксальным. Однако, корректность использования стилистических признаков танго и чувство художественной меры, искренность и непосредственность высказывания делают мессу своеобразной и привлекают внимание множества исполнительских коллективов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин, М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Л.: Музыка, 1976. – 167 с.
2. Иванов-Борецкий, М. В. История мессы / М. В. Иванов-Борецкий. – М.: Сов. композитор, 1990. – 28 с.
3. Кальченко, Е. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. В. Кальченко; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – М., 2016. – 281 с.
4. Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
5. Косичев, Л. Танго: между церковью и обществом / Л. А. Косичев // Латинская Америка. – 2016. – № 5. – С. 83–95. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26283522>.
6. Лебедев, С. *Musika Latina*: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке / С. Лебедев, Р. Поспелов. – СПб.: Композитор, 2000. – 256 с.
7. Левик, Б. Месса / Б. В. Левик // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3. – М.: Сов. энцикл., 1976. – Стб. 555–558.
8. Музыка XX века: очерки: в 2 ч. Ч. 1. – М.: Музыка, 1984. – 323 с.
9. Музыка XX века: очерки: в 2 ч. Ч. 2. – М.: Музыка, 1984. – 319 с.
10. Martín Palmeri. – Режим доступа: <https://www.dcinny.org/palmeri-martin>.

## МЕТОДЫ СВОБОДНОЙ ОБРАБОТКИ И ФОЛЬКЛОРНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. СКРЫПНИКА

Определение понятия «обработка», обновление музыкально-стилистических норм отразилось в работе композиторов с фольклором и спровоцировало многообразие подходов (см. об этом подробнее: [1–10]).

Несмотря на то, что чаще всего термин «обработка» применяется по отношению к фольклорным образцам, он объединяет в себе различные виды трансформации музыкального текста, такие как – гармонизация, аранжировка, переложение, оркестровка, транскрипция, парафраза (свободная фантазия), редакция. Все приведенные виды так или иначе связаны с переносом музыкального текста для исполнения другим составом исполнителей. Исключение составляет только последняя разновидность – редакция, которая предполагает видоизменение нотного текста с целью создания более удобного варианта исполнения хоровыми партиями.

В музыке композиторов «новой фольклорной волны» (Г. Свиридов, В. Гаврилин, Л. Дычко, В. Тормис и мн. др.) существенно изменяется отношение к напеву. Как правило, композиторы обращаются к напевам как исследователи, глубоко проникая в сущность тех музыкальных процессов, которые определяют особенности интонационного строения, формообразования, ритмики, ладообразования. Многие композиторы обращаются к глубоким слоям фольклора. Исследовательское отношение к народному творчеству позволило создать новые жанровые разновидности обработок, диапазон их колеблется от простых гармонизаций до органичного претворения типичных особенностей народных жанров в авторских произведениях, где народно-песенные интонации сливаются с характерными чертами стиля самого композитора. Изменяется не только условия бытования напева, его структура, содержание, но и интонационное строение, которое может быть перенесено в контекст современных композиторских техник. Так, в ходе исторической эволюции музыки изменяется и отношение к напеву, способу его интерпретации.

Существует несколько разновидностей разделения хоровых обработок на типы. За основу взята типология Г. Хорошайло [10]. Сделан вывод о том, что типология хоровых обработок зависит от степени преобразования композитором народной мелодии. Эта степень варьируется от простой гармонизации до развернутой по композиции фантазийной структуре, в которой народная песня может играть роль импульса для авторской композиции. Можно говорить о том, что весь этот пласт является связующим звеном между народным и композиторским творчеством. Комплекс музыкально-выразительных средств, используемых в хоровых обработках, варьируется в зависимости от степени удаленности от стилистики первоисточника.

Рассмотрим кратко каждый из них, используя типологию Г. Хорошайло.

1. Хоровые обработки-миниатюры. Авторское влияние на народный напев в таких обработках, как правило, минимально. Сохраняется структура напева (строфическая, либо вариантно-вариационная), выразительные средства направлены на раскрытие музыкального образа, гармонические средства не выходят за рамки классической тональной системы.

2. В театрализованных сценках применяются некоторые приемы драматизации песни, например, введение диалогов в традициях классических оперных приемов,

выделение отдельных «персонажей» средствами хорового развития: сопоставление хоровых групп, мужской и женской частей, дифференциация хоровых голосов (темброво-регистровая, громкостно-динамическая, нередко артикуляционно-штриховая), способствующая «диалогическому» расслоению фактуры и, как следствие, «персонификации» партий. Использование различного рода контрастов динамических, гармонических, фактурных).

3. В более масштабных композициях возрастает роль симфонических методов развития и объединения (мотивная разработка, введение сложного тонально-гармонического развития, усложнение вариационной формы чертами сонатности, использование имитационной и контрастной полифонии и т. д.), усиление авторского начала за счет индивидуализации средств.

4. Объединение ряда обработок в единый цикл путем введения единой идеи, сквозной темы, образно-смысловых связей, единого тонального плана-комплекса средств, которые действуют в авторских сюитах. В этой группе наблюдается воздействие логики построения крупной многочастной формы с её методами объединения разнохарактерных частей в единое целое.

5. Хоровая обработка-«фантазия» находится на стыке жанра обработки и авторского произведения. В ней народный напев или группа напевов выполняют функцию импульса к авторскому развитию музыкального образа и средства для его воплощения могут быть самыми индивидуализированными.

Такая дифференциация средств видов хоровой обработки и связанных с ними музыкально-выразительных средств достаточно условна и носит характер некой модели.

А. В. Скрыпник – выдающийся композитор современности, профессор, кандидат искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Украины, член-корреспондент академии искусств Украины, лауреат Республиканской премии им. Н. Островского (1990 г.), Первого конкурса композиторов им. М. и И. Коц (1991 г., III премия) и премии им. Л. Ревуцкого (1991 г.). Алексей Викторович – автор 15 научных работ, награжден Почетной грамотой Кабинета Министров Украины, Почетным знаком отличия Министерства культуры и искусств Украины «За многолетний плодотворный труд в области культуры». Сочинения А. Скрыпника исполняются не только на Украине, но и известны в ряде стран ближнего и дальнего зарубежья (Латвия, Литва, Нидерланды, Венгрия, Германия, Россия, США) [8].

Творческие интересы А. Скрыпника многообразны, его наследие свидетельствует о несомненном тяготении к философской сфере, отраженной в жанрах симфонической и камерно-инструментальной музыки. Сочетание в его творчестве современных методов академической и массовой культуры (рок-музыка) свидетельствует о гибкости творческого мышления, широте музыкально-эстетической позиции.

Композиторское мышление А. Скрыпника основывается на тесной взаимосвязи традиций украинской композиторской школы и новаторских способов выражения музыкальной мысли. Автора привлекают такие техники композиции, как серийная, алеаторика, они используются как методы организации самостоятельных произведений, так и в синтезе с другими способами звуковысотной организации. Не обходит композитор стороной средства выразительности украинской и американской (джазовой) традиций, создавая выразительные и яркие произведения с использованием национальной стилистики.

В целом, говоря о музыкальном творчестве А. Скрыпника, можно отметить объединение в его произведениях академических и современных, профессиональных и народных традиций и методов композиции.

В заключении можно сказать, что в творчестве Алексея Скрыпника жанр хоровой обработки занимает небольшое место. Однако, обращаясь к народным напевам, композитор сумел создать миниатюры, обладающие высоким художественным достоинством.

При этом автором использовались следующие методы свободной обработки: гармоническое переосмысление напева; изменение традиционной структуры напева путем введения нового интонационного материала; размыкание строф методами расширения внутреннего строения напева; разнообразные методы фактурного варьирования, от подголосочного до свободного; использование современных методов гармонического письма (двенадцатитоновость, джазовая гармония) для создания драматического или сатирического оттенков; использование средств звукоподражание и звукоизобразительности; использование смены функций музыкальной ткани: главным объединяющим фактором становится не гармония, а ритм. Таким образом, автор создает свободные обработки, используя современные методы музыкального мышления и добивается индивидуализации музыкально-образной сферы.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова, Л. Обработка народной песни для народного хора и ансамбля фольклорной песни : методические рекомендации / Л. А. Антипова. – М.: Тип. ГВЦ Госкомстата РСФСР, 1989. – 14 с.
2. Аранжировка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Сов. энцикл., 1981. – Т. 1. – Стб. 193.
3. Гливинський, В. Драматургічні та стилістичні особливості Симфонії О. Скрипника / В. Гливинський // Українське музикознавство. Вип. 26. – К.: Муз. Україна, 1993. – С. 161–181.
4. Девуцкий, О. Теоретические аспекты искусства хоровой аранжировки / О. Девуцкий. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/teoreticheskie-aspekty-iskusstva-khorovoi-aranzhirovki#ixzz5iQyDN4qU>.
5. Лисина, Е. К. определению понятий аранжировки и обработки аутентичной музыки / Е. К. Лисина. – Режим доступа: <https://docplayer.ru/33194086-Lisina-e-n-k-opredeleniyu-ponyatiy-aranzhirovki-i-obrabotki-autentichnoy-muzyki.html>.
6. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 534 с.
7. Медведева, М. В. Аранжировка как вид творческой деятельности (К проблеме обучения) / М. В. Медведева // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Лапин. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 47–61.
8. Скрыпник, А. В. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Скрыпник,\\_Алексей\\_Викторович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Скрыпник,_Алексей_Викторович)
9. Ушкарев, А. Ф. Основы хорового письма: учебник / А. Ф. Ушкарев. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 231 с.
10. Хорошайло, Г. В. Обработки народных песен для хора а саррелла в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Г. В. Хорошайло; Ростов. гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2005. – 33 с.

УДК 78:37

*А. В. Голикова,  
г. Луганск*

### МЕСТО И РОЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Вопросы о месте и роли современной музыки в музыкальной педагогике за последние годы поднимались неоднократно. И здесь мнение педагогов-музыкантов традиционно однозначное: чтобы идти в ногу со временем, необходимо не просто

интересоваться положением современного музыкального искусства, но и глубже вникать в его суть и проблемы. И, следовательно, та музыка, которая пишется и исполняется нашими современниками, которая непосредственно передаёт дух нашей эпохи, психологию нашего общества, должна не только отражаться в современных учебных планах, но и изучаться систематически и углублённо. О месте современной музыки в учебном процессе высшей школы в разные времена высказывали своё мнение Н. И. Пейко, Е. В. Назайкинский, Т. С. Бершадская, Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова, Н. С. Гуляницкая, В. В. Медушевский и многие другие известные теоретики и композиторы. Если в музыкальной науке вопросы современной музыки уже давно являются ведущими предметами исследований, то в музыкальной педагогике изучению произведений современных авторов до сих пор отводится далеко не первое место. И, тем не менее, в последнее время на всех образовательных уровнях в области изучения современной музыки наметились существенные сдвиги.

Уже несколько десятилетий в курсе музыкально-исторических дисциплин среднего звена профессионального образования есть самостоятельный курс «Современная музыка» с соответствующей системой распределения часов, рассчитанных на два учебных семестра. До недавнего времени дисциплина охватывала исторический период музыки XX века, сегодня же в курс входят темы музыкальной культуры начала XXI века. Государственным образовательным стандартом СПО специальности 53.02.07 Теория музыки недавно введен в программу обучения как отдельный курс «Современная гармония», включены обзорные темы по современному фольклору в курсы дисциплин «Народная музыкальная культура» и «Народное музыкальное творчество», вопросы современной музыкальной педагогики и инновационных методик преподавания музыкально-теоретических входят в программы курсов методики преподавания сольфеджио, ритмики и музыкальной литературы. Учебные программы по музыкальной литературе для учреждений дополнительного образования детских школ искусств по видам искусств также содержат произведения современных авторов, рекомендуют прослушивание современной музыки различных направлений и стилей в исполнении наиболее известных и популярных творческих коллективов. Сегодня уже трудно представить, что в недавнем прошлом под полнейшим запретом для изучения находились многие направления музыкальной культуры XX века. Авангардная музыка, джаз, рок и многое другое находилось за гранью доступности отечественного слушателя и исполнителя. Но, несмотря на существенную «оттепель» в наши дни, проблем на пути от современного авторского творения к слушателю, от сочинения и исполнения до распространения и изучения остаётся достаточно много. При всех широких возможностях современного медийного пространства в плане активизации распространения новой музыки, у педагогов, всё же, сохраняются проблемы приобретения нот, клавиров, партитур недавно созданных сочинений.

Включение в программу произведений современной музыки ставит перед педагогами целый ряд задач. Одной из таких задач является определение критерия отбора современной музыки для её изучения, особенно учитывая, что восприятие всего нового - есть очень сложный, зависящий от многих объективных и субъективных факторов психологический процесс. Еще в 1970-е годы в статье «Психология музыкального диктанта» Л. М. Маслénкова акцентировала внимание на психологических аспектах слушательского восприятия: «Установка на слушание играет чрезвычайно важную и, может быть, определяющую роль в организации процессов слушания. В понятии установки в психологии выделяют три важных момента: а) готовность к определенной направленной деятельности, б) наличие потребности и цели деятельности, в) зависимости

восприятия от имеющегося опыта» [2, с. 124]. Педагог, выбирая для изучения произведения современных авторов, должен учитывать степень готовности обучающихся к восприятию предлагаемого материала, возрастные особенности и потребности аудитории, наличие опыта слушания или исполнения современной музыки. Нужно учитывать, что для формирования навыков восприятия современной музыки у обучающихся и базовых знаний, необходимых для её понимания и анализа, важен системный подход. Поэтому изучение произведений современных авторов необходимо включать в разные дисциплины учебных планов на всех этапах музыкального образования.

Программой по музыкальной литературе учреждений дополнительного образования детей (детских музыкальных школ и детских школ искусств по видам искусств) предусмотрено включение ярких образных миниатюр из современной музыки в разделах первого года обучения «Содержание музыкальных произведений», «Элементы музыкального языка», «Музыкальные жанры и формы». При изучении тем «Народное музыкальное творчество» (2 год обучения) предполагается прослушивание образцов народных песен в аранжировке и исполнении популярных современных групп, ансамблей и хоров, таких как хор «Киев», Кубанский казачий хор, ансамбль Дмитрия Покровского, ансамбль «Пиккардийская терция», фолк-шоу группа «Колядки», детский фольклорный ансамбль «Лазоревый цвет» и многих других. Список программных пьес может дополняться по выбору преподавателя пьесами-новинками современных отечественных композиторов. Ведь наша композиторская школа всегда отличалась своим особым подходом к обогащению детского репертуара. Произведения современных авторов, выбранные педагогом для начального курса музыкальной литературы, должны быть максимально яркими в образном и в музыкально-ритмическом отношении, так как у детей особенно наблюдается рефлекторная связь между слуховыми и двигательными анализаторами. В книге «Психология музыкальных способностей» Б. М. Теплов говорит о музыкально-ритмическом чувстве, как о способности «активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального движения» [3, с. 283]. Конечно, традиционными и обязательными для изучения остаются произведения классиков, но целый ряд ярких музыкальных иллюстраций к вышеуказанным разделам школьного курса музыкальной литературы можно обнаружить в сборниках пьес для детей современных авторов, например, в цикле «Игрушки из старого сундука» [1] современного московского композитора, пианиста и педагога Максима Бирюкова. Постепенно расширяя кругозор учащихся, уже при изучении монографической темы «Жизненный и творческий путь П. И. Чайковского», давно состоявшееся знакомство с пьесами «Детского альбома» можно дополнить информацией о современном проекте «Детский альбом 130 лет спустя» (куратор проекта – композитор Сергей Зятьков). Музыка десяти молодых современных композиторов – участников проекта – представляет собой новые версии пьес из «Детского альбома» П. И. Чайковского (пьесы для разных составов впервые прозвучали в 2012 году на филармоническом фестивале современной музыки «Другое пространство»).

В курсе музыкальной литературы СПО, вследствие хронологического распределения тем, раздел современной музыкальной культуры расположен в конце всего курса изучения дисциплины. Поэтому, чтобы раньше начать приобщение обучающихся к современной музыке, можно, для сравнения, вводить примеры из сочинений XX-XXI века с явной стилиевой опорой на музыку изучаемой эпохи. Уместны могут быть такие музыкально-исторические параллели, как «Времена года» А. Вивальди – «Времена года в Буэнос-Айресе» А. Пьяццоллы – свободная транскрипция Леонида Десятникова для скрипки и

струнного оркестра, созданная в 1996–1998 годах. При изучении творчества И. С. Баха можно слушать произведения как в традиционном классических вариантах исполнения, так и в аутентичных транскрипциях или современных обработках. Можно также познакомиться с «Музыкальным приношением» И. С. Баха прусскому королю Фридриху II, с аранжировкой «Ричеркара на 6 голосов» А. Веберна и одночастным концертом для скрипки с оркестром С. Губайдулиной, основанной на теме прусского короля, что существенно обогатит музыкальные представления обучающихся. Уместным представляется также прослушивание произведения «Метаморфозы темы И. С. Баха» для альта и камерного ансамбля (1993) профессора Московской консерватории, Народного артиста Российской Федерации Романа Леденёва.

Тематические уроки, ежегодно планируемые к юбилейным датам композиторов, всегда можно дополнить новым музыкальным материалом. Современные формы презентации о творчестве композиторов вполне могут содержать интересную информацию о месте художника в современном культурном пространстве, о появлении новых интерпретаций его сочинений, о юбилейных фестивалях и концертных программах. К юбилею Бетховена интересным могло бы стать знакомство с новой театральной постановкой «Бетховен-проект» – балетом Джона Ноймайера (2018 г.), с современными обработками музыки великого классика или с новинками Бетховенского фестиваля в Бонне. Значительно расширит кругозор обучающихся информация о шестилетнем проекте «Beethoven-2020», где ежегодно, начиная с 2015 года, по заказу организаторов фестиваля исполняется новое сочинение культового итальянского композитора-авангардиста Сальваторе Шаррино на одну из бетховенских тем. Музыка этого композитора давно входит в репертуар крупнейших оркестров и камерных ансамблей мира. Каждый год написанное С. Шаррино новое произведение в бетховенском духе исполняется лучшими оркестрами в одной программе с оригинальным сочинением Бетховена, при этом новый опус исполняется дважды.

Все виды деятельности и формы работы на занятиях, различные внеклассные мероприятия должны отвечать главному – системному формированию современной гармоничной личности. Грамотный комплексный подход к выбору музыкального материала преподавателями любого уровня обучения состоит в умении синтезировать лучшие образцы народной, классической и современной музыки разных эпох, направлений и стилей. Только такой подход может способствовать развитию у обучающихся здоровых музыкальных потребностей и высокого вкуса.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюков, М. Е. Игрушки из старого сундука: альбом фортепианных пьес для детей / М. Е. Бирюков; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред. И. Н. Вановская. – Изд. 2-е, испр. – Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», 2018. – 28 с.
2. Теоретические дисциплины в музыкальном училище: сб. статей по методике преподавания. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. – 128 с.
3. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.: Наука, 2003. – 379 с.

**РОЛЬ ФОЛЬКЛОРА В РАЗВИТИИ И ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ  
ДОШКОЛЬНОГО И МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Фольклору заслуженно отводится заметное место в нравственном, эстетическом воспитании детей, развитии их творческих способностей. Он имеет важное значение в детском музыкальном воспитании и образовании. На его основе дается прекрасная возможность формировать в каждом ребенке человеческие качества, уважительное и бережное отношение к своей культуре, традициям, любовь к родному краю.

Практика показывает, что дети, изучающие фольклор, по-иному начинают мыслить, воспринимать окружающий мир. Они, как правило, отличаются большей естественностью, раскованностью, ведь народная песня требует от исполнителя искренности, эмоциональной открытости. Передать это состояние, возможно по-настоящему проникнувшись этими чувствами, которые оказывают влияние на характер ребенка и его сущность.

Творческая природа фольклора велика: для каждого, даже самого маленького ребенка, она дает творческий стимул к его развитию. Народную песню нельзя ничем заменить, особенно на начальном этапе воспитания ребенка. Родная речь и народная песня должны присутствовать в воспитании маленьких детей вплоть до их подросткового возраста. Овладение родной речью должно происходить одновременно с обучением родному музыкальному языку. Только в этом случае ребенок вырастает здоровым нравственно.

В работе с детьми нужна особая система методов и приемов, основанных именно на образном языке. Каждый ребенок с первых месяцев жизни соприкасается с песнями. Именно через них он познает окружающий мир, развивается физически и духовно, овладевает родным языком, осваивает навыки музыкального интонирования. Если наблюдать за бытованием фольклора в детской среде, то дети, как правило, не проговаривают, а пропевают свои считалки, дразнилки, скороговорки. Яркий музыкальный язык фольклорных напевов, контрастность в характере сказочных героев, борьба добра и зла – оказывают сильное влияние на развитие ребенка. Особая впечатлительность детей, их готовность к сказочному восприятию мира характерна для дошкольного и младшего школьного возраста, склонных к игровому самовыражению.

Поскольку музыкальный фольклор представляет собой синкретичный вид искусства, здесь каждая сфера может стать основой для разнообразных творческих проявлений детей. Основной формой освоения народных традиций детьми на начальном этапе обучения является фольклорная игра.

Вопрос об историческом возникновении игры тесно связан с характером воспитания подрастающего поколения. Игры были не только развлечением и забавой. На ранней ступени развития общества осуществлялось постепенное включение детей в доступные формы труда взрослых через элементы игры. Родители считали важным стимулировать у ребенка желание помочь взрослым выполнить какую-либо работу или выполнить ее самостоятельно.

В играх формируется и проявляется потребность ребёнка познать окружающий мир и воздействовать на него, развиваются интеллектуальные, моральные, волевые и физические качества (укрепляют мышечный аппарат, развивают пластику, моторику),

формируется личность в целом. Причем развитие способностей происходит как бы само собою, в занимательной и увлекательной игровой форме, что лишает воспитательный процесс назидательности.

Игра оказывает на ребенка эмоциональное воздействие, увлекает его, вызывает интерес к деятельности. Ребенок познает новые музыкальные образы, расширяет свои познания и умения в фольклоре, развивает творческую фантазию. Это обстоятельство усиливается воздействием на ребенка различных видов искусства – слова, музыки, танца – в едином синтезе.

С малых лет ребенок живет в мире игры, сказки. Они учат его быть ловким, чутким, сообразительным: зайчик и гуси не должны попасть в лапы злому волку, а маленькая незащищенная мышка – к ловкой и хитрой кошке. Особую радость доставляют детям игры, в которых происходит перевоплощение в конкретные персонажи. При этом дети передают свое отношение к персонажу, свои представления, мысли и чувства. Но ребенок – не актер: он играет для себя. Когда он входит в образ, у него работает мысль, углубляются чувства, он искренне переживает изображаемые события, верит в их правду. Элементы движений не только иллюстрируют действия, но и дают наиболее полный эмоциональный выход энергии детей, свойственный их темпераменту – ведь в основе их мироощущения лежит игровой момент.

Именно через игру у детей появляется потребность регулировать взаимоотношения со сверстниками. В играх развивается чувство товарищества, взаимопомощи, уважение к сопернику. Дети учатся преодолевать трудности, боль, сохранять выдержку в трудных обстоятельствах, не таить зло на обидевшего человека.

Игра создаёт на занятиях атмосферу заинтересованности, а это – залог успешного освоения и более глубокого запоминания любого музыкального материала. Важно, чтобы исходный материал был подобран в соответствии с их возрастными особенностями. Чем доступнее для ребенка изучаемая игра, чем больше она вызывает ассоциативных, смысловых и структурных связей, тем интереснее и легче её усвоение и дальнейшее удержание в памяти.

Фольклор – живое искусство, непосредственно связано с жизнью, живущее по ее законам, требующее творческого подхода, особого мироощущения и постоянной импровизации. Народное творчество, несомненно, заложит в его душу основу художественной культуры, благодаря которой ребенок будет интуитивно реагировать на самые различные формы музыкально искусства.

Л. Н. Толстой писал о необходимости приобщения крестьянских детей к искусству, обучение в Ясной Поляне школе было сопряжено с развитием у детей творческого воображения и эстетического вкуса. Л. Н. Толстой в своих программах широко пользовался эстетическими идеалами и принципами народной педагогики. Народные песни, сказки, пословицы и поговорки – весь богатейший запас художественного эстетического развития детей был задействован им в процессе воспитания детей.

А. Одоевский в своих педагогических трудах высоко оценил фольклор в процессе обучения детей. Простота и доступность песни, её высокая художественность, глубина мысли, своеобразие и мелодической, ритмической и полифонической структуры делают фольклор идеальным воспитательным средством. **Актуально** и в наши дни звучит обращение русских просветителей, – чтобы вырастить нравственно здоровое общество, необходимо чтобы каждый ребёнок уже в раннем детском возрасте смог прикоснуться к живительному источнику народной мудрости – фольклору.

Первоочередная задача образования и культуры состоит в том, чтобы с самого раннего детства наполнить ума и сердца наших детей высокохудожественными образами

русского фольклора, не позволив заполнить вакуум эстетического и нравственного воспитания всякими низкопробными подделками под искусство, распространяемыми через средства массовой информации (видео, кино, телевидения).

Без знания своих корней, традиций своего народа нельзя воспитать полноценного человека. Знакомство с традициями, обычаями русского народа помогает привить любовь к истории, культуре русского народа, помогает сохранить прошлое. Русский фольклор – это дорожка от прошлого через настоящее в будущее, поэтому, познание детьми народной культуры, русского народного творчества, фольклора находит отклик в детских сердцах, положительно влияет на эстетическое развитие детей, раскрывает творческие способности каждого ребенка, формирует общую нравственную культуру.

УДК 791.43.049.1.067

*Е. В. Исаева,  
г. Курск*

### **СИНТЕЗ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ МУЗЫКИ С СОВРЕМЕННОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ХРИСТИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ**

Христина Анатольевна Кузнецова, уроженка г. Казани, наиболее известная под именем Тина Кузнецова, – российская певица, композитор, аранжировщица. С 2006 года она является основательницей уникального проекта «ZventaSventana». Команда которого исполняет новые версии старинных народных песен из экспедиционных архивов, разбивая стереотипы о народной музыке, соединяя прошлое и будущее, фольклор и современный звук, неоклассику и техно. Над аранжировками композиций «Zventa-Sventana» кропотливо трудится основательница проекта – Христина Кузнецова, в соавторстве с Юрием Усачевым-участником популярной танцевальной команды «Гости из Будущего», именно он и является саунд-продюсером [5]. Если говорить о названии проекта, то его исток в книге Даниила Андреева «Роза мира», где подробно рассказывается о Звенте-Свентане. Если коротко, то Звента-Свентана – олицетворение всего женского. Женщина несёт в мир материнство, любовь и спокойствие. И исконно русская песня была женской: пока мужчины воевали, женщины трудились в поле, несли тяготы бытовой жизни, охраняли очаг, и, конечно же, пели. Любая песня «ZventaSventana» станет для вас откровением. То, что они поют, действительно не укладывается в голове. Старинная «Колыбельная» выходит у них утончённым джазом, «Туча Хмара»-музыкой в стиле госпел, а «Пошла млада» – традиционная русская песня – абсолютно клубной лаунджейвой композицией. Вокал настолько пластичен, что с лёгкостью изменяется от гортанного к полногрудному негритянскому пению. «Zventa-Sventana» выпустили 2 альбома с разницей в 13 лет. И отличия между ними существенны. Если в первом альбоме 2006 года выпуска ярко прослеживается сочетание фольклора с такими стилями, как джаз фанк и соул, то в новом альбоме наблюдается явный уклон к электронной, танцевальной, даже клубной музыке. Но что объединяет оба альбома, так это удивительно органичное сплетение фольклора с современной музыкой. Ценно то, что, экспериментируя с аранжировками, максимально сохраняется аутентичность самих песен, взятых за основу [2].

Что касается цели и идеи создания проекта, то они пересекаются и дополняют друг друга. Как говорит сама Тина Кузнецова: «Цель-проникновение в души людей, пробуждение в них генетической памяти. Аутентичные песни всегда актуальны. Слушаешь и поражаешься – время летит, технологии меняются каждый день. А вот

человек – нет. Нас волнуют те же чувства, тревоги и страсти, которые волновали прошлые поколения. Все мы хотим любви, страдаем от одиночества, ищем свое место в мире. Народная музыка именно об этом, поэтому она была и будет актуальна всегда [6]. Моя задача – лишь сделать эти песни вновь любимыми. У нашей страны колоссальный музыкальный бэкграунд.» Возрождение русского фольклора и его адаптация для современной публики – это и есть идея «ZventaSventana» [2].

Тина Кузнецова сама собирала материал для первого альбома в ходе экспедиций по деревням и сёлам Центральной России. При подготовке второго альбома также проводилась экспедиция, но лишь одна песня, найденная в ходе поездки, вошла в альбом. В альбом вошёл материал так называемого «Золотого фонда». Это песни, которые были собраны фольклористами в период конца XIX века до конца 70-х.

«ZventaSventana» раскрывает современными средствами красоту народной музыки, сохраняя все сакральные смыслы, переданные в текстах и мелодике. «Вир-Колодец» (она же «VIR VIR») – это свадебная обрядовая песня. Она была записана Аграфеной Глинкиной (1987-1973), хранительницей западно-русской фольклорной традиции. К сожалению, большинство её песен безвозвратно утеряны. «Вир-Колодец» одна из немногих, которая дошла до наших дней «из первых рук» [3].

Музыка «ZventaSventana» – это старинные песни, переосмысленные в новых формах. Так, например, «Сашенька» – лирическое произведение из тульской области. Оно было записано в деревне Головино благодаря Подписновой Елене Аввакумовне, бабушке этнографа, музыканта и лидера российского авангарда Сергея Старостина. Музыкальные каноны тульской области сочетают в себе особенности южнорусской и среднерусской традиций. Лирическая песня, чаще всего приуроченная к свадебному обряду, является одним из наиболее распространенных жанров в тех краях. В данном случае звучит в сопровождении симфонического оркестра [1].

Одна из самых интересных вещей в репертуаре «ZventaSventana» – это новая версия языческой обрядовой песни «Жена мужа не любила». В древности эту песню исполняли во время аграрного ритуала «похороны стрелы». Участницы обряда пели песни, водили хороводы, катались по полю, а в конце закапывали в землю стрелу (это и были «похороны», что и объясняет мрачный характер песни). Стрела в данном обряде символизировала молнию, а слезы, проливаемые женщинами, – дождь. Поэтому сам обряд связывался с вызовом дождя.

Тина Кузнецова: «Для меня корневая песня – это душа народа. В ней сосредоточена вся полнота жизни. Такая, о которой современный городской житель почти не имеет представления. Там есть всё – и любовь, и великая печаль, и отзвуки ужасных драм, в которые эта любовь ввергает сильного человека. И вековая традиционная мудрость, которая позволяет всё это пережить и, вопреки судьбе, сделать свою жизнь осмысленной» [1].

Заглавный трек второго альбома – это песня «Мужа дома нету». Это совместная работа с известным музыкантом Иваном Дорном. Как композицию характеризует сама Тина Кузнецова, – это народный танцевальный хаус. Взятая за основу песня родом из Воронежской области, село Россошки. Изначально она – свадебная плясовая, но ее определение – «корильная». Шуточная, с юмором, вместе с тем нравоучительная. Про грань между свободой и разгулом. Про то, как безудержное веселье может увести на темную сторону. Так девушкам внушали нормы поведения, а точнее то, как вести себя точно нельзя. Особенно в ситуации, когда мужа дома нету. По тексту понятно, как разворачиваются события, – такие вещи не могли поощряться укладом деревенской жизни, но они существовали и предупреждали об опасностях. В фольклорных текстах

всегда было больше свободы, нежели в рамках, установленных традициями. И так песни раскрывали то, что люди не могли себе позволить в жизни, но о чем хотелось поговорить и над чем посмеяться. То есть, это была уникальная возможность обсудить все издержки блудных экспериментов. Кстати, в советское время фольклористы чаще не записывали от исполнителей концовки песен, если они носили пикантный характер, несмотря на то, что там есть фабула, и общий смысл песни может оказаться совсем иным. Об этих причинах и следствиях очень интересно пишут Л. Олсон и С. Адоньева в книге «Традиция, трансгрессия, компромисс. Миры русской деревенской женщины» [4].

Недавно вышел клип на песню «Сухотушка», в котором танцевальная электроника сплетается с фольклором, инди-попом и нео-классикой под мощный визуальный ряд. «Сухотушка» (сухота) в народной словесности означает тоску, грусть. А также в другом трактовании «сухота» – влюбленность. Ведь многие браки были договорные и без чувств, и если кто-то влюблялся, то эта страсть считалась болезнью и как раз называлась сухой, потому что «иссушивала» человека. «Сухотушка» – это мрачная корильно-плясовая песня об одиночестве [7]. Находка из белгородской области изобилует суровыми аграрными образами и местами похожа на заговор. Это песня о многогранности внутреннего мира женщины. В ней много слоев и разных позиций. Одна из них – это позиция «ню-корыстной жены» – то есть корыстолюбивой, «независтой» – то есть такой, чьему характеру не позавидуешь. Вообще в песне три линии, три персонажа, которые раскрывают женскую сущность в разных ипостасях. Сюжет можно применить как к нескольким женщинам, так и к одной. Чем ценна народная песня – сюжеты, которые она раскрывает, актуальны всегда [4].

Песня «Сухотушка» переключается с сюжетом «Тихого Дона» Шолохова, где главный герой влюбляется в «чужемужнюю жену». Потом родители его насильно женят на другой девушке, и сладострастная «сухотушка» окончательно превращается в адюльтер с трагическими последствиями. Вот такая она, домостроевская «чистота нравов»...Поэтому песня такая насмешливая и жуткая.

Если говорить о вокальной стороне проекта, то голос и технические возможности Тины Кузнецовой полностью отвечают стилевому разнообразию исполняемой ею музыки. Тина долго занималась народным вокалом, но в период обучения в Казанском музыкальном училище она серьёзно увлеклась джазом. Впоследствии окончила Государственное музыкальное училище эстрадно-джазового искусства им. Гнесиных по специальности «Эстрадно-джазовый вокал». С сентября 2014 года Тина учится в Институте современного искусства по специальности «Музыкальное искусство эстрады. Эстрадно-джазовое пение» в классе профессора Татьяны Маркович.

Кузнецова владеет приёмами, характерными для народного вокала, такими как: гортанное пение, глиссандо, йодль, а также, используемыми в эстрадном, джазовом и экстрим-вокале - тванг, вибрато, штробас, расщепление, гроулинг, субтон, фальцет, микст.

В исполнении Тины народные песни приобретают неповторимый колорит благодаря искусному владению стилевыми особенностями жанров эстрадной музыки и краскам своего голоса, но при этом сохраняется их аутентичность. Весь этот комплекс необычайно разнопланового вокала с необычными, свежими аранжировками, использованием традиционных русских инструментов наряду с электронным звучанием создаёт совершенно новый музыкальный продукт, достойный внимания слушателей.

Именно такая музыка сейчас активно завоевывает мир. В эпоху глобализации и однотипного контента люди все больше тянутся к чему-то аутентичному. А что может быть более аутентичным, чем корневая музыка различных народов? Это наши музыкальные истоки, у которых нет референсов.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Тина Кузнецова | Пикабу. – Режим доступа: [https://pikabu.ru/story/tina\\_kuznetsova\\_6404377](https://pikabu.ru/story/tina_kuznetsova_6404377)
2. Zventa Sventana. Музыка – дверь в небеса... – Режим доступа: <https://zventaonline.livejournal.com/1451.html>
3. Zventa Sventana раскрывает современными средствами красоту народной музыки, сохраняя все сакральные смыслы, переданные в текстах и мелодике. – Режим доступа: <https://interesnoe.me/source-352648/post-1162>
4. Тина Кузнецова: «Во мне нет штампов массовой культуры». – Режим доступа: <https://clck.ru/M3khk>
5. Музыка. Певцы и певицы, их биография. Zventa Sventana. – Режим доступа: [https://vk.com/wall-64196928?w=wall-64196928\\_6%2Fall](https://vk.com/wall-64196928?w=wall-64196928_6%2Fall)
6. SWEZHAQ: ZVENTA SVENTANA – МУЖА ДОМА НЕТУ. – Режим доступа: <https://www.mtv.ru/news/swezhaq-zventa-sventana-muzha-doma-netu/>
7. Zventa Sventana плавит реальность. – Режим доступа: [https://vk.com/wall-352648\\_2591](https://vk.com/wall-352648_2591)

УДК 787.2:78.083

**И. В. Йовса,**  
**г. Луганск****ГЕРШВИН-ФАНТАЗИЯ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО Ю. ТКАНОВА.  
НОВАЦИИ И ТРАДИЦИИ В ОБЛАСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

Известный альтист Ю. Тканов – многогранная творческая личность. Одна из сфер его деятельности – композиция, нагляднее всего раскрывающаяся в Гершвин-фантазии для альта и фортепиано. Творчество американского классика, как утверждает Э. Волынский [1], не утратило своей привлекательности и актуально сегодня как симбиоз академического искусства и джазовой стилистики. Взяв за основу своего сочинения тематический материал Рапсодии в стиле блюз для фортепиано с оркестром и Концерта для фортепиано с оркестром *in F*, он создаёт оригинальное сочинение, сохраняя его жанровые особенности и умело сопрягая традиции с инновационным подходом к структуре.

При чётком делении на четыре раздела Гершвин-фантазию можно рассматривать как четырёхчастный цикл с элементами репризы и нетрадиционную сонатную форму с гибкой драматургией, логически возникающими обоснованными контрастами. Относительно первой версии можно заметить следующее.

Избранный в качестве вступления повторяющийся модифицированный фрагмент начала концерта объединяет разделы фантазии в единое целое, перебрасывая тематические арки к новым построениям. Темы скомпонованы так, что первый раздел, построенный на материале рапсодии, можно рассматривать как своего рода экспозицию циклической формы, то есть её первую часть. Так, во вступлении и в цц. 1–3 использован тематизм начала и побочной партии I части Концерта *in F*, а далее композитор в качестве их продолжения вводит в цц. 4–5 первую блюзовую тему рапсодии и в цц. 6–8 – вторую. В цц. 9–10 естественно возникает контрастирующая им радостная так называемая «ковбойская» третья тема рапсодии, и после связующего эпизода в ц. 11 и в цц. 12–13 в качестве своеобразного завершения I раздела звучит кульминационное проведение начальной первой блюзовой темы рапсодии.

Второй раздел цц. 14–19 основан на совершенной по своему выражению напевной теме второй части концерта. Он воспринимается как лирический центр цикла, напоминая его традиционные медленные вторые части. Изумительная по своей красоте мелодия

сначала проводится фортепиано, затем её поёт альт. Постепенно она завоёвывает самый высокий регистр, продвигаясь к кульминационному гимническому проведению в цц. 18–19.

Что касается третьего раздела (цц. 20–31), то его опора на шуточную побочную тему и её вариант из первой части концерта, создающие радостное, а подчас и торжественное настроение, невольно ассоциируется со скерцозной, как правило, третьей частью сонатно-симфонического цикла с мощной кульминацией на теме главной партии I части концерта.

И наконец, четвёртый раздел (цц. 32–35) на материале четвёртой темы рапсодии и её развития, образующий в некоем роде репризность, подобен финалу с утверждением радости бытия. Такой характер приобретает кода с мощным дифирамбом и стремительным окончанием (цц. 36–40).

В то же время структура Гершвин-фантазии, включающая импровизационное развитие связующих эпизодов и каденций альты, приближается к трансформированной, инновационной сонатной форме. Здесь определённо просматриваются экспозиция с контрастом главной и побочной партий, разработка и реприза с кодой. После вступления в цц. 3–5 звучит главная партия, построенная на побочной из I части концерта. В качестве второго периода её продолжает первая тема рапсодии.

Связующая весьма протяжённа и продолжает традиции развитых связующих партий в сонатных формах Моцарта и Бетховена. В то же время её новаторство выражено в количестве структурно оформленных тем, развитие которых, типичное для связующих партий, немногословно. В ц. 6–7 звучит вторая тема рапсодии, а в ц. 8 построенная на ней секвенция. Затем развитие продолжает весёлая «ковбойская» тема в цц. 9–10, завершаясь типичной связкой в ц. 11, соединяющей третий тематический компонент связующей партии с четвёртым (первая тема рапсодии). Его кульминационное звучание образует контраст с лирической кантабильной побочной партией (цц. 14–19).

Широко развитая тема буквально насыщает пространство своим свободным течением с доминантой возвышенного лирического чувства и его кульминацией в конце. Её два проведения в ц. 16 разделяет тематический элемент из первой темы II части концерта. Гимническое звучание в завершении образует контраст с затаёнными аккордами вступления, обозначающими начало разработки (цц. 20–26).

Новый виток развития получает главная партия в цц. 21–24. Она меняет фактуру в ц. 26, образуя дуэт из флажолетов альты и аккордов фортепиано, завершаясь расходящимся движением крайних голосов, что неоднократно готовит появление нового раздела формы.

Реприза начинается в ц. 27 с проведения главной партии в главной тональности *C-dur* в ц. 27. Основная фраза движется поступенно вверх в ц. 29, и после маленькой связки на её секвенционном развитии звучит кульминационное проведение главной темы I части концерта. Оно структурно заменяет начальное проведение блюзовой темы рапсодии в экспозиции. Композитор таким образом обновляет главную партию, сохраняя её масштабы цц. 30–31. Вместо побочной появляется на *pp* четвёртая тема рапсодии у фортепиано, которая, сохраняя лирические черты, в разделе *meno mosso* словно взрывается на *ff*, постепенно растворяясь во флажолетах альты и аккордах фортепиано, а затем переходит в коду в ц. 36. Мощно и величественно на предельной звучности заявляет о себе первая тема рапсодии в цц. 36–37, завершаясь огромным ускорением.

В результате рассмотрения Гершвин-фантазии для альты и фортепиано Ю. Тканова следует констатировать, что, опираясь на традиции жанра, подразумевающего свободную композицию, составленную из разных тематических разделов, автор выстраивает драматургию, основанную на контрасте между темами, свободно трактует сонатную

форму, активно развивая тематизм Рапсодии в стиле блюз и Концерта для фортепиано с оркестром *in F*, получающий новое освещение.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Волынский, Э. И. Джордж Гершвин: популярная монография / Э. И. Волынский. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1988. – 79 с.

УДК 18.78.01

*Е. А. Капичина,  
г. Луганск*

## ЭВОЛЮЦИЯ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЗОРА

Искусство как зеркало эпохи отражает мир человека и его культуру. Сегодня, когда культура претерпевает кризис духовно-нравственных ценностей, художественные практики становятся проекцией того кризиса, который поразил и социальную и нравственную сферу человека. Василий Кандинский говорил: «Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств», и далее: «Музыка – высшая форма беспредметного искусства, где с помощью звуков можно вызвать у слушателя желаемые образы и эмоции» [1, с. 9]. Называя музыку «нематериальнейшим из искусств», Кандинский стремится изменить представление о живописи.

Современная музыка «стоит на плечах» классической традиции, уходящей корнями в глубины веков. Традиция и новация идут рядом на протяжении всей истории музыкальной культуры, в разные периоды выдвигаясь на авансцену поочередно. Они диалектически взаимосвязаны, периодами дополняя друг друга или отрицая. Рассмотрим эволюцию инновационных авторских техник музыкальной культуры XX века, имевших решающее значение в формировании современного музыкального искусства.

В эволюции инновационных музыкальных техник несомненна роль музыкальных экспериментов позднего романтизма или, как его еще называют, постромантизм XIX века. *Стиль постромантизма* сложился в результате длительного развития европейской музыки XIX века, корнями он уходит в эпоху барокко. Постромантизм в музыке представлял собой некое «договаривание иссякающей традиции» романтизма; по словам выдающегося российского музыковеда Александра Соколова, постромантизм в художественной культуре XX века представляет «шлейф» века XIX, своего рода *post scriptum*, «дописывание только что завершенного письма» [3, с. 14]. Уже в XIX веке поздний романтизм, плавно переходящий в музыкальный модернизм, показывает нетрадиционный подход к музыкальному творчеству, обогащает и одновременно разрушает его художественные традиции в техниках импрессионизма, натурализма, веризма и экспрессионизма. На рубеже веков начинается процесс обновления прежних основ музыкального языка, постепенное обогащение традиционных выразительных средств музыки, при бережном сохранении ее природных основ и при глубокой связи с классическим музыкальным наследием. Хорошо известны достижения поздних романтиков в области гармонии, чему посвящена выдающаяся работа Эрнста Курта «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» [2]. Поздний романтизм выдвинул новые идеи в области интерпретации практически всего круга музыкальных форм и музыкальных жанров. Напомним о новом понимании симфонии (Ф. Лист, И. Брамс, П. Чайковский, Г. Малер, А. Брукнер), фортепианного концерта (И. Брамс,

П. Чайковский, С. Рахманинов), о создании жанра симфонической поэмы (Ф. Лист, А. Скрябин), о вагнеровской реформе оперы и позднеромантическом оркестре (Ф. Лист, И. Брамс, Р. Вагнер, Р. Штраус). Этот мощный взрыв творческой энергии создал впоследствии новый стиль музыки.

Постромантизм сохраняет стилевые штрихи романтизма, однако музыкальный язык усложняется и существенно обогащается. Продолжается процесс хроматизации мелодики, гармонический язык тяготеет к альтерациям, обогащаются оркестровые стили: огромна роль темброво-изобразительных находок. Европейская музыка продолжает свои поиски в русле «концептуальной» романтической симфонии, с одной стороны, и стремится найти новые грани в жанрах программного симфонизма – с другой. Яркими примером этих главных тенденций в симфонической музыке Европы рубежа XIX–XX веков является творчество Г. Малера, Р. Штрауса, Р. Вагнера, К. Дебюсси, А. Дворжака, А. Скрябина и других композиторов, которые создают свои новаторские опусы, пытаются оторваться от устоявшихся традиций и техник.

Если говорить о музыкальной культуре XX века, то хронология периодов ее становления может быть представлена в виде трехчастной сонатной формы. Первый этап – модернизм, складывающийся в процессе преобразования постромантических тенденций в конце XIX – начале XX века. Второй этап (1910–60-е годы) – авангард I волны (довоенный) и авангард II волны (послевоенный), с радикально инновационными техниками и экспериментами. Третий этап (после 1960-х) – постмодернизм, синтезирующий новации модерна, авангарда и технической музыки, ориентирующийся на концептуально-акционистские технические проекты. Рассмотрим основные существенные черты каждого периода.

*Первый период*, который, по сути, является неким продолжением позднего романтизма, но в то же время может именоваться модернизмом, – 1880–90-е – 1900–10-е годы. Для этого времени характерны первые попытки осознанного применения новых инновационных техник, эклектических приемов и поиска новых средств выразительности в композиторской музыке. *Модернизм* (от фр. *moderne* – современный) – наименование художественных тенденций, основанных на коренной ломке традиций предшествующих стилей. Термин «модернизм» впервые был употреблен по отношению к сборнику стихов французского поэта Шарля Бодлера «Цветы зла» (1857). Поэт сам объяснил концепцию «Цветов зла»: «Этот мир покрыт столь толстым слоем пошлости, что презрение к нему со стороны каждого умного человека неизбежно принимает силу страсти...» В произведениях модернизма абсолютизация новаторства приводит к почти полному разрыву с прошлым и к видимому выпадению из традиции. Произведение искусства становится в полном смысле этого слова современным, ибо оно *демонстративно дистанцируется от прошлого*.

В авангардной музыке, которая считается *вторым периодом* в эволюции музыкальной культуры XX века, различают два пиковых периода развития: авангард 1910–20-х и авангард 1950–60-х годов. Между ними формируются более академизированные техники композиции. *Музыкальный авангард* – это новый тип музыки, эстетика которой является радикально инновационной по сравнению с классикой. Авангард в музыке стал протестом против классических норм и выступил за полное «раскрепощение музыкальной семантики». Музыкальный авангард представляет собой безграничный эксперимент, ставивший целью показать, что классика может быть новаторской. Музыкальный язык авангарда первой волны является ярким свидетельством крушения классической системы ценностей. В области музыки крушение принципа линейности и тональной системы произошло в результате целенаправленного развития самой тональной

системы, логически приводящего к возникновению атональной системы, а затем и к открытию додекафонии, серийности, алеаторики, пуантилизма, сонорной музыки и т. д.

*Основные характеристики авангардной музыки:* 1. Абсолютизация свободного художественного творчества, в котором вдохновение и гений становятся ключевыми категориями, что приводит к обожествлению понятия «автор» и порождает концепцию культа композиторского жеста. 2. Музыкальный «коллаж» (диссонансные звучания, хроматизмы и расширения тонального звучания) становится способом музыкального мышления композиторов-новаторов. 3. Смешанная техника исполнения (импровизации, перформансы). 4. Новая тембровая окраска звучания, эксперименты с инструментами и способами звукоизвлечения. 5. Эксперименты с паузами (музыка молчания). 6. Авторское интерпретаторство (сами композиторы указывают, как исполнять их музыку, как воспринимать и т. д.), которое перерастает в интеллектуальную игру для творческого самовыражения, понятного узкому кругу профессионалов. 7. Новая метафизика музыки, космизм и медитативность, появляется в середине и второй половине XX века. Авангардисты считали своим предшественником А. Скрябина, его идея «космизма» музыки развернулась в опусах К. Штокхаузена и П. Булеза, Д. Лигети и Л. Ноно, И. Стравинского, Б. Бартока и Ч. Айвза.

Обратим внимание на те события, которые хронологически окружили авангард первой волны. Сначала декаданс как разочарование в традиционных устоях и ценностях культуры конца XIX века, потом предчувствие грандиозной катастрофы и сама Первая мировая война начала XX века породили фундаментальную переоценку ценностей. XX век принес с собой глубочайшие социальные потрясения. В этот период из искусства уходит фигуративность и плоскостное изображение, появляется абстракция и кубизм, а еще ранее на пике эмоционального кризиса формируются ведущие школы экспрессионизма и импрессионизма; позже на авансцену выходит всеразрушающий футуризм и супрематизм, создаются манифесты новой идеологии и художественного мировоззрения. Начало XX века порождает невиданную ранее волну революционных движений в искусстве, нового эстетического восприятия мира. Если в живописи своеобразным символом ухода от фигуративности к абстракции стала созданная в 1907 году картина П. Пикассо «Авиньонские красавицы», то в музыке в это время столь же кардинальный сдвиг заметен во Втором квартете А. Шёнберга. По мнению Э. Штайна, именно этот квартет «есть поворотный пункт» в композициях А. Шёнберга, создателя додекафонной системы, нанесшей решающий и заключительный удар по тональной системе. Шёнберг и его последователи «заглянули» за границы тональности, управляемой основным тоном. 1950 год далеко не случайно был назван К. Штокхаузеном «часом X», определившим коренной поворот в эволюции музыкального искусства. Именно в это время такими манифестными сочинениями, как «Ритмические этюды» О. Мессиана, «Структуры» П. Булеза, «Контакты» К. Штокхаузена, начинается вторая волна европейского музыкального авангарда. Охарактеризуем кратко основные направления авангардной музыки.

*Атональная музыка* – это музыка, написанная вне логики ладовых и гармонических связей, организующих язык тональной музыки. Атональность возникла как результат расширения тональности за счёт хроматизма, функциональной инверсии, «побочных доминант», «блуждающих» многозначных аккордов и других явлений гармонии в позднеромантической музыке. Основными представителями атональной музыки можно считать А. Веберна, А. Берга, А. Шёнберга (новая венская школа музыки), Б. Бартока, И. Стравинского и др. Арнольд Шёнберг, за которым закрепилась репутация «отца атонализма», не принимал термина «атональность», предпочитая ему «пантональность», –

термин, который означает не отрицание тональности, а «синтез всех тональностей». «Новой венской школы» продолжался примерно до 1920–1925 годов, когда Шёнбергом была изобретена и впервые применена «додекафония», или двенадцатитоновая техника. Атональное музыкальное мышление, которое вместо традиционных 7 звуков диатонической гаммы берет 12, порождает додекофонное мышление как принципиально новое ощущение музыкального лада, для большинства слушателей непонятное и сложное для восприятия (звуковой хаос).

*Сонорная музыка* является видом современной композиции, использующим главным образом красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные. В сонорной композиции главная звуковая единица – не отдельный звук, а сонор – комбинация звуков разной высоты и тембра. Сочиняя музыку, композиторы-новаторы создавали оригинальные по звучанию соноры, соединяя их в единую музыкальную ткань (кластеры, линии, поля и т. д.). Для этого нередко приходилось менять звуковую природу инструментов («препарированный рояль», в вокальной музыке – шепот, крик, разнозвучание), использовать различные предметы (не музыкальные инструменты), из которых возможно извлекать какие-либо звуки. Зарождаясь в первой половине XX века (в композициях Пендерецкого, Бартока, Лютославского, Лигети, Ноно, Кейджа, Губайдулиной, Прокофьева, Шостаковича и др.), сонорная музыка развивается на протяжении всего столетия, порождая новые техники (спектральная музыка, стохастическая музыка, кластерная техника и др.) и направления уже в постмодернизме.

*Пуантилизм* – способ звукоизвлечения, в котором музыкальная ткань состоит из отдельных коротких звуков – «точек», отделенных друг от друга паузами. Воспринимать ли этот «набор точек» как мелодическую линию или как абстрактное звуковое пространство – решает слушатель. Ранние образцы пуантилизма можно наблюдать в музыкальных произведениях Г. Берлиоза («Фантастическая симфония»), К. Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна») и некоторых других композиторов XIX – начала XX века. Классическим музыкальным произведением с использованием техники пуантилизма можно считать вторую часть «Вариаций для фортепиано» (Op. 27, 1935 – 1936) А. Веберна. Ярким продолжателем этого стиля впоследствии становится П. Булёз.

*Алеаторика* – метод музыкальной композиции, основанный на случайности (исполнительных техник, последовательности фрагментов текста), предполагающий неопределённость или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения. Произведение каждый раз рождается на сцене заново и является абсолютно неповторимым и уникальным в своем звучании. Результат зависит от вдохновения исполнителей, мастерства, настроения и т. п. Алеаторные техники применяли многие композиторы XX века: Д. Кейдж, К. Штокхаузен, Л. Ноно, П. Булёз и мн. др.

Таким образом, композиторы классического музыкального авангарда в корне изменили представления о возможностях музыкального языка, методах создания и принципах построения музыкального произведения. Их творчество значительно расширило традиционные рамки классической музыки. Музыкальный язык, в котором сплав тембра, динамики и длительности порождает звуковой синтез, ведет к сдвигу от полифонии как нормативной основы классической западноевропейской музыкальной культуры к гетерофонии (отход от традиционных норм музыкального языка под натиском новаторства, расширение звукового материала, позволяющее создавать сложные звуковые образы).

В авангарде новации доходят до абсурда и самоотрицания, это можно проследить, проанализировав музыкальные тексты композиторов второй половины XX века. В это

время каждое композиторское направление вызывает к жизни свою нотационную систему, и не только каждый композитор этого времени придумывает индивидуальный способ нотации, но очень часто нотация придумывается и создается для одного-единственного произведения. Следующим шагом на пути девальвации нотного текста становится отказ от нот и нотации в принципе. И именно этот шаг делает К. Штокхаузен в партитуре «Из семи дней», пятнадцать текстов интуитивной музыки, в которой нотный текст отсутствует как таковой и которая до сих пор считается непревзойденным образцом «вербальной партитуры» – партитуры, состоящей из одних словесных предписаний. К созданию собственных «индивидуальных» нотационных систем прибегали М. Кагель, Д. Лигети, Дж. Крамб, Я. Ксенакис, Л. Берно и многие другие композиторы.

Одним из интересных феноменов музыки XX века стали произведения – структурные «двойники». При разительном порой внешнем несходстве они скрывают в себе глубокое внутреннее родство, являются структурно изоморфными. Такого рода «двойниками» являются, к примеру, сочинения Я. Ксенакиса под названиями *Nomos Alpha* и *Nomos Gamma*. Первое написано для виолончели соло, второе – для большого симфонического оркестра. В основе и того и другого лежит детально разработанная с применением математического аппарата единая композиционная модель – своего рода скрытая структурная канва. *Nomos Gamma* договаривает средствами оркестра недоговоренное виолончелью в *Nomos Alpha*. Поистине же уникальный образец концептуального творчества Ксенакиса представляет собой пьеса для оркестра «Метастазис» (1954 г.). Основным видом звуковой материи этого произведения является «объемное глиссандирование» струнных, некий звуковой континуум, специфика которого заключается в постоянных мутациях пространственно-энергетических характеристик с целью создания «акустического пространства непрерывной эволюции». Зарисовав глиссандо как прямые линии, Ксенакис получил поверхность соответствующей конфигурации. Эта графика впоследствии была материализована в проекте павильона фирмы Philips для Всемирной выставки в Брюсселе, за основу которого Ксенакис-архитектор берет расчеты и графики «Метастазиса», созданного Ксенакисом-музыкантом. Вторая профессия архитектора позволила ему сделать материализованной реальностью известную метафору: «Архитектура – это застывшая музыка!» Таким образом, метод работы композитора здесь представлен как графическое воплощение предварительно рассчитанных математических функций и последующая проекция этого графика на оркестровую партитуру (а впоследствии и в архитектурном проекте). Я. Ксенакис свои эксперименты со стохастической музыкой объяснял как музыкальную практику, основанную на законах вероятности, которая представляет собой «выражение интеллекта с помощью звуков».

«Нотационный бум», или парад индивидуальных нотаций авангарда, длился довольно недолго. Его пик приходится на 60-е годы, после чего количество новых индивидуальных нотаций заметно сокращается. По сути, это уже музыкальный постмодернизм, развернувший концептуально-перформансный подход к творчеству композиторов и исполнителей. Владимир Тарнопольский говорил: «Авангард для меня – это то, где преобладает технологичность, а модернизм – это то, где больше рефлексии». Постмодернизм же – это возврат к модернизму после авангарда. Термин «постмодернизм» прежде всего означает отказ от какой-либо стандартизированной технологии и поиск каких-то новых форм, жанров, типов музыки, типов содержания, новых типов идей. Иными словами, поиск какого-то откровения. Можно сказать, что вторая волна авангарда открыла возможности для новых, уже постмодернистских поисков и экспериментов в

музыкальном пространстве. Появление электронной техники при этом стало ключевым моментом перехода от авангарда позднего периода к постмодернизму конца XX века.

*Третий период в эволюции музыкальной культуры – музыкальный постмодернизм.* Во второй половине XX века в музыкальной культуре обнаруживается еще большая поляриность. Активные эксперименты в области интеллектуальной профессиональной опус-музыки противопоставляются мощному развитию массовой поп-культуры. Композиторы постмодернизма создают новое пространство деятельности, манипуляций, производства-потребления музыки. Музыкальное произведение постепенно теряет самодовлеющее значение и превращается в объект производственно-потребительских манипуляций, в этом суть процесса замены пространства искусства пространством производства и потребления, что происходит и сегодня, превращая опус-музыку в «opus posth-музыку». Для опус-музыки постмодернизма характерны следующие направления: электронно-технические новации; сонорно-спектральные техники; репетитивно-медитативный минимализм; театрално-акционистское исполнительство; мультисенсорные техники; полистилистика.

В новейшей опус-музыке условно можно выделить две преобладающие парадигмы музыкального мышления: электронно-компьютерные техники и концептуальный минимализм. С появлением компьютерных технологий *электронная музыка* начала новый высокотехнологичный этап своего развития, еще более революционный и непредсказуемый. Один из важнейших эстетических принципов электронной музыки говорит о том, что нет немusical звуков, поэтому электронная музыка сегодня осваивает весь необозримый звуковой мир. Данное положение с успехом подтверждается на практике, идея безграничного охвата фонического пространства и полного овладения им становится ключевой в компьютерной музыке. Эта музыка звукоотличима своей тембровой технологичностью от других направлений. Музыкальный язык постмодернизма все больше концентрируется вокруг самого звука, и уже не произведение, а отдельный звук становится конечной целью музыкальной практики. В настоящее время шумовые произведения достаточно ярко представлены в таких направлениях современной музыки, как noise (шум) и ambient (окружающий). Нойз-музыка характеризуется наличием в своей структуре только немusical звуков. Эмбиент-музыка характеризуется отсутствием четкой мелодии и ритма и атмосферным, ландшафтным, обволакивающим звучанием. Данное явление наблюдается в музыкальных перформансах и разнообразных концептуальных акциях, получивших распространение в экспериментальной музыке.

*Концептуальная музыка* – это полное переосмысление формы и сути существования музыки, в основе которой лежит некий концепт. В момент восприятия концептуального произведения слушатель включается в своеобразную семантическую игру, словно разгадывая интеллектуальную загадку концептуального искусства. Концепция в произведении искусства затрагивает момент взаимодействия автора концепции и зрителя, само произведение искусства является посредником между ними. Главные особенности музыкального концептуализма формируются не на основе вербальных проектов, а в процессе синтеза самих звукообразов, «говорящих» языком музыкально-конструктивных форм мышления композитора-концептуалиста. Композиторская музыка сегодня становится открытым пространством звуковых экспериментов с готовыми текстами и цитатами, с формами и структурными элементами музыкального языка.

Техническая идея языка *минимализма* – это репетитивно-медитативные техники. Минималисты обращаются к известным из архаичного фольклора, а значит, традиционным принципам структурирования музыкального времени. Минималисты преследуют эстетическую цель – научить чувствовать объективность времени и

актуальность не новации, а традиции, причем наиболее древней (не композиторской) музыки, не случайно минимализм называют также медитативной музыкой. Подразумевается достигаемый вслушиванием в «плавно-медленное время» эффект погружения в «сверхсознательное» и «архетипическое». Понимание архетипических символов, закодированных в опусах минималистов, является главной целью бриколажного музыкального мышления. Таким образом, музыкальные интенции минимализма раскрываются через технику повторения и «бесконечности» звучания, порождая ощущение узнавания музыкальных интонаций, символов и их элементов. Феноменологическим смыслом минималистических практик является процесс поиска трансцендентного смысла, растворенного во времени и бытии.

Итак, рассмотрев основные этапы эволюции инновационных техник и направлений музыкальной культуры XX века в контексте их философского осмысления, необходимо сделать следующий вывод. Музыкальная культура XX века показывает диалектическое движение авторского мышления: от укорененного в классической традиции существования – через предельно революционные новаторские эксперименты, показывающие максимальное дистанцирование от традиции, – к своим архаическим фольклорно-этническим основаниям в концептуально-минималистических проектах. Конечно, возврат довольно условный, с учетом спиралеобразной диалектики, на новом витке развития культуры, но все же возврат к своим истокам. Революционные эксперименты символизируют динамику поиска новых оснований в неустойчивом мире, они всегда находят устой, диссонанс приходит к гармонии, а отрицание – к согласию. Поэтому любая новация рано или поздно приходит к традиции.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Режим доступа: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Kandinsk/\\_01.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Kandinsk/_01.php). С.9–44.
2. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт; пер. с нем. Г. Балтер; предисл. и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
3. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А. С. Соколов. – М.: Гуманитар. изд. центр «ВЛАДОС», 2004. – 231 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Р. Н. Карсанов,  
г. Симферополь*

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ УМЕНИЙ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКИ В ПРОЦЕССЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ

В современном отечественном образовательном пространстве происходят трансформационные процессы, направленные на формирование нового поколения педагогических кадров, способных реализовать свой потенциал в условиях будущей педагогической деятельности. Модернизация современной образовательной системы обуславливает необходимость внедрения эффективных учебных технологий, ориентированных на формирование творческого потенциала личности, интеграцию профессиональных знаний, умений и навыков.

Профессиональная подготовка будущего преподавателя музыки предусматривает направление различных видов музыкальной деятельности на развитие креативных способностей учащихся. В системе музыкального образования идея творческого развития специалиста полного воплощения получила в сфере инструментального обучения. Гармонически сочетая аналитические, креативные и практические аспекты обучения, инструментально-исполнительская деятельность выступает мощным развивающим средством. Важным фактором творческого развития студента в инструментальном классе является формирование умений джазовой импровизации. Привлечение будущего преподавателя музыки к джазовой импровизации обеспечит реализацию собственных творческих возможностей, способствовать развитию художественного мышления, расширению художественного кругозора, совершенствованию инструментально-исполнительского мастерства. Формирование навыков джазовой импровизации будущего преподавателя музыки способствует овладению эффективных методов и приемов организации учебного процесса, ориентированных на становление интереса к джазовому искусству, развития музыкальных способностей и творческой активности.

Формирование творческой личности раскрывается в различных ее аспектах многими учеными. Так, в современной научно-педагогической литературе рассматриваются вопросы, посвященные педагогическому творчеству (В. Загвязинский, Р. Атаханов, С. Сисоева и др.) [5, с. 89–117], Музыкально-педагогической творческой деятельности (А. Болгарский, А. Олексюк, Г. Падалка и др.) [6, с. 91–102], развития художественно-творческого потенциала (Э. Абдуллин, Л. Масол и др.) [1, с. 124].

Формированию художественно-творческих умений (Л. Онофрийчук, И. Шинтяпина и др.) [4, с. 266–269], Импровизационных умений (Л. Баренбойм, И. Гельфгат, И. В. Овчаров и др.) [2, с. 80–160; 3; 7, с. 75–79].

Анализ научных исследований позволил выявить определенные противоречия, в частности между:

- требованиями к качеству инструментально-исполнительской подготовки будущего преподавателя музыки и традиционной практикой обучения в высшем учебном заведении;
- потребностью повышения уровня профессионального и творческого развития будущего преподавателя музыки и реальным положением сформированности у них умений джазовой импровизации;
- актуальностью проблемы совершенствования процесса формирования умений джазовой импровизации будущего преподавателя музыки и недостаточным исследованием ее в педагогической науке;
- потребностью будущего преподавателя музыки в знаниях и умениях осуществлять творческое развитие учащихся средствами джазового искусства и недостаточным уровнем методического обеспечения его подготовки.

Выйдя из недр фольклора, джаз трансформировался в высокохудожественное, профессиональное искусство, активно влияя на развитие различных музыкальных пластов. Выяснено, что джазовое искусство отличается комплексом оригинальных выразительных средств: применением импровизации в своей художественной системе, специфичностью ритмической организации музыкального материала, своеобразием гармонии, мелодики, формы и исполнительских приемов.

Ретроспективный анализ научно-методической литературы позволил выяснить, что джазовое искусство в процессе своего становления сформировалось в сложную систему с различными стилями, направлениями, течениями. Установлено, что для архаического и новоорлеанского джаза свойственна коллективная орнаментальная импровизация, в чикагском стиле доминирует сольная, вариационная импровизация, в стиле свинг –

аранжирована импровизация, в би-боб – импровизация на аккордовую структуру, в модальном джазе – импровизация на лад, а для фри-джаза характерна произвольная импровизация.

Теоретическое осмысление проблемы исследования позволило определить умение джазовой импровизации как способность будущего преподавателя музыки к джазовому музицированию на основе усвоенных специальных знаний и навыков, творчески-поисковых, аналитически-прогностических, преобразовательных действий во время инструментально-исполнительской деятельности, в результате которой создается творческий продукт. Умение джазовой импровизации формируются в ходе активной художественно-творческой деятельности и целенаправленного педагогически управляемого воздействия. Структура умений джазовой импровизации будущего преподавателя музыки состоит из следующих взаимосвязанных компонентов: мотивационно-эмоционального, когнитивного, аналитико-прогностического, творческого. Мотивационно-эмоциональный компонент характеризует направленность на активное творческое музицирование, эмоционально-волевой готовностью к созданию продуктов творчества в процессе джазового музицирования. Этому компоненту соответствуют следующие умения:

- самостоятельно стимулировать собственную музыкально-творческую деятельность;
- воплощать собственные эмоциональные чувства и переживания в процессе джазового импровизационного музицирования;
- активизировать волевые усилия к созданию джазовой импровизации.

Когнитивный компонент ориентирован на расширение художественного тезауруса, приобретение основательной информации в области джазового искусства и импровизации в джазе. К этому компоненту включены следующие умения: накапливать, углублять, обрабатывать и систематизировать знания о джазовом импровизационном искусстве; эффективно использовать приобретенные знания в музыкально-творческой деятельности; понимать содержание джазовой импровизации.

Аналитико-прогностический компонент характеризуется способностью к анализу джазового музыкального материала (слуховой, музыкально-теоретический), возможностью планировать импровизацию и корректировать ход ее течения в процессе творческого музицирования. Этому компоненту соответствуют следующие умения: осуществлять анализ (слуховой, музыкально-теоретический) джазового музыкального материала; создавать план джазовой импровизации и спрогнозировать его реализацию в процессе джазового музицирования, выполнять самодиагностику собственной музыкально-творческой деятельности.

Творческо-деятельностный компонент характеризуется способностью к музыкально-творческой инструментально-исполнительской деятельности, раскрытию творческих возможностей личности. К этому компоненту включены следующие умения: декодировать джазовую тему, создавать джазовую импровизационную мелодичную горизонталь, образовывать различные типы джазового аккомпанемента, музицировать в типичных джазовых формах.

Итак, актуальность, педагогическое значение данной проблемы, ее недостаточная теоретическая и методическая разработанность в научной литературе, необходимость решения указанных противоречий, а также потребность современной практики в творческом развитии личности будущего преподавателя музыки обусловили дальнейшие исследование этой темы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Загвязинский, В. И. Методология и методы психолого-педагогического исследования: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В. И. Загвязинский, Р. Атаханов. – М.: Академия, 2005. – 208 с.
2. Абдуллин, Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования / Э. Б. Абдуллин. – М.: Прометей, 1990. – 186 с.
3. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию. Исследование / Л. А. Баренбойм. – Изд. 2-е, доп. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 352 с.
4. Березнюк, С. А. Дошкольное образование: опыт, проблемы, перспективы / С. А. Березнюк // Сб. материалов VIII Междунар. науч.-практич. семинара. – Барановичи, БарГУ, 2017. – 266 с.
5. Гельфгат, Г. Сочинение и основы импровизации. Импровизация на фортепиано / Г. Гельфгат. – Киев, 1988. – 23 с.
6. Овчаров, И. В. Роль и место импровизации в профессиональной подготовке исполнителей эстрадно-джазовой музыки (На материале педагогического опыта преподавателя ВУЗа культуры и искусств) // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – № 3. – С. 75–79.
7. Падалка, Г. М. Педагогика искусства (Теория и методика преподавания художественных дисциплин) / Г. М. Падалка. – М.: Образование Украины, 2008. – 274 с.

УДК 78.071.2

*К. Р. Касеева,  
г. Луганск*

## ХОРОВЫЕ СЦЕНЫ В ОПЕРЕ С. БАРБЕРА «АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА»

Американская музыкальная культура XX века – явление, которое привлекает внимание своей неординарностью, эпатажностью и обилием новаторских музыкально-драматургических приемов. На фоне музыкальных философско-эстетических исканий и музыкальных новшеств Дж. Кейджа, Э. Вареза, А. Копленда, У. Пистона музыка неоромантика Сэмюэля Барбера, наряду с произведениями таких композиторов, как Дж. Винсент, С. Эффинджер, Э. Блох, П. Крестон, В. Джаннини, Д. Менотти и других долгое время воспринималась как мало значимая в контексте истории музыки. Его произведения не связаны с экспериментами в области музыкального языка, композитор придерживался традиций позднеромантической школы, что воспринималось современниками как отступление от новаторских течений. Дж. Корильяно характеризовал стиль композитора как парадоксальную «дихотомию гармонических средств, использованных композитором на протяжении творческого пути – чередование постштраусовской хроматики и типично американской диатоники» [2].

Тем не менее на современном этапе развития музыкального искусства произведения Барбера одни из наиболее исполняемых, наряду с сочинениями А. Копленда и Дж. Гершвина, а его творчество является одним из объектов исследования американским музыковедением.

Современные отечественные музыковеды крайне редко обращаются к анализу творчества этого выдающегося мастера. Можно отметить разделы, посвященные творческому пути композитора в монографиях Г. Шнеерсона [4] и О. Манулкиной [3], посвященных рассмотрению этапов развития современной американской музыки, а также отдельные исследования инструментальных произведений. Таким образом, творчество Барбера, привлекательное с музыкально-эстетической и исторической позиций и достаточно подробно анализируемое в зарубежных источниках, практически обойдено в отечественных, что обуславливает актуальность настоящей работы. Данное небольшое

исследование имеет целью рассмотрение роли хоровых сцен в опере «Антоний и Клеопатра» и их музыкальной стилистики. Материалом анализа послужило издание оперы 1976 года, сделанное в издательстве Дж. Ширмера [1].

Творческая судьба оперы, к которой мы обратились в своем исследовании, «Антоний и Клеопатра» на либретто Ф. Дзефирелли по пьесе У. Шекспира, достаточно непростая. Она была заказана композитору в качестве премьерного произведения на открытие нового зала Метрополитен-опера в Линкольн-центре. На премьере опера была воспринята слушателями достаточно прохладно. Исследователи указывают на ряд причин такого приема. Одна из них – внешняя – связана с обрушением сложных декораций на генеральной репетиции спектакля, что вызвало изменения в сценографии. Другая – более скрытая – связана с несоответствием музыкального и композиторского замысла оперы. С первых репетиций Барбер ощущал несоответствие постановочного антуража лирико-трагическому и глубоко интимному музыкальному содержанию произведения.

Впоследствии произведение было переработано композитором и либреттистом оп К. Менотти. Были сокращены пространственные хоровые сцены, а основное действие в большей степени сконцентрировано на драме героев. В таком виде опера возобновила свою постановочную жизнь. Тем не менее провал оперы в первой постановке губительно отразился на творческой деятельности Барбера. Композитор испытывал глубокий творческий кризис и до конца жизни не возвращался более к оперному жанру.

Несмотря на указанные драматургические и постановочные несоответствия, Барбер и в этой опере, наряду с ранними, а также с хоровыми циклами, проявил свое драматическое дарование. В последней редакции оперы Менотти вместе с композитором изъял практически все хоровые сцены, что значительно сократило протяженность самой оперы, облегчило и прояснило ход развития сюжета и музыкально-драматургической линии. Фактически, хоровые сцены в новой редакции, пронизывая музыкальную ткань оперы, отмечают наиболее значимые с драматургической точки зрения моменты развития действия. Как правило, хору поручена функция передачи некоего общественного мнения, реакции группы или массы на события. Остановимся на некоторых таких фрагментах.

Первая отправная точка в развитии – хоровой пролог «From Alexandria this is the news» – не только смысловое вступление к действию, но также и экспозиция интонационно-гармонического комплекса, который является базовым для оперы, многократно преломляется и развивается в ней. Напряженно-драматические возмущенные интонации хора, которые отражают общественное мнение по поводу разгульного поведения авантюрного триумвира Антония. Сжатость, динамичность и концентрированность поэтического текста как нельзя лучше переданы в его музыкальном воплощении. Хоровая фактура варьируется от монолитного унисонного или аккордового звучания до полифонического имитационного переплетения основных мотивов, которое часто дублируется в оркестровой ткани. Резкая смена типов фактурного изложения, подобная кинематографической смене кадров, динамика и контрастное сопоставление этих фрагментов способствуют варьированию напряжения и стремительному развитию музыкальных событий. Гармоническое мышление в хоре опирается на принципы позднеромантической тональности: при наличии переменного тонального центра композитор вводит ряд дополнительных конструктивных элементов. Это интонации нисходящей малой терции, чистой квинты и уменьшенной кварты, а также ряд ритмических формул, основанных на взаимодействии дуольных и триольных формул, которые пронизывают хор от начала до конца. В дальнейшем в опере указанные интонации ритмоформулы приобретают функцию лейтинтонаций лейтритмов и пронизывают многие номера, связанные с образом Антония.

Хоровые эпизоды, пронизывающие оперу достаточно краткие. Однако, можно выделить ряд важных в драматургическом отношении сцен, в которых наличие хора как полноценного участника событий подчеркивает их значение. Как правило, они сопутствуют переломным моментам в развитии лирико-драматической линии оперы. Первая такая кульминация – дуэт Антония и Клеопатры (четвертая сцена первого действия). Хоровая партитура построена на развитии одного из лейтмотивов Клеопатры, основанном на двукратном повторении ее имени на интонациях нисходящих терций. Впервые этот лейтмотив звучит в хоровом изложении при первом появлении героини в первом действии, а в дальнейшем может появляться как в хоровом, так и в оркестровом изложении. В данном фрагменте лейтмотив, который получает всестороннее развитие в хоровой партитуре, символизирует как неожиданное для Антония появление героини в его лагере, так и полноту чувств обоих героев.

Одна из драматургических кульминаций оперы – заключительная, вторая сцена третьего акта – сцена смерти Клеопатры. Композиционно она решена как сквозная композиция, объединенная общим интонационным комплексом и складывается из симфонической Прелюдии, развернутой ансамблевой сцены Клеопатры со служанками, достаточно краткой ее арии (сцены смерти) и финального хора. Как и в прологе, хор выполняет функцию комментатора, отражая реакцию многочисленного окружения Клеопатры на ее смерть. Заключительный хор, «Take up her bed», на наш взгляд, одна из жемчужин барберовского хорового стиля, сопоставимая по красоте с его струнным *Adagio*. В нем органично полифонически сплетены интонации, характеризующие Антония и широкие напевные лирические интонации, типичные для партии Клеопатры. Этот похоронный марш в полной мере раскрывает полифоническое мастерство и умение композитора методом развертывания преобразовывать комплекс интонаций, достигая большого эмоционального напряжения.

Таким образом, хоровые фрагменты имеют важное значение в музыкальной драматургии оперы. Их появление соответствует кульминационным точкам развития сюжета, а метод музыкальной организации отражает характерные черты стилистики С. Барбера.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Barber, S. *Antony and Cleopatra. Vocal score* / Samuel Barber. – New York – London: G. Schirmer Inc., 1966–1976. – 292 p.
2. Wittke, Paul *Samuel Barber: An Improvisatory Portrait*. – Режим доступа: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/long-bio/Samuel-Barber>.
3. Макулкина, О. Б. *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века* / О. Б. Макулкина. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.
4. Шнеерсон, Г. В. *Портреты американских композиторов* / Г. В. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1977. – 232 с.

**РОЛЬ МУЗЫКИ В ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ**

В наше время мировое общество достигло такого состояния развития, при котором обострились и стали глобальными многие проблемы, связанные с самим существованием человечества. Начало всех этих проблем, как и пути их разрешения, напрямую связаны с культурой, поэтому конец XX – начало XXI столетия вызвали достаточно серьезную озабоченность учёных всего мира её состоянием в целом, в том числе искусства.

В сфере искусства в последние десятилетия первое место по степени своего влияния на формирование духовного облика людей (преимущественно молодёжи) занимает музыка. В условиях приоритета меркантильных ценностей анализ влияния популярной музыки и музыки вообще на мироощущение человека приобретает весьма актуальное значение.

Под напором второсортной музыки, ворвавшейся в нашу жизнь, порой насильственно, наполнившей наш быт, рушатся прежние идеалы и ценности, поляризуются музыкальные пристрастия. Значительный пласт музыкальной культуры превращается в некий декоративный элемент отдыха уставших людей, теряя при этом глубину и содержательность.

Современная музыкальная жизнь с большой остротой ставит перед социальной философией и культурологией вопросы: каковы наиболее значимые на сегодня социокультурные факторы, влияющие на современную музыкальную культуру; каково состояние и общие тенденции развития современного музыкального искусства; каким образом складываются сегодня массовые музыкальные представления; какими путями приобщается современный слушатель к музыке и под воздействием каких факторов формируются его музыкальные вкусы; какова роль музыкальных интересов в общей системе ориентаций современного человека в сфере искусства?

Ответы на все эти вопросы имеют чрезвычайно важное значение, потому что музыка является одной из важнейших ценностных установок личности, её мировоззрения, что проявляется в характере и направленности социальной активности общества, прежде всего молодого поколения.

Чтобы разрешить данные противоречия, мною, руководителем детского Народного аматорского коллектива вокальной студии «Триумф», был инициирован эксперимент. Целью эксперимента стало выявление интересов и вкусовых пристрастий подрастающего поколения в области современного музыкального искусства, в частности, эстрадной песни. Приведем результаты эксперимента.

Эксперимент проводился с участниками Народного аматорского коллектива вокальной студии «Триумф» (г. Бахмут Донецкой обл.). В эксперименте принимало участие 25 детей/подростков в возрасте от 8 до 15 лет. Участникам коллектива было предложено указать по 10 музыкальных произведений (лучше песен), которые они слушают и которые им поднимают настроение. Поразительным явилось то, что младшие участники в большинстве отдали предпочтение следующим песням:

«Алкоголичка» (исп. украинский певец Артур Пирожков). К сожалению, смысл песни раскрывается в её названии. Клип снят как мини-фильм. К съемкам клипа привлечена пара людей, в действительности страдающих алкоголизмом. Стиль музыки – танцевальная, популярная.

«Попа, как у Ким» (исп. украинская певица НК). В песне воспеваются часть тела известной американской актрисы и модели Ким Кардашьян. Клип также пропагандирует не духовные ценности, а особенности женского тела. Музыка смешанная: поп, r'n'b, хип-хоп.

«Пчеловод» (исп. российский дуэт Rasa). Особой смысловой нагрузки песня не несет, куплеты, исполненные девушкой, – о любви, припевы, исполненные парнем, – без смысла. Музыка – поп, дип-хаус, танцевальная.

«Да, да, да» (исп. российские певцы Tanig & Tyomcha) – песня в стиле поп/рэп. Текст, как и в предыдущей песне, немного о любви и в то же время бессмысленный. По некоторым данным, музыка и звучание голосов исполнителей оказывают психологическое воздействие на слушателя.

«Любимка» (исп. российский певец Niletto) – песня, как считается, о любви, в стиле поп-музыки. Исполнена в манере, которой присуща плохая дикция, отсутствие применения достойных вокальных навыков. Внешность певца достаточно странная.

«Ананас – адидас» (исп. российская певица Миа Бойка). Песня лишена смысла, музыка в стиле дип-хаус, поп, танцевальная.

Если разобрать гармонию песен, мелодику, то станет очевидно, что композиторами использовано совсем небольшое количество аккордов. Музыка является танцевальной и в то же время примитивной. Она просто не даёт детям развиваться, познавать окружающий мир. И это только некоторые песни, которые предпочитает слушать подрастающее поколение. Очевидно, что особенно в младшем школьном возрасте выбор прослушиваемых песен определяется не предпочтениями ребёнка, а родителями или старшими братьями/сёстрами. Не последнюю роль здесь играет увлечение Интернетом и просмотр различных телешоу. Конечно, ребёнок не хочет отстать от того, что, по его мнению, модно и современно, ведь хочется же быть «в тренде». Предпочтения старших участников коллектива оказались немного другими:

Shep trills (исп. австралийская певица Sia feat Sean Paul). Перевод названия – «дешёвое удовольствие», хочется надеяться, что имеются в виду просто танцы. В стиле популярной музыки, латины.

Песни украинской юношеской группы Open kids в основном в стиле популярной музыки о юношеской любви или школьных проблемах. Примечательно то, что исполнительницы, начав вокальную карьеру в 10–12 лет, на сцене благодаря костюмам и макияжу выглядели как 20-летние девушки. Таким образом, пропагандируется яркий макияж, откровенный наряд в детском возрасте (!), и ты – «круче всех!», как поётся в их же песне.

Песни украинской певицы Оли Поляковой также попали в поле зрения. Тексты не отличаются оригинальностью и глубоким смыслом. Музыка – поп, диско, танцевальная, часто имеет сходство с хитами 80-х, 90-х годов. Певица выглядит очень ярко, иногда немного вызывающе. В последних клипах показаны совершенно абсурдные сцены. В клипе на песню «Ночная жрица», которая, как кажется, сначала с юмористической стороны раскрывает одну из проблем современных женщин, в совершенно недопустимом аспекте используется крестное знамение!

Украинский певец Melovina чаще исполняет песни, написанные лично, тексты лирические. Мелодические линии, как правило, позаимствованы у других композиторов, в стиле популярной музыки. Вид певца немного настораживает, т. к. в одном глазу он носит необычную линзу.

В песнях певца Monatika мы видим смешивание стилей, они эклектичны. Тексты песен жизнерадостные, но в клипах прослеживаются откровенные сцены, что кардинально

меняет смысл текстов. Сам певец – профессиональный танцор. Его выступления переплетаются с хореографическими элементами хип-хопа, контемпта, модерн-балета, брейка, что отличает его от других исполнителей украинской эстрады.

Дети, принявшие участие в эксперименте, занимаются в ДК имени Евгения Мартынова, не знают, в честь кого назван Дворец культуры. А ведь прекрасные музыкальные произведения написаны этим композитором! «Баллада о матери» Е. Мартынова, исполненная впервые С. Ротару, – это целая история, целая жизнь, она заставляет и плакать, и переживать. «Ласточки вернулись» – песня о любви, счастье, о чём-то родном и тёплом. Сейчас мало кто слушает такие песни, тем более дети...

Большинство слушателей, особенно детей, делает свой музыкальный выбор, как правило, без выбора! Я уверена, что в большинстве случаев музыка, звучащая сейчас на телевидении, радио, появляющаяся на просторах Интернета, не даёт людям думать, загоняет их в рамки строго определённых архетипов. Песни меняют ценности! Ценно уже не духовное, а материальное, не моральное, а физическое! Хочется верить, что не все дети бездумно слушают музыку, ведь на самом деле множество современных музыкальных произведений воодушевляют, заставляют творить.

Задачей педагога, руководителя вокального коллектива является донесение до внимания учащихся музыки не бездушной, имеющей смысл. Репертуар участников Народного аматорского коллектива вокальной студии «Триумф» строго редактируется руководителем коллектива. Проводятся беседы относительно смысла произведений, их мелодической линии. На данный момент любимыми исполняемыми песнями участников являются следующие: «Мир вашему дому» (Зара), «Двое» (Г. Хасанова), «Счастье» (Жасмин, Л. Лещенко), «Открой своё сердце» (П. Калофати), «Музыка дня» (З. Куприянович), «Ваня» (Т. Кузнецова), «Місяць» (Н. Могилевская) и др.

Для повышения у детей уровня восприятия духовности музыки руководитель коллектива организует поездки в Святогорскую лавру, где помимо исторического, эстетического, музыкального (в лавре поёт прекрасный хор) воспитания происходит и духовное, нравственное. После таких поездок дети становятся добрее и спокойнее и хоть на некоторое время музыку начинают воспринимать по-другому.

С младшими участниками проводятся внутри коллектива своеобразные «художественные выставки», когда детям после беседы на тему песни и её прослушивания предлагается «нарисовать музыку». С интересом дети слушают «живую» музыку, исполняемую оркестром колледжа искусств г. Бахмута.

Потребность в такой музыке, в том числе и духовной, воплощающей всё богатство человеческих чувств, все больше необходима для воспитания подрастающего поколения. Музыка должна одухотворять и возвышать естественные эмоциональные реакции человека, формировать тонкую чувствующую душу человека. Всё яснее становится тот факт, что обществу нужен думающий, целостный человек, гармонически соединяющий способности духа, выработанные в ходе всей мировой истории культуры.

Музыка является средством формирования морального облика человека. Знакомая детям с произведениями различного эмоционально-образного содержания, мы побуждаем их к сопереживанию. Например, песни о Родине воспитывают в ребёнке чувство патриотизма. Хороводы, песни, танцы разных народов вызывают интерес к их обычаям и истории нашего народа. Занятие музыкой также влияет и на общую культуру поведения. Чередование разных видов музыкальной деятельности развивает внимание, сообразительность, быструю реакцию, организованность, проявление волевых усилий. Можно сделать вывод о том, что музыкальная деятельность создаёт необходимые условия для формирования нравственных качеств личности ребёнка, закладывает первоначальные

основы культуры будущего человека. Это заметное социально значимое явление в современном мире, позволяющее каждому из нас целостно взглянуть на окружающий мир.

Таким образом, в настоящее время нельзя преуменьшать роль педагогического воздействия на духовно-нравственное развитие младшего поколения посредством воспитания музыкального вкуса на лучших образцах музыкального искусства в целом и эстрадного в частности. Педагог всегда должен помнить, что музыка – это средство эстетического воспитания ребенка. Такое воспитание направлено на развитие способностей воспринимать, чувствовать и понимать прекрасное, замечать хорошее и плохое, творчески самостоятельно действовать, приобщаясь тем самым к различным видам художественной деятельности.

УДК 784.3

В. А. Колесник,  
г. Луганск

### **СЕМАНТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПЕСНИ Ф. МЕРКЬЮРИ THE SHOW MUST GO ON В КОНТЕКСТЕ БАХОВСКОЙ СИМВОЛИКИ**

Что чувствует человек, ожидающий собственную смерть? Что происходит в его сознании, какие посещают мысли? Ощущает ли он дыхание небытия, некий страх перед неизвестностью? Скорбит ли он в преддверии кончины, пишет ли реквием по самому себе, молится ли о прощении? 24 ноября 1991 года люди со всех уголков планеты собрались в едином месте. В этот день в последний путь провожали великого музыканта, исполнителя высочайшего уровня, солиста группы Queen – Ф. Меркьюри. И сейчас, спустя 28 лет с того самого времени, назвать его смерть уходом из жизни было бы преступлением. Он не ушёл, он продолжает жить.

Как мы знаем, Ф. Меркьюри был болен СПИДом, а это то же самое, что смертный приговор [2]. Что делают люди в таких случаях? Впадают в депрессию, совершают суицид или, что ещё более страшно, не живут, а ничтожно существуют, ожидая час смерти... Но сила духа Ф. Меркьюри выше всего этого, и вместо лишённого смысла существования, он жадно глотает жизнь, наслаждается каждой минутой, занимается творчеством. Значит ли это, что музыканту было всё равно, может он был не в силах осознать то, что с ним происходит? Конечно же, нет. Шествуя с высоко поднятой головой, занимаясь благотворительностью, собирая стадионы людей, Фредди показывал истинное отношение к жизни, стремился донести до каждого, что это ещё не конец – это ли не пример для подражания? Он был переполнен энергией и до сих пор в его творчестве каждый из нас чувствует кипящую жизнь, особенно в одной из самых знаменитых песен после «Богемной рапсодии» *The Show Must Go On* – «Шоу должно продолжаться» [1].

Композиция вошла в альбом *Innuendo*, т. е. «косвенный намёк» [1]. И если углубиться в процесс анализа, то это название действительно оправданно. Песня *The Show Must Go On* буквально пропитана символикой, тянущей свои нити ещё с далёкого барокко, а именно, с творчества И. С. Баха. Обращает внимание выбор тональности, ведь музыка написана в траурном *h-moll*. И это полностью отвечает содержанию текста, ведь песня представляет собой некое прощание. Начальный мотив вступления содержит ход *d-cis-e-d*. Подобную линию В. Носина называет мотивом креста [3]. Если проследить дальнейшее развитие в плане музыки, то отчётливо видно, что начальный ход вступления звучит практически непрерывно, что в семантическом плане даёт основания понимать

принятие Фредди собственной участи: «Думаю, я постепенно учусь, я уже ближе к истине – я скоро заверну за угол».

На фоне мотива креста дифференцируется басовая линия с возвратом на доминанту h-a-g-fis-e-fis. Нисходящее движение от первой ступени к пятой носит символику катабасиса – т. е. нисхождения в ад, положения во гроб. Сама же мелодия включает элементы слёзных секундовых интонаций, резких взлётов и падений, уверенных заполненных квартовых ходов и остинатных повторов, вновь и вновь закливающих слушателя поверить в силу духа. И в этом плане показательны реплики текста: «Внутри меня разрывается сердце, мой грим осыпается, но улыбка по-прежнему на моём лице».

Интересны в семантическом плане и тональные сдвиги, ведь второй куплет звучит на секунду выше – в *cis-moll*, словно отображая устремлённое ввысь движение души. Неким подъёмом явился контрастный эпизод в *F-dur* перед последним припевом – это единственное место в песне, где мотив креста ощущается лишь в тонком намёке одного из сопровождающих голосов (*c-d-e-c-h*). Едва ли уловимы здесь его очертания, но в сочетании с квартовыми ходами, пунктирным ритмом и опорой на устойчивые звуки вокальной партии завуалированный лейтмотив воспринимается как принятие героем собственной участи, даже некое отвлечение от неминуемой смерти, ведь его душа «раскрашена, как крылья бабочек», он умеет летать.

Тягучий тонический органый пункт заключительных тактов в нижнем регистре ещё более обособливает прозрачное звучание того самого катабасиса, перебрасывая некую арку от начала к концу композиции. Таким образом, песня *The Show Must Go On* является не просто гимном борьбы. Музыкальный язык буквально пронизывает сакральная символика, что даёт основание полагать о глубоко философском содержании. Кто знает, осознанно ли родились здесь эти мотивы, но, в любом случае, можно точно утверждать, что случайности здесь нет. Обрамление композиции катабасисом указывает на то, что герой готов переступить грань бытия. Он принял это мужественно, он смело улыбается в лицо собственной смерти, его сила духа непоколебима: «Шоу должно продолжаться! Я встречу его с ухмылкой, я никогда не сдамся, пусть продолжается шоу!».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Англо-русский словарь: более 17 000 слов / сост. А. О. Кадук. – Киев: А.С.К., 1998. – 790 с.
2. Брукс, Г. Фредди Меркьюри. Жизнь его словами / Г. Брукс. – Режим доступа: [https://www.bookol.ru/dokumentalnaya\\_literatura\\_main/biografii\\_i\\_memuaryi/236873/fulltext.htm](https://www.bookol.ru/dokumentalnaya_literatura_main/biografii_i_memuaryi/236873/fulltext.htm)
3. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – Режим доступа: <http://parzefal.com/Nadyrova/library/2059.pdf>

УДК 78.071.2

Л. А. Колесникова,  
г. Луганск

### ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА КАК ОТРАЖЕНИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Процессы глобализации XX века оказали огромное влияние на все сферы человеческой деятельности: политику, экономику, социальную и культурную. Эти процессы повлияли на музыкальную культуру XX–XIX веков, которая вступила в новую фазу своего развития.

Эта проблема является актуальной так как индустриализация и урбанизм общества, научно-технический прогресс оказали влияние на формирование нового творческого мышления композиторов XX века.

Актуальным становится изучение музыкально-интонационного мышления XX века, которое опирается на сочетание различных музыкальных систем, на взаимодействие различных культур, стилей и жанров (например, синтез академической музыки с фольклором, джазом, роком).

Для изучения этой проблемы были использованы труды философского, культурно-логического, социального направления, которые были применены к проблемам истории, теории и философии культуры XX века, проблемы модернизма и постмодернизма. Это такие труды как С. Махлина «Семиотика культуры повседневности», Т. Адорно «Философия новой музыки», М. Бахтин «Философия России второй половины XX века».

Теоретические разработки глобальных изменений общества XX века были заложены авторами исторической и философской концепциями культуры – В. Вернадский «Научная мысль как планетные явления», К. Ясперс «Смысл и назначение истории».

Информационно-коммуникативным тенденциям посвящены труды В. Библер «Мышление как творчество», Ю. Лотман «Статьи по семиотике и типологии культуры». Новый этап глобализации разработан в трудах Н. Винер «Творец и Будущее», М. Делягин «Специальная теория глобализации».

В статье представлены разработки, посвященные музыкально-теоретическим проблемам современной композиции, массовой и элитарной музыкальным культурам: П. Калужникова «Вопросы этномузыкального знания», В. Холопова «Музыка как вид искусства».

Работы Ф. Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», С. Прокофьев «Классика XXI века», А. Шнитке «Полистилистические тенденции в современной музыке» посвящены проблемам западной и отечественной музыки XXI века (авангард, новации-традиции).

Технико-инновационные тенденции в музыкальной культуре XX века рассматриваются как признаки глобализации. Термин «инновация» означает «механизм формирования новых технологий и новых моделей поведения, которые создают предпосылки для социокультурных изменений» [3, с. 251].

Усиливается роль рационального и аналитического компонентов музыкального мышления, это повлекло за собой создание новых композиторских техник (нововенская школа – А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн) – это додекафония и серийная техника как метод сочинения музыки.

Урбанистические тенденции на примере «музыки шумов» (Л. Руссоло), французская группа «Шести совершенно по новому трактует звучание в музыке предметов быта, новые электронные звукозаписывающие технологии «интонарумори» (Л. Руссоло), «терменвокс» (Л. Термена), влияние кино на мышление композиторов (кинообразность, монтаж), урбанистические тенденции в отечественном авангарде 1910–20-х гг. («Симфония гудков» А. Аврамова, «Завод машин» А. Мосолова, атональные сочинения Н. Рославца).

Влияние урбанизма на творчество русских композиторов, которые в своем творчестве сочетали классические традиции с новаторством – С. Рахманинов («Симфонические танцы», «Рапсодия на тему Паганини»); И. Стравинский («Регтайм для одиннадцати инструментов»); Д. Шостакович (Первая, Седьмая симфонии, балет «Болт», «Золотой век» и «Светлый ручей», опера «Нос»); С. Прокофьев (Вторая, Четвертая симфонии, балет «Стальной скок»).

На создание нового урбанизированного мышления композиторов О. Мессиана, Г. Бриттена, А. Онеггера оказала вторая мировая война.

В 70-х гг. XX века происходит «психологизация» творчества в музыке В. Лютославского появляются неоромантические тенденции, у К. Пендерецкого влияние восточных культур. Видоизменяется музыкальный язык авангарда, применяются натуральные лады, репетитивная техника (Т. Райли, Ф. Гласс, С. Райх).

Инновационные тенденции появляются в творчестве композиторов «Советского авангарда» (С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Шнитке, К. Караев, Р. Щедрин, Н. Сидельников), синтез академической музыки с роком, элементами сакральной музыки – вариации на тему «Гембр», опера «Преступление и наказание» Э. Артемьева, «Апокалипсис» В. Мартынова).

Технико-урбанистические тенденции привели к появлению синтеза музыкальных систем и методов творчества. Особенности взаимодействия массовой культуры с элитарной в XX и в начале XXI вв. Массовая культура сформировалась под воздействием медиакультуры, технико-инновационных процессов и коммерциализации всех ее сфер. Уникальность проявляется в стилевом синтезе и во взаимопроникновении между культурами мира, синтез «европейского и внеевропейского музыкального строя в джазе, роке, стиле „фьюжен“,» [2, с. 66].

Взаимодействие с различными музыкальными системами, масс-медиа создают условие для верховенства массовой культуры. Которая поглащает сферу академического искусства, меняется музыкальное мышление с классико-романтического на рационально-прагматическое.

Появление «новой музыки сводится к тому, что прежняя невыразимая в своей иррациональности музыка подвергалась коммерции. Мир XX века стал предельно рациональным, массовая музыка – товаром» [1, с. 54].

В XX веке композиторская музыка взаимосвязана с фольклором и при слиянии приобретает новые формы. Это в свою очередь расширяет интонационное и звуковое пространство музыки, которое приводит композиторов к новой стилистике. По мнению А. Шнитке «полистилистика», которая опирается на идею стилевого плюрализма, цитирование стало символом XX века, которое выражается в языке музыки движения к целостности.

Появляются неоклассические тенденции в творчестве С. Рахманинова, П. Хиндемита, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича; с фольклором – Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин; обращение композиторов к бытовой музыкальной культуре (бардовые песни, романсы).

Взаимообогащение академической и массовой музыки привело к симбиотическим жанрам (рок-опера А. Журбин, А. Рыбников); рок-симфония, киномузыка А. Артемьева, музыка космоса А. Рыбникова).

Массовая и академическая музыка при соприкосновении формирует «микстовые» типы музыкального профессионализма: академисты (Д. Маликов, Д. Мацуев), композиторы пишут музыку для кино и телемузыку. Это способствует формированию нового интеграционного языка.

Новые возможности коммуникации музыки и человека познаются слушательской культурой, которая является сложной системой, она складывается при взаимодействии коллективных, оценочных механизмов музыки с социальными условиями. Появляется потребитель «массовой культуры» и «элитарный слушатель».

Огромную роль в формировании слушательской культуры играют технические способы передачи и сохранения музыкальной информации.

Формирование звукоинтонационной среды в эпоху глобализации укрепляют толерантность во взаимоотношениях людей. Направление эволюции музыкальной культуры (от прошлого к будущему) – это аналогия с гегелевской триадой: тезис – антитезис – синтез от новоевропейской культуры XVII – XVIII веков, затем классико-романтическая культура XIX века. К культурному «антитезису» XX века, когда многие ценности переосмысляются и меняются, и это приводит к «глобальному синтезу» и к многообразию проявлений в культуре XX–XXI веков.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно; пер. с нем. . Б. Скуратова. – М.: Логос, 2001 – 352 с.
2. Конен, В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
3. Левит, С. Культурология XX века: в 2 т. Т. 1 / С. Левит . – СПб.: Алетейя, 1998. – 251 с.

УДК 78.071.4

*О. В. Кузниченко,  
г. Луганск*

### К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ИННОВАЦИОННЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Сегодня для решения непростых профессиональных задач педагогу-музыканту необходим комплекс специальных знаний, умений и навыков, а главное – высокий уровень профессионализма. Анализ реальной практики показывает важность умения эффективно применять приобретенные знания методики, музыкальной и детской психологии в практической деятельности, оценивать собственные педагогические действия, реализовывать творческие способности в педагогическом направлении. Можно утверждать, что на сегодня существует противоречие между потребностью в воспитании нового поколения будущих музыкантов в лучших традициях русской фортепианной школы, с одной стороны, и поиску инноваций в обучении нового «цифрового поколения» – с другой.

За последние двадцать лет появилось много методик обучения игре на музыкальных инструментах. Знакомство с опытом талантливых педагогов является одним из важных направлений работы, которое помогает в профессиональном становлении педагога-музыканта, вдохновляет на поиск своего метода обучения и творчество. Всемирно известные педагоги Г. Нейгауз, А. Шмидт-Шкловская, А. Алексеев, Л. Баренбойм, А. Артоболевская и другие оставили бесценные труды, которые уже стали предметом многих научных исследований в области музыкальной педагогики. Такие педагоги как Б. Альтерман, В. Макаров, Т. Смирнова, Е. Туркина, Т. Юдовина-Гальперина делятся своими педагогическими находками, которые широко используются учителями музыкальных школ.

Безусловно, новые методы обучения базируются на классической фортепианной школе, имеют общие педагогические принципы, а также кардинальные различия. Рассмотрим некоторые из них.

Особый интерес среди преподавателей-музыкантов вызывает интенсивный курс обучения игры на фортепиано Татьяны Ивановны Смирновой. Предлагаемая ею методика отличается от общепринятой традиционной тем, что в ее основе лежит принцип одновременного развития всех навыков и знаний, необходимых для игры на фортепиано.

Автор предлагает новые подходы к обучению техники чтения нотного текста с листа, развитию гармонического слуха, чувства ритма, при этом важным является то, что предлагаемая методика может быть использована для обучения людей разного возраста. В ее основе лежит принцип «погружения», когда ученику сразу дается значительный объем информации, которую он усваивает в практической деятельности. Практически сразу дается весь блок необходимых знаний, умений и навыков при обучении игры на фортепиано. По мнению автора, целостный, системный подход к обучению повышает эффективность овладения каждым навыком в отдельности и обеспечивает одновременно развитие слуха, чувства ритма, умение читать нотную запись, играть двумя руками, работать над музыкальными образами, подбирать по слуху, импровизировать. Интересно, что упражнения и методические приемы направлены не только на приобретение практических навыков, но и на постоянное расширение кругозора, чуткости, вдохновляют ученика на творческое отношение к делу, умение объяснять и выражать свои мысли и чувства. Стоит подчеркнуть, что все упражнения подаются с учетом возрастных особенностей учащихся [2].

Известный педагог Татьяна Юдовина-Гальперина подчеркивает, что работа с детьми может быть успешной в том случае, если учитель опирается на глубокое знание детской психологии, физиологии, учитывает индивидуальные особенности ученика. «Генетика, Физиология и психология – это те „три кита“, без которых невозможно преподавание музыки» [3, с. 55]. В ее книге «Я – детский педагог» акцентируется внимание на том, что уроки музыки выявляют интеллектуальный потенциал и развивают процессы мышления, во время игры на инструменте вызывается комплекс мышечной работы, активизируется работа всего организма. Автор уверена, что именно от педагога зависит, в какое русло будет направлена детское сознание, то есть сам учитель должен четко осознавать свое значение в процессе становления личности ученика. В отличие от методики «погружения», которую представляет Т. Смирнова, Т. Юдовина-Гальперина призывает «правильно» дозировать нагрузку: «...не следует торопить педагогический процесс. В каждом конкретном случае надо учитывать выносливость ребенка. Нет никакой необходимости всегда и обязательно строго придерживаться заранее продуманного плана...» [Там же, с. 7].

Екатерина Алвиановна Олерская, предлагает в своей методике «Ручные пьесы-упражнения» на начальном этапе отделить друг от друга игру на инструменте, ритм и изучение нот настолько, насколько это возможно. Формирование навыков игры опирается на игру специальных пьес-упражнений, разучиваемых с объяснения учителя и при помощи несложной словесной записи, ритм изучается по учебнику «Его Величество Ритм», ноты – по нотным азбукам. При таком подходе ребёнок воспринимает информацию и приобретает навыки более осознанно и справляется с задачами легче, это положительно влияет на готовность учащихся больше и эффективнее заниматься дома. Автор методики считает, что если домашняя работа может быть большой, но состоящей из простых задач – ребёнок её легко сделает. Однако если задание даже совсем маленькое, но трудно координируемое его неопытным детским умом, – будет сопротивляться.

Методика «Ручные пьесы-упражнения» создана для обучения детей в младших классах музыкальной школы. Также ее можно применять в высших учебных заведениях в классе общего фортепиано со студентами, не имеющими музыкальной подготовки, и, конечно, для частного обучения игре на фортепиано в любом возрасте.

Новизна основных принципов заключается в том, что интенсивно развивается техника игры с самого начала обучения не за счёт увеличения времени занятий, а за счет применения особого подхода в организации учебных задач. В самом начале обучения

автор предлагает для изучения довольно много специальных «Ручных пьес-упражнений», которые содержат всё для того, чтобы ребёнок быстро развился в пианистическом отношении и «заиграл в своё удовольствие». С первых уроков автор предлагает детям играть развитые пьесы, позволяя ребятам, разучивать их с показа. Е. Олерская отмечает: «Мы не ждём, пока наступит то счастливое время, когда ученик научится хорошо читать ноты, и можно будет давать ему интересные произведения» [1].

Донотный период традиционно длится первый месяц обучения. Большинство педагогов как можно скорее переходят к обучению нотной грамоте и игре по нотам. Е. Олерская на основании своего педагогического опыта пришла к выводу, что начинать учиться играть на инструменте можно, а для большинства детей и нужно, с довольно долгого безнотного периода. В самом начале обучения для многих ребят именно ноты становятся препятствием на пути к игре на фортепиано. Пока они начнут более или менее бегло разбирать по нотам, проходят годы. Если ребяташкам, испытывающим трудности с нотами, ничего, кроме разучиваемых по нотам пьес не играть, то эти годы будут потеряны для музыки, для техники, для творчества. Поэтому первые годы обучения автор призывает совмещать нотный и безнотный методы. Е. Олерская не надеется, что навык чтения нот полноценно разовьётся просто в процессе разучивания пьес, понимая, что при таком подходе, педагог неизбежно столкнётся с неконтролируемыми пробелами. Учиться читать ноты предлагается очень тщательно по специальным нотным азбукам, в которых заложена система пошагового освоения всех аспектов нотной грамоты. А разучивать по нотам музыкальные произведения начинать только после того, как ребёнок в процессе работы по азбукам приобретёт базовые навыки чтения нот.

Особый интерес представляет использование качественных фонограмм, написанные в симфоническом, камерном, народном, эстрадном, детском сказочном стилях, которые не только делают процесс обучения более интересным, но и благотворно влияют на развитие дисциплины исполнения, воспитывают темповую стабильность игры, развивают слуховую активность начинающих музыкантов. Играть с сопровождением действительно интереснее. Ребёнку хочется показать результат маме, папе, друзьям – и он включает фонограмму, с удовольствием музицируя дома. Если малышу ещё трудно выучить сложные произведения к концерту, он может сыграть простую пьеску – но с фонограммой. В итоге получается красиво, и ребёнок слышит свою мелодию, как часть серьёзного музыкального произведения. Всё это имеет большую эмоциональную привлекательность. Также игра с фонограммой полезна еще в некоторых аспектах, а именно: ученику приходится играть без запинок, тем самым воспитывается исполнительская дисциплина, чётко выучивается текст, развивается концентрация внимания; у ребёнка воспитывается метро-ритмическая стабильность (навык играть в едином темпе); у начинающего музыканта формируется умение мыслить и играть в среднем и быстром темпе с первых шагов обучения (фонограмма, как бы «подтягивает», ускоряет мыслительный процесс ученика, не дает ему расхлябаться, рассредоточиться, стимулируя технический рост и развитие быстроты реакций); ребёнок вынужден слушать ансамблевого партнера. Помимо того, что учащийся учится слушать фонограмму, чтобы совпадать с ней, он незаметно для себя вовлекается в процесс слушания многотембровой фактуры – то один инструмент подскажет ему, где вступить, то другой продублирует фортепианную мелодию, то третий исполнит мелодию проигрыша. Автор пьес-упражнений отмечает, что на первых порах ученик не совсем понимает, что значит – играть эмоционально. Фонограмма (его электронный ансамблевый партнер) подсказывает ему характер исполнения, характер атаки звука, темп, динамику и т. д.

Автор серьёзно занимается воспитанием ритмической грамотности по специальной книге «Его Величество Ритм». Это позволяет детям с лёгкостью сходу читать даже очень сложные ритмические рисунки, а также успешно развивает чувство ритма, в том числе и у детей со слабыми природными ритмическими данными. По предлагаемой системе, первое, что осваивает учащийся в процессе изучения ритма – это разветвлённая, но вместе с тем, простая, логически ясная система соотношения слогов, закреплённых за каждой длительностью или (в отдельных случаях) ритмической фигурой. Параллельно изучается математическое соотношение длительностей, то есть количество мелких длительностей, входящих в состав крупных. И только после этого, ученик знакомится со счётом, накладываемым на сформировавшийся практический навык чтения одноголосного и не слишком сложного двухголосного ритма.

Таким образом, как вывод отметим, что инновационные методики по сути являются лишь дополнением к общепринятой системе, которое нужно пройти в самом начале, чтобы сделать большой технический скачок в первые годы обучения, хорошо разобраться с ритмом, избежать долгого и скучного периода начальной пианистической неуклюжести и иметь возможность изучить нотную грамоту. Все творческие методы и формы работы с начинающими являются опорой для фундамента, на котором будет строиться «...грандиозное и сложное здание классического музыкального обучения» [1, с. 111]. Отметим, что знакомство с опытом ведущих преподавателей активизирует творческие способности, способствует желанию реализовать полученные знания в собственной педагогической деятельности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Олерская, Е. А. Ручные пьесы: сб. пьес для фортепиано / Е. А. Олерская. – Улан-Удэ, 2013. – 200 с.
2. Смирнова Т. И. Фортепиано. Интенсивный курс: метод. реком.: пособие для преподавателей, детей и родителей / Т. И. Смирнова. – М.: Ред.-изд. фирма «Крипто-логос», 1992. – 54, [2] с.: нот., ил. – (Allegro).
3. Юдовина-Гальперина, Т. Б. За роялем без слёз, или Я – детский педагог / Т. Б. Юдовина-Гальперина. – СПб.: Союз художников, 2006. – 220 с.

УДК 787

*Д. В. Купченко,  
г. Луганск*

### **«КОШАЧЬИ КОЛЫБЕЛЬНЫЕ» ДЛЯ КОНТРАЛЬТО И АНСАМБЛЯ КЛАРНЕТОВ И СТРАВИНСКОГО В РУСЛЕ НЕОФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ**

Фольклорная почвенность сочинений И. Стравинского «русского периода» никогда не подвергалась сомнению. Она была очевидна, как для первых слушателей, так и для музыкальных критиков и исследователей. В целом неофольклор рассматривается как источник новаторства композитора и важнейший элемент его авторского стиля. Тем не менее, исследования в данном ракурсе камерной музыки И. Стравинского практически отсутствуют, а «Кошачьи колыбельные» не анализировались вовсе. Более того, этот цикл достаточно редко исполняется в виду своей тембровой специфики, в чем и состоит **актуальность** данной статьи.

**Цель** – проанализировать «Кошачьи колыбельные» И. Стравинского в ракурсе неофольклора.

Истоком особого рода слышания композитора стал в первую очередь крестьянский фольклор. Известно, что И. Стравинский увлекался искусством лирников и даже записывал его. Интересно отметить, что композитор опирался прежде всего на фонографические материалы, а не на фольклорные записи и сборники. Из этого следует, что его интересует аутентичный, необработанный фольклор и именно на этом фундаменте композитор создает новую музыкальную технику. Начиная с приема цитирования, И. Стравинский вскоре отходит от него, трансформируя его в интонационную работу на его основе, в результате которой кристаллизуется формульный авторский тематизм [1].

«Кошачьи колыбельные» являются примером уже зрелого русского стиля мастера – здесь принципы неофольклорный материал сплавляется с авангардными звучаниями инструментального сопровождения, а главная идея построения материала уже представляет собой структурную асимметрию, в основе которой лежит мотивная вариантность.

Так, усвоив из фольклора принцип мотивной вариантности, И. Стравинский использует его в концентрированном и заостренном виде. Переменность акцента, свойственная напевам и наигрышам, эмансипируется, превращаясь в самостоятельный ритмический прием. Так, полиметрия Первой «Кошачьей колыбельной» «Спи, Кот» становится одним из ведущих выразительных приемов. Каждый из кларнетов имеет свой фактурный пласт и по сути является самостоятельным. Это выделено и тем, что каждый инструмент имеет свой строй (И. Стравинский использует все три видовых кларнета). Функция кларнета *in Es* – вторить контральто, *in A* – создавать тревожно-вибрирующий фон с помощью тремоло, *in B* – выполнять фигуративно-фоническую роль, создавая подобие гармонического сопровождения. Вокальная партия представляет собой попевочные фразы с условным устоем «с», просвечивая то мажорное, то минорное наклонение. Типичная черта стиля И. Стравинского, состоящая в тонкости выписывания мелодической орнаментики, являющейся не украшением, а общей мелодической линией и особенностью исполнения, нарочито приближенного к народному, здесь налицо. Структура Первой представляет собой формульную двухчастность, чередующуюся по типу запева и инструментального наигрыша. Ладовое наклонение тяготеет к сумрачному *c-moll*, хотя нотный текст все же указывает на атональность. С точки зрения образно-семантического пространства, Первая песня, как впрочем и весь цикл, представляет собой не просто колыбельные песни, предназначенные для засыпания, а более глубокое содержание. Здесь необходимо обратиться к вербальному тексту в симбиозе и тембровым выбором композитора.

Известно, что в старину, чтобы младенец хорошо спал, в люльку пускали кота. При этом Кот не всегда был положительным персонажем – не утешителем маленьких детей, а колдуном, убивающим своими речами. Слова «баю-бай», «баюкать» изначально не были связаны со сном – так говорили о завораживающей речи. «Баить» означало «говорить, рассказывать». В церковнославянском же языке это слово означает «заговаривать, лечить», в болгарском – «колдовать».

Такое толкование образа Кота очевидно близко и И. Стравинскому. Выбор тембровых и фактурных средств говорит в пользу этой гипотезы. Низкое академичное контральто, исполняющее свою партию в подчеркнuto народной манере, сугубо кларнетовое сопровождение, ассоциативно отсылающее слушателя к сказочному образу Кота, низкие регистры, четкая артикуляция, несмотря на характерную плавность и мягкость тембра кларнета и фактурная насыщенность, несмотря на утрированно камерный состав вызывает ощущение не детской засыпалочки, а колдовского заклинания, нацеленного на оберег от злых духов и недугов.

При всем сходстве с аутентичным фольклором попевки И. Стравинского более структурированы, интонационно часто подчеркнута симметричны, а приемы мотивной вариантности имеют целенаправленный характер. Пример конструктивной технической чистоты № 2 «Кот на печи». Эта песня с точки зрения общей драматургии цикла выполняет функцию развивающего раздела. По масштабам она самая крупная в сочинении (19 тактов). Здесь главное место занимает вокальная партия, инструментальный пласт аскетичен и прозрачен. Ладовое новаторство мастера здесь проявлено в полиладовости песни, причем эта полиладовость претворена сквозь призму серии (для последней не достаточно двух звуков). Полилад представляет собой наложение мажора и минора устоя «А» с лидо-миксолидийским направлением. Вокальная линия контральто насыщена глиссандо и имитацией микротоновости. Интонационная структура построена по принципу скачка с его последующим «импровизационным» заполнением (тт. 1-4).

Песня состоит из трех фраз – 5+5+7, в то время как первые две фразы абсолютно идентичны. В построении мелодии композитор традиционно использует попевочную технику, переставляя местами мотивы в последней суммирующей фразе, работая с интонационным материалом как с мозаикой (тт. 11-16). Помимо полиладовости, И. Стравинский использует здесь темповую переменность, чередуя двухдольность с трехдольностью (3/8 и 4/8). Момент покачивания реализован здесь исключительно мотивной и темповой смене, что сообщает всей структуре черты монтажной драматургии.

Роль инструментального сопровождения, как уже было сказано ранее, здесь сведен до минимума и кларнеты играют лишь роль дублирования.

Песня № 3 «Бай-бай» более всего отвечает жанровому определению – это авторская колыбельная. Неслучайно она помещена в центр всего цикла и носит на себе привычный характер своеобразного лирического центра композиции. И. Стравинский всячески выделяет ее из общего контекста сочинения – медленный темп, тихая динамика на протяжении всей песни, покачивающаяся мелодическая линия. Следует подчеркнуть, что композитор не использует цитат и данная песня не исключение. Основанная на трихордовости, она также представляет собой пример полиладовой структуры. Здесь И. Стравинский использует характерную для фольклора традицию смещения акцентов и перенесение ударение на последний слог текста: «Баюшки-баЮ, прибаюкива-Ю», причем утрирует его с помощью фермат (тт. 1–2). Также в вокальной линии намечена тенденция к относительно длительному фольклорному распеву последних слогов (т. 3).

В этой песне, на наш взгляд, ведущая роль принадлежит ритмической стороне, причем относительно всех фактуры. В частности, инструментальное сопровождение полностью соткано из разного рода синкоп. Кларнетый пласт буквально разделен на две линии: при паузировании кларнета in Es другие участники ансамбля «допевают» интонационные формулы, а при молчании последних – звучит вновь первый кларнет. Интересно, что даже ферматы даны одновременно (т. 2). Также следует отметить сохранение частоту смены темпов (6/8, 5/8, 4/8).

Формульность И. Стравинского реализует себя и на уровне формы. Песня представляет собой 5 музыкальных фраз, построенных по принципу «припев-запев», завершаясь припевом «Баю-баю» (2+3+3+2+3+2). Здесь претворен вариативный принцип мышления. Авторские ремарки «sempre» также являются прерогативой авторского жанра. С точки зрения семантической наполненности, то она полностью отвечает тематике колыбельных песен: в ней рассказывается о Коте, как о главе семейства, выполняющего свое главное предназначение – заботиться о сытости и моральном здоровье своего семейства.

Кульминацией и одновременно развязкой всего цикла служит Песня № 4 «У Кота, Кота». Следует отметить, что в ней в наибольшей степени претворены интонационные архетипы колыбельной песни, но, как принято у И. Стравинского, преломлены они через авторскую индивидуальность. Поэтому эта песня не что иное, как аллюзийная цитата, причем интонема колыбельной композитор сплавляет с частушечными наигрышами.

Если в предыдущих песнях предпочтение было отдано трехдольным размерам и размеренным темпам, то в песне № 4, мы слышим танцевальные 2/4, отвечающие жанровости колыбельной песни, лишь единожды перебиваемые 5/8.

Тематизм мелодической линии сотках из кварто-квинтовых попевок, терцовых интонаций и поступенных нисходящих линий. Композитор сохраняет традиционный распев слогов на сильной доле, а также смещение акцентировки, полностью зависящей от вербального ряда. По сравнению со всеми предыдущими песнями, в № 4 ритмическая составляющая ясна и прозрачна. Излюбленной ритмической фигурой здесь выступает две шестнадцатые-восьмая, характерная для частушечного инструментального наигрыша, но перенесенная в мелодическую линию контральто.

Кларнет in Es вторит солистке, а другие два составляют к нему контрапункт в виде плавной мелодической линии, звучащей в терцовом изложении.

Песня «У Кота, Кота» представляет собой игривое заговаривание на счастливую жизнь ребенка, сопоставляя хорошие условия проживания Кота с еще более лучшими, малыша: «У Кота, Кота колыбелька золота, / А у дитятки мово и получше того».

Таким образом, «Кошачьи колыбельные», написанные для контральто и ансамбля кларнетов, относящиеся к области камерных ансамблей И. Стравинского, репрезентируют сформированный «русский стиль» автора, более того, особенности его мышления, направленного на мифологичность и воплощенного в стремлении к неофольклорным веяниям. В результате творческих экспериментов композитор вырабатывает свой особый тип композиторской лексики, порождая в результате некие полижанры, в основе которых находится фольклорная формульность и современный индивидуализированный творческий метод. Камерная музыка И. Стравинского является той областью творчества, где в концентрированной и лаконичной форме раскрыто творческое сознание Маэстро.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин, М. Игорь Стравинский / М. Друскин. – Л.: Музгиз, 1979. – 232 с.

УДК 78.087

*Т. Е. Лазарева,  
г. Луганск*

### **АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ФОРМИРОВАНИЯ УСПЕШНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЙ ЧАСТИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В РАМКАХ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Формирование музыкальной культуры вследствие определенных геополитических процессов происходит в значительной мере средствами именно эстрадного искусства. Эстрадная песня является формой не только художественного творчества, но и проявления национальных культурных ценностей и культурных достояний общества. В течение длительной истории она не только сохранила свою самобытность, но и развилась качественно, обогатившись яркими сюжетами, образами, лексикой, композиционными построениями и техникой исполнения.

Всестороннее рассмотрение истории сценической культуры как актуальной проблемы эстрадного исполнительства обусловлено определенными объективными предпосылками.

Понятие «сценическая культура» является достаточно емким и охватывает разнородные процессы и отдельные события, художественные тенденции и деятельность художников, связанных со сценическим искусством и тому подобное.

**Цель** статьи – охарактеризовать особенности формирования художественного образа эстрадного исполнителя путем анализа состояния современной сценической культуры на примере деятельности выдающихся музыкантов.

Музыка занимает важнейшее место в современном обществе. Среди огромного ее многообразия особенно масштабное значение в последние десятилетия приобрела современная популярная музыка. К ней следует отнести все возникшие во второй половине XX века музыкальные жанры и стили, характеризующиеся такими общими признаками (за небольшими исключениями), как доминирующая роль электромузыкальных инструментов, акцентированная ритмическая основа, сравнительная простота мелодическо-гармонической конструкции и четкость прорисовки ее линий. Современная популярная музыка сформировалась в странах Запада на основе американской популярной и традиционной музыки и затем, идя в ногу с эпохой глобализации, довольно быстро распространилась почти по всему миру. Следовательно, рассматриваемый вид музыки в своей основе является именно западной по своему происхождению и глобальной по своему состоянию и значению.

Проблема создания сценического образа волновала многих актеров и музыкантов-исполнителей. Сущность этого процесса заключается в активной мысленной деятельности актера или вокалиста, глубоком проникновении исполнителя в сценический образ и реализации его средствами вокальной техники, мимики, жестов и т. д. При этом вокальная подготовка певца и его духовное богатство имеют решающее значение. Создание яркого образа, по нашему мнению, связано с чрезвычайной достоверностью исполнения (соблюдение авторского замысла в интерпретации произведения, тембр голоса, особенности певческого дыхания, характер звуковедения и т. п.), внимания исполнителя к собственному внутреннему состоянию, использованием средств невербальной коммуникации (внешний вид певца – сценический костюм, прическа, аксессуары; движение по сцене – специфическая походка и осанка, мимика, жесты, поклон и т. д.).

Сценический образ вокалиста – это новый живой характер, который рождается в результате сложного процесса одновременного «озвучивания» вокального произведения и актерского воплощения ярко выраженных личностных качеств персонажа. Поскольку внешняя характерность героя вокального произведения не всегда совпадает с характерными чертами самого вокалиста, то создание сценического образа осуществляется по формуле «стать другим, оставаясь самим собой», соблюдение которой приводит к перевоплощению. Только после этого можно говорить о создании нового живого характера [1, с. 105].

Традиционная поп-музыка – это синтез традиционного песенного искусства и актуальных музыкальных стилей, результат которого адаптирован для наиболее широкого круга слушателей. Очевидно, что эта адаптация состоит в упрощении и «облегчении» музыки.

Когда именно сформировался этот стиль, определить в точности крайне трудно. Представляется, что это произошло вслед за появлением рок-н-ролла, то есть во второй половине 1950-х годов. Среди наиболее крупных и характерных его представителей

можно назвать Далиду, Э. Уильямса, К. Фрэнсис, М. Матье, Т. Джонса, Д. Руссо, Э. Рамаццотти, С. Дион и др.

Доминирующие черты трад-попа: типичная песенная форма композиций, ведущая роль в них вокала, размеренный ритм и темп, сравнительная простота мелодий и аранжировок, балансирование между модностью и традиционностью инструментовок, гладкий, нежный, а также обычно легкий и мягкий характер музыки в целом.

Более проблематичным представляется выделение в качестве самостоятельного музыкального стиля глэм-рока, то есть гламурного, блестящего рока. Считается, что он был одним из самых популярных в Великобритании и некоторых иных странах Запада в 1972–1975 годах. ярким представителем можно назвать Д. Боуи, но он постоянно менял свой музыкальный стиль, исполняя в основном трад-рок, поп-рок, а временами буги-рок и различные варианты поп-музыки, вплоть до данс-попа.

Глэм-рок – это в первую очередь определенная околomuзыкальная мода на блестящие, вычурные костюмы и пышные прически, яркие, экспрессивные шоу. Что касается собственно музыки, то мы здесь имеем дело опять-таки в большей мере с модной в то время манерой рок– и хард-рок-музицирования, нежели вполне сложившимся музыкальным стилем.

Одним из основополагающих критериев определения успешности музыкантов, да и степени качества созданной ими музыки, является востребованность их слушателями. При всех недостатках этого критерия он обладает, по крайней мере, двумя весомыми достоинствами: относительной объективностью и принципиальной измеримостью.

В настоящее время востребованность, популярность музыкантов выражается главным образом в двух показателях: количестве проданных записей их музыки, особенно альбомов, и числу посещений их концертов.

Определение коммерческого успеха музыкантов, их востребованности является задачей весьма важной, а полученные при этом результаты имеют в значительной мере объективный характер. Однако число выпущенных и реализованных записей, проведенных концертов и побывавших на них зрителей далеко не в полной мере отражает творческие достижения музыкантов и качество созданной ими музыки. По тем или иным причинам, о которых уже немало говорилось, знаменитыми и коммерчески успешными часто становятся не самые выдающиеся из них.

Каких-либо действительно объективных критериев и параметров творческих успехов музыкантов не существует, ибо они представляют собой явления субъективные. Поэтому установить их степень можно только субъективным путем, оценочно, полагаясь прежде всего на эстетические чувства и идеи, а также на логическое осмысление знаний о развитии музыки, истории музыкальных жанров и стилей, творчества музыкантов и других явлениях и процессах, связанных с музыкой, как современного, так и предшествующих поколений.

Концертное выступление аккумулирует в себе исполнительскую надежность – качество певца безошибочно, устойчиво и точно выполнять вокальное произведение. Эмоциональный отклик на музыку в условиях эстрады, что является одним из специфических проявлений общей эмоциональности человека, занимает в структуре сценической культуры высокое иерархическое положение. Музыкально-художественный образ певца на сцене есть не что иное, как работа его воображения, реализация потребностей и способность к живому перевоплощению [2, с. 410].

В процессе концертного выступления у исполнителя освещаются следующие факторы:

– 1-й фактор связан с определенными изменениями творческой стороны выполнения, с повышением уровня решения интерпретационных задач в результате возникновения общения со слушателями.

– 2-й фактор – со значительной трансформацией работы многих психофизиологических механизмов эстрадной деятельности, в частности, появлением стрессового волнения, необычным состоянием двигательных компонентов, а также внимания – контроля за успешным развитием концертного процесса.

Яркие мировые певцы Барбра Стрейзанд, Фрэнк Синатра, Боб Дилан, Хулио Иглесиас, Майкл Джексон и др. привлекали слушателей к активному содействию творчества на эстраде, а не просто стимулировали сопереживание. Концертное выступление можно считать как целостную систему поведения, степень соответствия предыдущего процесса подготовки, нахождения оптимальных средств нейтрализации и трансформации негативного влияния стресса с целью использования уникальных возможностей, которые дает выступление певца.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Волконский, С. М. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С. М. Волконский. – 2-е изд. – М.: ЛИБРОКОМ, 2012. – 249 с.: ил.
2. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – 3-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. – 512 с.: ил.

УДК 785.74

*Е. В. Малышева,  
г. Луганск*

### **«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРГСКОГО В ТРАНСКРИПЦИИ Ю. ТКАНОВА ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА КАК СОВРЕМЕННАЯ ВЕРСИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Творческое наследие М. Мусоргского всегда привлекало и продолжает привлекать внимание исследователей. Войдя в историю русской музыкальной культуры как дерзновенный новатор, он оставил после себя поистине шедевры мирового масштаба, на что указывают многие монографии и научные музыковедческие труды, в частности «М. Мусоргский» Г. Хубова [2].

Фортепианная сюита «Картинки с выставки» – одно из любимых сочинений композитора, на что указывают его письма [1]. Имея несколько оркестровых версий, оно привлекло внимание заслуженного артиста России, профессора Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Ю. Тканова. Обращаясь к музыке Мусоргского, транскриптор бережно сохраняет мельчайшие особенности музыкального языка инварианта, расслаивает фортепианное изложение в органично звучащих партиях струнного квартета, выделяя главенствующую, солирующую партию альты.

В результате проведенного анализа основных особенностей квартетной партитуры Ю. Тканова были выявлены новые тембровые соотношения, обогащение красочности музыкального языка с помощью ряда штрихов, динамики и вкрапления собственного текста в заключительный раздел сюиты. На основании регистровых вольностей для воссоздания контрастных бликов звучащих «картинок» и, наконец, целостного анализа можно сделать следующие более детальные обобщения.

1. С первых тактов струнное переложение поражает широкой палитрой новых красок при максимальном сохранении композиторского замысла и яркого национального колорита. Автор мастерски подбирает тонкие и многообразные тембровые оттенки, подчёркивая характерные особенности музыкального языка. Так, яркие блестящие темы он поручает партиям первой и второй скрипок, элегические печальные интонации растворяются в бархатном тембре альты, а в сумрачном звучании виолончели слышится окрашенная меланхолией тема «Прогулки», настраивающая на восприятие тайн «Старого замка», зловеще-устрашающие темы сюиты.

Благодаря тембровому многообразию Ю. Тканов раскрашивает мелодические повторы дуэтными переливами. Например, в первом номере «Гном» повторяющиеся октавные унисоны транскриптор поручает инструментальным дуэтам низких и высоких струнных, тем самым придавая колким октавным взлётам призрачный, волшебный характер. В живописной сценке «Лимож. Рынок» автор средний раздел также расцвечивает тембровым дуэтом скрипок, с точностью передавая нарастающую конфликтность в споре кумушек. Ускользящим мотивам виолончели с терпкими гроздьями хроматизмов отвечают резкие интонации первой скрипки с едким скачком на ум. 7. Этот диалог, поддерживаемый неугомонной пульсацией терций и разворачивающийся на *crescendo*, выливается на *f* в мелодическое «покачивание» в партиях всего квартета. И наконец, зловещий мир девятого номера сюиты с его главной героиней Бабой-ягой пронизан содрогающимися тембровыми перекличками, а именно взлетающий визг *glissando* первой и второй скрипок, характеризующих вздымающийся полёт Бабы-яги, обрывается в тремолирующем звучании альты и виолончели.

2. Важно отметить, что для получения наиболее тонких и разнообразных оттенков звучности Ю. Тканов использует целый ряд штрихов. Они способствуют воплощению своеобразного дыхания и некой артикуляции музыкальной речи, придавая фортепианному языку М. Мусоргского особую рельефность.

Музыкант, полностью растворяясь в звуковом пространстве сюиты, с такой точностью расставляет штрихи, что они отвечают основному замыслу и в наибольшей мере раскрывают выразительность музыкального текста. Так, например, в пьесе «Гном» автор скрашивает неустойчивые гармонии и многократные мелодические повторы ярким приёмом *pizzicato*, отодвигая на время трагическую сферу и естественно раскрывая другую, сказочную грань образа. В заключительном же разделе восьмого номера «Катакомбы» («Римская гробница») царящие тёмные силы расплываются в прозрачных интонациях *B-dur*. Лёгкое восхождение виолончели *pizzicato*, где переливы мажорной *D* подчёркнуты музыкантом изящным штрихом, будто парят во вдохновенном всплеске, полностью стирая атмосферу гнетущего раздумья о смерти и вечности.

Этот же приём Ю. Тканов использует и в совершенно другой плоскости. Так, музыкальные картинки с преобладанием живописно-изобразительного эффекта словно расцветают в звуках квартета. В пятом номере «Балет невылупившихся птенцов» с поразительной точностью проступает живая имитация птичьего щебета и неугомонного порхания крылышек в попытке взлететь благодаря отрывистым щипкам *pizzicato* у низких струнных. В пьесе «Лимож. Рынок» накапливающийся конфликт в стремительном движении шестнадцатых, прерываемый неожиданными мелодическими вскриками, тут же затушёвывается колкими интонациями альты *pizzicato*.

Довольно часто транскриптор применяет штрих *portato* для воссоздания подчёркнуто решительного звучания. Например, уверенное соло альты, экспонирующее основную тему «Прогулки», подчёркнутое авторским штрихом *portato*, задаёт настройку на общий светлый колорит номера. В капризную жанровую сценку ссоры детей после

игры в пьесе «Тюильрийский сад» постоянно проникают решительные реплики воспитательниц, ярко выделенные транскриптором с помощью этого приёма.

Подчёркнутый ремаркой *grave* и штрихом *portato* четвертый номер сюиты «Быдло» с начальных тактов завораживает сменяющимися кварто-секстовыми переключениями в партии виолончели *senza sordino*, словно передавая тяжеловесное движение колёс запряжённой телеги. Еле слышное соло альты «поёт» простую, несколько печальную мелодию, но авторское обозначение *grave* и *portato* держит в тоне увесистые интонации темы, добавляя элементы решительности.

Восточный колорит номера «Два еврея, богатый и бедный» играет совершенно другими красками. Музыкант в отличие от фортепианного изложения ярче рисует образные характеристики героев. Массивное октавное звучание, изображающее богатого еврея, теперь растворяется в одноголосной линии виолончели. Повелительные интонации поступенно восходящих тетраордов, отмеченные штрихом *portato* с шаткими динамическими переливами, органично воссоздают непредсказуемую переменчивость героя. Характеристику образа бедного еврея Ю. Тканов расцвечивает другими штрихами. Резкий темповый сдвиг на *andantino*, дрожащие триольные повторы с зябкими форшлагами раскрывают свойственное герою состояние приниженности и бессилия. Скрытую же обречённость жалобных интонаций транскриптор подчёркивает в партии виолончели, раскрашивая звучание выдержанного органного пункта дребезжащим *tremolo*, словно стараясь раскатать сдерживающую силу баса.

В сокращённой репризе пьесы «Гном» музыкант благодаря приёму *tremolo* создаёт поразительную сценическую картину. Резко меняя характер и общее настроение звучания, транскриптор мастерски «играет» штрихами и нюансами, раскрывая необыкновенные возможности струнных инструментов. Так, солирующая нить альты, отмеченная *tremolo* и авторской ремаркой *sul tasto*, приобретает едкое и будто механическое звучание.

В девятом номере цикла под названием «Избушка на курьих ножках» собран целый ряд штрихов и нюансов для воссоздания разгулявшейся нечистой силы. Штрих *tremolo* не исключение. Автор с предельной точностью использует его для создания совершенно контрастных сторон образа. Сменяющие друг друга то нарастающие, то падающие пассажи в партиях скрипок с острыми октавными скачками *pizzicato* и наложением *tremolo* не оставляют ни малейшего шанса сказочным элементам, в полной мере рисуя несурзанный полёт главной героини в ступе.

Очень выразительны в ткановской партитуре флажолеты, вносящие свежие нюансы в образное видение сюжетов. Так, во втором периоде середины простой 3-частной формы пьесы «Балет невылупившихся птенцов» звуковая палитра обрастает новыми красочными приёмами. На фоне вычурного звучания флажолета первой скрипки на *mf* в партии второй скрипки появляются изящные мотивы с форшлагом, расписанные минорными узорами III и VI низких ступеней. Здесь же мелодическую линию виолончели транскриптор украшает приёмом *pizzicato*, создавая в целом образную ассоциацию нарастающего птичьего негодования, способного вылиться в мелкое пощипывание друг друга.

Как правило, флажолеты появляются в средней части формы. Не исключение и «Лимож. Рынок». Прорывающиеся наружу споры кумушек выливаются в инструментальные переключки. Здесь в звукопись Тканова включаются многие штрихи. Взбирающемуся мотиву скрипок с характерными лейтинтонациями б. 2 и ум. 3 отвечают короткие реплики виолончели *arco*. Постепенно фактура обрастает новыми подголосками и усилением динамики. На *crescendo* женские перебранки распределяются уже в партиях дуэта низких и высоких струнных, выливаясь в кульминационную зону развития. Мелодический порыв сменяется пульсацией повторяющегося неустойчивого звука в

партиях первой скрипки *arco*, с наложением *pizzicato* второй и звучанием флажолетов альты. Всё это готовит возвращение жизнерадостной основной темы в репризе.

3. Следует отметить обогащение транскрипции для струнного квартета яркими динамическими переключениями, недостаточно выраженными в фортепианном инварианте. Примером служит пьеса «Быдло». С начальных тактов в переложении выделяются значительные тембровые и динамические изменения. На смену *ff* фортепианного изложения приходит *pp*. Транскриптор, благодаря динамике и тембрам альты и виолончели, создаёт иллюзию приближения, будто тяжёлая телега только появилась на горизонте и подъезжает всё ближе и ближе. Таким образом, основной образ представляется слушателю в непрерывном движении.

Динамическую палитру восьмого номера «Катакомбы» Ю. Тканов обогащает более плавными переливами, сменяя резкие перепады нюансов фортепианного изложения на длительные нагнетания и спады. Начальную фразу музыкант поручает низким струнным и второй скрипке, решительные аккорды на *ff* переходят в еле слышимое звуковое отражение, имитирующее эффект «эхо» на *p*. И наконец, партитура заключительного номера «Избушка на курьих ножках» блещет яркими динамическими волнами. Уже в самом начале пьесы оживление «прыгающих» кварт с резким акцентом второй доли начинается словно издалека и отмечено нюансом *p*. Также и нарастающее музыкальное движение, рисуемое картину полёта Бабы-яги, расцвечено яркими динамическими сопоставлениями, изображающими хаотичную натуру главной героини.

4. В струнной партитуре сюиты наблюдается и регистровое обновление материала. В пьесе «Старый замок» во второй строфе повторного строения транскриптор меняет в партии первой скрипки регистр. Мелодия, звучащая теперь в первой октаве, увлекая за собой аккордовое сопровождение, смещается вниз, тем самым готовя появление темы рефрена в сумрачно-обречённом тембре альты.

Вторую часть пьесы «Катакомбы», под названием «С мертвыми на мертвом языке», музыкант раскрашивает изобразительными приёмами со значительным регистровым сдвигом. Засурдиненным низким струнным и второй скрипке, исполняющим скорбную тему «Прогулки» *non vibrato*, вторит еле слышная мелодическая линия, хроматическим спуском стирающая исконно русские образы. Именно её автор смещает на октаву вверх, тем самым создавая эффект завывания ветра в быстрых переборах *tremolo* первой скрипки.

5. Учитывая то, что пьеса «Избушка на курьих ножках» завершает переложение для струнного квартета и является кульминационным номером, Ю. Тканов дополняет транскрипцию собственным тематическим материалом, выступая в качестве композитора. Оживающий в среднем разделе волшебный мир ночного леса он расцвечивает новым элементом, а именно на *ppp* в партию первой скрипки проникает колоритный спуск тридцать вторых длительностей по звукам дважды гармонического мажора, создающий особый завораживающий фон звучащей в низком регистре виолончели преображённой теме Бабы-яги. Особый интерес вызывает заключительная каденция. Она со зримой реальностью изображает улетающую в ступе главную героиню. На восходящую тремолирующую линию дуэта низких струнных транскриптор, постепенно уплотняя фактуру, наслаивает хроматические взлёты скрипок, уносящих мелодию в самый верхний регистр. На пике развития с указанием *sostenuto* музыкант вводит двухоктавный остро диссонирующий скачок на б. 7, перебрасывая арку к начальным тактам номера.

Подводя итоги, необходимо констатировать, что Ю. Тканов, сохраняя драматургическую концепцию и семантическую направленность музыки М. Мусоргского, обогащает звучание новыми тембровыми красками струнной группы. Прочувствованное

до мельчайших подробностей, оно расцветивается яркими штрихами, нюансами, неожиданными динамическими и регистровыми переливами, подчёркивая неисчерпаемый потенциал музыки русского гения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. М. П. Мусоргский. Литературное наследие. Письма, биографические документы и материалы / ред.-сост. А. Орлова, М. Пекелис. – М.: Музыка, 1971. – 302 с.
2. Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Н. Хубов. – М.: Музыка, 1969. – 806 с.

УДК 78.071.1

*Л. А. Мальцева,  
г. Луганск*

### **К ТАЙНАМ РАХМАНИНОВСКОГО ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА: ДВЕ РЕДАКЦИИ «ЮМОРЕСКИ»**

С. В. Рахманинов принадлежит к плеяде великих русских композиторов, он получил общемировое признание и как пианист, и как дирижер. В музыкальной культуре XX века его композиторское творчество стало эталонным воплощением сути русской души, одновременно могучей и лирически-глубокой, торжествующей и печалющейся. Его сочинения и поныне являются праздничным украшением концертных программ. Композитор был очень требователен к себе и к результатам своего творчества: «Я... часто испытывал при сочинении маленькой пьесы для фортепиано большие мучения и сталкивался с большим количеством проблем, чем при сочинении симфонии или концерта... Когда я пишу маленькую пьесу для фортепиано, я полностью нахожусь во власти своей темы, которая должна быть выражена кратко и точно... В моих симфониях и концертах немало мест, написанных единым духом, в то время как каждая моя маленькая пьеса требовала особой тщательности и тяжелой работы» [2, с. 147–148]. Поэтому многие произведения, будь то фортепианные пьесы или крупные сочинения, композитор подвергал повторному редактированию спустя годы после создания. Из созданных в 1894 году двадцатидвухлетним композитором «Салонных пьес» оп. 10, предназначенных первоначально для домашнего музицирования, спустя более чем сорок лет, в 1940 году были вновь отредактированы «Мелодия» и «Юмореска». Обращение к ранним пьесам говорит о том, что их художественные образы по-прежнему ценны для композитора. Для исследователя эти две редакции представляют уникальную возможность раскрыть детали творческого процесса и затронуть вопрос эволюции композиторского стиля. Такие задачи и ставятся в этой статье, объектом исследования избрана «Юмореска».

«Юмореска» – воплощение интеллектуально-рафинированного, утонченно-элегантного юмора, перекликающегося со строками из писем юного Сергея Рахманинова к его кузинам, написанных в этот период [Там же, с. 170–172]. В то же время ей свойственна и неукротимая ритмическая энергия движения (разделы А, А1), и фантастически-причудливые, волшебные по красоте изящно мелькающие образы (В), и лирически-мечтательный, завораживающий тонким артистизмом мелодизм (С). Общий жизнерадостный тонус, консонантное мироощущение, игровая «несерьезность» и могучий драматический подъем вполне «уживаются» в этом произведении.

Это довольно масштабная пьеса в сложной трехчастной форме: вступление, тема А, развитие А1, связка, тема В, тема С (контрастная середина формы) с кодой, реприза разделов А, А1, В, общая кода. Образная множественность и динамика их развития

обозначены уже в первой редакции. Вступление репрезентирует тематически важнейшую терцовую интонацию, которая намечает ведущую роль терцовых и мажоро-минорных аккордовых связей, острую пунктирную ритмику, раздел А – главный образ, задающий токкатно-жизнерадостный, энергичный скерцозный тон, изменения его во второй редакции единичны и несущественны. Удивительно тонально гармоническое решение этой отправной точки пьесы: вступление настраивает на *G-dur*, а тема вместо главной тональности звучит в миксолидийском *D-dur*, что сразу создает атмосферу ладовой и смысловой переменности, непредсказуемости юмористического тона.

Масштабы разделов и тональный план пьесы в целом сохранены, хотя локально внесены некоторые изменения в модуляционные планы (раздел С) и секвентное развитие в кульминационной зоне (А1 в репризе).

Изменения, внесенные второй редакцией, заключаются, с одной стороны, в усилении виртуозно-пианистической, блестяще-концертной стороны и связанной с этим значительной полифонизацией фактуры в разделах В и С, с другой – во множестве гармонических изменений. Они связаны прежде всего с коренным образным качеством пьесы, заложенным в базовой теме А: шутивная пестрота и изменчивость тонально-гармонических смен и оттенков. Главным принципом в развитии пьесы оказывается прихотливая и бесконечно разнообразная изменчивость многократно повторяемых мотивов и элементов. Отсюда и примеры удивительно многообразной перегармонизации вместо точных повторов в первой редакции.

Раздел А1 в первой редакции содержит параллельно-переменные связи, медианты одноименного и параллельного мажора-минора, транспозицию в тональность III низкой, т. е. гармонические средства романтизма. Во второй редакции нижняя медианта заменена на причудливо звучащие аккорды, происхождение которых связано не с функциональным смыслом, а с голосоведением вспомогательного оборота (тт. 31–32), т. е. выявлены линейные функции аккордов, которые могут «спланировать гармонию на больших и даже огромных протяжениях, придавая ей энергию и динамику» [3, с. 319]. В транспозиции *B-dur* варьируются вспомогательные аккорды: вводные терцквартаккорды с различной альтерацией, звучащие весьма колоритно и современно (тт. 39–40). Итог гармонических изменений – усиление экзотики звучания аккордовой периферии, противопоставленной мощной централизующей тоникальности. Тональный план этого раздела, развивающегося по характеру, неизменен: G-B-g-e; здесь также проявлены терцовые связи и одноименный мажоро-минор.

Раздел В (тт. 59–74) очень устойчив из-за многократного возвращения к тонике. Гармонический остов красочен (медианты диатоническая и мажоро-минорная, II<sub>6</sub> неаполитанский и диатонический). Необычно здесь следование неаполитанского секстааккорда в натуральный, что не укладывается в классические функциональные нормы. Во второй редакции кардинально переработана фактура: добавлен виртуозный, оригинально хроматизированный контрапункт, многообразно расцветивающий повторность гармонических последований. Удивительна мелодическая изобретательность композитора, шестикратно варьирующего этот контрапункт при повторе основной темы, его неаккордовые звуки усложняют и колорируют звучание гармонической вертикали, придавая ей блеск и нарядность. В первой редакции многочисленные повторы были точными и поэтому более статичными. В завершении этого раздела гармоническая субдоминанта из первой редакции заменена на неаполитанский секстааккорд, чередующийся с натуральной нижней медиантой, что необычно и звучит свежо, он же и образует заключительную плагальную, обостренно звучащую каденцию.

Раздел С содержит наибольшие изменения фактурного и гармонического порядка. Мелодика опирается на начальную терцовую интонацию, но методом производного контраста полностью ее переинтонирует в лирико-ориентальном ключе. Во второй редакции ее кантиленная основа усложняется инструментальными «вкраплениями», добавлен изысканный хроматический контрапунт, своим неаккордовым характером значительно расцвечивающий аккордовую основу. Здесь также используются в обеих редакциях средства параллельного и одноименного мажоро-минора, неаполитанская гармония (снова в нетрадиционных последованиях), но в последней версии разнообразится тональный план, и вместо *Es-dur* происходит оригинальная модуляция в *C-dur* с альтерированными аккордами (Т-II56#1-III-VI-T-VI7гармонический-D6#5-T-VII34#3-T). Экзотичность этих последований объясняется контрапунктической природой крайних голосов (тт. 98–102).

Повторение темы С, начавшееся со 108 такта, во второй редакции значительно усложнено новыми изысканными контрапунктами, гармоническим разнообразием мажоро-минорных и диатонических красок, в частности, задержанием обыгрывается терцовый тон одноименной тоники. В этом разделе достигнута постоянная контрапунктическая насыщенность фактуры в отличие от скромного четырехтактного контрапункта первой редакции.

Реприза раздела А-А1 является генеральной кульминацией, и смысл редактирования подчинен этому. Точная восходящая секвенция, приводящая к кульминации, прежде точная (D35-T), претерпевает тональное и регистровое варьирование, что звучит гораздо динамичнее, обычный D35 по ходу секвенцирования уступает место альтерированному, тоника заменяется увеличенным трезвучием (тт. 149–150). В самой кульминации консонансы заменяются на септаккорды, в том числе выходящие за пределы мажоро-минора (тт. 150–166). Модуляция в однотерцовую тональность *gis-moll* как отдаленнейшая кульминационная точка модуляционного процесса присутствует в обеих редакциях. Композиция скрепляется введением главной терцовой интонации в басу (тт. 171–175).

Реприза темы В во второй редакции полифонизирована, при повторах контрапункты обновляются в отличие от статичных повторов первой редакции. Плагальные обороты в коде стали разнообразнее.

Итак, вторая редакция превращает «Юмореску» в концертно-виртуозную пьесу с разнообразной полифонизированной фактурой и отражает тенденции гармонического языка первой половины XX века, называемые хроматической тональностью. Композитору не нравился музыкальный модерн, он говорил: «Я сам никогда не взялся бы писать в современном стиле, который полностью расходился с законами тональности и гармонии. Никогда не научился бы и любить такую музыку» [2, с. 145]. В второй редакции наблюдается тенденция к большему диссонированию, введено множество аккордов, выходящих за рамки мажоро-минора, носящих характер колористических бликов проходящего происхождения (тт. 9, 12, 14, 31–32, 43–44), ассоциирующихся с совершенно иными тональностями. Традиционные аккорды используются в необычно новых функциональных условиях. Появились и вводнотонные созвучия, столь характерные для музыки XX столетия. Как пишет Л. Мирошникова, «...большинство из них трактовано как прилегающие вспомогательные... во второй период творчества они становятся одним из характерных явлений гармонического языка композитора» [1, с. 217–218]. Такие примеры мы видим в каденции вступления, в связке к разделу В.

Скерцозная моторность пьесы располагает к принципу повторности в образовании композиции. Первая редакция изобилует точной повторностью, а во второй достигнуто замечательное разнообразие гармонических и фактурно-полифонических вариантов,

поэтому прихотливо-изменчивый образ раскрыт многограннее и глубже. Хроматика контрапунктов влияет на вертикаль, многообразно колорируя ее звучание.

Интересно, что в одном из рахманиновских исполнений «Юморески» звучит и третья версия, т. к. он несколько отходит от собственного текста в лирическом разделе, что подтверждает тяготение автора к идее многообразной вариативности в данной пьесе.

Результаты данного исследования могут быть использованы в курсах академической и современной гармонии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мирошникова, Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова / Л. Мирошникова // Теоретические проблемы музыки XX века / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 1. – С. 210–237.
2. Рахманинов, С. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1 / С. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1978. – 648 с.
3. Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1988. – 544 с.

УДК 787

*В. В. Мезенцев,  
г. Луганск*

### ПОЭМА «ПЕТЕРБУРГ» НА СЛОВА А. БЛОКА КАК КВИНТЭССЕНЦИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ Г. СВИРИДОВА

Камерно-вокальное творчество Г. Свиридова отличается уникальным онтологическим синтезом поэтической мысли и музыкальной ткани, которая чутко реагирует на содержание поэзии и воплощает в звуке даже тончайшие, едва осязаемые движения души поэтов, открывая новые грани их творческого и человеческого облика. Вокальная поэма «Петербург», анализируемая в данной статье, в малой степени изучена, и является, по сути, нетронутым пластом в творческом наследии композитора, в отличие от его хоровых сочинений, в чем и состоит **актуальность** избранной темы.

**Цель статьи** – проанализировать вокальную поэму «Петербург» Г. Свиридова сквозь призму традиционных и новаторских средств музыкальной выразительности, направленных на воплощение авторского универсума.

Поэма «Петербург» для баритона в сопровождении фортепиано на слова А. Блока в девяти частях возникла в 1995 г. в результате творческой дружбы композитора с Д. Хворостовским и М. Аркадьевым. После успешного мирового турне этого дуэта с поэмой «Отчалившая Русь» и пушкинским циклом романсов исполнители обратились к композитору с просьбой написать специально для них что-нибудь новое. В результате появился цикл на стихи А. Блока.

Что есть для Г. Свиридова Петербург? Его петербургский миф складывался под сильным воздействием А. Блока. Но город композитора – это не копия и не стилизация блоковского. Для Г. Свиридова Петербург – это символическая картина современной композитору жизни России в послевоенный период и вплоть до конца столетия. И если А. Блок видел начало «русского бреда», то Г. Свиридов видел его окончание, крах советской власти, распад СССР. Так, слово поэта, пропущенное черед свиридовскую интонацию, – это опыт прямой реконструкции действительности, без каких-либо аллюзий, метафор, сравнений и других способов иносказательных намеков на реальность. Но композитор сумел сохранить в музыке и чувство сверхреальности, характерное для А. Блока.

Г. Свиридов с юных лет боготворил А. Блока, оказавшего большое воздействие на формирование его мировоззрения, религиозно-философских взглядов, его своеобразную историософию России, на его эстетику. Наверное, во всей истории русской музыки XX в. никто из композиторов, более чем Г. Свиридов не обращался настолько часто к А. Блоку.

Семь из девяти песен, включенных в поэму, ранее входили в разные циклы, частично опубликованные. Так, песня «Невеста» еще в 1974 г. была задумана как вторая часть кантаты «Барка жизни», а позднее была опубликована в цикле «Девять песен для меццо-сопрано на слова А. Блока». «Петербургская песенка» получила первоначальную прописку в макроцикле «Четыре песни на слова А. Блока» (она имела место также внутри большого цикла, постоянно менявшегося, – «Двадцать песен для баса», затем «Двадцать пять песен для баса»), она же числилась и в нереализованном сверхцикле «Песни радости и печали».

Поэма открывается песней «Флюгер», пронизанной мерным током невозмутимого человеческими страстями ритма вечности, завораживающими звуками грядущего. А. Блок был для Г. Свиридова поэтом «сладких», а иногда и «страшных» песен о грядущем и поэтом мечты, порой несбыточной, обрекающей мечтателя на страдание. Как писал А. Блок, и эту мысль отметил Г. Свиридов: «Достоевский, как падучая звезда, пролетает в летучих туманах Гоголя и Лермонтова; он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие, за это венчается страданием» [1, с. 414].

Тема грядущего очень важна для Г. Свиридова, без нее трудно представить свиридовское видение реальной жизни. Для него, как и для поэта, действительность была безотраднa. Фактура буквально наполнена звучащим воздухом и мечтой о грядущем. Полетность мыслей и надежда переданы с помощью великолепной регистровки, отмеченной купольными обертонами. Мелодическая линия необычайно гибкая и поделена на четко разграниченные фразы. № 1 лаконичен не только по средствам музыкальной выразительности, но и по своей структуре – закругленная трехчастность с традиционной кульминаций в третьем разделе.

Третья песня «Невеста» несет в себе целый комплекс символических идей. Главный образ девушки, идущей за гробом своего реального «жениха» - «умершего» модного литератора, отображающего самого А. Блока. Важную роль несет религиозная тема, определяемая в символах Божьей Матери, иконы, их покровительства и защиты. В звучании баритона эта имеет повествовательный характер, когда исполнитель предстает перед нами в роли рассказчика. Миниатюра состоит из трех куплетов, а в жанровом плане представляет собой мерное траурное шествие. Мелодическая линия строится волнообразно и, хочется отметить, что уже третья песня начинается с устойчивого секстаккорда. Мелодия изложена ровными длительностями, но внутренне имеет в себе много разноокрашенных смысловых узлов: «никому ненужные слова», «где и смерть не может быть тиха», «убралась она фатой от пыли». Неотъемлемую часть смысловой нагрузки несет на себе аккомпанемент, представляющий собой ровные аккорды, которые повторяясь, создают некую трагическую цикличность.

№ 4 «Голос из хора» – пожалуй, один из самых впечатляюще-ужасающих апокалиптических пророчеств в музыкальной культуре прошлого столетия. Выполняя функцию трагической кульминации и одновременно экспрессивной разрядки в цикле, «Голос из хора» выдержан также в характере музыкальной эпитафии. Об этом свидетельствует предельно медленный темп, строение мелодической линии, сконцентрированное вокруг движения по устойчивым звукам с последующим заполнением, что вызывает впечатление непреложности сказанного. Фортепианное сопровождение звучит набатно за счет низкого регистра, сумрачного *cis-moll* и скупости

изложения – только долгие выдержанные аккорды, подчеркнутые резкой штриховкой – *marcato. Sf, glissando* и выделенные долгие форшлагги, создающие эффект провала.

Трагическую триаду и неминуемость беспросветного будущего продолжает следующий номер «Я пригвожден к трактирной стойке...». Само по себе название глубоко символично и в некоторой степени традиционно в русской культуре. Здесь говорится о глухой душе, находящейся в пьяном угаре, которой уже все равно. В памяти всплывают ассоциации и С. Есениным и М. Мусоргским. Написанная в размере 3\4, песня все же воспринимается как неуверенная поступь. Г. Свиридов не отходит от скупого аккордового изложения и замедленных форшлаггов в партии фортепиано предыдущего номера. В песне присутствует момент образительности. Герой поет о безвозвратно унесшимся на тройке с бубенцами счастье, потонувшем в «снегу времен, в дали веков...», после чего в инструментальном проигрыше на *staccato*, в динамике *p* почти незаметно слышится «е» второй октавы (начиная с тт. 32). Фортепианное послесловие также воспроизводит перебор фортепиано на *glissando* и картинно изображает удаляющуюся тройку с постепенным динамическим затуханием.

Заключительная песня поэмы «Богоматерь в городе» в контексте предыдущей последовательности песен оказывается смысловой кульминацией, логическим итогом. Сладкие песни флюгарки о грядущем, ожидание весеннего обновления, Иного Жениха, чаяние узреть «Царствие Твое» – все это неудержимо ведет к явлению образа Христа в финале, Христа-ребенка, что есть само по себе редкий случай в русской музыке. Семантически весь цикл был устремлен к последней песне. Значимость ее бесспорна. Это не что иное, как молитва в звуках. Отсюда мелодическая и ритмическая повторность, бессменность гармонической фигурации, опора на плагальные обороты, выбор тональности *b-moll*, преднамеренное движение по устойчивым звукам. Это воплощение светящегося воздуха, святости и радости с оттенком трагической безысходности.

Обычная функциональная гармония, преобладание автентических кадансов, «откровенный» гармонический минор, а наряду с типичными для бытовой музыки эпохи русского модерна средствами Г. Свиридов использует многотерцовые комплексы, политональность, изысканные хроматизмы, прием монотоникальности, как, например, во «Флюгере», где вся песня покоится на неизменном *Des-dur*-м трезвучии в среднем регистре, но сопровождаемом очень далекими, резко отстоящими аккордовыми комплексами, идущими параллельно в басу и в верхнем крайнем регистре. Эта гармоническая и фактурная находка создает ощущение бездонного, какого-то космического пространства. Крайняя утонченность соседствует в гармонии блоковских песен с открытой банальностью – и это вполне соответствует осознанной и прочувствованной композитором природе зрелой поэзии А. Блока.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов; сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 798 с.

**ФЕСТИВАЛЬ КАК ДЕЙСТВЕННАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО  
ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ  
(на примере ЛГАКИ имени М. Матусовского)**

В процессе обучения студентов, подготовки их к будущей профессиональной деятельности в творческом вузе огромную роль играет музыкальное просветительство. И если обратиться к размышлениям великих мыслителей прошлого, то познание искусства определяется ими как идея нравственного совершенствования человека. В частности, Мартин Лютер указывает на общение с музыкой как на средство воспитания благочестия и необходимости приобщения к ней.

Музыкальное просветительство, как правило, представлено концертами класса того или иного преподавателя, систематическими циклами лекций-конcertов, вечерами музыкальных гостиных, работой молодёжных клубов с дискуссионными музыкальными программами, концертами творческих коллективов, спектаклями оперной студии.

Действенной, уникальной по своему воплощению формой популяризации знаний о музыке и приобщения к великому искусству в Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского стали четыре музыкальных фестиваля, посвящённые юбилеям известных русских композиторов. Первый из них «Я тысячами душ живу в сердцах» проходил в 2006 году и был приурочен к 100-летию со дня рождения Д. Шостаковича. В рамках фестиваля состоялась Всеукраинская научно-практическая конференция «Дмитро Шостакович і світова культура», которую возглавили доктора искусствоведения, профессора НМАУ им. П. И. Чайковского М. Черкашина-Губаренко и М. Копица. Однако вернёмся к фестивалю, проходившему с 25 ноября по 5 декабря 2006 года. Этот праздник музыки русского гения включал 14 концертов. Учитывая сложность произведений, подготовка к нему началась заранее, однако, к сожалению, оказалось, что в украинских высших учебных заведениях и филармониях композитора не исполняли, кроме китайской пианистки Вэй Цин и сербского пианиста Йована Становича, обучавшихся в НМАУ им. П. И. Чайковского. Они, а также участие заслуженного артиста РФ, профессора Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Ю. Тканова и определили международный статус этого форума. Основу программ составили исполнители и коллективы академии: камерный оркестр «Серенада» (художественный руководитель Н. Козлова), с которым был сыгран Первый концерт для виолончели с оркестром в транскрипции для альты и камерного оркестра Ю. Тканова под управлением харьковского дирижёра, заслуженного деятеля искусств Украины Ш. Палтаджана; Молодёжный симфонический оркестр, исполнивший сюиту из балета «Болт», Концерт для фортепиано с оркестром № 1 (солист С. Терехов, дирижёр заслуженный деятель искусств Украины В. Леонов), а также студенты кафедры вокала и хорового дирижирования, кафедры фортепиано. Большой интерес вызвал камерный концерт, во время которого Харьков-квартет исполнил Третий квартет, киевский камерный ансамбль виолончелиста А. Полудённого и пианистки К. Полстянкиной – Сонату № 1 для виолончели и фортепиано, пианистка Ван Вэй – Сонату для фортепиано № 1. Эта программа, а также адресованная юным любителям музыки «Дети играют Шостаковича» были повторены для слушателей городов Луганской области. Наша академия оказалась единственной в Украине среди филармоний и высших учебных заведений, кто организовал этот праздник академической музыки, что нашло отражение в

поздравлениях Союзов композиторов Санкт-Петербурга и Москвы, Национального союза композиторов Украины, а также И. А. Шостакович. Аншлаги на концертах, участие многих студентов в программах, ежедневное наполнение звукового пространства музыкой Д. Шостаковича, научная конференция вызвали небывалый интерес к его творчеству.

Следующий международный фестиваль симфонической, оперной и камерной музыки был посвящён 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского и проходил 20–22 апреля 2015 года уже в ЛНР. Подготовка к нему началась осенью 2014-го, когда, несмотря на подписание Минских соглашений, студенты и преподаватели академии работали под продолжающиеся отдалённые разрывы снарядов. Каждый из участников фестиваля чувствовал непреодолимое желание сделать что-то необыкновенное. Срабатывал принцип «противления злу искусством». В своём интервью корреспонденту «Литературной газеты» А. Абросимовой ректор академии, профессор В. Филиппов сказал: «Шекспир говорил, что музыка глушит печаль. Дмитрий Шостакович был уверен, что настоящая музыка способна выражать только гуманные чувства, только передовые гуманные идеи. Сегодня нам, наверное, как никогда необходимы эти спасительные созидательные свойства настоящей музыки. Для вдохновения и для укрепления веры, для единения усилий и действий. Для того, чтобы в наших душах проснулось всё самое лучшее, светлое и благородное из того, что в них есть. И чтобы, наконец, утихла боль, рождённая тревогами и потерями последних месяцев» [1].

Инновационным стало открытие – концерт-спектакль «Евгений Онегин», поставленный заслуженным работником культуры Украины, профессором В. Саганом. В горячо любимой слушателями опере П. Чайковского появилось два плана: музыкальный с основными фрагментами оперы в исполнении студентов кафедры вокала и хорового дирижирования и актёрский, представленный студентами актёрской специализации в роли комментатора происходящих событий, места и времени действия.

Каждый концерт стал событием. Несомолкающими аплодисментами завершались программы Молодёжного симфонического оркестра под управлением заслуженного деятеля искусств Украины С. Йовсы, где прозвучали Первая симфония «Зимние грёзы», фрагменты балетов русского классика, вечера камерной и хоровой музыки с участием заслуженного артиста РФ Ю. Тканова, оркестра народных инструментов «Фольк-мьюзик» под руководством И. Золотарёвой, лауреата международных конкурсов камерного хора «Alma mater» (художественный руководитель – Т. Кротько).

Традиционным, но совершенно неординарным по своему наполнению явился детский концерт. Программа «Дети играют, поют и танцуют Чайковского» – уникальное событие с юными ведущими, танцем феи Драже из балета «Щелкунчик», «Баркаролой» из цикла «Времена года» в исполнении студентов кафедры хореографии, сюитой, составленной из танцев «Детского альбома» в постановке руководителя хореографического ансамбля «Звёздочка» А. Шевчук. Инструментальные сочинения озвучили лауреаты прошедшего накануне конкурса учащихся ДМШ и ДШИ из Алчевска, Стаханова, Свердловска, Краснодона и других городов ЛНР. Всё это вылилось в разножанровое действо с музыкой П. Чайковского, объединённое талантливой режиссурой заслуженного работника культуры Украины В. Евдокимовой, дополненное выставкой детского рисунка художественной школы при академии, анимацией студентов кафедры компьютерной графики. Оно стало возможным в академии им. М. Матусовского, насчитывающей около 50 специализаций на факультетах музыкального искусства, культуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Е. Долинская в статье «Когда грохочут пушки, музы не молчат», опубликованной в журнале «MUSICIAN CLASSIC», писала: «Свою лепту в познание творчества великого

художника внесла научно-практическая конференция с докладами известных учёных, магистров и студентов академии «Чайковский в пространстве и времени». Он всегда ко времени. И особенно сегодня, когда в блокадном Луганске его музыка выполнила предназначение своего создателя – служить его жителям „утешением и опорой”» [1, с. 164]. Музыкальная практика со времён Античности требовала обобщения в теории, стимулируя развитие науки, потому и сосуществуют в неразрывной связи фестивали и конференции, что имело место в двух последующих исполнительских и научных собраниях.

В 2016 году 110-летие со дня рождения Д. Шостаковича ознаменовалось Международным фестивалем современной симфонической, оперной, камерной и хоровой музыки «На весь мир и на все времена». И снова поздравления в адрес оргкомитета и участников от Санкт-Петербургской и Московской консерваторий, Союза композиторов России и особенно дорогие, неровные строчки приветствия, написанные рукой И. А. Шостакович. И снова среди участников фестиваля профессор МГК им. П. И. Чайковского, почётный профессор ЛГАКИ им. М. Матусовского Ю. Тканов, исполнивший мировую премьеру Концерта для альта и камерного оркестра Л. Бобылёва на инструменте, подаренном ему Ф. Дружининым. Это тот самый альт, на котором прозвучала премьера последнего произведения Д. Шостаковича – Сонаты для альта и фортепиано в Ленинграде и Москве.

В концертах были сыграны Молодёжным симфоническим оркестром под руководством С. Йовсы Пятая симфония и Первый концерт для фортепиано с оркестром (солист А. Мордкович), Соната для фортепиано № 2 в интерпретации И. Михаленко, звучали циклы «Сатиры» на стихи Саши Чёрного и Пять песен на стихи Е. Долматовского, исполненные С. Семёновой, А. Соколовой и Р. Логвиненко. К числу премьер в Луганске следует отнести цикл «Из еврейской народной поэзии» в прочтении А. Соколовой, А. Маныч, С. Тихой, антракт для ударных инструментов из оперы «Нос», озвученный классом А. Щурова, дуэт для двух альтов *Sinfonia a due* Ф. Дружинина, представленный Ю. Ткановым и аспиранткой МГК им. П. И. Чайковского К. Моргуновой.

Чрезвычайно интересной оказалась Открытая республиканская научно-практическая конференция «Миры Д. Шостаковича». На пленарных заседаниях прозвучали доклады доктора философских наук, профессора ЛГАКИ им. М. Матусовского В. Суханцевой, доктора искусствоведения, профессора, проректора по научной работе Московской консерватории К. Зенкина, кандидата искусствоведения, профессора Московской консерватории Л. Бобылёва и других известных учёных из Ростова-на-Дону, Донецка, Луганска.

«К числу незабываемых моментов относятся мастер-классы Ю. Тканова и московского композитора, пианиста, музыковеда Л. Бобылёва, а также презентации монографии Л. Бобылёва «Русская композиторская педагогика. Традиции. Личности. Школы» и книги К. Зенкина, старшего библиографа РГК им. С. В. Рахманинова К. Жабинского «Музыка в пространстве культуры» (выпуск пятый)» [2, с. 173]. Насыщенные концертные программы, научная конференция, мастер-классы, презентации книг способствовали многогранному освещению наследия Д. Шостаковича, его влияния на развитие современной музыки, что невозможно сделать в рамках одного концерта, которым, как правило, отмечают композиторские юбилеи в учебных заведениях.

Последним стал Фестиваль симфонической, оперной и камерной музыки М. Мусоргского «Крепит Отечества любовь сынов российских дух и руку», открывшийся в день 180-летия со дня рождения композитора 21 марта 2019 года. В пяти концертах звучали Вступление «Рассвет на Москва-реке» и сцена гадания Марфы (солистка

В. Кабанова) из оперы «Хованщина», фантазия «Ночь на Лысой горе», «Картинки с выставки» в инструментовке М. Равеля, песня Варлаама (солист Р. Логвиненко) и хор «То не сокол летит по поднебесью» в исполнении камерного хора «Alma mater» под управлением Т. Кротько из оперы «Борис Годунов» и другие сочинения.

Достаточно полно было представлено камерное вокальное творчество композитора. Трепак из цикла «Песни и пляски смерти», «Семинарист», «По грибы», фрагменты из цикла «Детская», представленные Р. Логвиненко, В. Мезенцевым, В. Черновой, Е. Захаровой, вызвали овации зала наряду с фортепианными произведениями. Особенно оригинально были поданы «Два еврея» и «Лиможский рынок» из «Картинок с выставки» в трактовке Н. Ткач, сопровождавшиеся выразительной анимацией, изготовленной студентами кафедры художественной анимации факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Однако подлинные открытия в поисках новых форм интерпретации сочинений М. Мусоргского в симбиозе различных видов искусства принёс концерт «Дети поют, играют и танцуют М. Мусоргского».

Понятные юным слушателям оживляющие их фантазию сочинения сложны для детского исполнения, особенно вокальные. Тем не менее как искренне, трогательно прозвучала песня «Сиротка» в прочтении Д. Синченко! А «Озорник» в исполнении С. Голиковой сопровождалась театрализованной сценкой, где учащиеся театральной студии Детской академии искусств представили зрелищной историю о том, как мальчишка-хулиган издевается над одинокой старушкой. Наряду с транскрипцией фортепианной пьесы «Слеза» для гитары, проникновенно сыгранной С. Толмачёвым, «Стрекотуньей-белобокой» и «Сказочкой про то и про сё» из оперы «Борис Годунов», представленных детским хором «Скерцо» ДШИ № 2 им. М. Балакирева (хормейстер О. Орлова) несмолкающие аплодисменты сопровождали выступления учащихся хореографического отделения Детской академии искусств, и прежде всего ансамбля младшей группы «Капитошка», превратившихся в невылупившихся птенцов из «Картинок с выставки» (постановка Л. Середы). Но «Баба-яга» в интерпретации детского ансамбля современной хореографии просто потрясла зал неординарностью сценического решения (хореография О. Принёвой).

Не менее насыщенной интересными докладами и сообщениями стала научно-практическая конференция «Вселенная М. Мусоргского». Её высокую статусность определили выступления доктора искусствоведения, профессора РГК им. С. В. Рахманинова А. Цукера («Историзм Мусоргского»), доктора искусствоведения, профессора МГК им. П. И. Чайковского К. Зенкина («Картинки с выставки» в контексте развития фортепианной миниатюры), доктора философских наук, профессора ЛГАКИ им. М. Матусовского Е. Капичиной («Фольклорные архитипы в музыке М. Мусоргского»), известного московского критика А. Матусевича («Оперы Мусоргского в современной практике российского театра») и др. В числе заочных участников конференции доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л. Собинова А. Демченко («Мусоргский и Шаляпин»), кандидат искусствоведения, доцент МГК им. П. И. Чайковского П. Павлинова («О генезисе трагического в музыкальном театре М. Мусоргского»), кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории им. Н. Римского-Корсакова Г. Некрасова («Из современной отечественной мусорггианы»). Сборник статей конференции, авторами которых являются, кроме перечисленных учёных, музыковеды Челябинска, Донецка, преподаватели, студенты, магистры и аспиранты академии им. М. Матусовского, вызвал интерес у администрации единственного в мире мемориального музея М. Мусоргского в селе Наумово Псковской области, фонды которого он пополнил.

Таким образом, фестивали, где исполнение произведений академической музыки в сопряжении с научным обобщением его творчества, мастер-классами известных профессоров расширяют кругозор аудитории, вызывают большой интерес у студентов, выступающих в роли как исполнителей, так и слушателей, вовлечённых в активную, действенную форму музыкального просветительства, являясь серьёзным вкладом в современную культуру.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Долинская, Е. «Когда грохочут пушки, музы не молчат» / Е. Долинская. – Режим доступа: <https://studjpedsa.org/5-71560.html>
2. Михалёва, Е. Я. Луганщина: музыка и музыканты / Е. Я. Михалёва – Луганск: ФЛП Пашковский А. В., 2018. – 336 с.

УДК 78

*И. А. Нестерова,  
г. Луганск*

### КАНТАТА «УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ» А. ШЁНБЕРГА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ЛЕКСИКИ XX ВЕКА

Долгое время одно из самых значительных произведений А. Шёнберга «Уцелевший из Варшавы» оставалось малоизученным в отечественной музыковедческой литературе. Несмотря на активный интерес отечественных музыковедов к творчеству композитора, первые исследования этого произведения в отечественном музыкознании относятся уже к нашему времени (речь идёт об исследованиях С. Павлишин и Н. Власовой). Именно это определяет **актуальность** выбранной темы. **Целью** данной работы является анализ произведения в аспекте современной композиторской лексики.

Сочинение было написано А. Шёнбергом в августе 1947 г. Литературный текст, автором которого является сам композитор, цементирует форму произведения. Партия чтеца, выписанная на одной линейке, содержит лишь элементы Sprechstimme. Все «интонационные» изменения, выписанные в ней, следует понимать очень условно, о чём композитор писал первому исполнителю: «Это ни в коем случае не должно исполняться также музыкально, как мои строгие сочинения. Здесь нигде не должно быть пения, нигде не должно быть определённой высоты звука. Определённым должен быть лишь способ акцентировки ... Это очень важно, так как пение рождает мотивы, а мотивы надо развивать, мотивы налагают обязательства, которых я не выполняю» [3, с. 352].

В произведении преобладает додекафонное развёртывание музыкального материала, тональная определённость появляется лишь в конце, во время звучания молитвы «Shema Yisroel» в исполнении мужского хора в унисон [2, с. 423].

Оркестровое вступление открывает возглас трубы, тембр которой олицетворяет неминуемое зло. Трепет, эмоциональная нестабильность, настороженное ожидание катастрофы слышатся в тревожных переключках струнных и деревянных духовых, в которую вторгаются напряжённые звуки малого барабана, ксилофона и солирующей скрипки в их крайнем регистре. Этот начальный оркестровый эпизод подготавливает вступление партии чтеца. Начинается повествование, сопровождающееся постепенно нарастающими в движении и динамике маршеобразными фигурами у струнных – герой приходит в сознание. Осознание времени приходит в момент проведения у валторны темы «Shema Yisroel» на фоне широких колышущихся волн солирующих альтов и скрипок.

В следующем разделе (т. 25) в партию чтеца вторгается роковой начальный возглас трубы – предвестника Зла, трагических событий, которые уже произошли и воскресают вновь в памяти героя. В маршеобразные фигуры у контрабаса и альты в переключке с фаготом, сменяющиеся трепещущими фигурами кларнета и «стонами» гобоя, вновь вторгается тема-предвестник Зла, окрашенная в холодный, зловеще-ирреальный тембр флейты в высоком регистре. Так изображается утро обречённых на смерть в Варшавском гетто. На словах чтеца «You had been separated from your children, from your wife, from your parents» («Ты разлучён со своими детьми, женой, родителями») у скрипок и гобоев в контрапункте с трепетно-колышущимися триолями альтов и фаготов в высоком регистре появляются скорбные интонации, подчёркнутые авторской ремаркой *molto espressivo* – выражение сочувствия узникам гетто. Как приглушённый стон звучит реплика солирующей скрипки в динамике *mf* на фоне трепещущего тремоло солирующих альтов и виолончелей, завершающая этот раздел.

Зловещие сигналы труб и валторн в сопровождении струнных *col legno* и малого барабана, напоминающие военные сигналы, открывают следующий раздел (тт. 31–32). Они появляются в имитации низких струнных и деревянных духовых на фоне тревожно пульсирующих тромбонов и туб с сурдинами в переключке с валторнами и трубами на словах чтеца «Get out!» («Выходите»; тт. 33–34). Ужасающая сцена из жизни Варшавского гетто словно оживает перед нами. Оркестр изображает неравномерную поступь «стариков и больных»: разбросанные у тромбонов и труб трёхзвучные аккорды терцовой структуры и рассыпанные между партиями деревянных духовых и партией солирующего альты шестнадцатые – повторяющиеся серийные комплексы. Нервно пульсирующие тридцать вторые у деревянных духовых и виолончелей в сопровождении большого барабана, дублирующего этот ритмический рисунок (тт. 36–37), передают торопливую, суетящуюся поступь других узников, опасаящихся наказания. Слова «Much too much noise, much too much commotion!» («Слишком много шума, слишком много суеты!») в тт. 38–40 сопровождают только ударные – зловеще-сухие, безжизненные в своём звучании: ксилофон, играющий в неравномерной ритмике ходы по увеличенному трезвучию и малый барабан с суетливым, дробящимся ритмическим рисунком тридцать вторых. Пронзительная трель флейты пикколо на *ff*, напоминающая сигнал свистка, вторгается в партию чтеца, передающего реплики фельдфебеля. Она предвосхищает момент избития узников. Вновь появляются пронзительные стоны у гобоев, кларнетов и скрипок на трепещущем тремоло альтов и арфы и нервно пульсирующем фоне труб и фаготов.

В этот момент, когда очевидец ужасающих событий избитый без сил падает на землю (тт. 47–49), у виолончели на фоне беспокойных фигур альтов и валторн в контрапункте со стонущими интонациями фагота в высоком регистре впервые излагается тема-серия в её мелодическом виде, в партитуре обозначенная латинской буквой P – *primus*. Как её ответвление на словах чтеца «We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head» («Всех нас, лежащих на земле, кто не мог подняться, били по голове») у гобоев, кларнетов и первых скрипок звучит интонационно обострённая фраза, напоминающая стенания узников (в партитуре также обозначена буквой P). Она переходит в отчаянные вопли у высоких деревянных духовых, поддержанных скрипками (*ff*), на фоне тревожного фруллато тромбонов. В тт. 52–53 музыка словно приостанавливает своё стремительное развитие в зловещем оцепенении (застывшая педаль тромбонов, на фоне которой – словно «оцепеневшие» аккорды у флейт и гобоев, поддержанные холодными флажолетами альтов и виолончелей). В этот момент герой теряет сознание. Так осуществляется переход к следующему разделу (т. 54). Партия чтеца словно на мгновение «застывает» на одном «звуке». А на словах «They are all dead» («Они

все мертвы») наблюдается условный «интонационный» спуск, сопровождаемый стонущими интонациями у альтов и гобоев в высоком регистре в сопровождении нервно пульсирующих виолончелей и валторн. На фоне «застывшей» педали валторн и фаготов слышится приглушённый стон струнных *pp*, изображая стон находящегося почти без сознания узника. Холодные, зловеще-ирреальные флажолеты солирующих альтов на трепещущем тремоло низких струнных передают состояние страха, боли и напряжённого ожидания (т. 60). Оно находит выход в следующем такте: вторгается тема-предвестник Зла у виолончелей в обращении и альтов в основном виде и пронзительная трель у кларнетов, гобоев и флейт в высоком регистре, к которым затем присоединяется флейта пикколо, напоминая сигнал свистка сержанта [1, с. 242].

Вновь появляющиеся сбивчивые, неравномерные «шаги» у альтов и виолончелей *pizzicato* сопровождают эпизод, когда узники начинают медленно и нерегулярно считать. Вторгается пронзительная трель флейт пикколо, сопровождаемая тем же гневным возгласом у низких струнных в момент восклицания в партии чтеца «Achtung!» («Внимание!»), прерывающего счёт узников. Широкие триольные ходы, охватывающие партии флейт, гобоев, кларнетов на фоне нервной пульсации струнных и фрулато труб, сопровождающие второй приказ сержанта расчитаться, словно подгоняют движение, приближая кульминационный момент. Так начинается следующий раздел, где узники гетто снова пересчитываются. Триольное движение постепенно охватывает весь оркестр и частично партию чтеца, что сопровождается усилением динамики и ускорением темпа.

Эмоциональное напряжение, достигшее своего апогея, находит разрядку в генеральной кульминации произведения – вступление мужского хора в унисон с темой молитвы «Sh<sup>ma</sup> Yisroel» (т. 80). Хор вступает на звуковом подъёме всего оркестра. Впервые появляется динамика *fff*. Высокие струнные и деревянные духовые звучат в своих высочайших регистрах. Тема хора дублируется первым тромбонем, поддержанная триольным контрапунктом труб и скрипок в высоком регистре, в своём комплексе составляющем серию (на её дальнейших инвариантах построено развитие партии оркестра). Тромбон, применённый в его ярком, блестящем регистре, звучит на протяжении всего эпизода, постепенно смолкая лишь к концу произведения. Благодаря его благородному и лучезарному тембру тема молитвы у хора звучит как некий символ торжества человеческого духа над силами зла, символ надежды на продолжение жизни после физической смерти.

В оркестре с т. 81 возникают переключки между группами, продолжающиеся почти до конца произведения и создающие впечатление непрерывного волнообразного звукового потока. Триольное движение вновь охватывает оркестр, словно не давая ослабевать тому напряжению, который создал предшествующий этому заключительному эпизоду кульминационный подъём. Высокие струнные и деревянные духовые продолжают звучать в своих высочайших регистрах, лишь изредка опускаясь в более низкие.

Пожалуй, единственным несмолкающим инструментом в оркестре остаётся тромбон, придающий звучанию хора гимнический характер, несмотря на ужасающий трагизм ситуации. Гимничность и торжественность молитвы у хора подчёркивают благодаря своему блестящему звучанию появляющиеся здесь впервые и лишь на краткий миг треугольник, тарелки, куранты и колокола (тт. 83–85, 95–97). Партия мужского хора при этом звучит напряжённо, затрагивая крайний регистр. Этому способствует и охватывающее музыкальное пространство с т. 89 триольное движение, которое словно «подгоняет» развитие музыки к конечной точке произведения. Линейное развёртывание хоровой партии основано на восходящих интонациях, словно отражение надежд узников

на то, что их молитва будет непременно услышана. Основу мелодической линии молитвы составляют одухотворённые и «человечные» терцовые, квинтовые и секстовые интонации. Они противопоставлены малосекундным интонациям, преобладающим в оркестровой партии не только в этом эпизоде, но и во всём предыдущем развитии музыки. Восходящим, как бы восклицательным, ходом as-e-es завершается мелодия молитвы (т. 97) [1, с. 241–242].

Так, после длительного и непрерывного додекафонного развития музыка приходит к тональной определённости, как в партии хора (заключительный звук es), так и в оркестре – у медных инструментов повторяется мелодический ход fis-g-c с устремлением в звук «с» (тт. 97–98). Эта интонация – преобразованная начальная интонация темы-предвестника Зла. Этот ход словно устремляется к заключительному аккорду на *sf*, условно отсылающему нас к тональности c-moll, которым резко обрывается произведение, как бы знаменуя собой момент неминуемой гибели узников.

Итак, в ходе анализа музыкального языка, композиторской техники и драматургии данного произведения мы пришли к выводу, что по жанру оно приближается к поэме, хотя сам композитор определил его как кантату. Это подтверждают следующие факторы: 1) тяготение музыки к сквозному развёртыванию; 2) хор появляется в самом конце произведения, в его кульминации; 3) партия чтеца выписана на одной линейке и содержит лишь элементы *Sprechstimme* и условные интонационные ходы голоса; 4) главенствующее значение текста и подчиняющийся ему экзистенциальный поток сознания в партии оркестра.

«Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга – произведение высокоэмоциональное. Созданное почти сразу после окончания Второй мировой войны, оно представляет собой горячий отклик самые ужасающие и трагичные её события. Поэтому так велика его эмоциональная и обличительная сила, ибо оно поистине «писалось кровью сердца» [2, с. 424].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Власова, Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга / Н. О. Власова. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 424 с.
2. Павлишин, С. С. Арнольд Шёнберг / С. С. Павлишин. – М.: Композитор, 2001. – 477 с.
3. Шёнберг, А. Письма / А. Шёнберг. – СПб.: Композитор, 2008. – 463 с.

УДК 37.026.9:78.01

*О. Ю. Орлова,  
г. Луганск*

### ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА ХОРОВЫХ ЗАНЯТИЯХ В ШКОЛАХ ИСКУССТВ

Современное общество нашего региона выдвигает требования к духовному развитию личности, где одним из главных условий есть воспитание и образование детей и молодежи. Акцентируется внимание на важности музыкального развития, как мощного инструмента сохранения и обогащения культурно-исторических традиций, воспитания уважительного отношения к национальным святыням, а также к истории и культуре всех коренных народов и национальных меньшинств, которые проживают в Луганске. Образовательные программы музыкальных школ и школ искусств четко акцентируют внимание на обогащении духовной культуры подрастающего поколения и отмечают воспитание именно с помощью средств музыкального искусства.

Кроме общего музыкального образования особую роль в воспитании исполняет именно вокально-хоровое искусство, которое имея непосредственное влияние на внутренний мир человека, закладывает основы самореализации личности, прививает любовь к культурному национальному наследию, воспитывает эстетические и духовные качества и др. Как известно, на уроках музыкальной литературы в школах искусств и уроках музыки в общеобразовательных школах, восприятие и слушание музыки является одним из основных видов деятельности, которое позволяет на начальном этапе познакомиться с произведениями того или иного композитора.

Особую актуальность приобретает формирование музыкального видения, вкуса младших школьников как важной составляющей духовного развития. Известно, что данная проблема рассматривается в аспекте возрастной педагогики, в частности, педагогики младшего школьного возраста.

Как известно, одним из начальных этапов познания окружающего мира является восприятие, которое принимает непосредственное участие в процессе организации познавательной и деятельной сферы человека.

Существуют несколько свойств восприятия:

- предметность – объекты воспринимаются не как несовместимый набор ощущений, а составляют образцы конкретных предметов;
- структурность – предмет воспринимается сознанием как абстрагированной от чувств смоделированной структуры;
- апперцептивность – на восприятие влияет общее содержание в психике человека;
- контактность – на восприятие влияют обстоятельства, в которых оно происходит, но несмотря на это восприятие остается относительно неизменным;
- избирательность – преимущественно выделение одних объектов по сравнению с другими;
- осмысленность – предмет осознано воспринимается, мысленно называется и относится к определенному классу.

Некоторые психологи отмечают, что при восприятии информации могут доминировать те или иные образы (зрительные, слуховые и т. д.). Так, человек, в котором преобладают зрительные образы, является *визуалом*, типичная для него познавательная позиция – смотреть, представлять, наблюдать. Человек с преобладанием слуховых образов – *аудиал*, его обычная познавательная позиция представлена слушанием и речью. Человек, у которого преобладают тактильные и двигательные образы, относится к *кинестетикам*, он ориентирован на движение и прикосновение.

В процессе формирования музыкального восприятия эту индивидуальную специфичность надо обязательно учитывать и строить работу педагога соответствующим образом.

Проблема восприятия музыки интересовала еще древнегреческих ученых. Интересно отметить, что понятие «невежественный» у греков было синонимом «не умеющий петь в хоре». Система образования юношей строилась на основе гимнастики, а пение и инструментальная музыка в сочетании с поэзией призваны были воспитывать их душу. При этом хоровое пение наряду с другими искусствами было неотъемлемым атрибутом школьной жизни.

Как один из видов эстетического восприятия, музыкальное восприятие включает в себя особенности, характерные для восприятия искусства в целом. Будучи одной из разновидностей музыкальной деятельности, музыкальное восприятие включает в себя

слушание, воспроизведение и творчество, в форме динамики разнообразных чувств, воображения, возникновения оценочного отношения.

В научной литературе [1–7 и др.] восприятие музыки рассматривается как специфический вид духовно-практической деятельности, который последовательно включает высокий уровень достижения выразительно-смыслового содержания музыки и, не ограничиваясь актом восприятия, одновременно реализуется в форме чувств, ассоциативного мышления. Восприятие музыки является синтетической психофизиологической деятельностью, подвергается формированию и развитию в процессе освоения педагогики восприятия музыки.

Исходя из того, что восприятие музыки в психолого-педагогической науке понимается как эстетическое постижение музыкального явления в единстве его содержания и формы, прежде всего объединяет художественные образы музыкального произведения и выявляет в нем чувственно-эмоциональное качество личности. Вместе с тем процесс восприятия музыки неразрывно связан со «слушанием музыки», которое может рассматриваться с двух сторон: во-первых – как составная часть урока музыкального искусства, а во-вторых – составная часть понятия к «восприятию» музыкальных произведений.

Во время восприятия музыки человек не только наблюдает и эмоционально чувствует, но и приобщается к переживаниям, представленных автором в произведении. Музыкальное восприятие направлено на постижение многомерного культурно-музыкального феномена, каким является музыкальный образ, несущий глубинный смысл и культурный знак, обладающий общекультурным значением и индивидуальной значимости для каждого слушателя музыки. Постижения музыкального образа в условиях музыкального образования предусматривает возможность выражения в различных видах учебно-исполнительской деятельности этого субъективно воспринятого личностью музыкального образа.

Среди задач музыкально-эстетического восприятия главное место занимает собственная реализация младших школьников в музыкальной деятельности и формирование их целостного восприятия музыки. Структура музыкального восприятия определяется как особая деятельность, процесс и результат которой является системой перцептивных и интеллектуальных умений. Взаимодействие объекта и субъекта – музыкального произведения и слушателя – происходит в процессе восприятия, результатом которого является музыкальный образ.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов, В. П. Диагностика музыкальных способностей детей: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. П. Анисимов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 128 с.
2. Загальна психологія: навч. посібник / О. П. Сергєєнкова [та ін.]. – К.: Центр учбової літератури, 2012. – 296 с.
3. Казмиренко, Л. Психологія: учеб. пособие / Л. Казмиренко, А. Кудермина, А. Моисеева; под ред. Л. Казмиренко. – М., 2015. – 382 с.
4. М'ясоїд, П. А. Загальна психологія: навч. посібник / П. А. М'ясоїд. – 3-тє вид., випр. – К.: Вища шк., 2004. – 487 с.
5. Самарин, В. А. Хороведение и хоровая аранжировка / В. А. Самарин. – М.: Академия, 2002. – 352 с.
6. Словарь-справочник музыкальных терминов по книгам Ю. Е. Юцевич. – Режим доступа: <http://term.in.ua>
7. Тарасов, Г. С. Проблема духовной потребности (на материале музыкального восприятия) / Г. С. Тарасов. – М.: Наука, 1979. – 190 с.

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПЕСЕННОГО ЖАНРА**

Современная духовная ситуация определяет необходимость философского изучения проблем музыки и музыкального познания человеческого мира. Рассмотрим такой популярный у слушателей жанр, как песня. Истоки этого жанра уходят в глубокую древность. В античном искусстве поэзия и музыка не были разделены и существовали в виде единого искусства песни. Одноголосные песни трубадуров, труверов, миннезингеров и мейстерзингеров эпохи Средневековья обнаруживают неразрывное единство слова и мелодии. Как правило, в них ясно ощутима связь строения поэтической и музыкальной строфы, единство рифмы и мелодической каденции. В этот же период развиваются и более простые, тяготеющие к гомофонному складу формы многоголосной песни: итальянские фроттолы, вилланеллы и тому подобные песни, предназначенные для домашнего музицирования. Эта традиция была продолжена в итальянских канцонеттах конца XVI–XVII вв., оказавших большое влияние на творчество немецких, французских и английских композиторов. К песенным жанрам XV–XVI вв. относятся различные религиозные и военные песни: гуситские песни, гимны гугенотов, протестантские хоралы и т. д. [1, с. 264].

Во 2-й половине XVIII в. внутри песенных жанров кристаллизуется камерная песня-романс с сопровождением струнного клавишного инструмента. Песенные формы занимают видное место в опере XVIII в. и в других музыкально-театральных жанрах. В период Великой французской революции складывается жанр массовой революционной песни. Возникшие в эту пору песни «Марсельеза» и «Са ира́» (Ça ira) сохранили значение в качестве художественных символов освободительной борьбы народа [Там же, с. 265].

В XIX в. в связи с общим расцветом лирических форм искусства, а также с ростом интереса к собиранию и изучению фольклора песенные жанры интенсивно развиваются, разделившись на романс и собственно песню (часто в народном духе). Границу между ними иногда установить трудно. Куплетность строения является важным, но не решающим признаком, т. к. и романс может быть куплетным (например, «Не искушай» М. И. Глинки), а песня – некуплетной. Более точным критерием может служить обобщённость мелодии песни, которая порой может даже исполняться с другим текстом (при условии сохранения строфического строения и размера). Немаловажное значение имеют и другие жанровые признаки. Романс связан главным образом с лирической сферой чувств, понятие «песня» включает в XIX–XX вв. широкий круг жанровых разновидностей (сатирическая, драматическая песня и др.). Промежуточные формы песни-романса, с преобладанием песенных черт, занимают видное место в творчестве русских композиторов 1-й половины XIX в. А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гумилёва и др. Классики XIX в. – от М. И. Глинки до С. В. Рахманинова – оставили сравнительно немного песен в точном значении слова, однако песенность как тип мелодического мышления, тесно связанного с фольклором, очень характерна для их творчества. Это относится и к музыкальному наследию многих зарубежных композиторов XIX в.: Ф. Шуберта, И. Брамса, Ж. Бизе, Дж. Россини, Дж. Верди [Там же, с. 266].

Параллельно с творчеством профессиональных композиторов развивалась песенная традиция, представленная поэтами, которые сами создавали (или подбирали из популярных песен) мелодии для своих произведений и сами их исполняли. Их произведения часто отличались яркой публицистичностью. Песни французских поэтов-

шансонье, от П.-Ж. Беранже до Э. Потье, пользовались популярностью далеко за пределами Франции.

В начале XX в. в ряде стран переживает подъём рабочая революционная песня, лучшие образцы которой приобрели международное значение («Интернационал»). Она послужила одним из истоков советской массовой песни, впитавшей также и черты песни народной, крестьянской и городской, русской и украинской. Массовая песня стала одним из ведущих жанров в советском музыкальном творчестве, особенно в период Гражданской войны 1918–1920 гг., в 30-е гг. и в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Она оказала большое влияние на другие жанры: оперу, романс, кантату, киномузыку. Многие советские песни получили распространение за рубежом.

С 1930-х гг. подъём песенного жанра наблюдается и в других странах; он связан со стремлением композиторов к демократизации творчества (Г. Эйслер, французские композиторы, входившие в Народную музыкальную федерацию). Большого развития в XX в. достигла эстрадная песня, исполняемая солистами или вокально-инструментальными ансамблями. В 60–70-х гг. в ряде стран, в том числе в СССР, возрождается традиция шансонье. Общественная, организующая роль современной песни (прежде всего – советской) ярко проявляется в международном движении за мир и социальный прогресс. Российская эстрада являла собой разнообразную группу творческих лиц, представляющих как эстрадно-песенный жанр, так и иные жанры сценического искусства. Среди них эстрадные исполнители: Алла Пугачёва, Валерий Леонтьев, София Ротару, Филипп Киркоров, Олег Газманов, Лев Лещенко, Иосиф Кобзон, вокально-инструментальные ансамбли, поп-группы и рок-группы: «Самоцветы», «Песняры», «Машина времени», «Земляне», «Ария», «Алиса», «Мумий Тролль», «Земфира», «Кино» и многие другие. Российский шоу-бизнес стал весьма мощной структурой. Множество звукозаписывающих фирм, два крупных музыкальных канала (MTV и МУЗ-ТВ), определенная система рекламы и распространения. Песни этих исполнителей и новый жанр в музыке были увенчаны огромным успехом, их знали наизусть. Нынешнее поколение в большинстве своем знает о них только из рэмиксов, популярность их ушла, и вместе с этим ушли качественные тексты и музыкальное сопровождение.

Время, когда современной считалась классическая музыка, давно ушло в прошлое, а с ним ушла и оперная музыка, и старинные романсы, та музыка, которая была наполнена глубоким смыслом и красотой, отличалась сложностью исполнения. Что касается современной песни, с 2000 года и по сегодняшний день мы видим явное движение к упрощению. Известными исполнителями в настоящее время являются Ани Лорак, Полина Гагарина, Сергей Лазарев, Ирина Дубцова, группы Arktik Asti, Баста, Монатик, Тина Кароль, Потап, Макс Барских и мн. др. Их творчество еще имеет схожесть с творчеством советских исполнителей, у этих песен есть смысл, они мелодичны, быстро запоминаются, хотя это уже новый стиль в музыке, имеющий свои особенности. Современные песни, появившиеся в настоящее время, имеют большой разрыв между предыдущими двумя примерами.

Произошло что-то странное, стала появляться иная музыка, которая сейчас на пике популярности. В наши же дни чрезмерное подчеркивание неправильных ритмов и гипертрофированная динамика современной джаз-, рок-музыки напоминает боевую музыку праотцов, которая применялась для возбуждения воинственности и жажды убивать. Такая музыка пробуждает низшие инстинкты людей. С добавлением некоторых утонченных гармоний новейшего времени влияние этой музыки еще значительно усиливается. Минимум цензуры, максимум пропаганды.

В наше время слушатель выбирает музыку, которая звучит максимально просто и

запоминается буквально с первого прослушивания, чаще всего это три-четыре аккорда, которые сопровождают всю песню, также пара строк припева, которые запоминаются и крутятся в голове весь день, да и смысл этих слов банально прост, а бывает, что и вовсе смысла в них нет. Ярким примером этого является тот факт, что кумиром нашей молодежи на данный момент являются такие исполнители, как Ольга Бузова с ее хитами «Мало половин», «Твой слова – водица», «Лайкер», «Танцуй под Бузову». Ее творчество можно охарактеризовать одним предложением: это музыка для еще не сформировавшегося ни культурно, ни умственно человека. Но удивляет то, что ее песни слушают миллионы людей, и это прискорбно. Таких примеров множество, это также касается и рэпа, по которому сходят с ума подростки. Они считают себя «крутыми» и современными, слушая такую поп и рэп-музыку. Главный критерий такой музыки – доступность: что слушает большинство людей, то слушают и они. Например, песня Артура Пирожкова «Алкоголичка», название которой говорит само о себе. Также в наши дни популярны такие рэперы, как StaFFord63 ft. Руслан Черный – «Мне бы в небо». В тексте нет смысла, но молодежь слушает этот бит, внимая строкам о марихуане и растаманах. Есть много рэп-композиций и о любви, в текстах которых все-таки улавливаем позитивные нотки. Например, T1one DaemoN – «Лови», Эндшпиль и Vlad Bul – «Не грусти», Rasa – «Пчеловод», KhaliF – Grazes и мн. др. Нам как слушателям стали предлагать низкопробные варианты музыки, которые не развивают наше мышление и не несут глубокого смысла. Это музыка, которая ни к чему нас не обязывает, а хотелось бы чего-то стоящего внимания, имеющего содержание.

Современная музыка стала очень громкой, она буквально грохочет. «Вся музыка звучит одинаково!» – эта распространенная жалоба также нашла свое научное подтверждение. Ученые из НИИ искусственного интеллекта в Барселоне под руководством Жуана Серры (Joan Serra) проанализировали эволюцию популярной западной музыки в период с 1955 по 2010 г. В своей работе Серра и его коллеги использовали базу данных под названием «Миллион песен» (Million Song Dataset) По мнению исследователей, пик оригинальности музыки пришелся на 1960-е годы, а затем тембровое разнообразие стало неуклонно снижаться, и то же произошло с тональностью. Авторы популярной музыки выбирают для ее создания одни и те же проверенные аккорды и комбинации нот, в итоге их произведения становятся все более однородными. Впрочем, сейчас очень популярными становятся ремейки. Например, песня I will always love you в исполнении Уитни Хьюстон стала даже большим хитом, чем оригинальная версия Долли Партон 1974 года.

Еще одна особенность современной песни заключается в том, что многие композиции кажутся незавершенными, в них явно не хватает финального аккорда. И это происходит не только потому, что музыка сильно упростилась. Дело в том, что именно такие песни лучше всего запоминаются, какими бы глупыми они вам ни казались. Наш мозг пытается подобрать окончание для оборванной мелодии, снова и снова прокручивая ее в голове. Так что некая незавершенность нынешних песен – это не случайность, а хитрый маркетинговый ход.

Буквально каждый день мы слышим новые имена восходящих звезд, в музыке появляются различные новые жанры и стили. Написать музыку в наше время может даже тот, кто не знает нотной грамоты и гармонии. Вот до чего дошел музыкальный прогресс! То же касается и вокала. Новации современной музыки позволяют вокалисту открыть новые возможности его голоса благодаря мастерству звукозаписи, но, к сожалению, это можно назвать халтурой, звуковые «спецэффекты» нашего времени позволяют почти каждому стать певцом. Современная эстрада сейчас вызывает возмущение у старшего

поколения и много восхищения у молодого; с чем это связано, с привычками, традициями или новациями? Думается, это связано с нравственными понятиями, с воспитанием и, конечно, со временем, в котором каждый из нас родился и живет. Идет время, уходят старые ценности, нравы, традиции, приходят новые, а музыка всех наших поколений – это проводник, который как зеркало отражает тот или иной период жизни.

Современная музыка полна загадок, каждый месяц проводятся слёты молодых композиторов, каждый год то, что раньше казалось невыносимой дерзостью, признаётся шедевром. В своё время и И. С. Бах, и Л. В. Бетховен, и Г. Малер были не поняты современниками. Их произведения опередили своё время. Может быть, понимание новаторских устремлений композиторов XXI века появится только у будущих поколений? Современная музыка жива и дееспособна. П. И. Чайковский писал: «Пройдут миллионы лет, и если музыка в нашем смысле будет еще существовать, то те же семь основных тонов нашей гаммы, в их мелодических и гармонических комбинациях, оживляемые ритмом, будут все еще служить источником новых музыкальных мыслей». Обращение к миру музыки необходимо на пути воссоздания национальных традиций духовной культуры.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, В. Л. Музыка как ценность и образ человеческого мира: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / В. Л. Бойко; Сиб. аэрокосм. акад. им. акад. М. Ф. Решетнева. – Красноярск, 2001. – 143 с.

УДК 786.2

*В. Ю. Писарева,  
г. Луганск*

### СОВРЕМЕННАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА (на примере сборника «В гостях у сказки» композиторов Ростова-на-Дону)

Музыка для детей всегда в поле зрения композиторов, начиная с И. С. Баха, В. А. Моцарта, которые писали для своих детей, и включая продолживших эту традицию в своих альбомах Р. Шумана и П. Чайковского. Данное явление широко распространено в творчестве современных композиторов. Подтверждением тому являются «Детская музыка», ор. 65 С. Прокофьева, две тетради «Детского альбома» А. Хачатуряна, «Альбом пьес для детей» Г. Свиридова, сборник с таким же названием С. Слонимского, альбом фортепианных пьес В. Птушкина. Среди последних фортепианные миниатюры для детей, озаглавленные «В гостях у сказки», которые созданы ростовскими композиторами.

Общность адресата подразумевает сходные подразделы каждого сборника, за исключением программного названия «В гостях у сказки», представленного творчеством ростовчан. Обязательной составляющей являются жанры, помогающие ребёнку с самых юных лет узнать по маршу определенному метру и ритму, песню – по заложенной в ней кантиленности, танец – по соответствующей ритмической формуле и т. д. В «Альбоме для юношества» Р. Шумана жанровость представлена Солдатским маршем, Песенкой, Хоралом, Этюдом, Маленьким романсом. Среди пьес «Детского альбома» П. Чайковского – Русская песня, Полька, Мазурка. Сборник «12 детских пьес» С. Прокофьева содержит Тарантеллу, Вальс, Марш, а в «Детском альбоме» А. Хачатуряна мы встречаем Инвенцию и Этюд.

Сочиняя музыку для детей, композиторы учат маленьких исполнителей находить

изобразительные черты, обращаясь к картинам природы, сказочным персонажам. К первой группе можно отнести «Утреннюю прогулку», «Зиму» Р. Шумана, «Зимнее утро» П. Чайковского, «Дождь и радуга», «Вечер», «Ходит месяц под луной» С. Прокофьева, миниатюры «Зима», «Дождик» А. Хачатуряна. И всё же изобразительное начало доминирует в пьесах со сказочным сюжетом. Юный музыкант благодаря образности письма Р. Шумана без труда узнаёт любимого «Деда Мороза» и сказочницу «Шехеразаду», погружается в мир «Сказочки» С. Прокофьева, представляет себе его же забавное «Шествие кузнечиков», поддается чарам «Колдуна» Г. Свиридова.

К числу высокохудожественных пьес относятся развивающие аналитическое мышление полифонические пьесы. Следуя баховским традициям, «первопроходцем» в этом направлении явился Р. Шуман, включивший в свой альбом Маленькую фугу, Песенку в форме канона. Инвенция, Фуга вошли в «Детский альбом» А. Хачатуряна.

Бесспорно, очень важны пьесы с ярко выраженным эмоциональным началом, раскрывающие внутренний мир ребенка, позволяющие ему понять свои собственные настроения, переживания и наблюдения. Микроцикл из «Детского альбома» П. Чайковского: «Болезнь куклы», «Похороны куклы» и «Новая кукла», а также пьеса «Мама» нашли продолжение в сочинениях подобного рода «Пятнашки», «Раскаяние» С. Прокофьева, «Сегодня запрещено гулять». «Лядо серьезно заболел», «В день рождения» А. Хачатуряна; «Попрыгунья», «Упрямец» Г. Свиридова.

И тем не менее в каждом сборнике есть что-то определённо новое. Ежегодно выезжавший в европейские страны П. Чайковский уделял внимание их национальным чертам. Это подтверждают Неаполитанская, Немецкая и Старинная французская песенки, русская «Камаринская». В «Альбоме пьес для детей» Г. Свиридова, чью музыку сравнивают с русской иконой, птицей-тройкой, ярко выражены характерные черты русского искусства в пьесах «Звонили звоны», «Парень с гармошкой», «Перед сном», напоминающей колыбельную песню повторностью мотивов и ярко выраженным натуральным минором с мажорным трезвучием VII ступени, баюкающими секундными интонациями.

Рассматриваемый альбом Ростовской композиторской организации «В гостях у сказки» приглашает ребенка погрузиться в мир сказочных чудес, встретиться с любимыми героями. С помощью своего воображения ребенок может полетать на «Ковре-самолёте» А. Матевосяна, встретиться с его же «Царевной-лягушкой», «Кошечем Бессмертным», «Котом в сапогах» М. Бугаёвой, Снегурочкой и Лелем Г. Толстенко. Малыш может посмеяться над «Важным индюком», «Танцем лягушат» В. Ходоша, вообразить «Полёт летучих обезьян» из сказки для двух фортепиано «Волшебник Изумрудного города» Ю. Машина, «Предзастольную бурчалку людоеда» М. Фуксмана. Тем не менее, несмотря на тематическую определённость сборника, в нём есть жанровые пьесы, такие как Колыбельная В. Ходоша, Мелодия и «Воспоминание о вальсе» А. Шпака, Вальс для двух фортепиано Г. Балаева, а также сочинения, затрагивающие сферу чувств юного музыканта. Это «Осеннее настроение» М. Фуксмана, «Радостное пробуждение» и «Грустно поёт бабушка» М. Аргусова. Каждый из перечисленных композиторов, не уходя от собственного стиля, передаёт содержание произведений простыми музыкальными средствами, таким образом пробуждая фантазию ребёнка, формируя его эмоциональную культуру. Рассмотрим более детально две пьесы Г. Толстенко.

Оба произведения композитора связаны с одной сказкой А. Н. Островского – речь идет об образах Снегурочки и Леля. Облик ожившей ледяной девочки получил широкое распространение в творчестве Н. Рериха, М. Врубеля, В. Васнецова, Д. Маковецкого и ряда других художников. Не остался безразличным к сюжету и сказочник Н. Римский-

Корсаков, который «точно прозрел на удивительную красоту» сказки Островского и написал одноимённую оперу. Несколько позже П. Чайковским была написана музыка к одноименной пьесе.

Г. Толстенко выбрал для своих произведений два персонажа, которые представляют две стороны: сказочную («Снегурочка») и реальную («Лель на дудочке играет»). Пьесы объединены общей нитью – это поэтичная красота «весенней сказки», что даёт возможность называть их дилогией. Первая история погружает исполнителя и слушателя в мир «неземной» Снегурочки, которая постепенно оживает под воздействием великой силы любви. Нежный, поэтически утончённый характер основной темы, изложенной в форме сложного периода, точно передаёт черты облика героини, её хрупкость, загадочность и лёгкость. Это подтверждает изящная, устремлённая вверх мелодия с падающей после ферматы в противоположном направлении терцией. Её развитие расцветается выразительной линией басового голоса на фоне выдержанной верхней терции тоники *c-moll* с красочным неожиданно появляющимся минорным VII ступени. Так создаётся атмосфера невесомости и затаённости с динамическими подъёмами и спадами. Она ещё более реальна во втором предложении благодаря переходу в самый верхний регистр с октавными взлётами, напоминающими хрустальные капельки. И если в первом предложении ферматы создавали ощущение торможения в развитии тематизма, то во втором это отчётливо выраженная танцевальная тема, принимающая облик медленного вальса. И наконец, в третьем мы слышим сформировавшуюся тему вальса Снегурочки с выразительной закруглённой мелодической линией в ускоренном движении. Прозрачная фактура, верхний регистр, динамика *pp* – новые штрихи к грациозному портрету юной девушки.

Во втором периоде в тональности *cis-moll* танец обретает уверенные черты с помощью тират, усиления динамики и формирования кульминации на повторяющемся восходящем верхнем тетраорде в ускоряющемся темпе. Её спад по звукам тонического трезвучия в т. 41 замирает на полифункциональном сочетании *t* и *s*. И как воспоминание о Снегурочке, остались хрустальные октавные капельки на *ppp*. Дочь Деда Мороза и Весны растаяла.

Пьеса «Лель на дудочке играет» напоминает народные инструментальные наигрыши. Она представляет собой 3-частную композицию с контрастной серединой. Четырёхтактовое вступление, основанное на повторении мотива с опорой на звуки минорной доминанты тональности *c-moll* создаёт эффект приближения благодаря остинатности и *crescendo* от *pppp* до *mf*. Он является фоном, на котором звучит мелодия верхнего голоса с опорой на *t-d* гармонию. Нисходящие квинты, тираты, пунктирный ритм, пятитактовая структура предложения, размер 5/8 указывают на связь с русским фольклором. Всё это сродни пастушьим свирельным распевам, на что указывает Т. Попова [1].

Второе предложение звучит в тональности *B-dur* и расширено до семи тактов (тт. 10–16). Непрерывность мелодического развития, варьирование мотивов в высоком регистре создаёт ощущение живой импровизации, где неизменным остаётся полифункциональное сочетание *t* и *d*. В процессе развития в т. 19 появляется *es-moll*, который тут же сменяется на *des-moll*.

Небольшая середина вносит контраст. В замедленном темпе на *f* в квартном изложении звучит архаичного склада мелодия, основанная на нисходящих квинтах, её сопровождают квинтовые восхождения басового голоса из нижнего регистра в средний. При неизменной структуре верхних голосов квинтовые цепи поступенно двигаются в нисходящем направлении. Всё это завершается двухголосным наигрышем с ускорением

ритмического движения в т. 32, напоминая о традициях народного музицирования.

В репризе вступление сокращается до двух тактов. Его основная часть – буквальное повторение тематического материала первого раздела. Однако после его изложения в тональности *des-moll* композитор продолжает развитие в тональностях *b-moll*, *F-dur*, *Es-dur*, используя варьирование тт. 69–72.

Небольшая кода, опирающаяся на разнонаправленные квинты, напоминает о начале пьесы, застывая на остинатных повторах квинты из *d53* с форшлагом и постепенным затуханием звучности создавая иллюзию удаления пастушка. И только два заключительных звука на *sub. f* возвращают слушателя к только что нарисованной картинке с пастушком Лелем.

Таким образом, давая волю детской фантазии программными названиями, композитор говорит на современном музыкальном языке, применяя полифункциональные сочетания, гибкий тональный план с использованием далёких тональностей, сочетая их появление с архаичными квинтами и квартами, прихотливой ритмикой, вариантностью мотивов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Попова, Т. В. Русское народное музыкальное творчество: учебник для консерваторий / Т. В. Попова. – М.: Музгиз, 1962. – 379 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Н. О. Погадаева,  
г. Оренбург*

### КОМПОЗИТОРСКОЕ НАСЛЕДИЕ ФЁДОРА СЕРАФИМОВИЧА ДРУЖИНИНА (1932–2007)

Творчество Народного артиста РСФСР, профессора Московской консерватории Фёдора Серафимовича Дружинина – исполнителя, педагога, композитора занимает особое место в отечественной музыкальной культуре завершившегося столетия. Свой путь будущего крупного исполнителя на альте и виоле д’амур Ф. С. Дружинин начинал в годы Великой Отечественной войны, в ЦМШ, в классе Н. Б. Соколова, параллельно с занятиями по композиции. Это был период началом многодесятилетней дружбы с Р. Леденёвым, который всегда поддерживал композиторские начинания альтиста. Важным этапом были годы учения в Московской консерватории в классе профессора В. В. Борисовского. В двадцать пять лет Фёдор Дружинин зарекомендовал себя как сложившийся музыкант, став в 1957 году лауреатом первых премий Всесоюзного и Международного конкурсов.

В исполнительской трактовке альтиста прочтение авторского текста сочинений композиторов разных направлений нередко становилось эталонным. При этом выработка собственного видения и индивидуального осмысления сочинений обуславливались глубоким знанием стиля той или иной эпохи. Это был энциклопедически образованный музыкант. Кульминация творчества альтиста в 1970-е годы была освещена дружескими и творческими контактами с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, одним из главных законодательств стилистических процессов в музыке завершившегося столетия. Композитор посвятил Ф. Дружинину своё последнее сочинение – Сонату для альта и

фортепиано, ор. 147, ставшую со слов исполнителя «бесценным даром и оправданием моей музыкальной жизни» [3, с. 87].

В творчестве альтиста прослеживается преемственность традиции русской альтовой школы, её основателя В. В. Борисовского. Этот фактор имеет место в исполнительской деятельности Дружинина – сольной, в пропаганде альты и виоли д'амур и ансамблевой, в Квартете имени Бетховена. И в педагогической работе, а также возглавляя кафедру альты и арфы в Московской консерватории с 1978 года. Характерно, что музыкант личную нотную библиотеку завещал Alma mater, где прошёл его путь от студента, аспиранта до ведущего профессора.

Более десяти лет как Фёдор Серафимович ушел из жизни, оставив, как наследие целой жизни, не только плеяду ярких учеников – исполнителей и педагогов, исполнительские записи, воспоминания, статьи и публикации, но и собственные сочинения. На протяжении многих лет благодаря ученикам Фёдора Серафимовича профессору Юрию Тканову, Александру Бобровскому, Екатерине Марковой, Алексею Симакину, Юрию Мазину и многим другим, исполняются сочинения выдающегося музыканта на ежегодных памятных концертах. В последние несколько лет ряд традиционных концертов перерос в музыкальные фестивали памяти Ф. С. Дружинина не только в консерватории, но и в других залах Москвы.

Уникальное наследие музыканта включает множество произведений разных жанров и форм. Двадцать шесть сочинений, написанных для альты соло, в сопровождении фортепиано или оркестра, различных дуэтов, ансамблей, вокала, хора. В основной список входят инструментальные, вокальные и камерно-вокальные произведения. В ряду инструментальных композиций: Соната и Вариации для альты соло, Фантазия для альты с фортепиано (версия с оркестром) памяти Вадима Васильевича Борисовского, Дуэт для двух альтов «Sinfonia a due», Трио для скрипки, альты и виолончели «Восточный эскиз», одно из ранних сочинений, написанных ещё в ЦМШ – Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (1949).

К сожалению, остался незавершённым Концерт для альты с симфоническим оркестром, партитура которого включает почти весь объём первой и развернутый эскиз двух частей. В семейном архиве, в частности, хранится партитура Концерта для альты и симфонического оркестра, которая осталась незавершённой (17 листов): первая часть – Moderato – 91 такт (С. 1–4), вторая – Allegro – 216 тактов (С. 5–17). В начале первой части в оркестре используется кластер, монолог альты сопровождают *col legno* низкие струнные. Во второй части с первого такта в дуэте выступают альт и туба, их реплики сопоставляются с оркестровыми *tutti*. После очередного туттийного эпизода в партитуре выписана тема тубы соло, далее есть эпизод дуэта альты и тубы в сопровождении арфы струнной и медной групп. Словом, колористическая сторона Концерта представляется особенно оригинальной.

Дружинин обладал собственным композиторским стилем, хотя, до определённого времени считал себя в этой области скорее любителем. Наполненность и самоуглубленность – вот содержательная сторона его творчества, суть которого лаконично определил Р. Леденёв: «В своей музыке, так же как и на сцене, Фёдор Серафимович бескомпромиссен. Темы (идеи) высокие, он избегает популярных, сниженных приёмов, запетых интонаций, истощённой повторами техники» [1, с. 193].

Первоначально сочинения Ф. С. Дружинина были связаны с выделением роли альты как сольного инструмента, расширением концертного репертуара. Альт, солируя, принимает участие в десяти сочинениях. Первоначально музыкант использовал это преимущество, но в 1980-е годы и в последующих работах инструмент в его сочинениях

становится неизменным участником ансамблей (разных по составу дуэтов, а также Квартета и Секстета).

Как один из последовательных пропагандистов современного отечественного и западноевропейского альтового репертуара, композитор расширил границы представлений о самом инструменте (Соната и Вариации для альтя соло, Дуэт для двух альтов). Альтист был не только ярким солистом, но и чутким камерно-ансамблевым исполнителем, тонко владеющим стилем. Это ощущается, например, в таких сочинениях как Трио «Восточный эскиз», Квартете «Горные вершины», Ноктюрне «Ночь и море». Лишь некоторые сочинения Дружинина рождались в русле педагогических устремлений. Так, композитор свидетельствовал: «По мнению моих коллег альтистов, моя Соната восполнила ту пустоту, которая была в альтовом репертуаре более позднего периода после знаменитой Сонаты ор. 25, № 1 Хиндемита» [2]. Однако в гораздо большей степени создание музыки диктовалось свободой композиторского выбора, что инициировалось исполнительскими интересами концертирующего альтиста. Постепенно музыкант отходит от этих задач, отдавая предпочтение вокальным, вокально-инструментальным и хоровым жанрам.

Для композиторского стиля Ф. С. Дружинина характерны и разнообразные ансамбли с вокалом и различными инструментальными составами. В их числе, например, для баса и альтя («Блудный сын»), для сопрано и альтя («*Wer nie sein Brot...*»), для сопрано и арфы («Юношу горько рыдая...»). Однако Дружинин как композитор не останавливался на достигнутом. На протяжении всего творческого пути он стремился воплотить целую панораму близких ему образов. Нередко то или иное сочинение становилось индивидуальным художественным проектом (термин Ю. Н. Холопова), отвечающим конкретным драматургическим задачам.

Фёдор Серафимович, тяготеющий к новым традициям в культуре, проявлял интерес ко всему новому, в частности, к техникам композиции XX века. Тем не менее, его стремление к познанию современного искусства не мешало связи с классикой и романтизмом. В конце жизненного пути по этому поводу он говорил: «Моё первое серьезное сочинение, Соната для альтя соло, начинается двенадцатитонной темой, правда, быстро проходит. Тогда в воздухе носилась додекафония, я не мог не откликнуться. Сейчас я скажу: абсолютно порочная система. К тому, что связано с системой, я равнодушен. Меня волнует простой восьмитакт. Но и восьмитакт восьмитакту рознь. Например, тема вариаций в 5-м квартете Бетховена – задачка по гармонии... Но какой потрясающий восьмитакт! Главный пафос Шёнберга был в том, чтобы лишить людей тяготений, ставших банальностями. Он думал обогатить музыку, но он привел музыку к однообразию и этим обеднил её. Музыка сама по себе развивалась по своим законам, не нами созданными – не нам их изменять. Закону всемирного тяготения можно противоборствовать, сопротивляться, но не возможно его изменить, да и незачем» [3, с. 121].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Дружинин, Ф. С. Воспоминания: страницы жизни и творчества / Ф. С. Дружинин; сост. Е. С. Шервинская. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. – 191 с.
2. Материалы, статьи, письма. Из личного архива Е. С. Дружининой.
3. Погадаева, Н. О. Фёдор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор / Н. О. Погадаева. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», ОГУ, 2010. – 275 с.

**ТЕХНИКО-СТИЛЕВЫЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКИ XX СТОЛЕТИЯ  
В ЗЕРКАЛЕ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ**

Многообразие культурных процессов XX века следует рассматривать сквозь призму эволюции художественных стилей. Стиль как эстетическая категория (идея) и система языковых норм (материал) отражает мировидение и мышление творца и эпохи.

Формирование основных направлений XX века связано с индивидуализацией композиторских техник и стилей. В 20–50-е годы существовала дилемма «классическое – радикальное»: проблема выбора между продолжением традиций и их ниспровержением.

Тенденция *договаривания* традиции проявилась в неофольклоризме, неоклассицизме, неоромантизме и других *нео-, пост-*. Установки на новизну утвердились в музыкальном авангарде. Однако, с конца 60-х годов появилась тенденция пути синтеза техник, жанров, форм в границах авторского стиля. Таким образом, общий вектор развития искусства XX века: *от плюрализма – к синтезу*.

На рубеже XX–XXI веков вся мировая культура мыслится как единый БОЛЬШОЙ ТЕКСТ, открытый для интерпретаций любого рода. Происходит общий процесс актуализации культурной памяти: «мышление стилями», «интерпретирующий стиль» (термин В. В. Медушевского), «открыто ассоциативный стиль» (термин Г. Григорьевой), «культурологический метод творчества» (термин В. Тарнопольского).

Основные этапы эволюции технико-стилевых систем XX века: модерн, авангард и постмодерн. В противовес авангарду, манифестирующему разрыв исторических связей, модерн и постмодерн нацелены на диалог с традицией.

Модерн – художественно-эстетический стиль, исповедующий синтез искусств, новые нетрадиционные формы и приемы, современную концептуализацию музыкально-языковых паттернов.

Наиболее значительными тенденциями модерна в искусстве стали импрессионизм, экспрессионизм, нео- и пост-импрессионизм, символизм, фовизм, футуризм, кубизм, и позже – абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм.

Отличительная особенность модерна – приоритет плавных линий, интерес к новым технологиям и материалам в архитектуре, сочетание художественности и функциональности.

Авангард – отказ от наследия западноевропейской традиции. Различают две фазы авангарда: конец 1900-х-середина 1920-х годов (1 авангард, в том числе ранний русский авангард) и середина 1940-х – конец 1960-х (2 авангард) [1, с. 42].

Новая музыка первой волны авангарда представлена именами С. Стравинского, Б. Бартока, И. Вышнеградского, Н. Рославца, А. Мосолова, ранних С. Прокофьева и Д. Шостаковича, А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна, Э. Вареза, П. Хиндемита. В их творчестве наблюдается провозглашение новой тональности, новой ритмики, опыты с микрохроматикой, развитием двенадцатитоновости, серийно-додекофонный метод.

В числе лидеров Новейшей музыки второй волны авангарда – Л. Ноно, А. Берио, К. Штокхаузен, П. Булез, Д. Лигети, Д. Кейдж, К. Пендерецкий, Я. Ксенакис, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина. Их музыкально-языковая стилистика характеризуется новыми разработками в областях сериализма, алеаторики, электронной музыки, сонорики и сонористики, пространственной и стохастической музыки, инструментального театра, хэппенинга и инсталляции [2, с. 4].

Центром новых идей первого авангарда был Баухаус (учебное заведение в Веймаре), а их манифестацией – прежде всего архитектура и изобразительное искусство. Центром второго авангарда стал Дармштадт, в котором главенствовала музыка, как абсолютное искусство.

Исходом авангарда становится *постмодерн* – многосоставный комплекс представлений, формирующих понятие *постцивилизация*. Эстетика постмодерна формируется в конце 60-х годов в ситуации, когда коммуникативные связи между музыкой и слушателем почти утрачены. Единственный путь, по которому могло далее развиваться музыкальное искусство – осознание истории, принятие прошлого культуры. Отсюда наблюдается тенденция отказа композиторов от новых технологий и поиск индивидуальных решений через связи исторических стилей.

Умберто Эко называет постмодернизм *метаисторическим стилем* с интертекстуальным пространством. Его особенности – всепроникаемость смыслов, методов и форм познания, реализация идеи понимания культуры как «космической библиотеки». Авторский стиль трактуется композиторами как онтологическая система знаков и смыслов через письмо и текст. Поэтика индивидуального стиля рождается в прямой зависимости от мироощущения художника, его личного опыта постижения культуры.

Принципы такой *новой эклектики*, уход от традиционных форм, раздвижение границ времени и пространства еще в начале века были «угаданы» и предвосхищены творчеством Чарльза Айвза.

Творческая фигура Ч. Айвза уникальна. Это первый крупный профессиональный композитор США. Получив начальное музыкальное образование, он всю жизнь работал в страховом бизнесе (имел собственную страховую компанию) и сочинял музыку в свободное время. «Бизнесмен, который пишет музыку по воскресеньям» [4, с. 142]. Он «изобрел» новые приемы письма и новый музыкальный язык. Создал огромное количество произведений, большая часть которых была исполнена уже после его смерти. Не случайно его называют «культурной моделью нашей эпохи» [3, с. 87].

Ч. Айвз предвосхитил поздние эстетические, жанровые тенденции конца XX века и всю технико-стилевую систему музыки XX века. В своем творчестве он использовал элементы серийности, атональности, микрохроматику, полиритмию, полифонию пластов, алеаторику, сонорную технику, сонористику, стереофонию, коллаж, полистилистику, принципы открытой формы. Он впервые широко применяет метод цитирования и автоцитирования, что знаменует начало интертекстуальных тенденций музыки XX века.

Наиболее показательны новаторские устремления в его Симфонии № 4 (1909–1916 гг.). Это монументальный цикл для симфонического оркестра и смешенного хора (парный состав оркестра с расширенными группами меди и ударных, саксофоном, двумя роялями, челестой, органом и терменвоксом). Премьера этой симфонии состоялась лишь в 1965 г. в Карнеги-холл.

В симфонии большая диспозиция частей: Прелюдия, Скерцо, Фуга, Финал. Общая идея – единение народов, религий, человека и природы – отражена в обобщенной программе на основании беседы с Ч. Айвзом:

Эстетическая программа сочинения – это онтологические вопросы «Что?» и «Зачем?», которые человеческий дух задает жизни. Ощутимо это развито в Прелюдии. Три последующие части представляют собой различные ответы на философское осмысление человеческого бытия. Фуга – это реакция жизни на формализм и ритуализм. Скерцо – это комедия, в которой суетный жизненный прогресс контрастирует испытаниям жизни. Это своего рода сновидения или фантазии, которые прерываются празднованием

Финала.

Музыка трактована как компонент звучащей вселенной, как модель мироздания, символика прошлого и настоящего. Поэтому в симфонии цитируются духовные гимны, бытования музыка начала XX века (популярные песни, марши, регтайм), ряд собственных композиций Ч. Айвза.

Таким образом, современные представления и концепции мировосприятия широкоформатно распространяются от всеобъемлющего до узкотехнического, от Времени вечного, божественного, не зависящего от рук человеческих, до совершенно конкретного времени-материала, который можно остановить, перевернуть, сжать, растянуть, буквально «пощупать» руками. Феномен технико-стилевых систем музыки XX века эксплицируется в различных деятельностных аспектах – художественно-техническом, эстетическом, культурологическом. Перемены прошедшего столетия открывают новые горизонты философско-культурологической парадигмы музыкального искусства XXI столетия – третьей авангардной волны.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917): к 100-летию русского авангарда / сост. И. С. Воробьев. – СПб.: Композитор, 2008. – 256 с.
2. Савенко, С. Авангард умер – да здравствует авангард / С. Савенко // Сов. Музыка. – 1989. – № 6. – С. 4.
3. Стригина, Е. В. Музыка XX века: учеб. пособие для студ. муз. училищ и вузов / Е. В. Стригина. – Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. – 280 с.
4. Шнеерсон, Г. Портреты американских композиторов / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1977. – 232 с.

УДК 78.087

*Е. С. Русанова,  
г. Луганск*

### **СПЕЦИФИКА АКАДЕМИЧЕСКОЙ И ЭСТРАДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ШКОЛЫ: ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Искусство пения вызывает в нашем воображении определенные образы, отражает эмоциональное состояние. В процессе вокализации участвует не только звук, но и (что очень важно в эстрадном искусстве) осознанное слово. Вокал уже можно рассматривать как определенный технологический процесс художественного пения. Человек, желающий освоить певческую мастерство, должен владеть вокальной техникой, то есть определенными знаниями и специфическими приемами. До недавнего времени было распространено мнение, что в эстрадном вокале не существует единой школы, однако сегодня, в современных методах различных педагогов-вокалистов, наблюдаются общие взгляды на целый ряд вопросов, в частности постановки голоса, звукоизвлечения, атаки звука и голосовые эффекты. Для отечественного музыковедения остается актуальным выявление и изучение эффективных методик вокального искусства.

На основе анализа трудов Ю. Дмитриева, С. Клитина были определены и охарактеризованы семь базовых основ эстрадного искусства:

- 1) открытость эстрадного искусства базируется на активном диалоге артиста со зрительным залом;
- 2) легкость очерчивает специфику восприятия эстрадного произведения, не требующего предварительной подготовки зрителя,

3) синтетичность обуславливает сочетание в эстрадном номере элементов различных видов искусства;

4) лаконичность предполагает высокую концентрацию содержания в произведении;

5) импровизационность является креативной составляющей сценического поведения артиста эстрады, его открытостью на ту или иную реакцию аудитории;

6) мобильность предполагает способность артиста к выполнению сценической деятельности при любых условиях (профессиональная мобильность) и оперативное реагирование на запросы общества (социальная мобильность);

7) индивидуальность артиста, основанная на постоянном поиске оригинальности, самобытности, индивидуальной исполнительской манеры, собственного сценического образа.

Вокальная школа в узком смысле – это определенная совокупность вокально-технических средств, обеспечивающих высокий уровень исполнительства. На протяжении многих веков активно изучается голосовой аппарат человека и его возможности, совершенствование методов и принципы исполнения. Назовем несколько из них, на которые непосредственно ссылаются в воспитании эстрадных певцов. Ученые Г. Юссон и Л. Дмитриев изучали акустико-физиологический аспект вопроса, провели анализ и систематизацию разрозненных данных из истории вокально-педагогической практики, что положительно сказалось на дальнейшее развитие методики обучения эстраднему вокалу [2, с. 95].

Исследования Д. Огороднова касались преимущественно воспитания музыкально-вокальных способностей детей; его идеи имели продолжение в научной работе другого ведущего педагога-вокалиста С. Романова. Также вспомним физиологические исследования. Емельянова, который создал свою вокальную систему на основе фонетического метода развития голоса. Данной проблематике посвящены работы и Г. Когана – автор рассматривает процесс взаимодействия музыкального исполнительства с техническими средствами фиксации музыки. Е. Гуренко и М. Харлап освещают эстетические стороны вопроса. Отечественный педагог Н. Дрожжина замечает, что микрофон является достаточно важным элементом работы эстрадного певца на современной сцене. В своей работе она отмечает, что во время использования звукоусилительной аппаратуры формируется «вокальный слух» (слуховой самоконтроль), как во время учебы в классе, когда необходимые координации еще только формируются, так и в период творческой деятельности на сцене.

Однако эти работы имели преимущественно описательный характер, не отходили от канонов академической школы и не учитывали специфику эстрадного вокала. Вокальное искусство в идеале считается искусством актерского воплощения (перевоплощения), что в своих лучших проявлениях базируется на огромном опыте развития этого вида искусства и свидетельствует о гармоничном сочетании традиций и новаторства. Современные стилевые тенденции в эстрадном вокальном искусстве рассматриваются с учетом влияния научно-технического прогресса и массовой культуры, в частности, звукозапись способствовала значительным изменениям в методических подходах вокальной педагогики.

Методические разработки западных педагогов-вокалистов значительно отличаются от учебных программ для воспитания молодых эстрадных певцов отечественных музыкальных учреждений, начиная с официального разделение начинающих вокалистов на две группы – классических и ритмических певцов (rhythmic singers).

С появлением звукоусиливающей аппаратуры (микрофонов) принцип звукообразования изменяется. Теперь применяется «разговорная» позиция, по методике

ведущего американского педагога Сета Риггса. Эти изменения способствовали тому, что большинство западных певцов не имеют проблем с нахождением нейтрального звука, который преимущественно и используется в учебном процессе из-за его простоты. Представители лагеря «ритмических» певцов (по К. Садолин) достаточно быстро перестроили направление звука немного ниже (на корни верхних зубов), чем это было до появления микрофонов. Во время концертной или студийной работы вокалист при такой подаче передает красоту своего тембра, а также сохраняет ресурс голоса, не подвергая его зажимам и износу [1, с. 95].

Отличие вокального звукообразования от обычного разговорного заключается в наличии определенных гармонических тонов (обертонов) – т. н. голосовой тембрацией. Она зависит от индивидуального строения гортани, рта, носоглотки певца и практического опыта их использования для создания желаемого звука. Характер тембральной окраски может изменяться как из – за использования резонаторов, так и соответствующих действий мышц голосового и артикуляционного аппарата. Некоторые певцы опасаются «металлического» звука, потому что при неверном использовании определенного режима возможны проблемы со связками. Все изменения звука должны быть осознанными, а не случайными и произвольными.

Значительное место в вокальном исполнительстве занимают голосовые эффекты, которые применяются в джазовом и рок-вокале, а следовательно имеют непосредственное отношение к эстраднему искусству. В методических разработках западных педагогов-вокалистов тщательно описан механизм каждого из них, что очень важно для эффективного их освоения. Так, в книге «Полная вокальная техника» ведущего педагога-вокалиста Кэтрин Садолин рассматриваются следующие эффекты: расщепление (distortion), хрип (rattle), рычание (growl), вокальный излом (vocal breaks), голос с придыханием (air added to the voice), визг/крик (screams), щелчки и сиплость (hoarse attacks and creaks), вибрато (vibrato), технические украшения (украшения technique (rapid run of notes), которые могут применяться как в эстрадном вокале, так и в академическом. Сознательно исследователь не рассматривает эстетическую сторону звучания, а больше уделяет внимания динамике, силе и экспрессии звуковоспроизведения эффектов.

К сожалению, в отечественных музыкальных учреждениях принято воспринимать вышеупомянутые голосовые эффекты как дискредитацию вокального искусства. До определенного этапа в процессе подготовки вокалистов используются консервативные методы постановки голоса, звукоизвлечения, атак звука, ограниченное количество вокальных эффектов. Так, в отечественной вокальной педагогике рассматриваются лишь две атаки звука (твердая и мягкая), а субтон (атака с придыханием) и на сегодня игнорируется, хотя вся современная эстрада использует ее достаточно активно для создания музыкального образа произведения или неповторимой манеры звучания исполнителя, что фактически и является спецификой эстрадного вокального искусства.

Молодое поколение отечественных певцов вовсе не желает отказываться от популярных вокальных эффектов (гроула, скрим, субтон) и овладевает их силой, без контроля педагога, рискуя здоровьем своего голосового аппарата.

Эволюция вокального искусства на эстраде требует (через ознакомление и изучение ведущего западного методического опыта) обогатить и отечественную вокальную педагогику. В результате синтеза национальных певческих традиций и современной вокальной техники произойдет значительный динамический подъем в отечественном вокальном исполнении.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Риггс, С. Как стать звездой / С. Риггс. – М.: Guitar College, 2000. – 104 с.
2. Юссон, Р. Певческий голос / Р. Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 272 с.

УДК 787

*Н. Г. Рыкунов,  
г. Луганск***ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТИЦИИ SPRECHTIMME  
КАК НОВОЙ ПАРАДИГМЫ «ВОКАЛЬНОЙ ИГРЫ»  
(на примере вокального цикла «Лунный Пьеро» А. Шёнберга)**

Искусство XX века, и в частности музыка, трактуется как сложное явление, отличающееся своеобразием и некой «непонятностью» восприятия, что связано прежде всего со стремлением композиторов к углублению содержания произведения, исключению поверхностного смысла. В целом эпоха модернизма характеризуется так называемым кризисом традиционного европейского мелоса, ведь именно в этот исторический период А. Шёнберг изобрёл новый метод музыкального письма – додекафонию, двенадцатитоновую систему звуков, представляющих абсолютное равенство по отношению друг к другу, а затем и новый тип пения, именуемый Sprechstimme. Вокальный цикл «Лунный Пьеро», анализируемый в данной статье, в малой степени изучен с точки зрения ясности семантически-вокальной интерпретации, так как понимание правильного исполнения текста в полном объеме не было до конца сформировано самим композитором. Оставив этот мир, композитор как будто унес с собой единственно правильные мысли о понимании речевого пения Sprechstimme, в котором он видел будущее всей современной музыки, и вот спустя практически семьдесят лет человечество так и не предоставило точного ответа на этот вопрос, что непосредственно формирует **актуальность** данной темы.

**Цель** статьи – формирование и анализ проблемы интерпретации вокальной техники Sprechstimme А. Шёнберга, которая была создана им при жизни, сопоставление этого авторского понимания исполнения с искаженной интерпретацией современников.

В 1912 году Арнольд Шёнберг создал вокальный цикл с необычайной вокальной партией, взяв за основу «Три раза семь стихов» Альберта Жиро, «Лунный Пьеро» op. 21, для речевого голоса Sprechstimme и камерного оркестра. Музыкальная литература, посвященная работе Шёнберга, обширна, так же как и обсуждение его понимания интерпретации вокальных партий в его музыкальных произведениях, которое на протяжении всей творческой жизни композитора неумолимо менялось. Сложности исполнения вокальной партии в цикле Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро» (1912) во все времена широко обсуждались в связи с ее противоречивым и постоянно меняющимися «правильным», по мнению автора, толкованием вокальной техники Sprechstimme. Это привело в свое время к разнообразным и противоречивым исполнением вокальной партии цикла.

Итак, новацией вокального цикла «Лунный Пьеро» для женского голоса и необычного инструментального состава стало, в первую очередь, использование композитором новой манеры интонирования вокальной партии – Sprechstimme, Sprechmelodie, Sprechgesang. Если дословно перевести с немецкого языка перечисленные понятия, определение будет следующим: Sprechen – «говорить», Stimme, Gesang,

Melodie – «голос», «напев», «мелодия». Таким образом, Sprechstimme – это что-то среднее между пением и говорением.

В феномене Sprechstimme лежат несколько проблем, связанных с реальным исполнением и эстетическим восприятием аудиторией. Эта тема созрела для эмпирического исследования с точки зрения музыковедения и лингвистики. Включая Sprechstimme в вокальный цикл, Шёнберг сразу создает проблему восприятия для аудитории, так как слушатели ожидают услышать поющий голос в сочетании с аккомпанирующей музыкой, как это традиционно было воплощено в жанре мелодрамы на протяжении всей истории музыки. Однако другая проблема появляется уже по ту сторону от воспринимающего – проблема интерпретации музыки самим исполнителем.

Все началось с предисловия Шёнберга к «Лунному Пьеро» и подкрепилось несколькими цитатами из писем, которыми он обменивался с друзьями и коллегами. Предисловие содержит инструкции о правильной технике выполнения Sprechstimme. Важным фактором было то, что мелодия определенно не должна быть спета, а должна была быть преобразована в речевую мелодию, выдерживать ритм нужно так же точно, как в пении, то есть со свободой не большей, чем он может позволить себе в исполнении обычной вокальной мелодии. «Следует ясно осознавать различие между певческим звуком (Gesangston) и речевым звуком (Sprechton) – певческий звук твердо удерживает высоту, а речевой, едва ее обозначив, тут же покидает, повышаясь или понижаясь, при этом высотные соотношения отдельных тонов следует в исполнении в целом передавать» [1, с. 30–31].

По своей специфике Sprechstimme полностью отвечает требованиям эпохи, в частности семантике вокального цикла «Лунный Пьеро», о котором речь пойдет ниже. Пародия, насмешка, гротеск – всё это выражается через экспрессионистическое звучание новой манеры интонирования в сочетании с колкими, резкими, отрывистыми звучаниями инструментов. Изломанная мелодика, характеризующаяся пронзительными интервальными скачками и некой «разорванностью» фраз, сопровождается крайне контрастными динамическими перепадами от *ppp* к *fff*, диссонантной гармонией с вкраплением полифонических приёмов, жёсткостью звучания и в какой-то степени вязкостью фактуры. «Этот процесс не обошёл стороной и формообразование, где, в широком смысле, подчёркивалась текучесть, через которую реализовалась эволюция от усложнённого тонального письма к атональности и организации серийной техники» [2, с. 134].

Говоря о возникновении новой техники «речепения» в вокальном цикле «Лунный Пьеро», невозможно не упомянуть о характерном тексте, отобранном А. Шёнбергом в своеобразном порядке, соответствующем реализации общей идеи произведения. Рассматривать этот вопрос можно с двух ракурсов: первый указывает на состояние гротеска и абсурда, а второй – на конструктивизм поэтической формы (рондель) и формы музыкальной (полифония). Всё это даёт основание говорить о некой отстранённости или даже осуждении композитором экспрессии текста и музыки в целом, что ещё раз указывает на парадоксальность отношения автора к ушедшей эпохе романтизма («Вальс Шопена» с его болезненно-ироничным портретом, пугающе-мрачная «Мадонна», противоречащая традиционному представлению Богородицы).

Таким образом, по словам музыковеда Г. Крауклиса, А. Шёнберг «придаёт романтическую музыку поруганию и даже распятию, но с благой целью её воскрешения в качестве совершенно нового живого звучания, наполненного глубоким смыслом» [3, с. 56]. В этом смысле экспрессионистическую направленность Sprechstimme можно трактовать как ту самую модель, парадигму, с помощью которой достигается нужный

эффект крайнего выражения изломанности и душевного крика. Если обратить внимание на нотацию партии «речепения», обозначенную в виде крестика на нотном стане, то помимо прямого объяснения примерного звуковысотного строя подобное явление можно трактовать как символ того самого распятия – интонирование здесь носит промежуточный «нецивилизованный» характер, отражая грань архаики и классической рафинированности. Однако в противовес общим законам окончание вокального цикла «Лунный Пьеро» приводит слушателя не к катарсису, а к своеобразной стилизации *Sprechstimme* под кантилену позднего романтизма, очередной раз подчёркивая парадоксальность сочинения, прячущего трагический разрыв героя с эпохой под маской Пьеро.

Итак, *Sprechstimme* стал новаторским экспрессионистическим приёмом, отражающим великий перелом предвоенного времени и наиболее точно воспроизводящим крик истерзанного жестокостью человека. Именно поэтому «речепение» стоит понимать не просто как способ пения или своеобразный технический приём, а как особую концепцию с глубочайшим смыслом, в которой кроется семантическое значение музыки не одного произведения, а целой эпохи.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аристоксен. Элементы гармоник : трактат / Аристоксен; пер. В. Г. Цыпин. – М.: Консерватория, 1997. – 136 с.
2. Павлишин, С. «Лунный Пьеро» А. Шёнберга / С. Павлишин. – Киев: Муз. Украина, 1972. – 56 с.
3. Брехт, Б. Театр: в 5 т. Т. 5/1 / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965. – 528 с.

УДК 784.671

*О. А. Сенчукова,  
г. Луганск*

#### ТВОРЧЕСТВО ЖАННЫ БИЧЕВСКОЙ

Жанна Бичевская – уникальная личность в российском искусстве. Певица редко даёт интервью, о её жизни почти ничего не известно. Друг и ученица Булата Окуджавы, певица, которую на Западе называли русской Джоан Баэзл. Жанна дважды выступала в легендарной парижской «Олимпии», а в Сан-Ремо ей вручили «Золотую гитару» за особый вклад в мировое песенное музыкальное искусство. Мик Джаггер сказал о ней: «Жанна Бичевская – это островок настоящего искусства в океане современной музыки» [1, с. 6].

Певица окончила музыкальную школу по классу гитары. В 1966–1971 годах училась в Государственном училище циркового и эстрадного искусства (ГУЦЭИ), где продолжала совершенствоваться в игре на гитаре, училась пению у Елены Яковлевны Петкер, потом у Ирмы Петровны Яунзем [2]. Во время учёбы начала собирать и записывать русские народные песни, которые позже вошли в её репертуар и исполнялись бардовским способом. Благодаря талантливому и оригинальному исполнению (с использованием лучших достижений стилей фолк и кантри). Бичевская начала быстро обретать популярность. С гастрольями посещала Финляндию, Венгрию, Румынию, Чехословакию, Югославию и многие города СССР. Пластинки с записями народных песен расходились миллионными тиражами в более чем 40 странах мира.

В 1990-е на смену фольклору в творчестве Жанны Бичевской пришли белогвардейские альбомы («Любо, братцы, любо», «Русская голгофа»), а затем и религиозные мотивы – песни иеромонаха Романа и песни, написанные её мужем,

Геннадием Пономаревым – поэтом, композитором, певцом и музыкантом («Имени Твоему, Господи», «Песни иеромонаха Романа», «Осень музыканта»). Ее альбомы переполнены патриотизмом, любовью к русским традициям, без характерного для того времени преклонения перед всем западным [3].

Жанна никогда не была модной артисткой, но всегда – духовно востребованной. Своим «крестным отцом» в творчестве Бичевская называет Булата Окуджаву, чьи песни она исполняет мастерски: «Виноградная косточка», «Пока Земля еще вертится», «Простите пехоте», «Шарманка» и многие другие. Владимир Высоцкий подарил ей свою песню «Купола»: «Купола в России кроют чистым золотом, чтобы чаще Господь замечал...». Однако от исполнения других своих песен ее отговорил. Она рассказывала, что ей позвонил Высоцкий и сказал: «Послушай, ты еще молодая, у тебя все впереди, мои песни испортят тебе отношения со многими „высокими” людьми, я пою их, потому что мне уже нечего бояться. А тебе сейчас это не нужно». Жанна поняла, что Владимир Семенович проявил о ней заботу, уберег от нападков и критики. После ухода Высоцкого из жизни Бичевская записала песню-посвящение «О Володе Высоцком...». В последние годы в репертуаре Бичевской появились песни царской тематики: «Двуглавый орел», «Господи, помилуй», «Боже, отдай нам царя».

В конце 1990-х – начале 2000-х певица выпустила несколько альбомов песен известных бардов (в том числе Булата Окуджавы, Андрея Макаревича, Александра Вертинского), а также ряд альбомов патриотической тематики («Мы – русские», «Царь Николай» и др.).

Певица восемь раз подряд с аншлагом заполняла престижный в Западной Европе парижский зал «Олимпия». На Международном конкурсе артистов эстрады в Познани в 1980 году помимо звания лауреата Жанна Бичевская удостоилась звания «Мисс творческая индивидуальность». В 1989 году на Международном конкурсе в Сан-Ремо за выдающийся вклад в мировое исполнительное искусство ей был присвоен титул «Золотая гитара», которого до неё из женщин удостоилась лишь известная исполнительница в стиле кантри, американка Джоан Баэз. С декабря 1999 по 2008 год певица вела авторскую духовную передачу «От сердца к сердцу» на международной радиостанции «Голос России».

Жанна Бичевская – певица особенного таланта и дарования. Она называет свой стиль «русский кантри-фолк». Репертуар певицы насчитывает несколько сотен произведений – песен духовного и общественного содержания, русских народных песен, романсов, а также песен на стихи поэтов Серебряного века. На протяжении 45 лет творческой деятельности Бичевская не изменяет своему стилю – на сцене она всегда с гитарой. На её концерты зрители ходят услышать необыкновенные песни, которые певица исполняет в присущей ей уникальной манере.

Сейчас Жанна Бичевская – Народная артистка РФ, живет и работает в Москве. 14 апреля 2018 года в Зале Церковных Соборов храма Христа Спасителя состоялся концерт певицы, приуроченный к православной Пасхе. В рамках выступления Бичевская исполнила песню иеромонаха Романа – «Русь святая зовет», старинные русские романсы «У церкви стояла карета», «Отцвели хризантемы», а также духовно-патриотические песни своего супруга «Осень музыканта», «Мы – русские».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ильичев, И. М. Личное дело Жанны Бичевской / И. М. Ильичев. – М.: Алгоритм, 2018. – 256 с.
2. Кино-Театр.Ру. – Режим доступа: <https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/w/star/232278/bio/>

3. Жанна Бичевская: биография, новости, фото. – Режим доступа: <https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-zhanna-bichevskaya.html>

УДК 786. 2.

*А. В. Симоненко,  
г. Луганск*

**РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА.  
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
(на примере «Трагической сонаты» op. 39 № 5 Н. К. Метнера)**

История русской фортепианной школы, начиная свое становление с конца XVIII столетия, достигает мощного расцвета уже во второй половине XIX века. Этому вопросу уделяли внимание достаточное количество исследователей, в том числе и А. Алексеев, на чей труд мы опираемся в данной работе. Жанр фортепианной сонаты, в отличие от Западной Европы, где уже к концу XIII века наблюдается ее расцвет, не сразу получает должного развития в России. Наиболее значительными образцами этого периода можно считать клавирные сочинения Д. С. Бортнянского, являющиеся примером русского классицизма. Из сохранившихся образцов наиболее значимыми сонатами являются F-dur (одночастная) и C-dur (трехчастная). Им присущи характерные для ранних классиков образы и выразительные средства, среди которых можно выделить следующие: контраст между энергичными, ритмически упругими темами, и лирически-напевными, иногда с оттенком танцевальности.

Обращение к сонатному жанру в 30–40-х годах XIX столетия оставалось крайне редким и маловостребованным. Связано это было, в первую очередь, с тем, что основной творческой лабораторией многих композиторов оставался жанр миниатюры и программной музыки. Однако к концу XIX столетия к жанру фортепианной сонаты обращаются все больше композиторов, происходит обновление музыкального языка, кристаллизация формы и намечается дальнейший путь развития. К композиторам данного периода можно отнести А. Рубинштейна и М. Балакирева. Отдельное место занимают сонаты П. Чайковского.

В конце XIX века меняется характер связи искусства с действительностью. Если одной из основных эстетических установок на протяжении XIX столетия было отражение реальной жизни в социальном аспекте, то к его концу все реже встречаются попытки такого отражения. Все это сказалось на общей картине музыкальных жанров, где с одной стороны, на первый план выходят новые разновидности музыкального театра: одноактный балет, камерная лирико-психологическая опера; с другой – интенсивно развиваются жанры непрограммной инструментальной музыки. С этим временем связано возникновение одночастной сонаты в России. В дальнейшем трансформация и преобразование данного жанра появляется в сочинениях Мясковского, Рахманинова, Метнера, Скрябина. Музыканты, чей композиторский стиль еще в какой-то мере опирался на романтические традиции, вырабатывают свой собственный путь в эволюции одночастной сонаты.

Русская фортепианная соната начала XX века была представлена двумя ведущими типами: первый основан на принципах концертно-монументального листовского пианизма с импровизационной манерой изложения (сонаты М. Балакирева, А. Ляпунова, А. Глазунова); второй тип представлен произведениями, определяющими свойствами которого стало сопоставление и взаимодействие главных тем с доминированием образов,

охватывающих разнообразие лирического типа высказывания, что выдвинуло побочную партию сонатной формы на передний план действительности (в творчестве А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Н. К. Метнера). В данной статье объектом нашего внимания являются фортепианные сонаты Метнера.

В самом начале становления Метнера как композитора С. И. Танеев сказал, что он «родился с сонатной формой» [2, с. 10]. Перу Метнера принадлежит четырнадцать сонат, из которых одночастными композициями являются: Триада маленьких сонат op. 11 № 1–3, Соната g-moll op. 22 № 3, Соната a-moll op. 30, Соната-воспоминание a-moll op. 38 № 1, «Трагическая соната» c-moll op. 39 № 5, Грозная соната op. 53 № 2. Многим сонатам композитор дает программные заголовки: «Воспоминание», «Грозная», «Трагическая», «Идиллия». Это позволяет более глубоко осмыслить эмоционально-психологический замысел композитора и раскрыть содержание произведения.

За исключением сонат для фортепиано, скрипичных и сонаты для голоса и фортепиано, композитор довольно часто использовал данную форму для сочинений других произведений. Сонатная форма легла в основу трех фортепианных концертов и некоторых пьес (например «Сказки»).

В творчестве Метнера главенствует лирико-драматический тип лирической сонаты. Сравнивая развитие и образные концепции одночастных фортепианных сонат, следует отметить, что в них прослеживаются черты, являющиеся универсальными для сонат данной формы. К таким чертам можно отнести: стремление к расширению масштабов партий, выделение их в самостоятельные разделы, объединение формообразующих функций, а также проникновение в произведение иных форм, таких как поэдность и монотематизм. Эти особенности восходят к эпохе романтизма, в частности к традициям Листа. Однако и сам композитор в своем творчестве немало обновил и развил данную форму. Помимо романтических тенденций в его сонатах ощутимо влияние классических традиций, которые прослеживаются в четкости и стройности разделов, ясности тонального плана и эмоциональной компенсацией образов.

В произведениях взаимодействуют героико-драматические и глубоко психологизированные типы драматургии, характерные для русского искусства начала XX века. Произведения воплотили внутренний мир человека с его диалектикой непрерывного развития мыслей и чувств. Лирический модус образности метнеровских сонат обогащается поистине трагедийным, героическим, взволнованным, эмоционально–напряженным типом высказывания. К сонатам данного типа можно отнести Трагическую сонату op. 39 № 5, сонату g-moll op. 22, Грозную сонату op. 53 и др.

В творчестве Метнера устанавливается лирико-драматическая разновидность сонаты, главными отличительными чертами и которой являются логически выстроенная сонатная форма с чертами классичности, определенность и точность высказывания.

Ярким примером одночастной сонаты лирико-драматического типа является «Трагическая соната» c-moll, op. 39 № 5. «Трагическая соната» c-moll op. 39 № 5 примыкает к одночастным сонатам лирико-драматического типа. Художественное содержание произведения находится в неразрывном единстве программного заголовка и характера главной партии. Начало сонаты ознаменовано трагическим и решительным вступлением, которое из массивных аккордовых ходов перерастает в страстную экзальтацию пассажей в сочетании с мягкой и нежной мелодией. Уже из этого можно заключить, что основополагающим модусом данного произведения является страстность.

Музыкальная ткань сонаты пронизана полифонически насыщенным голосоведением, каждый мелодический пласт наделён особым характером и своей интонационностью. Это способствует максимально насыщенному содержанию по преимуществу возбуждённо-

страстного настроения. Полифоничность мышления прослеживается в использовании полиритмических наслоений, имитационном и фугированном проведении тем, а также внедрением в музыкальную ткань полифонических приемов, таких как развертывание тематического ядра для образования единого тематического материала.

Первое представление «Трагической сонаты» публике произошло в 1928 году на концерте композитора в Америке. Авторское исполнение отличается певучестью и красотой интонирования, проникновенностью высказывания, без какой-либо манерности и увлечения виртуозными эффектами. Для сравнительного анализа интерпретаций были выбраны наиболее показательные и важные разделы сонаты. Вступление (т. 1–3) звучит весомо, тяжело. Выдержанные четвертные паузы погружают нас в скорбный, трагический характер. Аккорды звучат собрано, без поспешности. Главная партия выражена двумя тематическими элементами; *addoleito ma ed appassionato* в первом случае (т. 4–7) и *molto cantando* – во втором (т. 8–12). Несмотря на небольшие размеры тематических построений, Метнеру-исполнителю удается показать напористость первого элемента, и певучую выразительность второго, нисходящего элемента, не прибегая при этом к агогическим отклонениям. Побочная партия (т. 54–132) трактуется автором в более свободном владении временем, поражает своей простотой и искренностью. Это раскрывает одну из особенностей исполнительского стиля Метнера, выраженную в глубокой эмоциональности, которая, в отличие от многих исполнителей, заключается не в бурном проявлении чувств, а в удивительной внутренней сдержанности и сосредоточенности. Кода *allegro assai* (т. 257–295) имеет четко выраженное деление на сухую, волнообразную интервальную мелодию, с отголосками первого элемента главной партии, и мелодической линии аккордов *tenuto*. В исполнении автора эта грань четко разграничена, мелодический пласт не нагроможден излишней педалью, фразы выстроены в соотношении с замыслом композитора.

В современном пианистическом искусстве обращение к произведениям Метнера встречается не столь часто. Среди исполнителей «Трагической сонаты» можно выделить прочтение Марка-Андре Амлена и Евгения Михайлова. Вступление в исполнении Михайлова звучит энергично, сжато, четвертные паузы сокращены и в целом звучат несколько ускорено. Амлен похоже трактует вступление, однако взятие аккордов отличается излишней отрывистостью, сухостью. Первый элемент главной партии Михайлов трактует бурно, не как самостоятельный элемент, а скорее как предыкт ко второму элементу, перед проведением которого делает *ritenuto* (т. 7), не указанное автором. Аналогичное прочтение и у Амлена, однако проведение тематического материала (т. 8–12) отличается большей выразительностью, певучестью, которая усиливается еще большим контрастом. Побочная партия у обоих исполнителей звучит в романтическом ключе, однако если для Михайлова характерны излишние агогические отклонения, из-за чего порой мелодия лишается «дыхания», общее ведение фразы порой нарушается и делится на мелкие мотивы, то исполнение Амлена отличается утонченностью, прозрачностью фактуры, прекрасным чувством фразы и ее нахождения в музыкальном контексте. Мелодическая линия выстроена по принципу Метнера: «холодная голова – горячее сердце», не пресыщена излишними агогическими отклонениями, аффектацией. Кода интерпретируется исполнителями двояко: Михайлов делает акцент на авторскую ремарку *allegro assai*, отсюда возникает бурное, вихревое движение музыкального материала, без четкой дифференциации фразировки, с целью наращивания звука к финалу произведения. Амлен же напротив, четко следует указаниям автора в фразировке, динамическом и темповом отношении. Его исполнение отличается логичностью, легкостью и ориентацией на замысел композитора.

В целом, при анализе интерпретаций можно сделать вывод, что в сравнении с авторским исполнением складывается ощущение некой «излишней» торопливости, сумбура, отражающей быстротечность современного мироощущения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства: учебник: в 3 ч. Ч. 1 и 2. – 2-е изд., доп.. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Зетель, И. Н. К. Метнер-пианист: творчество, исполнительство, педагогика / И. Зетель. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.
3. Шевченко, Т. А. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера в художественном пространстве европейской музыки конца 19 – начала 21 столетий: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Т. А. Шевченко; Одес. нац. муз. академия имени А. В. Неждановой. – Одесса, 2017. – 195 с.

УДК 791.43.049.1.067

*Н. К. Скубко,  
М. Ю. Артёмов,  
г. Курск*

**«СТАРОЕ ВИНО» ТРАДИЦИИ В «НОВЫХ МЕХАХ»  
ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: СОВРЕМЕННОЕ  
«ПРОЧТЕНИЕ» ЖАНРА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА «ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА»  
(на примере «Прелюдии и фуги на тему ВАСН (памяти А. Шнитке)»  
для фортепиано и струнного оркестра М. Артёмова)**

Цикл «Прелюдия и fuga» складывается в творчестве И. С. Баха, а в XX веке он переживает свое возрождение. К этому жанру обращаются такие композиторы, как Дмитрий Шостакович, Родион Щедрин, Сергей Слонимский, создавшие циклы «24 прелюдии и фуги», Пауль Хиндемит (фортепианный цикл *Ludus tonalis*).

«Прелюдия и fuga на тему ВАСН (памяти А. Шнитке)» для струнного оркестра и фортепиано была написана Михаилом Артёмовым в 1991 году. На создание этого произведения М. Артёмова вдохновило творчество А. Шнитке. Премьера состоялась в Воронеже в 2008 году (через год оно было исполнено в Липецке), спустя десять лет после смерти А. Шнитке, и потому в его названии появилось посвящение памяти композитора.

Творчество курского композитора Михаила Артёмова представлено произведениями самых разных музыкальных жанров: это вокальная, камерно-инструментальная, хоровая, симфоническая музыка. Его сочинения были неоднократно отмечены на конкурсах различного уровня: в 2012 году он стал дипломантом и призёром II Международного конкурса композиторов «300-летию Свято-Троицкой Александро-Невской Лавры посвящается» (г. Санкт-Петербург) в номинации «За глубину и проникновенность в современном прочтении духовной темы»; а в 2016 году получил звание лауреата и премию Международного конкурса композиторов «Прохоровское поле» (г. Белгород) в области музыкального искусства за поэму для баритона, хора и симфонического оркестра на слова В. Корнеева «Земли Российской просияние».

В «Прелюдии и фуге на тему ВАСН (памяти А. Шнитке)» для струнного оркестра и фортепиано известный еще со времен барокко двухчастный цикл «Прелюдия и fuga» трактуется М. Артёмовым с позиций современных гармонико-функциональных систем.

Стилевую и структурно-технологическую составляющие рассматриваемого произведения декларирует и раскрывает его название. Это приемы полифонии, вершиной

развития которой является творчество И. С. Баха, с одной стороны, и с другой – некоторые характерные черты стиля А. Г. Шнитке – серийная техника и полистилистика.

*Полистилистика* (от греч. – «многочисленный» и «стиль») – намеренное сочетание в одном произведении несовместимых (или, по крайней мере, резко различных, разнородных) стилистических элементов [3, с. 57]. Появление полистилистики объясняется тенденцией слома классического канона. Множество оригинальных решений появилось от идеи осмысления исторической перспективы, чувства пространственно-временного отдаления и культурной дистанции.

Изначально в цикле «Прелюдия и fuga» обе составные части взаимно оттеняли друг друга: свободному развертыванию в прелюдии противостоял строго упорядоченный принцип развития в фуге, близкий гомофонному складу в прелюдии – всецело полифоническому в фуге. Обычно основой единства цикла являлось тональное объединение, которое часто поддерживалось тематическими связями.

Таким образом, со времен И. С. Баха цикл «Прелюдия и fuga» трактуется как единое целое произведение, связанное образными и тематическими линиями. При этом могут объединяться контрастные по выразительным особенностям вещи, и это объединение происходит благодаря достижению единых смысловых задач в контексте каждого жанра. В современной музыке этому служат самые разнообразные средства, включая *цитирование* материала эпохи, в которую родился жанр.

В анализируемом цикле прием *цитирования* проявляется в использовании М. Артёмовым тематизма прелюдии c-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха: начального интонационного ядра и речитативной каденции.

Принцип полистилистики в цикле – кроме цитирования – проявляет себя в стиливых *аллюзиях*. Секвенционно развивающийся мотив из первого раздела Прелюдии, на фоне мерной поступи остинатного баса вызывает слуховые ассоциации с темой фуги b-moll И. С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира» и первого номера «Страстей по Матфею».

«Прелюдия и fuga» М. Артёмова представляют собой единый цикл. Одним из моментов, которые их объединяют, является каденционный оборот в партии фортепиано, четырежды звучащий в Прелюдии и завершающий Фугу. Сам композитор называет его «кадансом *смирения*» – *смирения* с безысходностью, с невозможностью достижения горних высот Духа, единения возвышенного и земного, божественного и человеческого, вечного и преходящего, *смирения* с невозможностью постижения сакрального смысла жизни и смерти. Этот каданс, завершающий и Прелюдию и Фугу, заканчивается мерной «поступью» в басу (у контрабасов на *diminuendo*), образно выражающей уход человека из земной жизни.

Также объединяющими – тональными, структурными и организующими материал по вертикали – в Прелюдии и Фуге являются две интонационно-аккордовые модели – *b-a-c-h* и *уменьшенный септаккорд*. Назовем их кратко принципами ВАСН и уменьшенного септаккорда. Они же воплощают в себе и образную антитезу сочинения – противопоставление горнего мира и земных страстей.

О теме ВАСН следует сказать особо: её использовали в своих произведениях композиторы на протяжении нескольких столетий, начиная с самого И. С. Баха. В XX веке многие композиторы обратили своё внимание на особые структурные свойства этой темы в рамках додекафонии. В работе, сделанной к 300-летию со дня рождения И. С. Баха (1985), Ульрих Принц нашел 409 произведений 330 различных авторов, в основе которых лежит мотив ВАСН. Подобный список составлен и Малькольмом Бойдом, который также включает около 400 элементов [1]. В 1968 году Альфред Шнитке создаёт «*Quasi Una Sonata*», в которой также использована тема ВАСН.

Тема ВАСН, по мнению М. Артёмова, имеет определенный мистический смысл. Как известно, последнее сочинение И. С. Баха «Искусство фуги» осталось незаконченным: завершающий *Contrapunctus* – сложнейшая тройная fuga – заканчивается вскоре после введения третьей темы – ВАСН. В рукописи произведения содержится сообщение сына композитора, Карла Филиппа Эммануэля Баха, который утверждал: «При работе над этой фугой, на том месте, где в противосложении проводится имя ВАСН [Бах], автор скончался» [2, с. 96]. Таким образом, в определенном смысле, Бах поставил свою подпись – «прощальный автограф» – под всем, что он сочинил.

Есть и некоторая графическая мистика в этой монограмме. Если объединить одной непрерывной линией ноты си-бемоль – ля – до – си (учитывая при этом, что си звучит на полтона выше, чем си-бемоль и, следовательно, находится выше), то образуется математический символ бесконечности, (синонимом слову «бесконечность» в определенном смысле может служить слово «вечность»), что символизирует бесконечность, безбрежность, непостижимость феномена баховской музыки.

«Магия» этого четырехзвучного символа заключается еще и в следующем: в качестве темы Фуги выступает двенадцатитоновая серия: b-a-c-h-dis-e-cis-d-f-ges-as-g. Она складывается из трех четырехзвучных сегментов. Первый – субсерия P (prime) b-a-c-h, второй является ее инверсией (I); если же построить третью модификацию исходной субсерии – R (ракоход), то она совпадет со второй – I (инверсией), а четвертая – RI (ракоход инверсии) совпадет с первой – R=I, RI=P, таким образом замыкая магическую восьмерку бесконечности.

Важную конструктивную и образно-смысловую роль играет в Прелюдии и Фуге *уменьшенный септаккорд*. Эта гармония часто появляется в произведениях И. С. Баха в эмоционально напряженных, кульминационных разделах, в местах тектонических «разломов» формы. Ярким примером подобного использования этого аккорда может служить процитированная М. Артёмовым упомянутая выше с-moll'ная прелюдия И. С. Баха: ее каденция, спроецированная в диссонантные условия «гармонического существования», звучит у фортепиано на фоне двадцатичетырехзвучного кластера, перемещающегося по звукам темы-эпиграфа.

Со второго раздела Прелюдии наступает сонантный (фонический) перелом: тема проводится канонически, гармонизованная *уменьшенными септаккордами* (от g, fis, f) у струнных, образуя плотную кластерную звукомассу, на фоне которой (также параллельными септаккордами) у фортепиано звучит тема в увеличении. Именно в этом разделе возникают образные ассоциации, символизирующие человеческие страсти.

Четырехголосная Фуга в структурно-полифоническом, тональном и архитектурном отношении на всех уровнях тотально подчинена тесно взаимодействующим друг с другом принципам ВАСН и уменьшенного септаккорда.

Проведения темы, представляющей собой двенадцатитоновую серию из трех сегментов (P=RI: b-a-c-h; I=R: dis-e-cis-d; f-ges-as-g) и ответа в первой и второй частях по вертикали соотносятся друг с другом по принципу В (I часть)-А-С-Н (II часть). Также соотносятся друг с другом интермедии – канонические секвенции в четверном контрапункте октавы (первоначальное соединение – цифра 16, производные – с 19 по 24 цифры). Интермедии основаны на развитии (на ее «развертывании») начальной интонации первой темы прелюдии.

Темы и ответы, в отличие от классической схемы фуги, находятся не в кварто-квинтовом (T–D, T–S), а в *малотерцовом* соотношении: начальные тоны темы-серии, вступающей поочередно в четырех голосах, образуют уменьшенные септаккорды.

В образном плане принципы ВАСН и уменьшенного септаккорда противопоставляются друг другу как горнее и долнее, небесное и земное, вечное и

преходящее. Тема-серия, «произрастающая» из субсерии b-a-c-h, воплощает в себе бесстрастное, божественное начало. Три удержанных противосложения, основанные на структуре уменьшенного септаккорда, выражают начало страстное, человеческое.

Кульминацией Фуги и всего цикла в целом является двенадцатиголосная стретта. После проведения темы-серии в каждом из голосов звучат противосложения, которые постепенно «вытесняют» тему, заполняя звуковое пространство кластерной звукомассой, обрывающейся вертикальными кластерами в партии фортепиано: их резюмирующая констатация серии на основе b-a-c-h за счёт постепенного увеличения плотности фонизма приводит к последнему кластеру, который охватывает все 88 звуков – клавиш фортепиано (заметим, что крайние клавиши фортепианной клавиатуры – это *си-бемоль* – *ля* субконтроктавы и *до* – *си* пятой и четвертой октавы, т. е. ВАСН).

Полистилистическая парадоксальность «Прелюдии и фуги на тему ВАСН (памяти А. Шнитке)» для фортепиано и струнного оркестра М. Артёмова проявляется в совмещении тональной, серийной техники и свободной двенадцатитоновости.

Мир музыки богат и разнообразен, он живет и развивается в современных условиях. Каждая эпоха обогащает музыкальный язык новыми средствами и красками. Именно в музыке наиболее ярко проявляется взаимосвязь времен, чему ярким подтверждением является произведение Михаила Артёмова.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. В-А-С-Н. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/В-А-С-Н>
2. Копчевский, Н. «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) / Н. Копчевский // И. С. Бах. Искусство фуги. Издание для фортепиано. – М.: Музыка, 1974. – С. 5–13.
3. Шнитке, А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Г. Шнитке // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 289–291.

УДК 791.43.049.1.067

*А. К. Стариков,  
г. Курск*

### РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИССЕРА В СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

С момента появления фонографа Эдисона, первых экспериментов, открытий и изобретений в области науки и техники, подготовивших почву для появления в 20–30-х годах XX века новой области творческой деятельности – звукорежиссуры, профессия звукорежиссера прошла путь от выполнения чисто технических функций в области звукозаписи до полноценного творческого участия в создании произведений искусства [2, с. 11].

От эстетических концепций звукорежиссера, его музыкальной культуры, художественного вкуса и творческого использования им всей палитры современных средств художественной выразительности, в значительной степени, зависит уровень музыкальной культуры современного общества.

Реализация творческих задач звукорежиссуры основана на дуалистическом процессе создания звукового или звукозрительного образа произведения искусства особыми средствами художественной выразительности, предполагающем синтез художественных и технических задач [1, с. 243].

Особую значимость представляет исследование прошлого опыта в области звукозаписи, как части художественного наследия, хранящего в себе духовный опыт культурно-исторического развития общества.

Компьютерная научно-техническая революция в конце XX века дала звукорежиссеру широкие возможности по полноценной реализации пространственного звукозрительного образа, по управлению параметрами звучания для придания ему художественной выразительности и использованию синтезированных звучаний как основы развития новых направлений искусства.

Все это требует научного осмысления творческих задач звукорежиссуры на современном этапе ее развития в контексте развития технических средств для их воплощения.

Цель любой современной технологии, применяемой в искусстве, заключается не в попытке заменить художника, а в расширении палитры его выразительных средств, исключении рутинных операций [Там же, с. 332].

Возможность экспериментировать, сосредоточившись на творчестве, а не на «борьбе с техникой» – чрезвычайно важное условие деятельности звукорежиссера, занятого поисками новых форм и ярких звуковых образов. Поэтому, чем лучше звукорежиссер представляет себе возможности современных средств записи и обработки аудиовизуальной информации, тем выразительнее и убедительнее будет звуко-зрительный образ [Там же, с. 111].

Исходя из природы создаваемых звуковых пространств в зрелищных искусствах, можно назвать основные технические средства, необходимые для реализации творческого замысла звукорежиссера.

В кино-, видео- и мультимедийном производстве это, прежде всего, современная техника и технология, позволяющие создавать отдельные звуковые элементы (речь, музыку, шумы) [3]. Здесь к техническим средствам звукорежиссуры относятся:

- звукотехнический комплекс записи звука при проведении синхронной кино-, видеосъемки, а также записи звуковых эффектов (несинхронных звуков);
- звукотехнический комплекс записи музыки;
- средства искусственного синтеза звука (семплеры, синтезаторы и др.);
- комплекс речевого и шумового озвучивания, электрокопирования шумов и музыки из фонотеки;
- аппаратура монтажа звука и изображения.

С помощью комплекса перезаписи готовые отдельные компоненты звукового ряда (речь, музыку и шумы), смонтированные с учетом изображения, объединяются в единое звуковое пространство.

Данный этап работы звукорежиссера предполагает наиболее активное использование средств обработки звука, необходимых для создания определенных слуховых ощущений: звукового баланса, тембральной окраски, пространственности, прозрачности звучания и др. [4, с. 15].

Технические средства по созданию звуковой структуры спектаклей, театрализованных представлений и праздников решают спектр задач, основными из которых являются:

- воспроизведение фонограмм с записью музыкально-шумового оформления спектакля (театрализованных представлений и праздников);
- оперативное управление уровнем звучания, частотной коррекцией и специальными устройствами обработки звука во время его записи, воспроизведения и усиления;

– оперативное управление распределенной системой громкоговорителей зрительного зала, сцены, фойе с помощью дистанционного устройства, а также подключением и отключением основных функциональных блоков (магнитофонов, мощных усилителей и др.);

– звукоусиление оркестра, хора, отдельных исполнителей или актеров во время спектакля (концерта) или репетиции;

– звукозапись речи, музыки, шумов, монтаж и сведение фонограмм для оформления сценического действия [4, с. 24].

Многие из перечисленных задач решаются с помощью систем озвучения с привлечением технических средств, используемых и в экранных искусствах.

В рамках современного этапа в развитии звукозаписи особый интерес представляет класс устройств, позволяющих звукорежиссеру трансформировать сигнал художественным образом, создавая звуковую картину аудиовизуальной программы [Там же, с. 13]. К их числу относятся цифровые приборы и компьютерные программы для всевозможной обработки сигналов, уже претерпевших акустические и электрические преобразования.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина, И. Музыкальная акустика: учебник / И. Алдошина, Р. Приттс. – СПб.: Композитор, 2006. – 720 с.
2. Аполлонова, Л. Н. Механическая звукозапись / Л. Н. Аполлонова, Н. Д. Шумова. – М.: Энергия, 1978. – 232 с.
3. Артеменко, Р. Очерки по истории развития звукозаписи / Р. Артеменко // Шоу-Мастер. – 2001. – № 3. – С. 100–103.
4. Бабушкин, В. Б. Звукорежиссер – это технарь с великолепным гуманитарным образованием, и наоборот / В. Б. Бабушкин. – М.: АСТ ПРЕСС, 2003. – 34 с.

УДК 791.43.049.1.067

*А. А. Старикова,  
г. Курск*

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В 50-х годах XX века немецкий композитор, теоретик и дирижер Карлхайнц Штокхаузен начинает экспериментировать с электронным звуком в рамках академической и конкретной музыки. Этот человек стал новатором, внедряя электронный звук (в привычном, современном понимании этого слова) в инструментальные композиции. Он стал лидером музыкального электронного авангарда XX столетия [3, с. 82].

За свою карьеру Карлхайнц Штокхаузен создал около 350 оригинальных музыкальных произведений, которые и сейчас находят свое отражение в работах таких известных коллективов, к примеру, как Kraftwerk the Man Machine [Там же, с. 83].

Как самостоятельное направление, электронная музыка стала восприниматься публикой на рубеже 60–70-х годов XX столетия. Этому способствовало творчество таких исполнителей и групп, как Organisation, Popol Vuh, Kraftwerk и Tangerine Dream [3, с. 33]. В последствии, эти коллективы стали пионерами популярной электронной музыки.

Конец 70-х годов XX века знаменует «Новая волна» – направление, которое лишь упрочивает влияние «холодного» электронного звука на музыку в целом. Появляются такие жанры, как «дэнс-рок» и «синти-поп». Ярчайшим представителем последнего является британская группа Depeche Mode, которая образовалась в 1980 году [1, с. 47].

Они создали уникальную нишу, взяв за основу свой собственный стиль. Благодаря инновационному использованию семплирования и новой электронной техники звукозаписи, Depeche Mode до сих пор занимают лидирующие позиции в мировых топ-листах.

В начале 90-х годов в Великобритании появляется такой жанр электронной музыки как «трип-хоп» [3, с. 54]. Он быстро распространяется по всему миру и находит в каждом уголке земного шара своих поклонников. Пионеры этого стиля – коллективы Portishead и Massive Attack.

Massive Attack – легендарная группа из Бристоля (Британия), сформировавшаяся в 1988 году. Электронный звук этого поистине оригинального коллектива представляет собой смесь хип-хопа, рэгги, рока, джаза и соула.

Коллектив создает великолепные музыкальные решения в виде синтеза электронной и инструментальной музыки, что можно услышать, к примеру, в их втором студийном альбоме под названием Protection, который был записан в 1994 году.

В начале 90-х в Британии появляется новый электронный стиль – «рейв» [Там же, с. 79]. Это массовый феномен, впервые возникший в 1988 году. Громадные ночные скопления танцующих людей под открытым небом – Open air.

Говоря об этом явлении, невозможно не упомянуть уже ставшую культовой британскую группу The Prodigy (в переводе с английского это название означает чудо, дарование). Именно под их композиции происходили самые мощные «отрывы» в Европе, в США, а чуть позднее и в нашей стране (к примеру «Гагарин-пати» и «Мобиле», состоявшиеся в Москве в 1991–92 годах) [1, с. 82].

Судя по всему, электронная музыка будет развиваться и дальше. Уже сейчас существует масса новых электронных стилей – drum and bass, dubstep, garage, джангл, брейк бит и многие другие.

Делая вывод, нужно отметить массовое развитие всей музыкальной культуры в XX веке [Там же, с. 51]. Появление новых жанров и стилей сильно повлияло на развитие звукорежиссуры и технологий. Благодаря образованию многочисленных коллективов, особенно в рок-музыке, в сфере звукорежиссуры появляются новые формы и системы озвучивания и записи.

Так как это становится невозможным без использования техническим средств, особый упор уделяется созданию новых систем звукоусиления, микрофонов, устройств обработки звукового сигнала и т. д. На рынок начинают выходить, действующие и в наше время, крупные бренды, такие как Marshall (гитарные усилители), Fender (электрогитары), Shure (микрофоны), Yamaha (клавишные, микшеры, акустические системы, приборы обработки звука), многие другие глобальные производители оборудования для шоу-бизнеса [2, с. 24]. С начала 2000-х годов интенсивно развиваются цифровые компьютерные технологии.

У звукорежиссера появляются новые идеи для экспериментов, разрабатываются методики работы с различными коллективами в классической, джаз, рок и электронной музыке.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Козлов, А. С. Рок: истоки и развитие / А. С. Козлов. – М.: Мега-Сервис, 1998. – 110 с.
2. Кокарев, А. И. Панк-рок от А до Я / А. И. Кокарев. – М.: Музыка, 1992. – 80 с.
3. Мак Дермот, А. Лирическая рок-энциклопедия / А. Мак Дермот; пер. с англ. А. Кутинова. – М.: Инфосерв, 1993. – 192 с.

**ВОЕННАЯ ТЕМА В НАРОДНОЙ ПЕСНЕ ЛУГАНСКОГО КРАЯ**

Выдающийся музыкальный учёный Б. В. Асафьев назвал песню живой, говорящей о прошедшем летописью [2, с. 27]. А великий русский писатель Н. В. Гоголь так писал о народной песне: «Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа» [3, с. 69].

Устное народное творчество создавалось не для досуга. Оно воплощало ум и достоинство народа. Народная литература, по словам фольклориста В. П. Аникина, «становила и укрепляла его нравственный облик, была его исторической памятью, праздничными одеждами его души и наполняла глубоким содержанием всю его размеренную жизнь, текущую по обычаям и обрядам, связанным с его трудом, природой и почитанием отцов и дедов» [1, с. 3].

Луганщина не имеет древней истории, но за период около четырёх столетий наш край был неоднократно вовлечён в гуцу военных событий. Поэтому так близка и понятна тема войны и защиты Родины в разные исторические времена простым людям, носителям фольклора.

Особое внимание к этой теме возникло в наше время в связи с известными событиями. И это касается не только старшего поколения. Молодёжь Луганщины, испытавшая на себе ужасы развязанной украинскими националистами войны, сама в настоящее время тяготеет к патриотическому творчеству. Тема защиты родной земли прослеживается в детских рисунках, стихотворениях школьников, песнях молодых ополченцев.

На Луганщине сохранилось множество песен, отражающих военную тематику. Уже во время своих первых экспедиций в 1975 году мне удалось записать немало песен от казачьего хора в Станице Луганской. К периоду царской России относятся песни «Не из тучи, не из грому», «Пушкарь», «Из-за лесу, лесу копий и мечей».

Песня «Из-за лесу, лесу копий и мечей» – это батальная сцена:

А хто пер(и)вай да на завалы добежит,  
Тому орден(ы) Красного Знамя надлежит!  
Ой, на завалах(ы) мы стояли, как стена.  
Пули сыпались, жужжали, как пчела.  
Ой, не боим(ы)ся же да ни пули, да не снаряд.  
Разобьём мы неприятел(и)ской отряд.

После записи этой песни ко мне подошёл пожилой казак и уточнил, что в песне, которую он узнал ещё от своего деда, не было текста об ордене Красного Знамени. Этими словами в советское время был заменён текст: «А кто первый на завалы добежит, тому Крест, и честь, и слава надлежит».

Казакки принимали участие во многих боевых походах. В песнях «На Дальнем Востоке», «Не вейтеся, чайки, над морем», «Поехал казак во чужбину» упоминаются Сибирь, Амур, Дальний Восток, места, где в боях погибали казакки.

В советский период особое распространение получили песни Гражданской войны: «Там вдали, за рекой», «По долинам и по взгорьям», «Ледоход». Нередко такие песни имели авторов и текста и музыки, но, как правило, передавались из уст в уста и становились подлинно народными.

С вторжением гитлеровских фашистских войск на нашу землю песни Гражданской войны зазвучали с новой силой. Стали рождаться и новые песни.

В разных районах Луганщины записаны варианты песен «Прощай, страна моя родная», «Ой, немец, ты немец проклятый, зачем ты затеял войну?», «Снова пламя войны разгорелось над счастливою нашей страной», «В чистом поле под ракитой» (музыка В. Г. Захарова на слова М. В. Исаковского), «Рвутся бомбы», «Колосилась в поле рожь густая» (о трактористе, которого фашисты облили бензином и сожгли). Огромное количество песен посвящено погибшим героям.

Сёстры-информанты рассказали мне, что песню «Рвутся бомбы», как и песню «Ледоход» (музыка М. И. Блантера на слова А. А. Суркова), они услышали во время фашистской оккупации от советских военнопленных в Станице Луганской. Жители старались хоть чем-то помочь пленным, многие из которых были ранены; приносили и передавали через отверстия в ограде лагеря кусочки хлеба или варёную картошку.

Новые времена после Майдана 2014 года рождают новые песни.

В ноябре 2015 года был сформирован Военный ансамбль «Новороссия» Народной милиции ЛНР. Руководит ансамблем Роман Разум. Он же является и автором песен. Участниками коллектива записано 3 альбома, посвященных современной гражданской войне на Донбассе («Работайте, братья», «Спасибо деду за Победу», «Победа за нами»). Ансамблем созданы песни для первого в ЛНР художественного фильма «Ополченочка». Автор текстов песен фильма – преподаватель нашей академии, поэтесса Елена Заславская.

Возможно, многим известно имя певицы Юлии Славянской (Славянская – это псевдоним). Она является лауреатом Всероссийского конкурса авторской песни, фестиваля «Символы Великой России».

Во время гастролей в Сургуте Юлия дала интервью корреспонденту СИА-ПРЕСС Анне Реке:

– Жанр духовной песни достаточно специфический. Где вы черпаете вдохновение? Какое условие обязательно для того, чтобы вы смогли написать тексты песен или музыку?

– Мне всегда было интересно, как и когда рождаются песни. Я раньше думала, что больше песен рождается тогда, когда в душе какое-то переживание, когда тебе неспокойно, тревожно или даже плохо. В принципе, оно, наверное, так и есть – в страданиях больше появляется песен. Но у меня даже когда все комфортно и хорошо, когда я окрылена чем-то, тоже рождается музыка. Сама тексты не пишу. Стихи приходят ко мне из разных источников. Бывает так, даже просто в интернете читаю текст и понимаю, что все, он меня зацепил до того, что мурашки бегут. И если он сейчас даже не зазвучит, то я все равно когда-нибудь к нему вернусь. То есть не сразу всё приходит, а бывает, что и сразу. По-разному, в общем. Главное, чтобы в душе была любовь к Богу, к людям и Родине.

– На какой музыке вы воспитывались?

– Я выросла на авторской песне. Это музыка Вадима Егорова, Александра Городницкого, Юрия Визбора и других прекрасных наших бардов. У меня папа – военный физик (романтик), мама – биолог. Их встрече и любви помогла гитара. В нашем доме звучали также и романсы, и народные песни, а также прекрасные песни о войне и патриотизме. Их пел папа и его друзья – офицеры. Мама более 30 лет поёт в фольклорном ансамбле «Московия» (город Сергиев Посад). И мы с сестрой тоже там пели. Кстати, когда я жила в Сергиевом Посаде, то работала в центре авторской песни и ездила на Грушинский фестиваль, который проходил под Тольятти. Я очень люблю авторскую песню, да и народную тоже не меньше [5].

Юлия создаёт и исполняет духовные песни, которые сразу же «идут в народ». Ей принадлежат альбомы «Пробудись, Душа!», «Плачут Богородицы образа...» и другие. В её творчестве затронута и тема войны на Донбассе. Особенно пронзительно воспринимается песня «Письмо украинского солдата» (слова неизвестного автора).

На вопрос корреспондента «Русского Дома» Андрея Польшинского: «А другие песни, посвящённые Донбассу, у вас есть?» Юлия ответила: «Их несколько. Первой песней о Донбассе была «За Россию!». Часто я этой песней завершаю свои концерты. Правда, пришлось изменить припев, в котором были такие слова: «Укрепи мою веру, и, поднявши свой меч, я пойду умирать за Россию». Мой духовник меня не благословил использовать слово «меч»: «Ты зачем призываешь к войне?! Отвечать будешь за каждое слово на Страшном Суде!» И настоял на том, чтобы я заменила „меч” на „крест”» [4].

На Донбассе Юлия Славянская выступала в 2015 году. Один раз с благотворительным концертом, а второй раз в качестве волонтера привозила помощь. В 2019 году 23 февраля давала концерт в Горловке, где исполнила свою новую песню «Моя Горловка, моя горлица». Юлия призналась: «Я её стараюсь петь по разным городам России, чтобы люди не забывали о наших страдающих братьях и сёстрах».

Благодаря таким песням происходит формирование активной личности, имеющей гражданскую позицию, патриотическое мировоззрение, способность отстаивать свои убеждения; возникает повышенный интерес к традиционной народной культуре. Это способствует выработке своеобразного «иммунитета» против низкопробных опусов массовой культуры, заполонивших современное радио и телевидение.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, В. П. Русское устное народное творчество / В. П. Аникин. – М. : Высш. шк., 2001. – 726 с.
2. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев; сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
3. Гоголь, Н. В. О малороссийских песнях / Н. В. Гоголь // Собр. соч.: в 6 т. – М.: Гослитиздат, 1959. – Т. 6. – С. 400–406.
4. Юлия Славянская – Славянский марш // Русский Дом. – Режим доступа: <https://www.russdom.ru/node/11260>
5. Юлия Славянская: «Каждый должен нести свою веру» // Siapress.ru. – Режим доступа: <https://www.siapress.ru/blogs/23920>

УДК 786.2

*Н. В. Теслюк,  
г. Луганск*

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МЕДЛЕННОЙ ЧАСТИ СОНАТЫ № 29 *B-DUR*, ОР. 106 Л. БЕТХОВЕНА В АСПЕКТЕ НОВАТОРСКОГО ПОДХОДА ПИАНИСТАМИ XX ВЕКА (Э. ГИЛЕЛЬС, С. РИХТЕР)

«Сонаты Бетховена в целом – это вся жизнь человека. Кажется, что нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения, нет душевных конфликтов, которые не преломились бы здесь в музыкально-динамическом плане. В своих сонатах Бетховен и выдающийся зодчий, и чуткий психолог, и знаток колоритной фортепианной инструментовки, владеющий тончайшими оттенками краски и светотени» [2, с. 51].

Рядом с названием Сонаты № 29 Л. Бетховен пишет *Große Sonate für das Hammerclavier*, что в переводе означает «Большая соната для молоточкового фортепиано». Она самая монументальная из тридцати двух произведений данного жанра композитора, аналогично Симфонии № 9 в симфоническом творчестве. «С Девятой симфонией сонату *B-dur* связывают могучие образы радости, совмещение героического и лирико-философского начала, масштабность композиции» [3, с. 316].

*Adagio sostenuto* – это один из совершенных образцов философской лирики Л. Бетховена, где венский классик заявляет о себе как выдающийся новатор в области формы, гармонического и фактурного развития, трансформации тематизма. «В его скорби появляется высокая просветлённость, обусловленная глубиной философского взгляда на жизнь. «Диалоги души» не несут теперь таких острых взрывов отчаяния, бурных проявлений протестующего «я», как в Патетической или «Лунной» сонатах, но они становятся ещё более глубокими и воплощаются теперь преимущественно в медленных частях цикла (если говорить о камерном творчестве), исполненных психологического драматизма» [1, с. 321].

Параметры гениальности Бетховена наиболее очевидны благодаря интерпретации великих исполнителей. Э. Гилельс и С. Рихтер в силу самобытности своего дарования открывают новые грани в, казалось бы, известной музыке соответственно избранной ими концепции.

Уже с первых звуков третьей части оба исполнителя погружают слушателя в её атмосферу. Хоральная главная партия в трактовке Э. Гилельса воспринимается как повествование о глубоко личном, с элементами скрытой трагедии. Уменьшённые гармонии он играет отрешённо, стараясь не подчёркивать их внутреннее напряжение. В его исполнении эпизод *G-dur* воспринимается как что-то нежное и трепетное, к чему стремится человеческая душа. После чего достаточно контрастно воспринимается дальнейшее изложение главной партии, которая благодаря всё тем же уменьшённым гармониям приобретает мрачную окраску. В прочтении С. Рихтера наблюдается тенденция к монолитности. Это возвышенная скорбь с моментами просветления. Вся главная партия выдержана в одном динамическом нюансе *p*, и её окончание неожиданно обрывается перед паузой без всякого замедления.

Связующая партия у Э. Гилельса отмечена *rubato* с ускорениями и замедлениями. Здесь преобладает чувственное начало, экспрессия сродни романтической, в то время как С. Рихтеру ближе шубертовская напевность. Здесь имеет место эмоциональная раскованность, естественная после погружения во внутренний мир главной партии.

Побочная партия с темой в басовом ключе звучит у пианистов напевно с глубоким проникновением в её семантику, но С. Рихтер добавляет мелодии некое волнение, возвращаясь к первоначальному не очень медленному темпу. У Э. Гилельса же, наоборот, тема звучит в более медленном темпе, создавая впечатление рассудительного повествования. Пианист подчёркивает в высоком регистре хрупкость мелодической линии, растворяя звучность до *pp* на аккорде минорной *s*. Это предвестник печального образа главной партии. С. Рихтер исполняет переход к разработке более «осязаемым» звуком. У него отсутствует динамическая волна, и разлив на уменьшённой гармонии воспринимается как что-то мимолётное, внезапно завершившееся остановкой на трезвучии *g-moll*. Оба исполнителя придают этому моменту важное значение, но воспроизводят его совершенно по-разному.

Разработка у Э. Гилельса отмечена яркими *sf* в асимметрии структур, противоборством двух характеров – настойчивого и робкого. На протяжении всей части он очень свободно применяет *rubato*, чем создаёт совершенно неповторимый поэтический

образ. С. Рихтер, в свою очередь, используя небольшие отклонения от темпа, всё-таки старается придерживаться более строгого движения, не менее ярко ощущая колористику аккордовой фактуры, но всё же создавая не столь эмоциональный образ.

К репризе оба музыканта подходят с замедлением темпа, как бы растворяясь в звучании. В т. 87 начинаются ажурные, витиеватые фигурации, в которых спрятана едва уловимая тема главной партии. У Э. Гилельса она сначала звучит печально, словно купаясь в перегибах шестнадцатых, но с каждым тактом добавляется экспрессия, и вот уже далее в теме слышится какой-то душевный надрыв, отчаяние. В тт. 100–103 оно приобретает просветлённый характер и в высоком регистре как будто освещается солнечным сиянием, рождая надежду. С. Рихтер трактует данный эпизод скорее всего как размышление наедине с самим собой, но здесь нет безысходности, а есть мудрая простота и умиротворение с элементами грусти. Мажорные октавные ходы в высоком регистре приобретают совершенно другую окраску, превращаясь в приятные и светлые воспоминания.

Раздел *a tempo* начинается с проведения романтической, напоминающей ноктюрн связующей партии. Э. Гилельс здесь уже интерпретирует её в романтическом ключе, и она воспринимается как яркий всплеск экспрессии. Робкие черты драматизма, проступавшие в его исполнении ранее, обретают свою кульминацию, что ещё больше сближает данный раздел с шопеновским и листовским письмом. С. Рихтер исполняет связующую партию совершенно иначе. Это не что иное, как излияние светлого, лирического настроения. Он наслаждается изящными орнаментами верхнего голоса, исполняя трели очень мягко на фоне аккордов, напоминающих нежные перегибы лютни. Он уходит от авторской ремарки *con grand espressivo*, и если говорить об ассоциации с шопеновской стилистикой, то здесь скорее светлая ночная песня, а не её трансформация в драматическую плоскость, что имеет место у Э. Гилельса. Таким образом, оба исполнителя в авторском тексте читают то, что ближе их собственной индивидуальной концепции.

В побочной партии пианисты не меняют характера экспозиции. Однако С. Рихтер в тт. 139–142 ускоряет движение, подчёркивая мелодическую линию верхнего голоса с его стремлением к кульминационной точке  $h^3$ . Э. Гилельс даёт своё прочтение данного эпизода. В тт. 139–140, где только намечается восходящее движение мелодии, он выделяет сопровождающие её фигурации, а затем отдаёт предпочтение стремлению мелодической линии к кульминационному завершению, «отодвигая» фигурации средних голосов на второй план, кроме всего прочего, замедляя в т. 141. Следует отметить, что вместо авторского *crescendo* он делает *diminuendo*, исполняя очень мягко октавный мелодический оборот в высоком регистре. *Crescendo* появляется у него на последних звуках, разрешаясь внезапным провалом на *p* в т. 145 с появлением на *pp* аккорда минорной *s*.

Начало коды сразу показывает разночтения исполнителей. После абсолютного умиротворения в конце репризы у Э. Гилельса в начале коды на восходящем аккордовом движении наблюдается большое *crescendo* с уже знакомым «провалом» звучности в т. 155. Он напоминает о постоянных столкновениях противоборствующих драматического и лирического начал. «Спор» решается в пользу первого из них. В изложении начала побочной партии наблюдается трансформация её лирического облика благодаря нюансу *f* и мощному ускорению с движением к яркому кульминационному всплеску. У С. Рихтера отсутствуют экспрессивные «выбросы», в большей степени преобладают аскетизм и внутренняя собранность.

Третья часть Сонаты № 29 является ярким образцом глубины философского мышления Л. Бетховена, дающего импульс исполнителям к открытию его разных граней,

что наглядно подтверждают интерпретации С. Рихтера и Э. Гилельса. Не меняя образной семантики, С. Рихтер отдаёт предпочтение лирическому началу, в то время как драматизм является прерогативой внутреннего состояния духа композитора, без ярких эмоциональных порывов. У Э. Гилельса иная концепция с доминантой экспрессии. Глубоко личное выплёскивается в ярких кульминациях, ускорениях темпа, агогике, обнажая трагизм основного образа главной партии, оттенённого лирическими бликами, светом разливающейся мелодии побочной партии.

Интерпретации выдающихся пианистов убеждают в истинном новаторстве Бетховена, параметры гениальности которого во многом определили дальнейшее развитие музыкального искусства.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Асафьев, Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
3. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – Киев: Муз. Украина, 1970. – 318 с.: нот. ил.

УДК 786.2

*Н. В. Ткач,  
г. Луганск*

### КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 2 Ф. ЛИСТА В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ С. РИХТЕРА И М. ПЛЕТНЁВА

В настоящее время наблюдается подлинный расцвет фортепианного исполнительства. В этой связи актуализировалась исследовательская работа, связанная с творчеством великих композиторов-пианистов, в числе которых значится имя Ф. Листа. Однако при большом количестве научных трудов, посвящённых инновациям в области фортепианного стиля великого композитора, лишь косвенно затрагивается Концерт для фортепиано с оркестром № 2, тем более его интерпретация известными современными исполнителями, что определяет **актуальность и научную новизну** данной статьи.

Эпоха романтизма подарила человечеству великого венгерского композитора, пианиста, дирижёра, педагога и общественного деятеля Ф. Листа. Как указывает М. Залеская он создатель нового фортепианного стиля, обогащённого оркестровой звучностью симфонической музыки, родоначальник одночастной симфонической поэмы и новых фортепианных жанров – рапсодий, многочисленных транскрипций и парафраз. Концерты для фортепиано с оркестром венгерского гения одночастны и по форме близки к симфонической поэме, на это обращает внимание Ю. Хохлов. Благодаря Ф. Листу жанр встал на новую ступень развития и вызвал к жизни одночастные концерты П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и других композиторов.

Анализируемый концерт относится к числу наиболее востребованных в исполнительской практике. Как и во многих сочинениях Ф. Листа, в основе драматургии контраст с красочными сопоставлениями различных по содержанию разделов. Он отчасти напоминает развёрнутую рапсодию со сменой действия в каждом фрагменте и во многом предсказывает прокофьевскую кинематографичность с постоянной сменой кадров.

Ф. Лист широко применяет во Втором концерте новаторские черты своего исполнительского стиля, уравнивая в правах обе руки, применяя все регистры инструмента, красочно сопоставляя их. Это отчётливо просматривается в каденциях. К

числу достижений композитора следует отнести обращение к разным видам техники и соответственно фактуры с их ассимиляцией.

Достоинства рассматриваемого концерта мотивируют непрекращающееся к нему внимание, как начинающих, так и признанных пианистов. В этой связи интересно рассмотреть его интерпретацию гениальными С. Рихтером и М. Плетнёвым. Уже в самом начале обнаруживаются разночтения в темпе, динамике, агогике, звукоизвлечении. С. Рихтер начинает играть основную тему значительно медленнее, устремляясь вслед за мечтой в отдалённо прекрасное будущее. Он погружается в сформированный оркестром характер, когда тема возникает как бы из небытия, наслаждаясь хроматическими извивами своей совершенной мелодии. М. Плетнёв и оркестр играют в обозначенном автором темпе, что способствует цельности темы, где каждая ступень – новая гармоническая краска. В т. 26 солист не придерживается авторского *crescendo* и окончание экспозиции лирического образа исполняет с замедлением, что перед появлением его в грозном облике подчёркивает яркость контраста инварианта и его трансформации. Оба прочтения представляются в равной степени интересными.

Разные трактовки присущи эпизоду с соло валторны и гобоя. В момент перехода М. Плетнёв делает замедление для того чтобы выделить начало единой волнообразной россыпи секстолей. Он объединяет фразы в крупные построения перед каденцией, которая звучит значительно быстрее. Перед завершением раздела пианист на предельном звуке исполняет басовые октавы, воспроизводя звучание колокола, тем самым подчёркивая героическое начало в сочинении. Такая интерпретация представляется более убедительной.

Вторая тема также трактуется по-разному. С. Рихтер, продолжая настроение каденции, словно влетает в новый тематический раздел. Он соединяет в единый поток тираты, сопрягая их с призывными аккордами и подчёркивает остроту пунктиров. М. Плетнёв играет вступление медленнее на сухой, короткой педали. Струнные подхватывают настроение скрытой тревоги в партии солиста. У С. Рихтера же сущность темы-образа обнажается с первых звуков.

В следующем разделе *Allegro agitato assai*, где сохраняется героический настрой, в игре С. Рихтера наблюдается повышенная экспрессия с эффектными переключками регистров на одной динамике. Интерпретация М. Плетнёва подчёркивает вопросно-ответное изложение тематизма. На октавные призывы отвечают мягкие аккорды. В дальнейшем это будет полностью соответствовать композиторским нюансам, чего, однако, нет у Рихтера, переключку аккордов с триольным каскадом октав он объединяет в единое целое, в то время как М. Плетнёв продолжает вопросно-ответную трактовку. Громогласному призыву на *fff* отвечают падающие пассажи на *p*, что полностью соответствует авторскому указанию динамики, благодаря чему, более рельефно воспринимается кульминационная область.

Совершенно по-разному оба пианиста воспринимают каденцию. С. Рихтер на одном движении устремляется от баса к верхнему звуку аккорда, замедляя только в последнем такте. М. Плетнёв на предельно тихой звучности, выделяя динамический провал, как будто погружается в небытие, буквально растворяясь в мечтах.

Во втором разделе концерта проведение основной темы виолончелями также интерпретируется по-разному. В более подвижном темпе С. Рихтер выполняет аккомпанирующую функцию, М. Плетнёв же играет медленнее, останавливаясь в начале каждого такта. Это не что иное, как диалог на равных правах.

В разделе *Allegro deciso* с концентрацией героики у С. Рихтера звучание напоминает грозный набат. В исполнении М. Плетнёва слышится торжественная приподнятость. Его трактовка близка к жизнеутверждающему гимну.

В репризе разночтений почти не наблюдается за исключением незначительных отклонений темпа. К их числу относится эпизод *Allegro animato*. Ускоренный темп не оставляет С. Рихтеру резерва для ещё более быстрой коды. То же самое относится и к динамике, где вместо *p* звучит *f* и дальнейшее длительное *crescendo* невозможно. Переключки *glissando* с патетическими аккордами оркестра звучат празднично безостановочно вливаясь в коду.

У М. Плетнёва в более сдержанном темпе прослушивается мелодия в верхнем регистре, дублирующая оркестр, в переключках *glissando* солиста и оркестра слышатся торжественность и мощь звучания. Провозглашённые героические идеи выливаются в восторженный дифирамб.

Для коды также характерны темповые разночтения. В интерпретации С. Рихтера та же стремительность движения, всем туттийным разделам сопутствует праздничность и героика. Замедление М. Плетнёвым перед второй аккордовой темой концерта определяет её как вывод авторской концепции. Это величественное музыкальное здание с утверждением оптимистического мировосприятия композитора.

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, что по мнению В. Москаленко присуще исполнительской интерпретации как способу его прочтения. 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 оправдано.

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 неуказанных 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.

### ЛИТЕРАТУРА

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

**«ДЖАЗОВАЯ ПРОВИНЦИЯ» СЕГОДНЯ**

На джазовой карте России важное место принадлежит Курску. Своей известностью в этом отношении куряне по большому счету обязаны курскому пианисту, композитору, заслуженному артисту Российской Федерации Леониду Винцкевичу, создателю и арт-директору международного фестиваля «Джазовая провинция». «Всё начинается с инициативы одного человека!» Так сказал однажды ведущий концертов «Провинции» во многих городах маршрута, старейшина российского джазоведения – петербургский музыковед Владимир Фейертаг [1]. Так и было: 24 года назад фестиваль начался с инициативы Леонида Винцкевича, и каждый год ему удаётся устроить поклонникам джазовой музыки праздник, который называется – «Джазовая провинция».

За это время в городе сформировалось особое культурное сообщество людей, хорошо разбирающихся в современной импровизационной музыке, любящих и ценящих ее.

Это единственный в России и уникальный в своем роде передвижной фестиваль, один из крупнейших российских фестивалей современной джазовой культуры, который объединил в единое культурное пространство более 25 городов, от Красноярска до Краснодара. За годы существования в событиях фестиваля приняли участие сотни выдающихся музыкантов из десятков стран мира.

«Джазовая провинция» – это актуальный срез современного джаза, от традиции до world-music и авангарда; это творческая лаборатория, где рождаются новые проекты; это сцена, на которой талантливая молодежь имеет возможность выступать вместе с выдающимися исполнителями современности; это фотовыставки, вернисажи, мастер-классы и творческие встречи.

Каждый фестиваль приносит какие-то открытия. Хотя многих музыкантов мы знаем по записям, но живые концерты ни с чем не сравнимы. Трудно переоценить встречи с такими титанами, как саксофонисты Билл Эванс, Mark Gross, Ernie Watts, с американским джазовым вокальным коллективом «New York Voices», группой «The Head hunters», барабанщиком Джоэлем Тейлором, украинским вокальным секстетом ManSound, с такими российскими корифеями джаза, как Георгий Гаранян, Алексей Козлов, Давид Голощёкин, Анатолий Кролл, Даниил Крамер, Герман Лукьянов, Игорь Бутман, Борис Фрумкин и биг-бэнд имени Олега Лундстрема. И это далеко не все имена. Перечислить всех в рамках данной статьи нет возможности... Из последних открытий хочется отметить Большой Джазовый Оркестр под руководством Петра Востокова.

Цитируя материалы афиши «Джазовой провинции» 2019 г., можно сказать, что «в этом коллективе соединился едва ли не весь цвет московской джазовой сцены и их музыкальные единомышленники – выпускники РАМ им. Гнесиных. Уже почти 10 лет оркестр выдает уникальные программы, посвященные гигантам оркестрового джаза – от свит-джаза 1920-х годов Пола Уайтмена до джаз-рока конца 1960-х Бадди Рича, от развлекательного танцевального свинга до серьезных сочинений крупной формы – сюит Дюка Эллингтона, от классического мамбо до джазовых интерпретаций музыки группы The Beatles. Этот оркестр приятно не только слушать, но и смотреть: они не упускают шанса украсить свое выступление элементами шоу, и не в последнюю очередь благодаря этому им удается, по выражению редактора «Джаз.ру» Кирилла Мошкова, «подавать

музыку из великого наследия золотого века джаза не как музейные экспонаты, а как живую, увлекательную звуковую ткань» [2].

А грузинская группа The Georgian Six – совершенно самобытная музыка в фантастическом исполнении. «Вокальный секстет, существующий пять лет, был основан дирижерами академического хора Тбилисской консерватории. Репертуар коллектива преимущественно представляет собой синтез классической музыки с оригинальным джаз-фолком. Музыкантов очень высоко ценят на родине, два года назад им была вручена премия Гии Канчели. Из двух альбомов, над которыми The Georgian Six сейчас ведут работу, один будет состоять из музыки этого знаменитого грузинского композитора (к огромному сожалению, он не сможет услышать эту работу: в момент подготовки этого материала стало известно о его кончине). Каждый участник секстета обладает особыми музыкальными данными и исключительным мастерством, а их совместное творчество производит просто сногшибательное впечатление. Блестящие индивидуальные работы музыкантов складываются в идеальное ансамблевое исполнение» [3].

Как сказал в одном из интервью арт-директор фестиваля Леонид Винцкевич, «фестиваль ведь ещё и лаборатория, благодаря которой состоялись многие проекты – например, «Винцкевич-Тэйлор квартет» не мог быть без «Джазовой провинции». Также, как и пластинки с Ким Назарян – солисткой NewYorkVoices, с Ив Корнелиус. Здесь множество впечатлений. В первую очередь «Джазовая провинция» остаётся лабораторией для десятков музыкантов. Были моменты, когда люди именно здесь знакомились, после чего появлялись их совместные записи, которые покорили мир» [4].

И здесь хочется отметить два проекта, созданные за последние несколько лет, Леонидом Винцкевичем и его сыном Николаем.

Первый – это совместный проект Леонида Винцкевича и выдающегося виолончелиста современности, преподавателя Московской консерватории Бориса Андрианова, который получил название *Viva Bach*. Основой для него стали несколько сюит Иоганна Себастьяна Баха, которые были написаны им как упражнения для виолончелистов. За прошедшие почти три столетия были созданы десятки транскрипций – для органа, клавесина, для симфонических и камерных оркестров. Леонид Винцкевич и Борис Андрианов, имеющие в прошлом прекрасную классическую школу игры на инструменте, очень тонко и бережно раскрыли импровизационную природу музыки Баха, представив эту музыку в новом джазовом прочтении. В проекте *Viva Bach* также участвует сын Леонида Винцкевича, Николай – российский саксофонист и джазмен.

Второй проект – это альбом Николая Винцкевича *California Spirit*, третий по счёту в его творческой биографии. Пластинка выпущена британским лейблом, но пока только в формате виниловых дисков. Все девять композиций – авторские работы Николая Винцкевича, которые записывались в разное время и с разными партнерами. С некоторыми из них музыкант работал и ранее. Это неоднократно лауреат премии Грэмми, бывший участник группы Chicago Билл Чамплин, известная джазовая вокалистка Ив Корнелиус. Помимо вокалистов, в записи принимали участие постоянные гости фестиваля «Джазовая провинция» – бас-гитарист Кип Рид и барабанщик Джоэл Тейлор. Также свой вклад в оригинальное звучание альбома внёс гитарист Майк Миллер, чью виртуозную игру можно услышать в композиции *Vive L'amour*. Дополнил состав Леонид Винцкевич за клавишными, участвовавший в записи *May Be* и центральной композиции альбома *When You Are In L.A.* Но есть и целый ряд новых партнеров. Так, в представительной группе бас-гитаристов представлены такие знаменитости, как Джон Патитуччи и Брайан Бромберг, в одном треке на органе играет сам Лэрри Голдингс, а в другом на клавишных – Джордж Уитти. Если говорить о российской части музыкантов, то

тут необходимо назвать экс-басиста группы «Арсенал» Евгения Шарикова, выступившего здесь в качестве со-продюсера проекта. Сам же Николай играет в альбоме преимущественно на альт-саксофоне, но также и на сопрано-саксофоне и флейте. Музыка California Spirit продолжает традицию, которую Винцкевич-младший обозначил предыдущими своими проектами. Это smooth-jazz с элементами соул, ритм-энд-блюза и фанка [5].

Большинство композиций были представлены слушателям на «Джазовой провинции» 2019 года и следует отметить, что Николай Винцкевич поддерживает высокую планку в рамках избранной стилистики и как композитор, и как саксофонист. Тщательно проработанные композиции и аранжировки, качественный саунд, музыкальное взаимодействие с партнерами – все это качества настоящего мастера, достойного продолжателя фамильной традиции, но уже на своем творческом пути.

Ещё один проект, существующий уже достаточно давно и созданный уроженцами Курска, получившими международное признание и занимающими достойное место на музыкальном Олимпе, – это «Симфоджаз» братьев Андрея и Михаила Ивановых. Творческий и композиторский стиль пианиста Андрея и контрабасиста Михаила Ивановых зарубежные критики определяют как «гиперклассицизм в джазе» [6]. «Воспитанные не только на классическом академизме, но и на веяниях прогрессивного джаза и рока, музыканты синтезируют эти влияния в своих концертных программах, превращая каждую из них в самобытное музыкальное действо» [Там же]. Их партнерами по сцене были Леонид Винцкевич, Николай Винцкевич, Георгий Гаранян и Давид Голощекин, Аркадий Шилклопер и Олег Бутман, оркестры «Виртуозы Москвы» Владимира Спивакова и «Новая Россия» Юрия Башмета, Денис Мацуев и Алексей Уткин, Арли Леонард и Шэнда Рулл (США), а также симфонические оркестры курской и белгородской областной филармоний, хор Курского музыкального колледжа имени Г. В. Свиридова и многие другие коллективы и солисты.

Это лишь часть музыкальной жизни «Джазовой провинции», которая благодаря инициативе Леонида Винцкевича в полном объеме представлена курской публике. «Джазовая провинция» ежегодно подтверждает то, что российский джаз имеет свою уникальную школу импровизации, где зарождаются новые коллективы и музыкальные проекты. Несмотря на то, что фестиваль ежегодно географически расширяется, и в него попадают всё новые города, всё же его центром был и остаётся город Курск.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Уникальный и единственный в истории мирового джаза «передвижной» музыкальный фестиваль «Джазовая Провинция». – Режим доступа: <http://jazzprovince.ru/o-festivale/>
2. «Джазовая провинция — 2019»: кто выступит на фестивале. – Режим доступа: <https://afishaplus.ru/jazz-province-2019-line-up>
3. The georgian six (грузия). – Режим доступа: <https://afishaplus.ru/jazz-province-2019-line-up>
4. Леонид Винцкевич: «Каждая «Джазовая провинция» приносит открытия». – Режим доступа: <https://riakursk.ru/leonid-vincevich-kazhdaya-dzhazovaya-p/>
5. Nick Vintskevich – California Spirit. – Режим доступа: <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=5293>
6. Джазмены: Андрей Иванов и Михаил Иванов. – Режим доступа: <https://www.jazzmap.ru/band/andrei-i-mihail-ivanovy.php>

**ЗНАЧЕНИЕ ПРОЛОГА ОПЕРЫ «МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ»  
А. ХАРИЮТЧЕНКО В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕЙ ДРАМАТУРГИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Пролог оперы «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко условно можно разделить на три небольших части, а именно оркестровое вступление, монолог баса и хор – данное предположение подтверждается не только наличием цезур между перечисленными разделами, но и сменой фактуры, однако при этом всё же ощущается интонационное родство, что придаёт прологу невероятную целостность звучания.

Итак, мрачный колорит первого раздела вводит слушателя в оперу – восходящие секвенционные звенья из *м. 2, м. 3, ув. 4* в экспрессивном тембре скрипок на фоне гудящих хроматических ходов альты и виолончели рождает диссонансные сочетания, а дальнейшее включение деревянных духовых с имитационными оборотами контрабаса насыщает звуковой поток некой вязкостью, густотой. С каждой новой фазой звучание разрастается путём расширения диапазона и включения новых инструментов, однако гармонический комплекс, основанный на задержаниях и зловещем колорите уменьшённого вводного септаккорда без разрешения, сохраняется на протяжении всего оркестрового вступления.

К монологу баса подводит большая динамическая волна от *p* к *f*, где на фоне тревожного тремоло литавр и застывшего диссонансирующего созвучия медных духовых после восходящего гаммообразного хода звучит унисонная выразительная мелодическая линия струнных и деревянных духовых, основанная на нисходящих секстовых и восходящих кварто-квинтовых скачках во фригийском *g-moll*. На гребне драматической волны звуковой поток замирает – подобно литературному первоисточнику звучит фраза «Нет повести печальнее на свете» в *c-moll* методом сопоставления – подобное сочетание двух минорных сфер ещё более омрачает колорит, словно предвещая трагедию.

Омажоривание траурной тональной сферы происходит в следующем разделе, где двухчастный хор, подобно древнегреческой трагедии, носит вещательную функцию и повествует о сюжете оперы. Однако такому просветлению предшествуют многочисленные отклонения, а звучащий на фоне гармонической вертикали текст – «Две равно уважаемых семьи» – словно даёт толкование данному явлению, подчёркивая равную силу двух кланов. Следует отметить, что в дальнейшем развитии музыка очень тонко, но, в то же время, точно выражает содержание текста – второй период, отмеченный словами «И жизнь, и смерть», отличается от первого вкраплением мрачной уменьшённой гармонии и сопоставлением траурных тональных сфер – *c-moll* и *b-moll* (так композитор перебрасывает смысловую арку от хора к оркестровому вступлению). Устремлённая вверх вокальная партия и общее звучание в целом достигает своего апогея на словах «Враждующим выносим порицанье», ведь именно здесь в кульминационной зоне всего пролога колорит осветляется вереницей мажорных тональностей (*Es-dur, D-dur, E-dur*), на громогласной динамике *f* провозглашается главная идея всей оперы – небесное возношение главных героев и моральное порицание виновников.

Таким образом, если говорить о значении пролога «Монтекки и Капулетти» А. Харютченко в контексте общей драматургии, необходимо обозначить его роль не только как введения в действие, но и как своеобразного обобщения предстоящей трагедии, предвещающего события финала. Интересно, что своеобразие драматургии оперы в целом заключается в монтажности, например, сопоставление комической арии

Кормилицы и философского монолога Ромео «Что есть любовь?», торжественной сцены бала и нежного дуэта-знакомства главных героев, Танец-потасовка с трагичным убийством Меркуцио и Тибальда и сцена в спальне Джульетты, ожидающей появления Ромео, сцена в келье патера, вручающего зелье девушке и народный праздник на улице Вероны и пр.

Другой важнейшей особенностью драматургии «Монтекки и Капулетти» является сквозное развитие: несмотря на обилие разноплановых сцен и контрастных эпизодов, опера представляет собой единое целостное строение благодаря развитой лейтмотивной системе (две темы Джульетты, лирический лейтмотив Ромео, «кричащая» тема Кормилицы). Также композитор в Танце-потасовке вводит лейтмотив вражды, основанный на восходящем движении малых терций с триольным акцентированным завершением, – именно этот номер можно назвать первой драматической кульминацией (смерть двух персонажей), обостряющей вражду кланов.

Итак, анализируя музыкальный материал пролога, можно сделать вывод, что здесь, в вступительном разделе композитор уже использует множество приёмов, определяющих характерные особенности драматургии целого, связывая тематический материал в единый звуковой поток:

1. Разомкнутость построений;
2. Интонационное зарождение будущих лейтмотивов;
3. Слияние отдельных номеров, а также их введение внутрь сцены;
4. Плавное перетекание предыдущего номера в последующий, сглаживание цезур ввиду монолитности звучания;
5. Использование остинатных фигур на фоне непрерывного стремления к кульминационным вершинам.

УДК 787

*В. М. Чернова,  
г. Луганск*

### **ПРИНЦИПЫ БРИКОЛАЖНОГО МЫШЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ (на примере «Бриколажа» В. Мартынова)**

В настоящее время в научной музыковедческой и философской среде наблюдается тенденция повышения интереса к сложным культурным процессам, характерным для культурного поля метамодерна. Стремясь теоретически осознать и постичь внутренние процессы искусства, исследователи занимаются проблематикой рефлексии и ее воплощения в произведениях искусства. Наблюдаются техническое перевооружение и рождаются композиционные техники, способные осуществить культурный диалог. К таким явлениям относится и бриколаж.

В связи с этим **актуальность** данной статьи состоит в практическом воплощении техники бриколажа в композиторском творчестве.

**Цель** статьи – проанализировать «Бриколаж» В. Мартынова в контексте композиционной техники.

Современное культурное пространство, отмеченное культурой постпостмодерна, который на данный момент приобретает определение метамодерна, напрямую связано с таким техническим явлением как бриколаж. Термин впервые появился во второй половине XX века в исследованиях французского этнолога и философа, а также создателя

собственного научного направления в этнологии – структурной антропологии – Клода Леви-Стросса. В частности, в таких его трудах как «Первобытное мышление» и «Неприрученная мысль». Также эти идеи развиваются в мировоззрении философов-модернистов Жана Бодрийяра и Жака Деррида. На сегодняшний день явление метамодерна еще малоизучено и споры о его целесообразности ведутся до сих пор, поскольку данная художественная модель, сменившая постмодерн, только набирает обороты и является абсолютно новой парадигмой в искусстве.

В концепции К. Леви-Стросса понятие «бриколажа» (с французского *bricolage*) означает особый, мифологический тип мышления, который представляет собой модифицирующий процесс символов или объектов. В этом процессе участвуют не связанные друг с другом вещи, часто используемые нетрадиционным, специфическим или, проще говоря, непривычным способом. Таким образом, бриколаж – это не прямое, условное отражение существующей реальности.

Термин «бриколаж» происходит от французского глагола *bricoler*, что в переводе означает «мастерить», «чинить» и изначально использовался для игры в мяч, в бильярд, для охоты и езды верхом. Например, в бильярде «бриколажем» назывался удар о борт стола, при котором бильярдный шар возвращался и попадал в лузу другого борта. Иными словами, «бриколаж» является выражением представления о неожиданном движении тел.

Исследователь-бриколер или творец-бриколер всегда будет располагать гораздо большей мыслительной и творческой свободой, нежели автор привычной *opus*-музыки, поскольку главное отличие приверженца бриколажного типа мышления от предшествующих, заключается также в способе созидания и в выборе техники воплощения. Бриколер может использовать любые данные из прошлого опыта как личного, так и всеохватного, опираясь главным образом на свое видение. Ход его мысли определяется, кажущейся на первый взгляд, случайной комбинацией образов-символов, составляющие его слуховой и жизненный тезаурус. Таким образом, можно проследить прямую связь такого мыслительного и созидющего процесса как бриколаж, с юнгианской концепцией архетипов, бессознательного и синхроний. Ведь так же и в психоаналитической сфере, исследователь в качестве инструментария постижения использует интуицию, сны, фантазии, одним словом неподдающиеся логическому умозаключению способы исследований. Этот факт бессознательного учитывается и в процессе работы бриколера.

Для бриколажного типа мышления и реализации его в музыкальном пространстве типично своего рода наслоение и взаимопроникновение различных элементов, будь то цитирование определенной композиторской техники, жанров, эпохи. Цементирующим звеном для бриколажной техники является полистилистическая композиторская лексика, приобретающая в новой технике утрированно-тоталитарные черты.

Следует отметить, что данный принцип не обошел ни одного композитора современности, а зачатки его кроются прежде всего в структурной монтажности авторов, так или иначе соприкасавшихся с киномузыкой, среди них: С. Прокофьев, Д. Шостакович, И. Стравинский, А. Шнитке, Ч. Айвз, Л. Берио, Б. Циммерман, К. Штокхаузен (Kontakte для электронных звучаний, фортепиано и ударных), Д. Кейдж (HPSCHD для электроники и любых инструментов), Г. Канчели, Р. Щедрин, Я. Ксенакис и др.

Композиция «Бриколаж» – это одно из последних сочинений автора, созданное в 1998 г. (первый вариант) и написанное для фортепиано. Говорить о музыке В. Мартынова в традиционном аспекте, как мы уже могли убедиться, невозможно, поэтому работа с его нотными текстами требует совершенно иного подхода при анализе, который должен осуществляться исключительно с позиции мартыновской философии музыки. Как говорит

сам В. Мартынов, уже в юности он почувствовал кризис субъективного выражения как свершившегося факта, и осознал невозможность для композитора сказать что-то новое. В. Мартынов не мыслит себя как композитора, он – бриколер – проводник. При этом его индивидуальный творческий стиль узнаваем, а стиль являет собой не что иное, как метод работы. Композиция «Бриколаж» – яркий тому пример: мантроподобная репититивность с использованием вариантно-аддитивных техник, статика, внеперсональность высказывания. Хочется отметить, что сочинение представляет собой метатекст, компилирующий в себе всю предыдущую музыку автора.

Репрезентируя собой монтажный тип конструкции, все произведение – это звуковой поток, цель которого отстранение. Внешняя примитивность и упрощенность музыкального материала – это следствие глубочайшей обоснованности: В. Мартынов стремится к со-причастности слушателя.

Известно, что все наследие В. Мартынова можно разделить на: «вещи-ритуалы», «вещи-утопии», «вещи-проводники» и «вещи-проводящие». «Бриколаж» относится к третьей группе. Его смысл заключается в том, чтобы адресовать слушателя к определенной цели, раскрыть перед ним способ или путь прикосновения к конкретной истине. Это, своего рода, перформанс, акт или способ, предоставляющий инструмент для обретения мета-цели, лежащей вне произведения. В данном случае – это инструмент достижения особого молитвенного состояния, погружения в себя с целью воссоединения с Создателем. Именно поэтому музыкальный язык предельно прост [1].

Исходя из семиозисного анализа «Бриколажа» В. Мартынова можно сделать вывод, что музыка, относящаяся к категории *opus-post* позволяет соединить в себе прошлое и настоящее время в парадоксально гармоническом симбиозе, превращая «стену-непонимания» современной композиторской лексики в русло бриколажного типа авторского мышления в «стену-сообщение», на которой начертаны узнаваемые стилевые модели прошлого. Для В. Мартынова эти модели представляют собой объективированный символ конкретной культурной эпохи, языка, содержащего в своей духовной вертикали смыслы с архетипическим окрасом. Исходный же источник подвергается у В. Мартынова процессу мультипликации, технике снятия всех психологизирующих моментов, становясь объектом медитирования, в результате чего уничтожается его эстетическое существование и возвращается бытийственное значение. Благодаря этому слушатель становится свидетелем и соучастником потока, исключая противопоставление прошлого и настоящего, приобщаясь тем самым к некоему ритуалу.

Подсознательно чувствуемое уничтожение традиционной музыкальной реальности бриколером является одной из основных причин непонимания и неприятия музыки В. Мартынова.

Уникальность, многоуровневая стереоскопичность взглядов В. Мартынова проистекает из его многогранной природы музыканта-практика, историка-исследователя, философа, втянувшего в поле зрения священные тексты и исторические документы древнего мира, святоотеческие писания, теоретические труды одиннадцати веков существования западноевропейской музыки, описания музыкальных систем, нотные тексты, положения и выводы философов и композиторов прошлого столетия и настоящего времени. Главная тема его поиска – обретение истины, связь человеческой жизни, сознания и деятельности с Космосом и Бытием и выявление музыкальных процессов через типы этой связи, благодаря чему кардинальное значение в выводах автора приобретает проекция христианского Откровения на европейскую музыку, отдавая предпочтение человеку космической корреляции. Это говорит о том, что музыкальное искусство должно быть направлено на отражение христианского мирозерцания и как через музыку и

формы ее трансформации реализуется это откровение и какая роль здесь отведена композитору-бриколера.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мартынов, В. И. Конец времени композитора / В. И. Мартынов; послесл. Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

УДК 78.083:787.1+787.2

*Чжан Кай Линь,  
г. Москва*

### **СКРИПИЧНЫЕ И АЛЬТОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ С. СЛОНИМСКОГО В АСПЕКТЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ И ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИЙ**

С. Слонимский – выдающийся композитор, один из крупнейших современных симфонистов, пианист-импровизатор, педагог (по классу композиции в Санкт-Петербургской консерватории), общественный и культурный деятель. Слонимский знаменит во всём мире, его сочинения издают, исполняют, изучают. «Северным Леонардо» назвал композитора его московский коллега Р. Леденев.

**Актуальность исследования** состоит в том, что исследование и исполнительская интерпретация сочинений современного музыкального искусства, трактовка авторского текста и его изучение как в контексте эволюции жанров, как и в контексте индивидуальных решений жанра – особенно интересны и необходимы в настоящий момент. Новые техники исполнительской игры в становлении и развитии современной скрипичной и альтовой культуры сегодня занимают ведущее место, в том числе доминируют в арсенале лучших концертующих скрипачей и альтистов.

**Цель** статьи – обозначить классификацию камерно-инструментальных сочинений С. Слонимского.

С. Слонимский обладает индивидуальным «*слышанием*» и пониманием природы скрипки и альты – как инструментов-солистов, так и ансамблистов. С одной стороны, он использует эти инструменты в качестве аналога человеческого голоса, что нередко проявляется в кантиленности и гибкости мелодий в партиях скрипки и альты. Тем не менее, с другой стороны, отдавая дань современности, композитор применяет характерные для рубежа ХХ–ХХI вв. приемы скрипичной и альтовой игры.

Изучение произведений С. Слонимского показало, что автор владеет всей палитрой инструментальных возможностей скрипки и альты. В этом он опирается на длительную историю развития инструментального исполнительства. В сольных и ансамблевых сочинениях композитора встречаются аллюзии на аккордику И. С. Баха, пассажная техника Г. Венявского, каскад инструментально удобных двойных нот, идущий от Н. Паганини, присутствует влияние Э. Изаи и Ф. Крейсера.

В целом, многое выявляет параллели с музыкой и стилистикой скрипичных и альтовых сочинений XIX в., иногда композитор будто возвращается в своем творчестве именно в XIX в. Многие связывает стиль С. Слонимского с первой половиной XX в., особенно это заметно во влиянии скрипичных концертов С. Прокофьева.

Не обходит стороной С. Слонимский и вторую половину прошлого столетия: использование четвертитонов, применяемых в исполнительстве на нетемперированных инструментах отвечает образному строю музыки самого С. Слонимского, а также новаторским тенденциям в сфере гармонического языка всего XX в. Нельзя не отметить в

некоторых сочинениях отказ от четкой тактовой структурированности, что придает исполнению большую степень импровизационности и свободы, создает дополнительное поле для более тесного сотворчества исполнителя и композитора.

Вопрос периодизации рассматриваемых сочинений связан с достаточно стабильной динамикой появления каждого нового опуса с участием скрипки и/или альты. Каждое десятилетие, как и в других жанрах, в этой сфере появляются все новые и новые образцы. В приведённом в Приложении Каталоге наблюдается интересная тенденция. В начале творческого пути Слонимский обращается к жанрам сонаты, сюиты, отдельным пьесам для скрипки или альты (solo или в сопровождении фортепиано). Это можно объяснить, как естественное желание композитора поработать с этими инструментами, прежде всего, как с солистами. Таким образом, в каждом из ранних опусов композитор обращается к палитре возможностей скрипки и альты, «апробирует» их диапазон, тембровые качества, технические характеристики. Это две пьесы для альты и фортепиано: Ария и Бурлеска (1957), Сюита для альты и фортепиано (1959), Концертная сюита для скрипки с оркестром (1958), Соната для скрипки соло (1960).

Несколько позже появляются и ансамбли. Знаковым среди них стал струнный квартет «Антифоны» (1968) – единственный пример квартетного жанра среди сочинений Слонимского. Далее композитор экспериментирует с различными составами: это и Экзотическая сюита для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (1981), это и Musica lirica для флейты, скрипки и клавесина (1981), или вокально-инструментальный ансамбль – Три песни на стихи Осипа Мандельштама в немецком переводе Пауля Целана для меццо-сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано. Своеобразие этого опуса в том, что здесь использован женский голос (второй случай указан ниже).

Показательным фактом стало появление трех сочинений для солирующей скрипки на следующем этапе композиторского творчества – Концерта для скрипки и струнного оркестра («Concerto Primavera», 1983), Сонаты для скрипки и фортепиано (1986) и Монодии по прочтении Еврипида для скрипки соло (1984). Композитор, поработав со скрипкой в разных сочинениях и составах, будто представляет некий итог накопленного опыта. Более к жанрам сонаты, концерта и пьесы для скрипки соло Слонимский не возвращается.

На рубеже XX и XXI веков автор создает еще несколько знаковых сочинений: Lamento furioso для кларнета, скрипки и фортепиано (посвящение Э. Денисову, 1997), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (памяти Б. Ключнера, 2000), Domine Yesu для сопрано, скрипки и виолончели (памяти Э. Мишель, 2004), Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (2008), Микропартита для флейты, бас-кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (посвящение А. Радвиловичу, 2014). Отметим, что в 2005 году Слонимский пишет Концерт для альты и камерного оркестра, посвящённый Ю. Башмету. Как и скрипичный концерт, это единственный пример Концерта для солирующего альты с оркестром в его творчестве.

Среди всех рассматриваемых сочинений композитор ни разу не повторился в составе ансамбля. Исключением являются пьесы (в том числе – программные) для альты и скрипки с фортепиано: Ария и Бурлеска для альты и фортепиано (1956), Мелодия (1973), Два вокализа (в оригинале для меццо-сопрано и фортепиано, 1983), Концертный вальс и Ноктюрн (1985), Два танца и Звезда Востока (1996), «Легенда» (2016), все – для скрипки и фортепиано.

Таким образом, достаточно рельефно выделяются три периода: ранний (с конца 1950-х – 1970-е годы), срединный (1980–90-е годы) и поздний (2000 – по настоящее

время). Третий период в настоящий момент является открытым. Тем более, Слонимский продолжает проявлять интерес к исследуемой сфере – в прошлом году среди его сочинений появилась «Легенда» для скрипки и фортепиано (по новелле И. Тургенева «Песнь торжествующей любви»).

Классификацию условно можно разделить на несколько типов: 1) программные и непрограммные сольные и ансамблевые сочинения с участием скрипки и/или альты (количественный перевес на стороне программных опусов); 2) сольные (как соло, так и для скрипки/альты с фортепиано или оркестром) и ансамблевые произведения (все остальные сочинения разнообразных составов); 3) с точки зрения стиля композитора наиболее показательной является классификация на основе стилевых ориентиров всей музыки композитора; имеет соответствующие подтипы [1].

В первую очередь, выделяем группу сочинений, которую условно можно назвать «диалоги» с классикой. Диалог строится, прежде всего, на основе использования классических жанров. Сюда относим скрипичные сонаты, альтовую сюиту, скрипичный и альтовый концерты, Трио и Квintет. Каждый из «диалогов» имеет свои исторические ориентиры и прототипы. Эта проблема подробнее будет рассмотрена ниже.

Следующий пункт классификации – это обращение Слонимского к музыке XIX века. Эта тенденция, возможно, еще более ярко проявилась в фортепианной музыке композитора. Слонимский выносит в заглавие фортепианных пьес имена «адресатов» XIX в., к стилю которых он обращается. Назовем «Элегию памяти Сибелиуса», «Интермеццо памяти Брамса», «Северную балладу памяти Грига для фортепиано». Отметим, что автор вдохновляется именно романтической музыкой. Это проявляется, прежде всего, в мелодике и в гармонии (особенно её ладовых устоях). В скрипичных и альтовых сочинениях это: Мелодия, Два вокализа, Ноктюрн, «Легенда» для скрипки и фортепиано, а также Альба для флейты/скрипки и фортепиано памяти Г. Форе.

Третьей важной темой в музыке Слонимского стала античная тема – как по особенностям программного содержания, так и по музыкальному языку. Здесь можно назвать Монодию по прочтению Еврипида, также в некоторых аспектах музыкального языка сюда относится ансамбль *Musica lirica* для флейты, скрипки и клавесина и альтовый концерт «Трагикомедия» с двумя соответствующими частями – *Drama* и *Kommedia*.

К сфере работы С. Слонимского с разнообразными техниками XX в., четвертый пункт настоящей классификации, например, микротоновой, сонорной, можно отнести несколько ещё не перечисленных и уже упомянутых выше сочинений. Приметы авангардных поисков композитора содержат такие сочинения как скрипичные Соната и Монодия, *Lamento furioso* и Трио, а также один из поздних ансамблей – Микропартита.

Пятым пунктом назовем еще одну сферу творческих поисков Мастера. Она касается проявлений инструментального театра. Центральное место здесь занимают «Антифоны», где ансамблисты разыгрывают целый музыкальный спектакль (как актёры воображаемого театра). Драматургия этого сочинения подробно выписана композитором в партитуре. Сюда же относятся два ансамбля с партиями сопрано и меццо-сопрано: Три стихотворения Осипа Мандельштама и *Domine Yesu*. В данных случаях театрализация проявляется в использовании текста. Так, стиль С. Слонимского предстает в разных музыкальных ликах, которые ярко отражаются в сольных скрипичных и альтовых и ансамблевых сочинениях с данными инструментами.

Далее необходимо затронуть жанровые особенности каждой из групп сочинений в контексте выше представленной классификации.

В первой группе («диалоги» с классикой) особое внимание уделено особенностям претворения классических форм в сочинениях композитора. Необходимо сделать

оговорку. К этой группе органично примыкают немногочисленные примеры «диалога» Слонимского с барочным искусством, которые для композитора также являются классическими, то есть эталонными образцами для написания собственных опусов. Поэтому внутри данной группы сочинений также возникает небольшое деление. Например, по наличию и отсутствию сонатной формы в первых частях скрипичных и альтовой сонаты. Соната для скрипки соло написана по образцу сонат и партит И. С. Баха, поэтому каждую из частей (Прелюдия и токката, Фуга, Скерцо, Пассакалия и кода) нужно рассматривать в контексте опоры на традицию барочной скрипичной сонаты.

Возникает схожая ситуация при обращении к образности и форме Скрипичного концерта. Как явственно видно из названия «Concerto Primaveraile» он обращён к наследию другого барочного композитора, итальянца Вивальди. При этом композитор наполняет язык этого сочинения романтическими красками и образами. Альтовый же концерт в контексте своего жанра получает античную окраску, что необходимо отдельно подчеркнуть в аналитическом очерке, так как «Трагикомедия» оказывается синтезом, как антики, так и новейших композиторских техник.

Во второй группе, в сочинениях, обращающихся к XIX в., особое внимание привлекает мелодическая и гармоническая стороны музыкальной выразительности. Например, в Альбе 1994 г., С. Слонимский обращается к типичному жанру музыки Г. Форе. С. Слонимский делает своеобразное жанровое и стилистическое приношение музыке композитора XIX в. на стилистическом уровне.

Третья группа, сокращенно обозначим ее антика, также показательно заимствует античные жанры, но не только и не столько музыкальное, сколько жанры античного искусства, связанного со словом. Монодия по прочтении Еврипида и «Трагикомедия» интересны, прежде всего, тем, что у каждого из этих сочинений есть своя программа – греческая, восходящая к традициям античного театра. Поэтому Слонимский обращается и к жанрам той эпохи.

Четвертая группа и новые техники композиции наиболее интересны с точки зрения использования нетипичных исполнительских приёмов. В каждом из отдельных случаев, композитор насыщает партитуру большим количеством комментариев – расшифровок авторского замысла.

Инструментальный театр, или пятая группа сочинений, в контексте жанровой палитры являются наиболее самостоятельными с точки зрения опоры на конкретный жанр. Слонимский отталкивается в данном случае не от конкретного жанра, а от драматургической идеи. В случае с «Антифонами» стоит провести параллель с Прощальной симфонией Й. Гайдна. В камерно-вокальных опусах театр возникает на основе индивидуальной программы – текста, автор не может навязывать жанровый прототип в этом случае – он идет за особенностями текстов – поэтических и сакральных.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Долинская, Е. Б. Сергей Слонимский – две премьеры в один вечер! / Е. Б. Долинская // Музыкант-классик. – 2005. – № 7. – С. 27–29.

УДК 785.11:78.071.1

*О. Б. Элькан,  
И. Э. Садыков,  
г. Симферополь***НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ В СИМФОНИЧЕСКОЙ СЮИТЕ  
А. СПЕНДИАРОВА «КРЫМСКИЕ ЭСКИЗЫ»: НОВЫЙ ВЗГЛЯД**

В современном музыковедении отмечается заметное возрастание интереса к национальным аспектам музыки и других видов искусств, что обуславливает актуальность изучения всего многообразия пластов бытования различных национальных культур. На сегодняшний день в научных исканиях исследователей происходит осмысление места и роли фольклорных традиций в современной музыкальной культуре, переоценка уровня и способов влияния национальных истоков на многие произведения искусства XX–XXI вв. В эпицентр обозначенных проблем попадает творческая личность выдающегося музыканта, композитора, дирижера, педагога и общественного деятеля Александра Афанасьевича Спендиарова (1871–1928). Его вклад в развитие музыкальной культуры традиционно оценивается с двух позиций: либо акцентируется внимание на продолжении и развитии традиций школы Н. Римского-Корсакова, либо подчеркивается роль А. Спендиарова как одного из основоположников национальной армянской классической школы, заложившего основы симфонизма в Армении и способствовавшего становлению национальных музыкально-сценических жанров благодаря своей опере «Алмаст». Между тем богатство и своеобразие национальных истоков его творчества гораздо сложнее, что требует более глубокого и детального изучения. В настоящей работе мы предлагаем новый взгляд на национальные истоки в творчестве А. Спендиарова, в частности – в его симфонической сюите «Крымские эскизы»: талант композитора, сформировавшийся в историко-культурном контексте многонациональной культуры Крыма, проявился в уникальном переплетении армянских интонационных корней с мощнейшими отечественными традициями петербургской композиторской школы, а также крымскотатарскими и украинскими фольклорными влияниями.

Основными факторами, определившими своеобразие национальных истоков в музыке А. Спендиарова, стали особенности его творческой личности и жизненные обстоятельства. Будущий композитор родился в 1871 г. в Каховке, в 1877 г. его семья вернулась в Крым и поселилась в Симферополе (позже он также жил в Ялте). Уже в раннем детстве проявился его талант к живописи и музыке: изготовленные шестилетним Александром бумажные птицы и животные были до того совершенны, что И. Айвазовский, частый гость в доме Спендиаровых, забрал их с собой в Петербург в Академию художеств. В годы жизни в Крыму А. Спендиаров стремился окружить себя звуковой аурой своеобразных национальных мелодий, которыми так богата крымская земля: согласно воспоминаниям дочери, он часто обращался к И. Айвазовскому с просьбой сыграть популярные народные мелодии, что он и делал с большим удовольствием, так как прекрасно владел игрой на народных инструментах тар и кяманча, на которых исполнял татарские, армянские, греческие напевы, распространенные в то время Крыму. Композитор записывал их, понимая, что услышанное имеет древнейшие корни и должно быть сохранено, и впоследствии нередко использовал эти материалы в своих сочинениях.

Позднее А. Спендиаров переехал в Москву для получения юридического образования, а затем отправился в Петербург, решив профессионально посвятить себя композиции. Он сознательно стремился к освоению лучших отечественных достижений

композиторского творчества и потому сделал все возможное, чтобы попасть на обучение к Н. Римскому-Корсакову: именно его он считал единственным музыкантом, которому можно доверить решение этого вопроса, и <...> самым любимым композитором» [2, с. 243]. Действительно, лучшие национальные традиции русской музыки формировались и передавались в то время благодаря двум ведущим композиторским школам – московской и петербургской. «Москве и Петербургу принадлежат особые заслуги, так как именно в этих крупнейших городах России проходили обучение будущие представители национальных музыкальных культур Грузии, Армении и Азербайджана М. Баланчивадзе, Д. Аракишвили, З. Палиашвили, А. Спендиаров, У. Гаджибеков» [3, с. 38].

Представители петербургской школы, и прежде всего Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, А. Рубинштейн, М. Балакирев, опирались в базовых композиторских принципах на лучшие достижения западноевропейской музыки, но при этом считали главной задачей развитие отечественной культуры, своим творчеством всецело доказывая что «формы профессионального европейского искусства могут органично взаимодействовать с любым национальным искусством» [3, с. 37]. Все эти традиции были восприняты А. Спендиаровым, который брал уроки у Н. Кленовского, А. Глазунова, А. Лядова, посещал все крупные культурные мероприятия северной столицы, бывал на собраниях Беляевского кружка, а главное – в течение четырех лет обучался теории композиции у Н. Римского-Корсакова, восприняв лучшие принципы его мастерства, вдумчивость, серьезное отношение к своему делу. Важно отметить, что А. Спендиаров сознательно причислял себя к русской школе и стремился к продолжению традиций своего учителя, что особенно ярко проявилось в идейной стороне его сочинений, в специфике мелодизма, гармонии и оркестровки, а также в преломлении характерной для Н. Римского-Корсакова темы «русской ориенталистики». Эта образно-тематическая сфера была очень востребована в начале XX века в русской музыкальной культуре, при этом сам учитель А. Спендиарова подчеркивал, что у него талант к подобной музыке, буквально «восток в крови». Молодого композитора привлекали национально-колоритные образы, восточные темы и мотивы: в годы обучения им были написаны романсы «Восточная мелодия» («К розе»), «Восточная колыбельная», получившие широкую известность и признание. Эти черты его творческого мышления наиболее полно раскроются в зрелом периоде, когда в 1922 г. по приглашению армянского правительства А. Спендиаров переедет в Ереван и возглавит композиторскую школу Армении, сочиняя преимущественно в русле армянской национально-своеобразной музыки.

Ярким примером проявления многонациональных истоков творчества А. Спендиарова стали его симфонические сюиты «Крымские эскизы»: первая была написана в 1903 г., вторая в 1912 г. В начале 1900-х годов композитор живет в Ялте, общается с выдающимися представителями русской культуры: А. Чеховым, Л. Толстым, И. Буниным, Ф. Шаляпиным, С. Рахманиновым, А. Глазуновым, Ф. Blumenфельдом, Е. Збруевой. В 1902 г. по предложению М. Горького, с которым они часто общались в Крыму, А. Спендиаров сочиняет музыку к его «песни в стихах» по валашской легенде «Рыбак и фея». К тому времени писатель уже опубликовал несколько новелл из своего цикла «Крымские эскизы», потому вполне возможно предположить, что их творческое взаимодействие со А. Спендиаровым подтолкнуло композитора к замыслу одноименной симфонической сюиты. Идея «Крымских эскизов» была реализована в Ялте, где летом 1903 года гастролировал петербургский сезонный оркестр, впервые «озвучивший» новое симфоническое полотно А. Спендиарова. Уже в процессе репетиций он вносил много корректировок в партитуру, чутко прислушиваясь к звучаниям, которые должны были

обладать поистине национальным колоритом. В результате музыка «Крымских эскизов» стала отображением всей природной красоты и богатства традиций многонационального полуострова Крым.

Обратившись к сюите, композитор руководствуется основополагающим для данного жанра принципом контрастного сопоставления. Все части его «Крымских эскизов» имеют яркие, живописные, национально-окрашенные темы, последовательность которых подчиняется образному и темповому контрасту. В образном строе сюиты преобладают изобразительные и жанровые компоненты, подтверждая творческое кредо А. Спендиарова: «Композитор тяготеет к программной, живописной и картинной музыке, восходящей истоками к народному творчеству. Его произведения отличаются мелодическим и ритмическим богатством, красочностью оркестровых средств, национальным колоритом, сдержанным лиризмом и поэтичностью» [4, с. 234]. С. Абдуллаева указывает, на какие национальные жанры опирается А. Спендиаров в этих сюитах, выявляя исключительно крымскотатарские элементы: «На основе крымскотатарских народных напевов он создал две серии „Крымских эскизов” для симфонического оркестра. В первую серию входят: „Оюн ава” („Плясовая”), „Къайгылы йыр” („Элегическая”), „Долу” („Застольная”), „Къайтарма оюны” („Плясовая-хайтарма”). Во вторую серию входят: „Таксим” („Прелюдия”), „Пешраф” („Интермеццо”), „Севги йыры” („Песнь о любви”), „Багълама оюны” („Плясовая Баглама”), „Келининъ агълавы” („Плач невесты”), „Сычан йыры” („Песня о мышке”), „Оюн авасы” („Плясовая ойнава”), „Къайтарма” („Хайтарма”)» [1, с. 498]. Однако детальный анализ нотного текста доказывает, что национальные истоки тематизма «Крымских эскизов» более сложны.

Мелодическая основа и большинство ритмических рисунков взяты из крымскотатарских фольклорных напевов, но в их обработке и развитии наблюдаются черты армянского национального колорита и принципы русской композиторской школы. В гармоническом сопровождении и оркестровке преобладают традиции русской симфонической музыки, особенно слышны параллели с симфонической сюитой Н. Римского-Корсакова «Шахерезада». Например, характерный ритмический рисунок хайтармы в размере  $7/8$  несколько переинтонирован и по-своему «упрощен» А. Спендиаровым – его «Хайтарма» из первой сюиты «Крымских эскизов» проводится в более традиционном размере  $3/8$ . Фактурные приемы в сопровождении с акцентированным басом и способы имитации национальных тембров с помощью традиционных инструментов симфонического оркестра также характерны для русского симфонизма. Состав оркестра у А. Спендиарова всегда классически экономен, в нем мало медных духовых инструментов и стандартный состав струнных и деревянных, лишь в ударную группу композитор вводит ряд восточных народных ударных инструментов. При этом кларнет, гобой, английский рожок по звучанию напоминают дудук, кавал, зурну, а скрипки звучат как кеманча и тар, имитируя фольклорные крымскотатарские и армянские инструменты. С другой стороны, в развитии интонационных оборотов основных тем А. Спендиаров приближается к типичным армянским национальным приемам, подражая импровизационному характеру изложения, варьируя мотивы с применением терцовых опеваний, а в аккомпанементе применяя выдержанные терции и сексты, что в целом очень показательно для армянской фольклорной музыки.

Таким образом, можно заключить, что в симфонической сюите «Крымские эскизы» А. Спендиарова тесно сплелись различные национальные особенности: как фольклорные – крымскотатарские и армянские, так и академические, типично русские симфонические приемы изложения и развития музыкального материала. На наш взгляд, такой глубинный и органичный синтез национальных истоков стал возможен лишь

благодаря формированию музыкального мышления композитора в недрах многонациональной культуры Крыма.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева, С. Э. Музыкальная культура крымских татар: генезис и динамика / С. Э. Абдуллаева // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 2 (75). – С. 497–500.
2. Гинзбург, С. Л. Музыкальная литература народов СССР / С. Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1979. – 286 с.
3. Доропей, Г. И. Взаимодействие русской и восточной музыкальных культур на этапе становления национальных композиторских школ Кавказа, Средней Азии и Казахстана / Г. И. Доропей // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. – 2009. – № 8. – С. 35–44.
4. Тигранов, Г. Г. Спендиаров Александр Афанасьевич // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл., 1981. – Т. 5. – С. 233–235.

УДК 78

*О. Л. Юровская,  
г. Челябинск*

### ДУХОВНАЯ НАРОДНО-ПЕСЕННАЯ ТРАДИЦИЯ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ

Духовное народно-певческое искусство в последние десятилетия все чаще становится объектом пристального изучения. Главное внимание в нем уделяется жанру *духовного стиха*, не утратившего за столетия свою эстетическую и этическую значимость. До настоящего времени не было системных исследований духовного стиха на Южном Урале, несмотря на то, что традиция его бытования еще жива. Материалом данного исследования послужили нотации звукозаписей образцов духовных стихов и обрядовых песен, записанных автором в фольклорных экспедициях в горнозаводском районе Челябинской области – в сёлах Биянка (Ашинский район), Орловка, Серпиевка и Тюлюк (Катав-Ивановский район), где проживают переселенцы из Калужской и Пензенской областей. Песенная культура переселенцев Челябинской области являет собой традицию позднего формирования, сложившуюся в результате «вторичной» локализации в ходе сложных исторических и миграционных процессов, происходивших в XVIII и XIX вв.

Русская колонизация Урала была сопряжена с приспособлением переселенцев к новой природной и социально-экономической обстановке. Неблагоприятный для земледелия почвенный рельеф и суровые климатические условия изменили характер деятельности переселенцев, в результате чего свойственная восточнославянским народам психология землепашца существенно трансформировалась. Непосредственным следствием этого явилось снижение потребности в отправлении календарно-бытовых обрядов и разрушение прежней жанрово-стилевой доминанты, присущей коренным метрополиям. Развитие металлургии на Урале также предопределило преобладание здесь горнозаводской культуры. Социальную основу ее составляли крестьяне, переселившиеся на Урал с разных областей России для работы на заводах. В результате, на относительно замкнутой территории оказались носители разных культур – приволжской и уральской, северной, южной и среднерусской.

Рассматривая проблему воздействия конфессионального фактора на формирование песенной традиции переселенцев на Южном Урале, следует отметить особое значение православной культуры, метафизические основы которой стали фундаментом для определения содержания и роли духовного стиха. Со второй половины XVIII века до начала XX в. Ашинском и Катав-Ивановском районах горнозаводской зоны области было

основано 18 православных храмов и 5 монастырей, чья музыкальная практика также стала важным фактором в развитии местных песенных традиций. Значимой предпосылкой, определившей культивирование духовного стиха среди местного населения, стало распространение старообрядчества, сыгравшего немалую роль в консолидации переселенцев и сохранении духовных песенных традиций вплоть до нашего времени. Таким образом, взаимопроникновение традиционного музыкального опыта разнородных слоев населения – крестьян, заводских рабочих, промысловиков, представителей разных регионов, сплетение народно-бытовых и церковных певческих традиций обусловило уникальное своеобразие исследуемой горнозаводской народно-песенной культуры.

Проведенный обзор жанровой системы переселенцев, ограниченный выявлением *жанрово-стилевой доминанты*, позволил воссоздать картину ее состояния в динамике. В новых условиях Урала в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев обрядовые жанры фольклора утратили свою целостность. Земледельческая в своей основе калужская и пензенская традиционная культура на уральской земле приобрела иное качество, обнаружив сплетение крестьянской, городской и церковной певческих традиций, поэтому духовные стихи переселенцев впитали в себя стилистику разных жанров. Функционирование календарных жанров в исследуемой переселенческой традиции имеет фрагментарный характер. У калужских переселенцев это *таусени*, *рождественский* и *пасхальный тропари*, приуроченные к весне *хороводы*. У пензенских переселенцев календарно-земледельческие песни отсутствуют. В обоих случаях роль календарных жанров выполняют духовные стихи. Музыкальный план свадебного обряда также имеет неполный вид. На основе этого можно сделать вывод о том, что ни один из обрядовых жанров песенной традиции калужских и пензенских переселенцев не обладает достаточной сохранностью для того, чтобы говорить о его центральном положении в местной жанровой системе. В то же время, современные исследования традиционной песенной культуры Калужской и Пензенской областей показывают, что на этих территориях именно обрядовые жанры имеют высокую сохранность. В Пензенской области это приуроченные весенние хороводы, имеющие централизующее значение. В свадебном фольклоре некоторых районов этой области ведущую роль играют прощальные песни и причитания невесты. В Калужской области хорошую сохранность имеют календарные, свадебные и хороводные жанры.

Трансформации, происходящие в народной песенной культуре двух переселенческих традиций, привели к их сближению в новых условиях. Объединяющим началом между ними выступает *необрядовый* жанр духовного стиха. Именно он, в свою очередь, занимает центральное положение в традиционной песенной системе калужских и пензенских переселенцев, выполняя обрядовую функцию в календарно-земледельческом и семейно-бытовом циклах.

Предпринятая типологизация материала с точки зрения его содержательно-тематического наполнения и закрепленности за определенными обрядами и календарными праздниками позволила выделить следующие группы стихов:

1. **Стихи о Христе (12):** Рождество; Крещение; Чудеса, проповеди; Тайная вечеря; Распятие; Воскресение.
2. **Духовные стихи о Богородице, Святых мучениках и чудотворцах (5):** Богородица; Николай Чудотворец; Серафим Саровский; Иоанн Предтеча.
3. **Прощально-поминальные стихи (24):** Прощание с умершим; Расставание души с телом.

4. *Стихи о вере и нравственных законах (16): Молитва Богу; Молитва Богородице; Молитва ангелу-хранителю; О явлении Христа; О праведниках; Ожидание смерти и Страшного суда; О грехах.*

Большую часть всего корпуса стихов (свыше половины от общего количества) составляют образцы *третьей группы* – *прощально-поминальные*. Они функционируют только в рамках похоронной обрядности, где к ним могут быть добавлены стихи *четвертой группы* (*о вере и нравственном законе*).

Духовные стихи *первой группы*, посвященные событиям из жизни Иисуса Христа, приурочиваются к таким значительным событиям церковного и народного календаря, как Рождество Христово и Пасха. Духовные стихи *о распятии Христа* поются в Страстную пятницу на 7-й неделе Великого поста. Остальные стихи этой группы, посвященные другим событиям из жизни Христа (*Крещение, проповеди, Тайная вечеря*), приурочиваются ко всем постам. Образцы *четвертой группы*, разнообразные по характеру и функциональному предназначению, могут исполняться и во время похоронного обряда, и в течение постов, а также в любое время, в зависимости от душевной потребности. В них излагаются морально-нравственные законы человеческого бытия, этические нормы христианской жизни. Некоторые стихи содержат молитвенные обращения к Богу, Богородице, Ангелу-хранителю, святым. *Вторую группу*, самую малочисленную, образуют духовные стихи, посвященные событиям из жизни *Богородицы, святых мучеников и чудотворцев – Иоанна Крестителя, Серафима Саровского, Николая Угодника*. Данные образцы так же универсальны по своей приуроченности, как и стихи вышеупомянутой группы. Они исполняются всегда – в пост, на потребу души, заменяя лирические песни, а также при покойнике в ходе похоронного обряда.

Типологизация образцов исследуемой коллекции с позиции ритма стиха позволила выделить тексты, опирающиеся как на древние (дисметрические: фразовик, тонический стих), так и на более поздние (метрические: силлабо-тонический стих) формы народного и литературного стиха. При этом лирические образцы, имеющие в основе силлабо-тоническую систему стихосложения, занимают доминирующее положение среди духовных стихов обеих переселенческих традиций, что свидетельствует о принадлежности данной коллекции к позднему стилевому слою. Лирическая природа этих образцов выражена посредством многочисленных поэтических выразительных средств, усиливающих эмоциональное начало, и свойственных лирическим жанрам фольклора. Во всех селах присутствуют образцы, сложенные и тоническим былинным стихом [2].

Устный способ бытования духовного стиха, имеющего в своих истоках книжную основу, обусловил его «фольклоризацию» со стороны стихосложения, лексики, фонетики и грамматического строя речи. Преобладание фольклорной стилистики свойственно всему корпусу стихов обеих переселенческих традиций, что также обеспечивает его единство. В стихосложении фольклорное начало проявляется посредством чередования упорядоченных ритмически фраз с дисметрическими строками, близкими разговорной речи. Подобные «самоперебивы» ритма, характерные для народного стиха, в коллекции образцов калужских и пензенских переселенцев встречаются очень часто.

При рассмотрении духовных стихов, приуроченных к похоронно-поминальному обряду, православным праздникам и постам, выявляется разнообразие их содержания, композиционных форм и художественных приемов. Важной формообразующей и содержательной особенностью похоронно-поминальных духовных стихов в обеих традициях является наличие постоянных церковных рефренов «Трисвятое» и «Аллилуйя». Образцы, приуроченные к Рождеству Христову и Пасхе, обнаруживают стилистическое

родство с жанром *канта*. Стихи о Распятии Христа, приуроченные к Страстной Пятнице, по содержанию и поэтическим приемам сближаются с фольклорными *плачами*.

Духовные песнопения, бытующие во время постов, по форме изложения также разнообразны и дифференцируются на *монологи*, *диалоги* либо смешанные формы (*повествование+диалог*, *монолог+диалог*). Стихи в форме *монолога* часто содержат молитвенные обращения к Богу, Богородице, Ангелу-хранителю и святым, что сближает их с православной *молитвой*. В свою очередь, *повествовательные* стихи по содержанию близки *рассказу* или *притче*. Выявленная форма поэтических текстов исследуемых образцов демонстрирует многообразие вариантов строфической композиции, обладающих общим свойством, характерным для народной поэзии – повторностью как внутри строфы, так и между строфами.

Таким образом, духовный стих в исследуемой песенной традиции представляет собой сложную музыкально-поэтическую жанровую систему, сложившуюся под влиянием различных (книжных и устных) источников, вмещающую в себя эпические стихи, фольклорные образцы позднего происхождения, стилистически близкие традиционной лирической песне, покаянные стихи, духовные канты и псалмы, сформировавшиеся в книжной культуре XVII века.

В ходе анализа было обнаружено, что в исходной калужской и пензенской традиции жанр духовного стиха в рождественских и пасхальных обрядах не фигурирует. В Калужско-Брянском пограничье факт их бытования зафиксирован только в погребальной обрядности. У калужских переселенцев имеются *постовые* духовные песнопения. На территории Пензенской области сохранилось большое количество *таусёней* и весенних *закличек*, в то время как у пензенских переселенцев эти жанры утрачены, но существуют и постовые, и приуроченные к Святкам и Пасхе духовные стихи. Таким образом, духовные стихи, выполняя ритуальную функцию в календарно-земледельческом и семейно-бытовом циклах, заменили исчезающие зимне-весенние календарные песни и похоронные плачи в местной системе жанров.

В качестве важного признака, сближающего духовные стихи с фольклорными календарно-земледельческими песнями, является наличие *политекстовых напевов*. В корпусе пензенских духовных стихов выявлен политекстовый напев, на который расппеваются стихи, приуроченные к Рождеству Христову («О, дева чистая, святая») и к Пасхе («Лишь только солнце засияло»). В рамках *похоронно-поминального обряда* выявлено соотношение стихов с различными стадиями похоронного ритуала и связанных с ними политекстовыми напевами, а также вскрыты формы взаимодействия стиха с *плачами* и *молитвами*.

Структура похоронно-поминального обряда калужских и пензенских переселенцев как «обряд-перехода» рассматривается в русле теории В. Тэрнера и А. ван Геннепа, выделивших три фазы ритуала: *отчуждение от первоначального состояния*, *транзит* и *вхождение в новое качество*. Эти стадии в мифологическом сознании человека трактуются как открытие границ в *иной мир* (мир мертвых), контакты с *иным миром* и стабилизация нового состояния (обретение статуса предка). Указанные стадии в похоронном обряде калужских и пензенских переселенцев наполняются конкретными действиями, кругом молитв, причитаний и духовных стихов. Обнаружена строгая закреплённость духовных стихов за определенными стадиями похоронно-поминального обряда: во время ночных бдений (сидений) у гроба и на поминальных трапезах за столом (в день похорон, на 40 дней, 1 год, 3 года). Наиболее значимые моменты подчеркивают политекстовые напевы, связанные с конкретными стадиями ритуала. Среди песнопений похоронного обряда калужских переселенцев в Серпиевке обнаружен *один*

*политекстовый напев.* Данный стих маркирует ключевые моменты обряда, связанные с судьбой души человека после смерти. Выявленный напев используется в 7 духовных стихах, приуроченных к похоронно-поминальному обряду. Четыре из них («Ударил час нам расстаться», «Вы простите все родные», «Здесь духовное собрание», «Все живём на этом свете») поются при усопшем в первые два вечера после смерти и в ночь перед 40-м днём. Два других стиха («Матерь Божия святая», «Помяните, братья, сёстры») звучат в день похорон и на 40-й день перед поминальной трапезой. Последний («Дорогие, братья, сёстры») исполняется после трапезы (Пример 1).

Пример 1. «Ударил час нам расстаться», с. Сергиевка [1].

♩ = 54 (при усопшем и на 40 дней) с. Сергиевка, 2002

В группе стихов пензенских переселенцев, проживающих в Орловке и Тюлюке выявлено 3 политекстовых напева, функционирующих только в рамках похоронно-поминального ритуала.

Взаимодействие духовного стиха с *плачами* и *молитвами* прослеживается на уровне содержания поэтических текстов, отчасти музыкального стиля и функционирования каждого жанра, при этом учитываются такие факторы как *место, время и манера исполнения* духовных стихов, молитв и плачей. Духовные стихи, плачи и церковные песнопения образуют единое звуковое и семантическое поле ритуала. *Плачам* свойственна *коммуникативная, контактоустанавливающая функция*, они служат особым языком для общения с усопшим, его проводником в *иной мир*. Этим объясняется строгая временная регламентация на исполнение причитаний в народной культуре (запрет на голошение в темное время суток и ограничения в поминальный период). Крик выполняет в ритуале и *апотропеическую* функцию, являя собой средство защиты людей от потустороннего мира. Причитания *структурируют* обряд, акцентируя в нем ключевые моменты, а также *комментируют* происходящие события. Те же функции рассмотрены применительно к духовным стихам. При этом существуют некоторые расхождения в их проявлении. Стихи *комментируют* обрядовые ситуации, которые не отражены в причитаниях, например, «проводы души» покойного; они исполняются в основном в темное время суток, а также на поминальных трапезах, когда границы между *мирами* открыты. Роль стихов сводится к содействию благополучного перехода души покойного в *горний мир*, а также защите мира живых от мира мертвых. Эти функции осуществляются поэтической составляющей духовных стихов. Можно сделать вывод о том, что духовные стихи, заменив древние плачевые звукоформы, осуществляют все необходимые в похоронном ритуале функции. В

связи со сменой мифологического мышления христианским мировоззрением, духовные стихи на современном этапе играют значительно бóльшую роль в обряде, нежели плачи. Они близки церковным песнопениям и молитвам, звучащим в ритуале и являются сильнейшим вербальным апотропеем [4].

Наряду с духовными стихами, *церковные богослужебные песнопения* исполняются непрерывно на всех стадиях и называются в местном народном бытовании *молитвами*. Отметим, что исполняемые богослужебные песнопения имеют *народную* интерпретацию, отличную от церковного варианта (небольшие расхождения в поэтическом тексте, бóльшая его распетость, фольклорная манера исполнения). Единый этнографический контекст, содержание, принадлежность к религиозной сфере и манера исполнения сближают молитвы с духовными стихами. В свою очередь, интонационная сфера стихов испытала воздействие церковных песнопений. Вследствие этого возникает терминологическое неразличение духовных стихов и молитв. Современные народные исполнители зачастую называют молитвы *стихами*.

Напевы духовных стихов репрезентируют основные типы *ритмической организации*, присущие русским традиционным песням: цезурированные формы, распространенные на этнической территории восточных славян, а также сегментированные песенные структуры, типичные для русского севера. Тем не менее, в ритмической организации напевов духовных стихов преобладают поздние формы *стопной сегментации*.

*Мелос* духовных стихов в основном так же восходит к интонационной сфере народно-песенной лирики позднего стилистового слоя. В ходе анализа были выявлены разные жанровые истоки, восходящие к стилистике *крестьянской лирической* (Пример 2) и *городской песни*, *богослужебному* и *кантовому* пению (Пример 1). В образцах, стилистически близких крестьянской лирике, проявляются некоторые черты уральских проголосных песен: опора интонационного строя напела на трихордовые попежки, наличие характерных кадансовых мелооборотов. Единство всего корпуса стихов обусловлено сходством ладомелодической основы напевов, проявляющимся в тождестве ладовых опор и некоторых мелодических оборотов (начальных либо конечных).

Форма поэтических текстов исследуемых образцов демонстрирует многообразие вариантов строфической композиции, обладающих общим свойством, характерным для народной поэзии – внутрострофной и межстрофной повторностью.

В ходе анализа духовных стихов переселенцев в них были выявлены характерные интонации местных календарных, свадебных, хороводных песен, а также свадебных и похоронных плачей: трихордовые попежки в объеме малой терции и кварты, квартовые и секстовые интонации. Инициальным интонационным зерном значительного количества духовных стихов данной коллекции является кварта, а основой формулы кадансового мелооборота – секстовый скачок. В мелодике духовных стихов реализованы все ладовые структуры, присущие местным фольклорным жанрам: малообъемные лады, как ангемитонные (трихорд в кварте), так и диатонические (мажорный и минорный тетрахорд). В духовных стихах эти ладообразования входят в состав более сложных ладовых версий: малая терция с субсекундой и субквартой, тетрахорд с субквартой, малая терция и трихорд в кварте и др. [3]. Важным средством мелодического развития духовных стихов является ладовая и внутраладовая переменность с секундовым, терцовым и квартовым соотношением опор, свойственная местным фольклорным жанрам. Как и в традиционных песнях, перемещение опорности в напевах духовных стихов может происходить без изменения тоники, либо с утверждением нового устоя. Основным видом многоголосия духовных стихов, как и традиционных проголосных песен Урала, является гетерофония терцовой основы (Пример 2).

Пример 2. «Кукушка», с. Серпиевка [1].

(при покойнике и на 40 дней)

с. Серпиевка, 2002

$\text{♩} = 66$

Ку - да ты, ку - да, ку - куш - ка, ку - да, горь-ка - я, ле - тишь?

Ку - да ты, ку - да, ку - куш - ка, ку - да, горь-ка - я, ле - тишь?

В образцах обеих групп переселенцев гетерофония может усложняться за счет введения «тонкого» голоса, удваивающего один из фактурных слоев в октаву, либо путем обогащения вертикали трехзвучными сочетаниями. В некоторых случаях в многоголосии стихов обеих традиций воссоздается кантовая фактура (Пример 1).

Сравнительный анализ духовных стихов коренной и переселенческой традиции позволил выявить константные (первичные) и новоприобретенные свойства духовного стиха, появившиеся в результате вторичной локализации. В связи с отсутствием коллекций духовных стихов Пензенской области в качестве объекта сравнительного анализа выбраны духовные стихи Саратовского Поволжья как наиболее изученные и территориально близкие. *Стабильными чертами* духовного стиха переселенцев, восходящими к образцам исходной этнической территории, являются приуроченность к похоронно-поминальному обряду, преобладание строфической трехстрочной формы в строении напевов (в частности с рефреном «Господи, помилуй», «Аллилуйя», «Трисвятое»), в ритмической организации – опора на силлабо-тонический четырехсложный стопный стих – пеон третий, а также силлабические стихи с формулой 6+5, 5+5 и цезурированные периоды со стопной пеонической сегментацией и пяти-, шестисложными цезурированными формулами. Связь прослежена и в принципах ритмизации духовных стихов с опорой на ритмоформулы местных календарных и хороводных песен. Данную аналогию удалось провести только при сопоставлении калужских образцов – переселенческих и коренных. В Калужской области – это основной принцип ритмизации, в переселенческой, напротив, ведущей является стопная сегментация напевов (поздний тип ритмизации). Такая разница в ритмике двух локальных групп стихов объясняется последствиями адаптации в новых территориальных условиях. В их жанровой системе постепенно исчезали календарные песни, на ритмические структуры которых и опирался стих, и насаждались новые ритмоформулы, связанные с городской музыкальной культурой.

Устойчивые признаки обнаружены и в звуковысотной организации стихов – опора на шести- и семиступенные звукоряды минорного наклонения, преобладание вертикального компонента лада и гармонической функциональности, внутрिलाдовая переменность с секундовым, терцовым и квартовым соотношением устоев, опора на терцию с субсекундой и субквартой; наличие тождественных мелодических формул, закрепленных за определенными разделами песенной формы. В коренной и

переселенческой калужско-пензенской традиции присутствуют многочисленные группы стихов поздней стилистики, восходящие в своих истоках к церковно-певческой культуре XVIII–XX веков – с амбигусом напева от сексты до октавы, с ярко выраженной тонально-функциональной основой и характерными мелодическими оборотами. Все локальные группы духовных стихов репрезентируют форму многоголосия и исполнительские приемы, присущие фольклорному пению местной традиции с сохранением диалектных особенностей произношения.

Наряду с этим, в корпусе стихов Челябинской области фиксируется ряд *собственных стилевых признаков*: приуроченность духовных стихов к календарным и семейным обрядам, наличие развитой системы политекстовых напевов и закреплённость их за определенными стадиями похоронно-поминального ритуала и веками праздничного календаря; преобладание поздних форм ритмизации стиха и напева; опора на шести- и семиступенные звукоряды ладов эолийского наклонения и ладовые формулы, состоящие из сцепления кварты и терции; принцип терцового, секундового и квартового сопоставления устоев в ладообразовании напевов, преобладание вертикального компонента лада и гармонической функциональности. Мелодике стихов присущи опора на интонации местных фольклорных жанров, кантового и богослужебного пения, а также наличие устойчивых оборотов (начальных и конечных). Исполнительский стиль уральских образцов отличается преобладанием низких и средних регистров, насыщенным грудным звучанием стихов. Основу многоголосия составляет терцовая и квинтовая гетерофония. При этом основным голосом в данной локальной традиции является нижний «толстый» голос, начинающий песню. Новоприобретенные качества духовного стиха явились результатом сложных ассимиляционных процессов разных культурных традиций.

В заключение можно сделать вывод о том, что в песенной традиции калужских и пензенских переселенцев духовный стих предстает в качестве *жанра высшего порядка*, вбирающего в себя стилевые признаки местных обрядовых и других жанров народной песенной культуры (лирической крестьянской и городской песни, канта), богослужебного пения и выполняющего их функции в семейно-бытовых и календарных обрядах. Духовный стих обеспечил сближение двух изначально различных переселенческих традиций. Образцы духовных стихов калужских и пензенских переселенцев представляют собой *единый стилевой пласт*, обнаруживая сходство содержания, условий и форм функционирования, а также многообразные стилистические взаимосвязи.

Проведенный сравнительный типологический анализ духовных стихов коренной и вторичной традиции из коллекций Саратовского Поволжья, Калужской области и калужско-пензенских переселенцев так же указывает на значительную общность содержания, композиционное, ритмическое и ладово-интонационное сходство образцов. Все обозначенные жанровые системы духовного песнетворчества, впитавшие в себя фольклорную, церковную и городскую песенную традицию, в большей или меньшей степени репрезентируют музыкальный стиль городской и церковно-певческой культуры XVIII–XX веков, силлабо-тоническое стихосложение, стопную сегментацию в организации слоговой музыкально-ритмической формы напева. Подобное сходство локальных традиций свидетельствует о существовании *поздней разновидности духовного стиха (похоронно-поминальный стих)*, сформировавшейся в конце XVIII–XIX веках и обладающей устойчивыми стилевыми признаками.

Духовный стих, являя собой уникальную действующую фольклорную традицию, хранит в своем музыкально-поэтическом языке интонационный фонд традиционной русской культуры, фольклорный и диалектный колорит различных региональных версий этого жанра и по сей день играет важную роль в социально-культурной жизни этноса.

### ЛИТЕРАТУРА

1. На деревьях-та сидят да птички райския...: Духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области: [Ноты, текст]: хрестоматия / запись, нотирование, сост., вступ. ст. и коммент. О. Л. Юровской. – Челябинск: ЮУрГГИИ им. П. И. Чайковского, 2017. – 169 с.
2. Юровская, О. Л. Поэтика похоронно-поминальных духовных стихов горнозаводских районов Челябинской области/О.Л.Юровская//Вестн. Челяб. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 6. – С.279-291.
3. Юровская, О. Л. Стилиевые связи духовных стихов с фольклорными песенными жанрами горнозаводских районов Челябинской области / О. Л. Юровская // Молодежь в науке и культуре XXI в.: материалы Междунар. науч.- творч. форума. 31 окт. – 3 нояб. 2016 г. / Челяб. гос. ин-т культуры; сост. Е. В. Швачко. – Челябинск, 2016. – С. 289–296.
4. Юровская, О. Л. Функционирование духовных стихов в календарной и похоронно-поминальной обрядности горнозаводских районов Челябинской области / О. Л. Юровская // Вопросы современного музыкознания: сб. науч. тр. Всерос. науч.-практ. конф. (14–15 апр. 2016 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры; редкол.: Т. М. Синецкая, Т. Ю. Шкербина. – Челябинск: ЧГИК, 2016. – Вып. 5. – С. 72–85.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

**Артемов Михаил Юрьевич**, член Союза композиторов России, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Берсан Юлия Леонидовна**, солистка-вокалистка музыкального лектория Луганской академической филармонии (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Ветров Никита Михайлович**, студент IV курса специальности «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального Союза композиторов Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Войтенко Анна Анатольевна**, магистрант I курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Кабанова Вероника Андреевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой вокала ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Войтенко Каролина Анатольевна**, магистрант I курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Кабанова Вероника Андреевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой вокала ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Войтенко Ксения Анатольевна**, магистрант I курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Князева Наталья Александровна**, доцент, профессор кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Голикова Анастасия Васильевна**, студентка III курса специальности «Теория музыки» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Губарь Елена Владимировна**, преподаватель-методист высшей категории, председатель ЦК «Теория музыки и музыкальная литература» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Добровольская Оксана Константиновна**, преподаватель ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Исаева Елена Владимировна**, преподаватель ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Йовса Ирина Владимировна**, заведующая ЦК «Струнные инструменты» Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального Союза композиторов Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Капичина Елена Алексеевна**, доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Карасанов Руслан Нюсретович**, доцент кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь, Республика Крым)

**Касеева Кристина Руслановна**, магистрант II курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Кабанова Вероника Андреевна**, кандидат философских наук, заведующая кафедрой вокала ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Качура Валентина Борисовна**, руководитель вокальной студии Бахмутского городского центра культуры и досуга им. Е. Мартынова, магистрант II курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Черникова Светлана Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Колесник Вероника Андреевна**, учащаяся специальности «Эстрадный вокал» учебно-производственной мастерской колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Федько Кристина Владимировна**, заведующая учебно-производственной мастерской колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Колесникова Людмила Анатольевна**, заслуженная артистка Украины, доцент, профессор кафедры вокала ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Кузниченко Ольга Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Купченко Дмитрий Владимирович**, магистрант II курса направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Лазарева Татьяна Евгеньевна**, магистрант II курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Дерский Юрий Яковлевич**, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Мальцева Лариса Александровна**, преподаватель-методист высшей категории музыкального отделения Колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Малышева Елена Владимировна**, магистрант II курса направления подготовки «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального Союза композиторов Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Мезенцев Валерий Владимирович**, магистрант II курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального союза композиторов Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Нестерова Иулиания Андреевна**, студентка III курса факультета музыкального искусства специализации «музыказнание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Деба Светлана Владимировна**, преподаватель ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Орлова Оксана Юрьевна**, магистрант II курса направления подготовки «Дирижирование» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Князева Наталья Александровна**, доцент, профессор кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Пидопрыгора Юлия Романовна**, магистрант II курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Черникова Светлана Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Писарева Валерия Юрьевна**, студентка II курса специальности «Теория музыки» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального Союза композиторов Украины, доцент, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Погадаева Наталья Олеговна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов ГБОУ ВО «Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей» (г. Оренбург, Российская Федерация)

**Роменская Людмила Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и вокально-хорового искусства ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (г. Белгород, Российская Федерация)

**Русанова Екатерина Сергеевна**, магистрант II курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Дерский Юрий Яковлевич**, заслуженный деятель искусств Украины, композитор, заведующий кафедрой эстрадного искусства, ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Рыкунов Никита Геннадьевич**, магистрант II курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Петрик Валентина Васильевна**, доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой народных инструментов ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Садыков Исмаил Эльдарович**, аспирант кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь, Республика Крым)

**Сенчукова Ольга Александровна**, студентка II курса специальности «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Теремова Татьяна Ивановна**, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Симоненко Анастасия Викторовна**, магистрант I курса направления подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Кузниченко Ольга Васильевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Скубко Наталья Кирилловна**, почетный работник среднего профессионального образования России, председатель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Стариков Александр Климентьевич**, председатель предметно-цикловой комиссии «Музыкальное звукооператорское мастерство» ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Старикова Ася Александровна**, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Музыкальное звукооператорское мастерство» ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Скубко Наталья Кирилловна** – Почетный работник среднего профессионального образования России, председатель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Теремова Татьяна Ивановна**, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Теслюк Наталья Владимировна**, концертмейстер кафедры хорового дирижирования ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Ткач Наталия Валентиновна**, преподаватель кафедры фортепиано ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Толкушева Светлана Александровна**, преподаватель ОБПОУ «Курский музыкальный колледж имени Г. В. Свиридова» (г. Курск, Российская Федерация)

**Федько Кристина Владимировна**, заведующая учебно-производственной мастерской колледжа ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального Союза композиторов Украины, доцент, профессор, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Чернова Валерия Михайловна**, магистрант II курса направления подготовки «Вокальное искусство» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика);

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского» (г. Луганск, Луганская Народная Республика)

**Чжан Кай Линь**, аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Москва, Российская Федерация);

научный руководитель – **Долинская Елена Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (г. Москва, Российская Федерация)

**Элькан Ольга Борисовна**, кандидат культурологии, доцент, проректор по учебной работе, заведующая кафедрой музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь, Республика Крым)

**Юровская Ольга Леонидовна**, доцент кафедры народного пения ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского» (г. Челябинск, Российская Федерация)

Научное издание

# СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА: НОВАЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ ИЛИ ТРАДИЦИЯ?

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА

27 февраля 2020 г.

**Ответственные за выпуск:**

Е. Я. Михалёва, Н. В. Колотовкина

**Корректор – А. С. Леоненко**

**Компьютерный макет – Л. А. Рыбальченко**

**За достоверность изложенных фактов, цитат  
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 04.03.2020. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.  
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 8,3.  
Тираж 100 экз. Заказ № 394

Издательство

Луганской государственной академии культуры и искусств  
имени М. Матусовского  
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела  
в Государственный реестр издателей, изготовителей  
и распространителей издательской продукции  
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.  
Тел.: (0642) 59-02-62