

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Институт «Академия имени Маймонида»

16+

КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ / CULTURE. ART. EDUCATION

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с 2022 г.

**Выпуск 3
Апрель 2023**

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-84013 от 30 сентября 2022 г.

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Сайт: culture-art-education.ru

Москва

2023

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation
Federal State Budgetary Educational Institute of Higher Education
“A.N. Kosygin Russian State University of Higher Education (Technologies, Design,
Arts)”
“Maimonides Academy” Institute

16+

CULTURE. ART. EDUCATION

PEER-REVIEWED SCIENTIFIC JOURNAL

Published since 2022.

Issue 3
April 2023

The journal is registered in The Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media Registration Certificate PI №FS77-84013
of September 30, 2022

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Web-site: culture-art-education.ru

Moscow

2023

Главный редактор

О. В. Радзецкая (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Заместитель главного редактора

Р. Р. Будагян (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Выпускающий редактор, ответственный секретарь, художественное оформление

А. И. Чекменев (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Редакторы:

Казачкова Мария Анатольевна (редактор интернет-портала Большая российская энциклопедия, Москва, Россия)

Глухова Евгения Вячеславовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Клочкова Елена Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Финкельштейн Юлия Анатольевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Ренёва Наталия Сергеевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Редактор англоязычных текстов:

Годунова Екатерина Викторовна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Корректор

Крутова Юлия Андреевна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

Администратор

Щукина Дарья Михайловна (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида», Москва, Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Бурлина Елена Яковлевна, доктор философских наук, профессор, главный редактор немецко-русского альманаха «Stadt-Land-Globalia» (Dusseldorf, Германия)

Воронина Наталья Ивановна, доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Бахтинский вестник» (Мордовия, Россия)

Денисова Татьяна Валерьевна, доктор культурологии, доцент (Москва, Россия)

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Москва, Россия)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Саратов, Россия)

Лебедев Семен Яковлевич, доктор юридических наук, заслуженный юрист России, профессор (Москва, Россия)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва, Россия)

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» (Саратов, Россия)

Саськова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор (Москва, Россия)

Сигида Светлана Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия)

- Сиротина Ирина Львовна*, доктор философских наук, профессор (Саранск, Россия)
- Стогний Ирина Самойловна*, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» (Москва, Россия)
- Сушкова-Ирина Янкелика Игоревна*, кандидат культурологии, профессор, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, директор Института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (Москва, Россия)
- Трембовельский Евгений Борисович*, доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ (Воронеж, Россия)
- Цыпин Геннадий Моисеевич*, доктор педагогических наук, профессор (Москва, Россия)
- Шабшаевич Елена Марковна*, доктор искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Научно-издательский центр «Московская консерватория» (Москва, Россия)
- Leypson Ludmila Viktorovna*, Ph.D. in art history, Lecturer, Head of the Musical-Analytical Section of Eurythmy Teachers of the Free Waldorf School (Fleesburg, Germany)
- Dr. Odeh Rishmawi*, Assistant Professor, Lecturer, composer, Bethlehem University / *Д-р Одех Рушмави*, доцент, лектор, композитор Вифлеемского университета (Палестина)
- Giulia Marcucci*, professor of Russian language and translation at the Università per Stranieri di Siena, Slavist, translator / *Джулия Маркуччи*, профессор русского языка и перевода Università per Stranieri di Siena, славист, переводчик (Сиена, Италия)
- Dr. (UA) Iryna Gavrykova*, Dozentin Sprachenzentrum Technisches Universität, Braunschweig / *Доктор (UA) Ирина Гаврикова*, преподаватель Лингвистического центра Технического университета (Брауншвейг)
- Lizon Martin*, Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer, Department of Slavic Languages, Faculty of Philosophy, University. Mateja Bela (Banska Bystrica) / *Лизонь Мартин*, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры славянских языков философского факультета Университета им. Матея Бела (г. Банска-Быстрица, Словакия)
- Anton Repon*, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Slavic Languages, literary critic and methodologist of the Department of Slavic Languages of the University. Matei Bela, Faculty of Philosophy / *Антон Репонь*, доктор философии, доцент кафедры славянских языков, литературовед и методист кафедры славянских языков Университета им. Матея Бэла, философский факультет (г. Банска-Быстрица, Словакия)

Адрес редакции: 115035, г. Москва, ул. Садовническая, д. 52/45

Телефон: +7(495)951-58-01

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

Editor-in-Chief

O. Radzetskaya (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia)

Associate Editor-in-Chief

R. Budagyan (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Editor-in-Chief, Executive Secretary

A. Chekmenev (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia)

Editors:

Maria Anatolievna Kazachkova (Editor of the Big Russian Encyclopedia web site, Moscow, Russia)

Evgenia Vyacheslavovna Glukhova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Elena Viktorovna Klochkova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Julia Anatolievna Finkelshtein (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Nataliya Sergeevna Renyova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Editor of English language texts:

Ekaterina Viktorovna Godunova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Proofreader

Yulia Andreevna Krutova (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

Administrator

Darya Mikhailovna Shchukina (A.N. Kosygin Russian State University, “Maimonides Academy” Institute, Moscow, Russia).

EDITORIAL BOARD

Elena Yakovlevna Burlina, Doctor of Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the German-Russian almanac “Stadt-Land-Globalia” (Dusseldorf, Germany)

Nataliya Ivanovna Voronina, Ph.D. in Philosophy, Professor, Editor-in-Chief of the Bakhtinsky Vestnik (Mordovia, Russia)

Tatiana Valerievna Denisova, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor

Elena Borisovna Dolinskaya, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Moscow, Russia)

Marina Leonidovna Zaitseva, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)

Tatyana Viktorovna Kartashova, Doctor of Arts, Professor (Saratov, Russia)

Semyon Yakovlevich Lebedev, Doctor of Law, Honoured Lawyer of Russia, Professor (Moscow, Russia)

Tatiana Ivanovna Naumenko, Doctor of Arts, Professor, Pro-Rector for Research of Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Sergey Pavlovich Polozov, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History” (Saratov, Russia)

Tatiana Viktorovna Saskova, Doctor of Philological Sciences, Professor (Moscow, Russia)

Svetlana Yurievna Sigida, Doctor of Arts, Professor (Moscow, Russia)

Irina Lvovna Sirotina, Doctor of Philosophy, Professor (Saransk, Russia)

Irina Samoylovna Stogniy, Doctor of Arts, Professor, Editor-in-Chief of the journal “Bulletin of Gnesin Russian Academy of Music” (Moscow, Russia)

Sushkova-Irina Yankelika Igorevna, PhD in Cultural Studies, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Director of “Maimonides Academy” Institute, A.N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russia)

Evgeny Borisovich Trembovelsky, Doctor of Arts, Professor, Honored Art Worker of Russia (Voronezh, Russia)

Gennady Moiseevich Tsylin, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Moscow, Russia)

Elena Markovna Shabshayevich, Doctor of Arts, Professor, Senior Researcher at Scientific Publishing Center “Moscow Conservatory” (Moscow, Russia)

Leypson Ludmila Viktorovna, Ph.D. in Art History, Lecturer, Head of the Musical-Analytical Section of Eurythmy Teachers at the Free Waldorf School in Flensburg (Fleensburg, Germany)

Dr. Odeh Rishmawi, Assistant Professor, lecturer, composer, Bethlehem University

Giulia Marcucci, Professor of the Russian language and translation at the Università per Stranieri di Siena, Slavist, translator

Dr. (UA) Iryna Gavrykova, Dozentin Sprachenzentrum Technische Universität, Braunschweig

Lizon Martin, Ph.D. in Philosophy, Senior Lecturer, Department of Slavic Languages, Faculty of Philosophy, Matej Bel University (Banská Bystrica, Slovakia)

Anton Repon, Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Slavic Languages, literary critic and methodologist of the Department of Slavic Languages, Matej Běl University, Faculty of Philosophy (Banská Bystrica, Slovakia)

Editorial address: 52/45 Sadovnicheskaya st., Moscow, 115035

Phone: +7(495)951-58-01

E-mail: vestnikmusical@gmail.com

© РГУ им. А. Н. Косыгина, 2023

© Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Искусствоведение

ГАМАЛЕЙ А. А. Шуберт и наше время: проблемы интерпретации фортепианного творчества композиторов.....	9
КОРЧИНСКАЯ Л. М. Камерные сонаты для духовых инструментов с фортепиано П. Хиндемита. Общий обзор. Историческая ретроспектива.....	23
ЕДАКИНА А. С. Современные тенденции баянного искусства на примере сонаты № 1 В. П. Веккера.....	35
КОЧЕКОВ В. Ф. К проблематике первой ступени дополнительного музыкального образования в контексте русского народно-инструментального исполнительства.....	49
МИХАЙЛОВА А. А. Инструментальные традиции Поволжья в творчестве Л.А. Руслановой (к 120-летию со дня рождения).....	57
РАХМАНОВ И. С. Лица джазовой гитары. Джим Холл и его стиль.....	68
РОДИОНОВА Л. В. Синтез музыки запада и востока на примере пьесы для препарированного рояля «Тянь-шань» Лилии Родионовой.....	90
ТАРАСОВА Г. К. Искусство учиться.....	106
ХРИСТОВ К. В. Скрытый смысл русских народных песен на примере: «Степь да степь кругом», «Ворон к ворону летит», «Вечор ко мне девице, соловейко прилетал».....	117
ЯКОВЛЕВА Е. Л. Три кита интерпретации искусства.....	131

CONTENTS

Art history

GAMALEY A. A. Schubert and our time: problems of interpreting the piano work of composers.....	9
KORCHINSKAYA L. M. Chamber sonatas for wind instruments with piano by P. Hindemith. General review. Historical retrospective.....	23
EDAKINA A. S. Modern trends in accordion art using the example of Sonata No. 1 by V. P. Wecker.....	35

KOCHEKOV V. F. On the issues of the first stage of additional music education in the context of Russian folk instrumental performance.....	49
MIKHAILOVA A. A. Instrumental traditions of the Volga region in the work of L.A. Ruslanova (on the 120th anniversary of her birth).....	57
RAKHMANOV I. S. Faces of jazz guitar. Jim Hall and his style.....	68
RODIONOVA L. V. Synthesis of music of the West and the East using the example of the piece for prepared piano “Tien Shan” by Liliya Rodionova.....	90
TARASOVA G. K. The art of learning.....	106
KHRISTOV K. V. The hidden meaning of Russian folk songs using the example: “Steppe and steppe all around”, “A raven flies to a raven”, “An evening for a maiden, a nightingale flew to me”.....	117
YAKOVLEVA E. L. Three pillars of art interpretation.....	131

Искусствоведение*Art History*

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-9-22>

УДК 786.2

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А. А. Гамалей

г. Москва, Россия

ШУБЕРТ И НАШЕ ВРЕМЯ: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация: В настоящей статье исследуются проблемы интерпретации фортепианного творчества Франца Шуберта на примере следующих его произведений: Сонаты си бемоль мажор D960, Фантазии «Скиталец» до мажор, ор. 15, Экспромтов ор.90 и ор.142. Автор дает подробный анализ произведений и поднимает вопросы трудности исполнения этих сочинений, предлагая пути решения, а также обращается к записи исполнений известных музыкантов — С. Рихтера, М. Юдиной, Л. Оборина, М. Воскресенского, А. Любимова, исследуя и сравнивая их интерпретации.

Ключевые слова: Шуберт, интерпретация, фортепианное творчество, анализ.

Информация об авторе: Гамалей Анастасия Александровна – доцент кафедры Фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной

музыки Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» Института «Академия имени Маймонида»

ORCID ID: 0009-0002-8930-1645

E-mail: an.gamaley@mail.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Гамалей А. А. Шуберт и наше время: проблемы интерпретации фортепианного творчества композиторов // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 9–22. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-9-22>

Почти 200 лет отделяет нас от времени, в котором жил и творил свои бессмертные произведения великий гений, стоящий на рубеже двух музыкальных эпох – классической и романтической – Франц Шуберт. На протяжении этих двух столетий отношение к музыке Шуберта было противоречиво. Например, Р. Шуман боготворил Шуберта и писал: «Он находит звуки для тончайших чувств и мыслей, даже для происшествий и житейских обстоятельств. Сколь многообразны человеческие мечты и страдания, столь же неисчерпаема и музыка Шуберта».

А вот мнение А.Г. Рубинштейна: «Шуберт довел лиризм до высшей степени своего могущества. Но формы его не всегда удовлетворительны: между двумя божественными темами чаще всего заключается ничего не значащий и бесконечный ход, состоящий из проведения через всевозможные тональности той же фразы. Этот недостаток особенно сказывается в его сонатах, которые потому и не исполняются в концертах, что они публике скучны» [9, 102].

Противоречивость отношения к фортепианным сонатам Шуберта характеризует в своей монографии Т.М. Русанова: «В год 100-летия со дня смерти Шуберта, в концертном сезоне 1928 г. Артур Шнабель исполнил почти

все фортепианные произведения Шуберта, включая 15 сонат, в то время как С.В. Рахманинов в этом же году признался, что вообще не знал о существовании шубертовских сонат!» [10, 115].

В XX в. в России знакомство с фортепианной музыкой Шуберта широкого круга слушателей и музыкантов происходило благодаря исполнителям, ставившим его произведения в свои концертные программы: А. Шнабель, В.В. Софроницкий, Г.Г. Нейгауз, М.В. Юдина, С.Т. Рихтер открыли слушателям непознанный мир шубертовских сочинений. Своими исполнениями они привили любовь к музыке Шуберта многим поколениям музыкантов и слушателей, тем самым открыв путь его сочинениям на сцену. В настоящее время нет, пожалуй, ни одного пианиста, в чьем репертуаре отсутствовали бы произведения Шуберта.

«Шуберт стал появляться в репертуаре молодежи только после исполнения С.Т. Рихтером цикла его сонат» – сказал замечательный интерпретатор Шуберта М.С. Воскресенский [5, 130]. Почему С.Т. Рихтер обратился к фортепианному творчеству Шуберта? Вот что он сам говорит на эту тему: «Почему меня все упрекают, что вот – Шуберт, Шуберт? Почему не Шуман? Действительно, все играли Шумана, а мне хотелось Шуберта, потому что его почти забыли». А в 1940 году И.И. Соллертинский, один из талантливейших музыкальных ученых и критиков, отмечал: «Разве не подвергались радикальной переоценке гениальнейшие фортепианные сонаты Шуберта, ранее помещавшиеся где-то на задворках развития мирового пианизма?» [7, 25].

Исполнение музыки Франца Шуберта представляет собой совершенно особую область в творчестве пианиста. Тончайшая звуковая выразительность, составляющая суть этой музыки, потребует от музыканта высококлассного владения всем арсеналом пианистических средств. Необходимость острого эмоционального переживания мельчайших изменений настроения в процессе исполнения делает музыку Шуберта чрезвычайно трудной.

Другой не менее серьезной проблемой, встающей перед исполнителями, является песенная основа всех его произведений. Вот что думает по этому поводу Л.Н. Наумов: «Необходимо не только понимание, но и мастерство в тонких, едва уловимых эмоциональных переходах из одного состояния в другое, которые связаны с воображаемым текстом. А раз нет текста, нет и слова, облегчающего восприятие произведения» [8, 152].

Шубертовская мелодия-песня должна плавно течь, не останавливаясь, подобно человеческому голосу. Учитывая большие размеры шубертовских форм, создать эту песенную «текучесть» нелегко. Даже Святослав Рихтер, по видимому, тревожился по этому поводу: Л.Н. Наумов вспоминает, как в последнем, предсмертном интервью в фильме Монсенжона Рихтер читает печальную запись из своего дневника: «Слушал исполнение в Венгрии G-dur-ной, самой моей любимой сонаты Шуберта. Она оставила меня холодным, и я остался совершенно недоволен» [6].

Еще одна трудность связана с тем положением, которое занимает сам композитор в мировом музыкальном творчестве. Шуберт стоит на рубеже двух эпох – Венской классики и романтизма, и исполнителю необходимо и учесть особенности обоих стилей, и удержаться между этими двумя могучими течениями.

Существующие интерпретации исполнения произведений Шуберта можно условно разделить на классические и романтические. Интерпретации В.С. Горовица, Э.Г. Гилельса, Л.В. Бермана, А. Бренделя, Д. Баренбойма, В.П. Афанасьева, Е.А. Королева, Е.И. Кисина тяготеют к традициям Венской классики. Стил ь их исполнений в целом напоминает бетховенские сонаты; песенность не играет главенствующую роль; часто интерпретации решены в драматическом ключе.

В интерпретациях А. Шнабеля, Л.Н. Оборина, С.Т. Рихтера, В.В. Софроницкого, М.С. Воскресенского, Г.Л. Соколова, М. Учида, Р. Лупу, К. Керзон, М. Полинни и Б. Соколаи больше выявлены романтические черты.

Непрерывное течение мелодической линии, песенная основа играет значительную роль в трактовках этих исполнителей.

И, конечно, необходимо знание композиторской и исполнительской стилистики Шуберта, которую легче понять, обратив внимание на уровень развития фортепиано в период жизни Шуберта, т.к. это несомненно оказало влияние на композиторский стиль.

Фортепиано было любимым инструментом Шуберта. Инструменты, изготовленные знаменитыми венскими мастерами Х. Графом, И. А. Штайном и другими отличались особым совершенством – они были сложны и высокочувствительны.

Вольфганг Амадей Моцарт в письме к отцу так рассказывает о своем любимом фортепиано работы Штайна: «Я могу делать с клавишами все. Что угодно – звук всегда одинаково хорош. Он не режет слух. Инструмент не ошибается – звук не будет ни слишком громким, ни слишком мягким... Одним словом, звучание всегда совершенно ровное... Он [Штайн] делает действительно надежное фортепиано...» [7, 135].

У Шуберта были свои взгляды на фортепиано и на стиль игры на нем. В одном из писем он говорит о своей нелюбви к новой манере исполнительства: «Я не выношу этого ужасного битья по клавишам, к которому теперь прибегают даже прекрасные пианисты; оно не добавляет наслаждения ни уху, ни душе». И в этом же письме читаем: «Некоторые уверяли меня, что клавиши под моими пальцами поют» [11, 233].

А вот что пишет об этом друг Шуберта А. Штадлер: «Слышать и видеть, как он сам исполняет свои сочинения, было истинным наслаждением. Прекрасный удар, спокойная рука, ясная, приятная игра, полная одухотворенности и чувства. Он принадлежал еще к старой школе пианистов, у которых пальцы не терзают, как хищные птицы добычу, тело бедных клавиш» [7, 135]. Трудность технической задачи, возникающей перед исполнителем, когда он начинает работать с произведением Шуберта, заключается в

необходимости звуковой стилизации. Ровность, однородность произнесения, которые были сравнительно легко достижимы на фортепиано начала XIX в., на современных инструментах потребуют от исполнителя долгой и кропотливой работы. Необычайную трудность составляет шубертовское *piano*, градация которого от *p* до *ppp* является для исполнителя сложной задачей.

Эти принципы можно проиллюстрировать, если обратиться к конкретным интерпретациям отдельных произведений Шуберта.

Соната Шуберта B-dur D.960 – вершина в творчестве Ф. Шуберта. Р. Шуман по достоинству оценил ее, назвав ее «высшим достижением композитора в этом жанре», а также «наиболее глубоким и вдохновенным сочинением Шуберта» [10, 85]. Замечательны его же слова о последних сонатах Шуберта: «Как будто не зная конца, не задерживаясь, всегда оставаясь музыкальной и напевной, мысль композитора течет от страницы к странице все дальше и дальше» [10, 86]. Эта соната вобрала в себя все лучшее из песен Шуберта, прекрасно сочетаясь с классическими приемами композиции и новыми романтическими тенденциями. Песенность является неотъемлемой составляющей музыки Шуберта – и инструментальной, и симфонической. В сонатах Шуберта мы можем встретить все атрибуты его песен – строфичность, куплетность, повторность в форме; особое строение мелодий, схожих с мелодической линией человеческого голоса; фактура часто напоминает сочетание голоса с аккомпанементом.

Основная исполнительская проблема в интерпретациях сонат Шуберта – сочетание «сонатности» (контрастность, строгость и последовательность формы, обязательный тональный план) и «песенности» (куплетность, повторность, неожиданные отклонения и модуляции, в некоторых случаях отсутствие резких конфликтов). Примерами «песенных» сонат можно назвать Es-dur op.post 122 D.568, A-dur op.120 D.664, G-dur op.78 D.894. Соната B-dur также является образцом песенной сонаты. По мнению Т.М. Русановой, песенность – основная интонационная идея всей сонаты.

Соната дает огромный простор для разных интерпретаций. Прослушав обширную дискографию исполнителей разных поколений, можно увидеть, что в целом трактовки можно условно разделить на лирико-созерцательные, со сглаженными контрастами и преобладанием песенности, и на лирико-драматические, где на первый план выходит глубокий трагизм, а лирическое и песенное начало служит лишь контрастом к трагическому, и не является главным.

У Л.Н. Оборина – это «музыка действия». В первой части музыка ни секунды не стоит на месте – все течет, движется. В теме главной партии отсутствует «созерцание», которое часто встречается в других исполнениях. Потрясающие контрасты – от глубокого *pp* до яростного, не характерного для привычных исполнений, шубертовского *forte*. Все мельчайшие оттенки, интонационные изменения у Оборина достигаются совершенным владением звуком, его разнообразием. Разница между *p* и *pp* глубочайшая, но даже на самом тихом динамическом оттенке полностью слышны все ноты в повторяющихся аккордах. Оборин нигде не позволяет себе изменить темп, пойти вперед, замедлить. Все изменения настроения достигаются у него исключительно звуковой выразительностью.

Во второй части нет ощущения «медленного темпа», стояния на одном месте. Нет нарочито скорбного характера — строгость и простота исполнения создает атмосферу просветленной грусти, где нет места «выражению чувств». Тема второй части написана с остановками в конце каждого такта, что создает определенные сложности в создании единой линии. Но Оборин создает ощущение непрерывного движения музыки. Звук тянется потрясающе долго, затихает, вновь становится ярче, мелодическая линия нигде не прерывается. Никаких темповых оттяжек, ни *rubato*, которым так часто злоупотребляют исполнители в этой части. Абсолютная простота и строгость.

М.В. Юдина говорила: «Значимость высказывания – основное, а отсутствие содержания – грех, который ничем не прикроешь, не замаскируешь,

даже и злоупотребляя в игре столь любимой всеми сентиментальностью... Наша, музыкантов, задача, есть побуждение слушателя к известной духовной направленности, и в этом смысле соприкосновение с музыкой — толчок к новому пониманию реальности» [1, 245].

С первых же звуков 1-ой части удивляет темп. Он не просто медленный, он «сверхмедленный». Аккорды мелодии значительны, даже акцентированы. Каждая нота несет в себе мощный заряд энергии, нигде не успокаиваясь. В ее исполнении этой части нет ни намека на песню, нет ни безмятежности, ни созерцательности, в ее игре слышна проповедь. Вся музыка пронизана убеждением и силой. Даже певучая побочная партия звучит нервно, напряженно. Юдина меняет темпы, если для ее концепции это необходимо.

Во 2-ой части Юдина берет очень медленный темп, строго и отчетливо звучит каждая нота, и эта часть в ее исполнении становится траурным маршем. В ее интерпретации много боли, но это боль не «пафосная», она внутренняя, сокровенная. Средняя часть звучит очень бодро и по темпу гораздо подвижнее.

Ее интерпретация настолько убедительна, что в момент прослушивания записи невозможно представить себе другое исполнение этой музыки. Но, конечно, молодым музыкантам не стоит копировать ее стиль игры (как, в общем, и любой другой). Чтобы так играть эту сонату, нужно прожить и прочувствовать то, что прожила и пережила Мария Вениаминовна. Но поучиться у нее точности выражения мысли, безусловной отдачи музыке во время исполнения, силе убеждения, необходимо.

Фантазия C-dur «Скиталец» op.15 D.760 занимает центральное место в фортепианном творчестве Шуберта, и, в то же время, стоит особняком. Чрезвычайно редко исполняемое ввиду его большой сложности, как музыкальной, так и технической, это произведение не похоже ни на одно его сочинение, ни по жанру, ни по форме, ни по фактуре. Необыкновенно виртуозное, концертное, яркое, с насыщенной фактурой, оно основано на им же написанной ранее песне «Скиталец». Такой пример трансформации песни в

крупное произведение мы видим в творчестве Шуберта неоднократно – это и струнный квартет «Смерть и девушка», и фортепианный квинтет «Форель».

Шуберт стал основоположником жанра романтической фантазии. Отталкиваясь от традиционных форм барочной и классической фантазии, он создает совершенно новый тип фантазии – романтический. Свобода формы барочной фантазии и принцип классической формы – сонатности – вплетается в новый тип музыкального изложения, фактуры, идеи.

Главными задачами при исполнении Фантазии являются умение чувствовать форму на больших расстояниях, сохранить единство четырех частей, разных по характеру, жанру и стилю, объединенных только лишь одной идеей и единым ритмическим ядром.

Исполнение С.Т. Рихтера поражает своей невероятной мощью. Произведение у него не разбивается на части, как это иногда бывает, а мыслится единым целым. В его игре необыкновенно интересны мгновенные переключения от *ff* к тончайшему *pp*. Поскольку в этом произведении очень много *f*, невольно обращаешь внимание на его звуковые характеристики. У Рихтера *f* отнюдь не резкое, а необыкновенно мощное. В его интерпретации Фантазии преобладает глубокий трагизм. Исполнение Рихтера тесно перекликается с его же исполнениями поздних сонат Бетховена.

Исполнение Э.К. Вирсаладзе больше тяготеет к венским классикам. Можно в целом охарактеризовать исполнение как «строгая сдержанность». Блестяще виртуозно, но «холодно»; в ее интерпретации отсутствует трагедийный аспект. Каждая часть Фантазии мыслится отдельно, и общая форма воспринимается более как соната.

Интерпретация М.С. Воскресенского драматична. Это слышно с первых же тактов, но основной кульминацией становится у него не 2-я часть, как в большинстве исполнений, а финал. По его словам, тема фугато 4-ой части мыслится им как «сошествие во ад». Непримируемая тема фугато звучит как тема судьбы и становится в интерпретации Воскресенского кульминацией всей

Фантазии. В своем исполнении пианист создает единый образ, открывающийся на протяжении произведения с разных сторон. Ощущается абсолютное единство цикла, по форме тяготеющее, скорее, к романтической поэме, чем к сонате.

Из всех произведений Ф. Шуберта экспромты op.90 и op.142 – одни из наиболее часто исполняемых. Возможно, это связано с их небольшими размерами. Экспромты пользуются особенной любовью у пианистов всего мира. Их ставят в свои программы даже те исполнители, в репертуаре которых отсутствуют другие произведения этого композитора.

Рукописи экспромтов op. 90 и op. 142 представляют собой две отдельные тетради, однако пьесы пронумерованы в них «насквозь», от №1 до №8.

Необычайно интересна запись экспромтов op.142 А.Б. Любимова. Исполнитель играет на рояле времен Шуберта: фортепиано Joseph Schantz, 1830 г. Запись сделана в церкви Doopsgezinde Gemeente, в г. Гарлем (Нидерланды) в 2009 г. Звук у этого инструмента не такой громкий как у современных инструментов, но необыкновенно мягкий, певучий. Конечно, эта запись вызывает необыкновенный интерес — ведь мы можем услышать, как представлял себе звучание своих сочинений сам Шуберт.

Есть и еще одна запись на историческом инструменте того времени: в 2014 году А. Шифф исполнил экспромты op.142 на фортепиано Franz Brodmann (Vienna, circa 1820), в Hummermusicsaal H.J. Abs, Beethoven Haus, Bonn. Звук у инструмента более сухой, артикулированный, динамические оттенки на нем делать значительно сложнее.

В XX и XXI веках искусство интерпретации проделало большой путь. На примере исполнений музыки Шуберта можно сказать, что интерес к тщательному изучению его сочинений необыкновенно возрос. Ряд исполнителей специально делали записи произведений Шуберта на инструментах его времени, чтобы еще глубже понять замысел автора и услышать звучание этих сочинений так, как мог слышать их сам композитор.

Другие же интерпретаторы исполняли музыку Шуберта на современных инструментах и с их помощью идеи композитора могли найти самое глубокое и полное воплощение, ведь возможности лучших роялей нашего времени поистине безграничны.

Интерпретация произведения требует от исполнителя погружения в сочинение композитора, понимания, что хотел сказать автор в этой музыке. Но и исполнитель привносит в произведение свое видение и художественный образ. И как композитор в своих сочинениях делится своим внутренним миром, так и исполнитель в интерпретациях открывает не только «лицо автора», но и свое собственное. Время и эпоха безусловно влияют на композиторов, но также они влияют и на интерпретаторов. Примечательна история про М.В. Юдину, рассказанную С.Т. Рихтером в фильме Б. Монсенжона. В 1941 г. Юдина играла на концерте прелюдию и фугу Баха C-dur из I тома Хорошо темперированного клавира. Светлая, лиричная, всем известная прелюдия прозвучала у нее громко, решительно и быстро, походя на марш. После концерта ее спросили: «Мария Вениаминовна, ну почему же Вы так играете?» – на что Юдина грозно ответила: «Потому что в стране война!».

Эта история наглядно показывает, что исполнитель-интерпретатор может быть соавтором произведения. Конечно, ответственность перед композитором и публикой велика. Раскрыть авторский замысел во всей полноте и «не испортить» его, учесть стилистические особенности времени написания произведения и выполнить все указания композитора – это большая работа, которая и называется искусством интерпретации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Хохлов Ю.Н. Воспоминания о Шуберте. (Ред. Ю. Хохлов) М.: Музыка, 1964. 412 с.
2. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Современные пианисты. 2-е изд., испр. и доп. М.: Сов. Композитор, 1990. 286 с.

3. Хохлов Ю.Н. Жизнь Франца Шуберта в документах. М.: МУЗГИЗ, 1963. 840 с.
4. Гринберг М.А. Советская музыка. М.: Советский композитор, 1940. №12. 328 с.
5. Воскресенский М.С. Заметки молодого музыканта // Советская музыка. 1959. №8. С. 129-132
6. Монсенжон Б. Рихтер непокоренный [Электронный ресурс] / Б. Монсенжон. Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/9080202969285734634> (дата обращения: 18.02.2023)
7. Моцарт В. А. Письма. М.: Международные Отношения, 2002. 442 с.
8. Наумов Л. Н. Под знаком Нейгауза. М.: Антиква, 2002. 329 с.
9. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы / Ред. и коммент. С. Гинзбурга. М.: Музыка, 1974. 107 с.
10. Русанова Т. М. Последние сонаты Франца Шуберта. Композиция и интерпретация. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 208 с.
11. Шуман Р. Новые сонаты для фортепиано (1835) / Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. Статей. Т.I. М.: Музыка, 1975. С. 232-240
12. Шуман Р. Последние сочинения Франца Шуберта (1840) / Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр.статей. Т.II-A. М.: Музыка, 1978. 92 с.

© 2023. Anastasiya A. Gamaley

Moscow, Russia

SCHUBERT AND OUR TIME: PROBLEMS OF INTERPRETING THE COMPOSERS' PIANO WORKS

Abstract: This article examines the problems of interpreting the piano work of Franz Schubert using the example of his following works: Sonata in B flat major D960, the

Wanderer Fantasy in C major, op. 15, Impromptu op.90 and op.142. The author gives a detailed analysis of the works and raises questions about the difficulties of performing these works, offering solutions, and examines recordings of performances by famous musicians – S. Richter, M. Yudina, L. Oborin, M. Voskresensky, A. Lyubimov, exploring and comparing their interpretations.

Keywords: Schubert, interpretation, piano writing, analysis.

Information about the author: Gamaley Anastasia Alexandrovna – Associate Professor of the Department of Piano Performance, Concert mastering and Chamber Music of Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Institute “Maimonides Academy”.

ORCID ID: 0009-0002-8930-1645

E-mail: an.gamaley@mail.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Gamaley A. A. Schubert and Our Time: Problems of Interpretation of the Composers' Piano Works // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 9-22. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-9-22>

REFERENCES

1. Hohlov Ju.N. Vospominaniya o Shuberte. (Red. Ju. Hohlov) M.: Muzyka, 1964. 412 s.
2. Grigor'ev L.G., Platek Ja.M. Sovremennye pianisty. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Sov. Kompozitor, 1990. 286 s.
3. Hohlov Ju.N. Zhizn' Franca Shuberta v dokumentah. M.: MUZGIZ, 1963. 840 s.
4. Grinberg M.A. Sovetskaja muzyka. M.: Sovetskij kompozitor, 1940, №12. 328 s.

5. Voskresenskij M.S. Sovetskaja muzyka // Zametki molodogo muzykanta. 1959, №8.
6. Monsenzhon B. Rihter nepokorennij. Francija, 1998
7. Mocart V.A. Pis'ma. M.: Mezhdunarodnye Otnoshenija, 2002. 442 s.
8. Naumov L.N. Pod znakom Nejgauza. M.: Antikva, 2002. 329 s.
9. Rubinshtejn A.G. Lekcii po istorii fortepiannoju literatury Red. i komment. S. Ginzburga. M.: Muzyka, 1974. 107 s.
10. Rusanova T.M. Poslednie sonaty Franca Shuberta. Kompozicija i interpretacija. M.: RAM im. Gnesinyh, 2008. S. 10-11
11. Shuman R. Novye sonaty dlja fortepiano (1835) / Shuman R. O muzyke i muzykantah. Sobr. Statej. T.I. M.: Muzyka, 1975. S. 232-240
12. Shuman R. Poslednie sochinenija Franca Shuberta (1840) / Shuman R. O muzyke i muzykantah. Sobr.statej. T.II-A. M.: Muzyka, 1978. 92 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-23-34>

УДК 788

ББК 85.315

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Л. М. Корчинская

г. Москва, Россия

**КАМЕРНЫЕ СОНАТЫ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С
ФОРТЕПИАНО П. ХИНДЕМИТА. ОБЩИЙ ОБЗОР.
ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА**

Аннотация: Статья посвящена исследованию камерной музыки Пауля Хиндемита, в частности, сонатам для духовых инструментов с фортепиано. В работе подчеркивается особое отношение и большое стремление композитора к написанию произведений для духовых инструментов. Автор освещает вопрос, связанный с концертным и педагогическим репертуаром для духовых инструментов, затрагивает тему расширения репертуара в данной сфере за счет сочинений П. Хиндемита. В исследовании уделяется особое внимание трактовке композитором отдельно взятого инструмента в камерных сонатах для духовых с фортепиано, где отмечается его стремление показать каждый инструмент в несвойственном для него амплуа за счет расширения границ выразительности.

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, камерная музыка, камерные сонаты, соната, цикл, духовые инструменты, сонаты для духовых инструментов, жанр.

Информация об авторе: Корчинская Людмила Михайловна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (военных дирижеров) Военного Университета
ORCID ID: 0009-0006-5238-0924

E-mail: ludak1985@bk.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Корчинская Л. М. Камерные сонаты для духовых инструментов с фортепиано П. Хиндемита. Общий обзор. Историческая ретроспектива // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 23–34. <https://doi.org/10.378162949-1762-2023-2-1-23-34>

Концертный и педагогический репертуар для духовых инструментов включает в себя большое количество произведений различных жанров. Многие композиторы, начиная от классиков и заканчивая нашими современниками, обращались к написанию произведений для духовых инструментов. Пауль Хиндемит был не исключением. Сочинив свои шедевры в различных жанрах, и обогатив, тем самым литературу данного музыкального направления, известный немецкий композитор XX века повлиял на развитие современной духовой музыки. Это связано не только с написанием большого количества сочинений в данной сфере, но также с привнесением нового в исполнительскую специфику игры на духовых инструментах, которую Хиндемит разнообразил новыми приемами и техническими возможностями.

Как известно, Хиндемит виртуозно играл на скрипке и альте. Прекрасно владел фортепиано, однако духовые инструменты у композитора всегда вызывали особый интерес. Помимо того, что Хиндемит стремился самостоятельно играть на них, он создал большое количество камерных сонат для этих инструментов. Так, в ноябре 1939 Хиндемит пишет своему издателю

Вилли Штрекеру: «...Вы будете удивлены, что пишу сонаты для всех духовых инструментов. Я хотел написать целую серию этих произведений. Во-первых, для этих инструментов нет ничего достойного, кроме некоторых классических сочинений; если не брать денежный вопрос в расчет, а рассматривать в долгосрочной перспективе, важно обогатить эту литературу. А во-вторых, поскольку я сам так увлекся игрой на духовых инструментах, я получаю огромное удовольствие от этих сочинений. Наконец, они служат мне в качестве технических упражнений, некой стимулирующей силой для дальнейшей работы над оперой “Гармония мира”, которую планирую начать весной...» [3, 136].

Действительно, Хиндемит обращается к написанию произведений для духовых на протяжении всей жизни, начиная еще с юношеских лет и являясь одним из немногих, кто сам мог сыграть почти все партии духовых инструментов в своих сочинениях.

Творческая жизнь Хиндемита неразрывно связана с исполнительской практикой. Известен тот факт, что, собственно, им самим был создан струнный квартет, который назван Амар-квartetом. С этим ансамблем композитор гастролировал по разным странам, в том числе и в СССР, который он посетил с 1927 по 1929 годы с интереснейшим репертуаром, включающим его собственные сочинения.

Прежде чем переходить к более подробному рассмотрению камерных сонат с фортепиано, хотелось бы сделать небольшой обзор произведений для духовых инструментов, которые были написаны Хиндемитом на протяжении всей его жизни.

Начиная с 1917 года, и до 30-х годов композитор создал достаточно большое количество сольных сочинений для духовых, и для различных составов с духовыми инструментами. Одним из первых его опусов было *Andante* и *Scherzo* для кларнета, валторны и фортепиано, написанное в 1917 году. Композитор любил сочетать различные тембры, искать новые, нестандартные звучания. В 1922 году Хиндемит сочинил сонату для четырех

валторн и «Маленькую камерную музыку» для квинтета духовых инструментов. Для флейты соло, в 1923 году, композитор написал 8 пьес, для двух флейт — три канонические сонатины, помимо флейтового репертуара, отметим несколько произведений со смешанным составом, например, «Концертная музыка для духовых», написанная в 1927 году, а также девять пьес для контрабаса с кларнетом и другие сочинения.

В 1927 году Хиндемит начинает свою деятельность в роли педагога, продолжая при этом гастролировать. Композитору предлагают преподавательскую работу на должности профессора в Берлине, в государственной высшей школе. Начав новый этап в своей карьере, Хиндемит несколько пересмотрел взгляды на музыку в целом и понял, что помимо сложнейших техник и множества разнообразных приемов письма, которыми был богат музыкальный язык композитора, следует работать и в более доступном для обычного обывателя ключе, чтобы собственная музыка была понятна для широкой аудитории. В связи с этим композитор обратил особое внимание на камерный жанр.

Овладев стилем строгого письма, мастерство композиторской техники Хиндемита поднялось на более высокий уровень, что позволило ему создавать произведения, относящиеся к разным жанрам и отличающихся по сложности. С 1930 по 1934 гг. появляется ряд интересных произведений: «Концертная музыка» для фортепиано, медных и арфы, еще одно произведение с таким же названием, только для другого состава — это «Концертная музыка» для медных и струнных, а также две пьесы для двух альт-саксофонов.

С 1933 года для Хиндемита начинается сложный период. Это период фашистского режима, начало травли и гонения на композитора, который не хотел создавать музыку в угоду новому режиму. Помимо того, что Хиндемита запретили как композитора, и все его произведения постепенно были сняты с концертных программ, ему пришлось оставить и преподавательскую деятельность в Берлине.

В последующие годы Хиндемит был постоянно в разъездах. Его приглашали в разные страны, в Англию, Венецию, Турцию. В Анкаре, благодаря композитору, открыли консерваторию, а его влияние на музыкальную жизнь страны оказалось огромным.

Хиндемит посетил Швейцарию и США, где, в итоге, остался жить. В этот непростой период в своей творческой деятельности композитор создал настоящие шедевры в жанре камерной музыки. Он написал замечательные сонаты для деревянных духовых инструментов. К ним относится флейтовая соната, сонаты для гобоя и фортепиано, фагота и фортепиано. В 1939 году из-под пера мастера выходит еще ряд сонат для духовых инструментов. Это сонаты для кларнета, трубы и валторны с фортепиано.

Переехав в Америку, Хиндемит быстро приспосабливается к сложившимся жизненным обстоятельствам и принимает предложение преподавать в Йельском университете. Начиная с 1940 года композитором созданы еще несколько прекрасных сочинений. Это сонаты для тромбона, альт-саксофона (или альтовой валторны), английского рожка с фортепиано. Помимо камерных сонат, в этот период Хиндемит пишет пьесы для виолончели с фаготом, «Эхо» для флейты и фортепиано.

Дальнейшая жизнь композитора сложилась таким образом, что ему уже не суждено было вернуться на родину. В Германию он приезжал лишь с гастрольями. Помимо композиторской и преподавательской деятельности, а также читая лекции по всей Европе, последние 20 лет Хиндемит активно выступал в качестве дирижера и закончил свой главный теоретический труд «Руководство по композиции». В этот период композитор создает новые шедевры в духовой музыке, только в жанре концерта. Хиндемитом написаны концерты для кларнета с оркестром, концерт для фагота, трубы и струнных, концерт для валторны с оркестром, концерт для деревянных духовых с арфой и оркестром и другие произведения.

В 50-е годы Хиндемит окончательно переезжает в Швейцарию и остается там жить до конца своих дней. В это время у композитора происходит переоценка ценностей, меняются взгляды, а полученный жизненный опыт заставляет его обращаться вновь к своим старым сочинениям, переделывая и пересматривая их с точки зрения общей концепции. В этот период Хиндемит пишет в разных жанрах – это и камерные сочинения, и концерты. Создает масштабные сочинения, работая в жанре симфонии, оперы и даже кантаты. В эти годы композитором создана Симфония in B для духового оркестра, написанная специально для американского духового военного оркестра «Pershing's Own». Квинтет для деревянных духовых, октет для духовых и струнных. В 1955 году копилку камерных сонат пополнила соната для тубы и фортепиано.

Обратимся к камерным сонатам для духовых инструментов с фортепиано.

Как говорилось ранее, Хиндемит проявлял особую любовь к духовым инструментам. Он подробно описал природную специфику каждого инструмента в своей книге «Мир композитора»: «Прототипы духовых инструментов можно найти во всех уголках мира, где есть живая природа. Например, полые кости, бамбуковые трости, любые трубкообразные части животных и растений, производящие звуки при прохождении через них воздуха под определенным углом <...> вот прототипы основных духовых инструментов и флейт, в том числе с одинарной и двойной тростью, а также с чашеобразными мундштуками. Их тембр, диапазон и громкость определяются и изменяются в зависимости от материала, из которого они изготовлены — любого, который только можно себе представить, от стекла до кожи, — а также в зависимости от формы внутренней трубки, которая может иметь любую форму — от цилиндра до широкого конуса» [2, 180].

Хиндемитом написано 10 сонат для духовых инструментов с фортепиано. В основном, в сонатах композитором используется музыка жанрового характера. Например, в одной сонате сочетаются одновременно несколько

разных жанров; жанр марша и тарантеллы, пасторали, скерцо, вальса и фантазии, такие сочетания часто встречаются в рамках одного цикла.

В сонатах для деревянных духовых инструментов преобладают подвижные темпы, фактура достаточно легкая и не перегруженная, с ярко выраженной жанровой основой. К примеру, соната для флейты и фортепиано представляет собой сюиту: первая часть — марш, вторая — сарабанда. В третьей части сочетаются два жанра: тарантелла и марш.

В сонатах для гобоя и английского рожка ясно прослушиваются свирельные звучания, напоминающие пастуший наигрыш.

В сонате для гобоя и фортепиано две части, где вторая часть имеет четыре раздела. Нежный тембр гобоя ярко раскрывается в первой части. Картину в импрессионистских тонах создает красочная гармония и наличие импровизационной составляющей музыкального материала. Так воплощен первый образ части. Второй образ представлен стремительной тарантеллой. Особую характерность партии гобоя придает ее подвижность и большое обилие акцентов на слабую долю, благодаря чему удастся точно передать танцевальность.

Сюитный принцип наблюдается и в сонате для английского рожка с фортепиано. Она имеет шесть разделов. Первый раздел представлен жанром хабанеры, что создается благодаря напевным интонациям английского рожка в сочетании с ярко выраженным пунктирным ритмом у фортепиано. Вторым разделом — жанр моторного, тяжеловесного скерцо. Для передачи точной образности композитор применяет у фортепиано акценты на терциях, за счет чего и возникает эффект тяжеловесности. Часть написана в трехчастной форме. В третьем разделе *Moderato* солист выполняет аккомпанирующую роль, что не скажешь о фортепиано, которому поручен весь главный тематический материал. Жанр легкого, радостного и стремительного скерцо занимает место в центре всей композиции.

Некоторые подробности написания сонат Хиндемит освещает в письме к своему другу В. Штрекеру: «...Я написал не так много. Соната для английского рожка, которую мы играли несколько раз на небольших собраниях, и это респектабельно. И только сейчас я пишу одну для тромбона, с которой вся серия сонат для духовых будет медленно приближаться к концу» [3, 178].

В сонатах для кларнета и фагота с фортепиано часто юмористическое начало сочетается с траурным движением. Жанр марша и скерцо сосуществуют в одном музыкальном пространстве, контрастируя, и дополняя друг друга. Это можно наблюдать в третьей части сонаты для кларнета и фортепиано. В своей книге «Мир композитора» Хиндемит не оставляет без внимания и кларнет: «Самым необычным в этом круговороте жизни, смерти, деградации и возрождения является кларнет. Кларнет пользуется вниманием, достаточным для создания полноценного семейства, и в настоящее время является единственным деревянным духовым инструментом, который имеет представителя в каждой части музыкального диапазона, от басового кларнета до сопранового (Es) или даже (включая двух крайних аутсайдеров) от контрабасового кларнета, до малого кларнета пикколо (A)» [3, 182].

Соната для фагота и фортепиано состоит из двух частей. Первая имеет трехчастную репризную форму, с кодой. Жанровая основа данной части лендлер. Вторая часть состоит из трех разделов. Первый напоминает импрессионистскую зарисовку. Красочными гармониями фортепиано окутывает изысканную мелодию у фагота. Хиндемит поручает фаготу достаточно длинные по протяженности темы, что требует от исполнителя хорошего владения техникой дыхания. Второй раздел написан в жанре марша-скерцо, с традиционной для маршей трехчастной формой с трио. Третий раздел написан в жанре пасторали. Плавное мелодическое движение напоминает тему из первой части сонаты.

В сонатах для медных духовых отсутствуют острые конфликты, этим сонатам больше присуща лирика, блеск и виртуозная игра исполнителей.

Например, музыкальный материал в сонате для валторны и фортепиано имеет песенно-гимнический характер. Медным духовым, как и деревянным инструментам, Хиндемит посвятил раздел в своей книге «Мир композитора»: «Медные духовые инструменты также претерпели множество изменений. В одно время использовались узкие конические трубы, в другое — предпочтение отдавалось широким формам или трубам с выраженным конусом. Мундштуки то становились неглубокими, с острыми краями, то снова становились свистковыми, их края сглаживались. Позднее к трубам и валторнам были добавлены вентили, чтобы музыкантам был доступен непрерывный хроматический звукоряд. Также эти факторы оказали значительное влияние на качество звука и технику игры <...> тем не менее, семейства этих инструментов изрядно поредели: остался только один тип труб; из всего набора тромбонов сегодня существуют лишь два размера; в такой же ситуации находятся рожки» [3, 183].

В сонате для трубы и фортепиано тематизм контрастен, что способствует возникновению особого взаимодействия двух инструментов. Хиндемит пишет о сонатах для трубы и кларнета в очередном письме своему издателю: «...Завтра пришлю Вам две сонаты для кларнета и трубы. Раньше не сделал этого, потому что сам играл и никак не мог с ними расстаться. Я предполагаю, что они заинтересуют группу экспертов, особенно соната для трубы; это может быть лучшее, что я создал за последнее время, и это хорошо, так как не считаю ни одного из своих последних произведений малоценными...» [3, 140].

Примечательна и соната для альт-саксофона и фортепиано, в которой Хиндемит использует свое собственное стихотворение. Каждый участник ансамбля, саксофонист, а затем пианист, должны поочередно читать свои стихотворные строки. «В стихотворении под названием “Почтовый рог” Хиндемит описывает свое детство в Германии. В XX веке конные экипажи все еще доставляли почту по всей стране (традиция берет начало еще в средневековье), и почтальоны объявляли о своем прибытии с помощью

роговых сигналов. В данном случае композитор поручает альт-саксофону (в оригинале альт-горн) задачу передать “старое” (детские воспоминания), фортепиано же, наоборот, берет на себя функцию “нового”, как носителя современного безудержного жизненного потока» [1, 169-170].

Отметим, что Хиндемит написал эпитафьи не только к сонате для альт-саксофона, а также к Первой сонате для фортепиано, и к сонате для арфы.

В сонате для тромбона и фортепиано токкатное начало поручено фортепиано, тромбон выступает в роли певучего, лирического инструмента. На первый план Хиндемит ставит кантилену, которая постепенно сменяется скерцозно-фантастическими образами. Интересна жизнерадостная и несколько озорная «Тема Хулигана» в третьей части, где композитор акцентирует внимание на трансформации образов и штриховых задачах у исполнителей.

В сонате для тубы и фортепиано Хиндемит поручает сольному инструменту длинные и легатные мелодические линии, в связи с чем можно говорить о несколько ироничной трактовке партии тубы. Композитор демонстрирует ее возможности, с одной стороны, как очень мелодичного инструмента, а с другой – виртуозного, тем самым, стремясь изменить сложившиеся стереотипы в отношении этого инструмента.

В целом, из общего анализа камерных сонат для духовых инструментов с фортепиано, можно сделать вывод о том, что Хиндемит стремился к индивидуальной трактовке каждого инструмента, стремился показать инструмент в несвойственном для него амплуа, расширяя границы его выразительности, применяя контрастный диалог инструментов, либо наоборот демонстрируя полное единение обеих партий.

Сочинения Хиндемита для духовых инструментов прочно закрепились в концертном репертуаре у исполнителей. Педагогический репертуар также не исключает данные сочинения, которые довольно часто исполняют студенты во время обучения в высших учебных заведениях, так как они являются наглядным примером демонстрации у обучающихся виртуозных и

выразительных качеств игры на инструменте. На многих международных конкурсах или концертах сочинения выдающегося немецкого композитора для духовых инструментов также входят в обязательную программу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Корчинская Л. М. Камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано П. Хиндемита: идея гармонии мира и музыкальная композиция: Дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. Москва, 2022. 280 с.
2. Hindemith P. A composer's world. Schott Music International / Mainz, 1952; renewed 2000. 221 p.
3. Skelton G. Selected Letters of Paul Hindemith / New Haven: CT, 1995. 270 p.

© 2023. Lyudmila M. Korchinskaya

Moscow, Russia

CHAMBER SONATAS FOR WIND INSTRUMENTS WITH PIANO P. HINDEMITE. GENERAL OVERVIEW. HISTORICAL RETROSPECTIVE

Abstract: The article is devoted to the study of chamber music by Paul Hindemith, in particular, sonatas for wind instruments with piano. The work enhances the keen feeling and great desire of the composer to write power for spiritual instruments. The author considers the issue related to the concert and pedagogical repertoire for spiritual instruments, examines the topic of expanding the repertoire in this area through the works of P. Hindemith. The author also paid special attention to the composer's interpretation of each instrument in chamber sonatas for wind instruments with piano, where composer's attention was shown to each instrument in an unusual relation to its role due to the expansion of the boundaries of expression.

Key words: Paul Hindemith, chamber music, chamber sonatas, sonata, cycle, wind instruments, sonatas for wind instruments, genre.

Information about the author: Korchinskaya Lyudmila Mikhailovna – PhD in Art History, Lecturer at the Department of Instrumentation and Score Reading of the Military Institute (Military Conductors) of the Military University.

ORCID ID: 0009-0006-5238-0924

E-mail: ludak1985@bk.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Korchinskaya L. M. Chamber Sonatas for Wind Instruments with Piano by P. Hindemith. General Review. Historical Retrospective // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 23-34. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-23-34>

REFERENCES

1. Korchinskaja L. Kamernye sonaty dlja razlichnyh instrumentov s fortepiano P. Hindemita: ideja garmonii mira i muzykal'naja kompozicija: Diss. na soisk. Uch. step. kand. iskusstvovedenija. Moskva, 2022. 280 s.
2. Hindemith P. A composer's world. Schott Music International / Mainz, 1952; renewed 2000. 221 s.
3. Skelton G. Selected Letters of Paul Hindemith / New Haven: CT, 1995. 270 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-35-48>

УДК 78.072.2

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А. С. Едакина

г. Челябинск, Россия

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ БАЯННОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ № 1 В. П. ВЕККЕРА

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы развития баянного искусства в контексте академического направления. Выявляются тенденции создания крупной формы для баяна композиторами XX-XXI века, в том числе авторитетными композиторами-классиками, что говорит о новых стратегических ориентациях в народно-инструментальном исполнительстве. Определяются характерные тенденции по отношению содержания и формы произведений, создаваемых для баяна. Рассматриваются творческие установки композитора В.П. Веккера. На основе анализа Сонаты № 1 показываются черты новаторства, присущие всему музыкальному наследию Владимира Павловича. Сонаты для баяна, написанные В.П. Веккером, демонстрируют виртуозное композиторское мастерство. Произведения характеризуются оркестровым мышлением, использованием разнообразных технических и художественных средств музыки, новыми оригинальными исполнительскими приемами.

Ключевые слова: баянная музыка, соната, композитор, современность, В.П. Веккер.

Информация об авторе: Едакина Алиса Сергеевна – артист Челябинской государственной филармонии. 454000, г. Челябинск, ул. Труда, 88.

ORCID ID: 0009-0009-9151-6080

E-mail: silberfuchs13@rambler.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Едакина А.С. Современные тенденции баянного искусства на примере сонаты № 1 В. П. Веккера // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 35–48. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-35-48>

На современном этапе развития отечественной музыкально-исполнительской практики баян занимает одно из ведущих положений. В XX веке баянное искусство вызывает интерес у профессиональных композиторов, инструмент звучит в военные годы на всех фронтах на всех подводных лодках и воинских подразделениях. Доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств М.И. Имханицкий в труде «История баянного и аккордеонного искусства» вспоминает, что участник фронтовых ансамблей Ю.И. Козаков высказался о баяне следующим образом: «Если будет создан памятник музыкантам-инструменталистам периода Великой Отечественной войны, то среди них обязательно должен быть солдат с баяном в руках» [4, 50]. Происходит утверждение баяна как полноправного участника среди академических струнно-смычковых и духовых инструментов на концертных площадках благодаря богатым артикуляционным возможностям, которые можно сравнить с живой, эмоциональной человеческой речью. Ввиду использования множества регистров появилась перспектива исполнять на баяне любую музыку с различной агогикой, штрихами, динамикой.

Инструмент приобретает широкую популярность в транскрипциях и переложениях классических и современных джазовых произведений. Легендарная личность, Народный артист Российской Федерации Ф.Р. Липс внес значительный вклад в расширение репертуара баянистов. Известны его переложения для баяна «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского, «Хоральной фантазии» С. Франка, «Русской песни» из оперы «Мавры» И.Ф. Стравинского и многое другое. Композиторы сотрудничают с баянистами-исполнителями и создают прекрасные творения. Ярким примером можно назвать совместную деятельность Ф.Р. Липса и С.А. Губайдуллиной. Появляются такие произведения, как известная пьеса для баяна «De profundis», соната «Et exspecto», партита «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра, трио «Silenzio» для баяна, скрипки и виолончели, Концерт для баяна с симфоническим оркестром «Под знаком скорпиона». Для Ф.Р. Липса также пишут композиторы: Э.В. Денисов, Р.С. Леденев, В.А. Золотарев, Е.И. Подгайц.

Репертуар современных баянистов включает в себя и произведения крупной формы, начиная с партит и концертов И.С. Баха, и заканчивая сонатами и сюитами композиторов XX-XXI века: Н.Я. Чайкина, Ю.Н. Шишакова, В.А. Золотарева, С.А. Губайдуллиной, В.П. Веккера и многих других.

Н.Я. Чайкин заложил основы подлинно профессионального репертуара для баяна. В 1944 году создает Сонату h-moll, ставшую первым крупномасштабным профессиональным произведением в данном жанре баянного искусства. Сочинение отличается эмоциональной насыщенностью, драматургической стройностью цикла, многосторонним раскрытием музыкально-выразительных и инструментально-технических средств инструмента. Композитор разрабатывает новые фактурные приемы, связанные с новыми образными решениями. М.И. Имханицкий отмечает: «У Чайкина широко раскрываются полифонические возможности баяна за счет особой насыщенности музыкальной ткани в партии правой руки, что, в свою очередь,

потребовало от исполнителей новых аппликатурных, не четырех-, а пятипальцевых решений» [5, 223].

Крупномасштабные, симфонизированные сонаты, утвержденные в баянной музыке, встречаются у Ю.Н. Шишакова, В.А. Золотарева, А.А. Тимошенко. Одновременно с развитием жанра «соната» проявляется стремление к камерности как результата влияния советской музыки, в это время связанной прежде всего: «... с усилившимся интересом к глубокому и многогранному раскрытию внутреннего мира человека и характеризуемой повышенным вниманием «к индивидуально-личностному началу» [1, 15]. Черты камерности заметны в произведениях К.Е. Волкова, А.Б. Журбина, Г.И. Банщикова, А.И. Кусякова, В.П. Веккера.

Влияние новых тенденций отразилось на выборе формы и трактовке цикла. Четырехчастный цикл с классическим сопоставлением частей избрали А.А. Тимошенко, В.А. Золотарев в сонате № 3. Трехчастный цикл – в сонатах Ю.Н. Шишакова, Г. И. Банщикова, В.А. Золотарева в сонате № 2, В.П. Веккер в сонате № 1. Двухчастные сонаты написаны А.Б. Томчиным, К.Е. Волковым (соната № 2); традиции романтической одночастной сонаты продолжены П.П. Лондоновым, М.Н. Голубь (соната № 3), В.М. Бонаковым (соната № 1), К.Е. Волковым (соната № 1). Композиторы вводят в циклических произведениях новые жанры и полифонические формы, например, Соната-новелла Ю.В. Соловьева, fuga в сонате № 3 В.П. Веккера.

Для В.П. Веккера соната является творческой формой. Разработка в его произведениях становится полетом безудержной фантазии. Главным музыкальным средством является мелодия. Композитор активно использует технику И.Ф. Стравинского: мотивное строение и разработку всего материала.

Три сонаты для баяна, написанные В.П. Веккером, отличаются от традиционной музыки баянной музыки своей контрастностью, оркестровым мышлением, реализацией через сольный инструмент оркестрового отношения к замыслу, воплощением множества технических и художественных средств

музыки, исполнительскими приемами. В Сонате № 1 интонации близки к русским народным. Соната № 2 написана по языку в новой технике композитора. В Сонате № 3 происходит соединение классических аккордов с новой модальной техникой.

Рассмотрим Сонату № 1 В.П. Веккера, созданную в 1974 году, подробнее. Она написана для баяна с готовыми аккордами на левой клавиатуре. «Тембры-переключатели» на правой клавиатуре в первой авторской редакции не предполагались. В исполнении российского искусствоведа, Заслуженного деятеля искусств РФ В.В. Бычкова соната впервые прозвучала в концертном зале Челябинской областной филармонии в 1975 году. Исполнитель вспоминает: «Это было крупным событием в жизни города, подлинным праздником для любителей музыки...» [3, 162]. Музыкальные критики писали, что композитор последовательно освоил сонатную форму как одну из динамичных и перспективных.

Характерен синтез мелодического материала с народными истоками и наличием джазовых элементов, таких, как обилие современных острых гармоний, политональных сочетаний, нетрадиционных тональных планов, использование ритмического оstinato и ритмических сбивок, синкоп, обогащение классических структур и гармонических формул элементами импровизации и колорирования.

Соната состоит из трех частей. Первая часть написана в форме сонатного аллегро с традиционным соотношением главной и побочной партий, разработкой и репризой. Открывается трехтактовым вступлением на *tr* в темпе небыстрого шага (*Andante ma non troppo*), намечающим общий тон-центр (*in G*), который композитор интерпретирует широко. В нем заложен главный импульс, определены художественно-выразительные и инструментально-технические средства, характеризующие образно-эмоциональную сферу. Тема главной партии звучит на *f* в быстром темпе (*Allegro, giocoso*) весело, шутливо, динамично и экспрессивно. Чередование обозначения размера (2/4, 3/4, 4/4),

использование неквадратных акцентов, коротких попевок, завершающих в конце смысловым акцентом близки темам народного танца (Рис. 1).



Рис. 1. В.П. Веккер, соната №1, I часть, главная партия

Острое *staccato*, активизация энергического, ритмического начала, динамически импульсивная оstinatная техника, именуемая токкатностью, напоминает стиль С.С. Прокофьева.

Тема представляет ладово-обусловленную тоникальность¹ в главной партии I части. Это полиаккордовый² комплекс по вертикали с тон-центром in G. Таким приемом (полиаккордика) пользовался И. Ф. Стравинский в балете «Весна священная», С.С. Прокофьев в циклах «Мимолетности», «Сарказмы».

В левой руке встречается фигурированный бас (as-g). Органный пункт трактуется композитором своеобразно. Ладово-гармонические связи, мелодика связывает с народным творчеством. В дальнейшем В.П. Веккер использовал органический пункт во второй части Концерта для балалайки и народного оркестра, где узнается тема русской народной песни «Во саду ли, в огороде», представленная в ладотональном и тембровом соотношении.

Побочная партия первой части сонаты звучит возвышенно, приподнято (Elevato) в характере вальса, легкий аккомпанемент подчеркивает

¹ Тоникальность есть градация степени силы и определенности, с которой выражена тоника данной тональности [6, 90].

² Полиаккордика — такой вид полипластовости, при котором музыкальная ткань воспринимается как сочетание в одновременности двух или нескольких самостоятельно организованных, ясно отчлененных друг от друга созвучий [2, 95].

принадлежность к жанру. Теме свойственна лейтинтонация (f, c, a), которая не изменяется и гармонизируется различными функциями: B-dur – b-moll (1 такт), C-dur – a-moll (2 такт), D-dur (3-4 тт.) (Рис. 2).

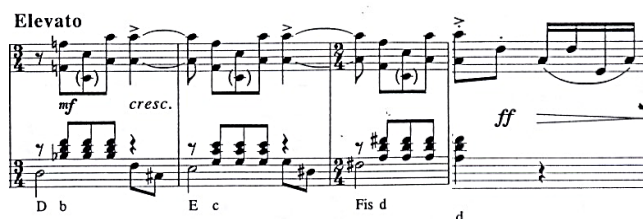


Рис. 2. В.П. Веккер, соната №1, I часть, побочная партия

Затем происходит замена разработки эпизодом на новой теме. На фоне фигурации из триоли и лейтгармонического комплекса, включающего уменьшенное трезвучие (a-c-es), экспонируется тема с тоном-центром in F. Проводится во второй октаве в левой руке на *pp*, что придает теме загадочность, задумчивость. Тему характеризует линейность (гармоническая независимость темы от уменьшенного трезвучия в партии правой руки) (Рис. 3).



Рис. 3. В.П. Веккер, соната №1, I часть, разработка, эпизод 1

Появляется развернутый эпизод в спокойном, размеренном характере (Andante) на *p*. Построен на интонациях темы побочной партии, экспонированной в *stretto* (Рис. 4).



Рис. 4. В.П. Веккер, соната №1, I часть, разработка, эпизод 2

В дальнейшем тема развивается линейно в разных тональностях – тон-центр in A и фигуры in A, in C, in h, in c и т.д. Музыкальная ткань фактурно насыщается, на фоне кластерных созвучий на *fff* в партии левой руки слышны отголоски контрастного эпизода, заменяющего разработку, которые приводят к ярко динамизированной репризе главной партии. Подготавливая генеральную кульминацию, композитор использует разнообразные полиаккордовые комплексы, функционально не связанные с классической мажоро-минорной системой (интонации темы разработки) (Рис. 5).



Рис. 5. В.П. Веккер, соната № 1, I часть, кульминация

Появление темы побочной партии (тон-центр in G) воспринимается как устойчивая ладотональная связь между экспозицией и репризой. Завершается первая часть сигнально-победными интонациями из темы побочной партии. Композитор использует следующие средства: громкостная динамика (*ff*),

которая занимает среди других элементов музыки своеобразное место, акценты, многократное повторение аккордов в тонике G-dur (левая и правая руки).

Вторая часть сонаты написана в простой трехчастной форме. В темпе Grave на фоне мерного исполнения аккордов на *pp* звучит лирическая тема в регистрах флейты и фагота. Очень проникновенная, повествовательная тема на *p* то опускается вниз, то поднимается вверх по септаккордам на фоне тонцентра Es и раскачивается, подобно качелям. Тему характеризует композиционный прием: гармоническая независимость темы от гармонической фигуры. Композитор размышляет, философствует в первом разделе (Рис. 6).



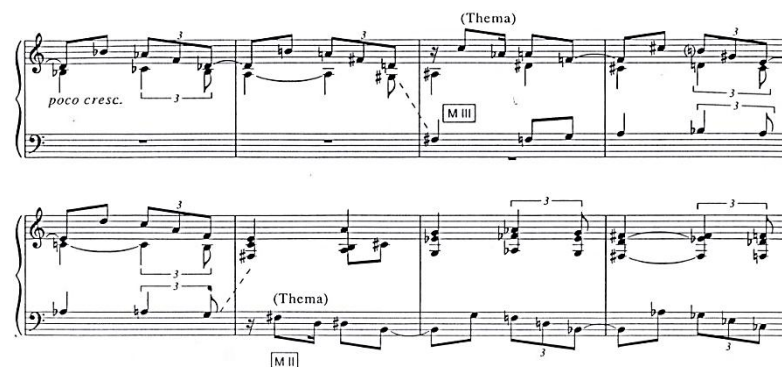
Рис. 6. В.П. Веккер, Соната №1, II часть, главная партия

Побочная партия в экспозиции начинается с темпа Andante и звучит мистически на *p*, состоит из двух коротких мотивов, которые в дальнейшем фактурно изменяются. Мотивы постепенно ускоряются в темпе и динамизируются, становятся все взволнованнее на фоне органного пункта в басу и приводят к кульминации на *ff* первого раздела, которая звучит широко, протяжно (*ampiamente*), торжественно в довольно медленном темпе (*Andante assai*).

Средний раздел написан в четырехголосной фугетте (Рис. 7).



Рис. 7. В.П. Веккер, соната № 1, II часть, средний раздел



Сохраняется тональное содержание экспозиции тонико-доминантовыми отношениями. Основная тема подводит к кульминации всей части (тт. 233-247), а затем возвращает в умиротворенную образно-эмоциональную сферу.

Финал (третья часть) звучит в очень быстром темпе (Vivace). Композитор придает народно-танцевальный колорит: появление задорных октавных фигур с «расщепленной» тоникой и акцентами на разных долях. Тембровая имитация народных инструментов в верхнем регистре правой руки представлена острыми кластерными гармоническими созвучиями с расщепленной тоникой – тон-центр E.

Основная тема этой части основана на ритмоформуле автора, имеет народные истоки и напоминает основной прием игры на балалайке – «бряцанье»: октавные притопы на *sf* в конце фразы, фигура, состоящая из двух шестнадцатых и восьмых и акцентом на первой доле (Рис. 8).



Рис. 8. В.П. Веккер. Соната № 1, III часть, основная тема

В дальнейшем эта ритмоформула ритмически варьируется и приводит к импровизации. Появление звука «ля» первой октавы на *sf* напоминает вторжение жалейки, в гармонической попевке наигрышей в тональности *es-moll* придает тембровый контраст и представляет народные празднества (Рис. 9).

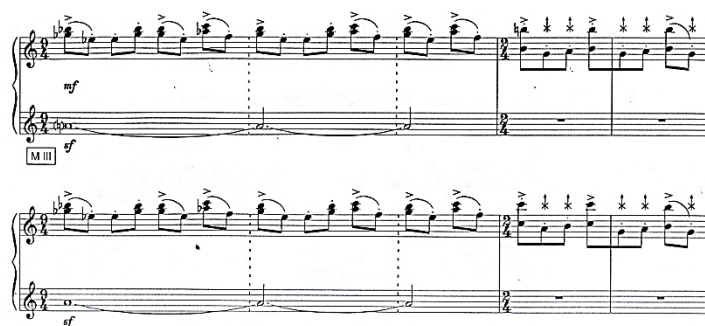


Рис. 9. В.П. Веккер, соната № 1, III часть, разработка

Таким образом, в целом музыкально-драматургическая концепция сонаты отражает ретроспективный взгляд на детство композитора. Новаторство композитора состоит в формообразовании сонаты и в использовании новых средств ладогармонического языка.

Народный артист России, вице-президент музыкального комитета Всемирной ассоциации аккордеонистов В.А. Семенов после исполнения Сонаты № 1 В.П. Веккера на Всесоюзном отборочном прослушивании в 1977 к Международному конкурсу «Дни гармоник» в Клингентале (ГДР) дал очень высокую оценку данному произведению. Сочинения В.П. Веккера для баяна, в том числе и соната, неоднократно звучали на сценах филармонии, институтов культуры и были исполнены студентами консерваторий и многими выдающимися музыкантами, такими как Народные артисты России В.А. Романько, Н.С. Худяков, А.А. Хижняк, Заслуженные артисты России Н.П. Ищенко, В.Г. Герасимов, Н.Н. Малыгин, Б.П. Потеряев, В.А. Грехов.

Итак, определилось основное, камерно-академическое направление в развитии отечественного баянного оригинального репертуара. Композиторы пишут первые крупные сочинения для баяна. В баянном композиторском и исполнительском искусстве В.А. Золотарева, М.Н. Голубь, Ю.Н. Шишакова, А.И. Кусякова, А.Б. Журбина, Г.И. Банщикова, В.П. Веккера, К.А. Мяскова, П.П. Лондонова усваиваются и продолжают традиции профессиональной музыки. Сонаты для баяна, написанные В.П. Веккером, демонстрируют виртуозное композиторское мастерство. Произведения отличаются контрастностью, оркестровым мышлением, использованием разнообразных технических и художественных средств музыки, исполнительскими приемами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев А.Д. Музыкант-исполнитель и его время // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства: сб. статей / Москва: Советский композитор, 1985. С. 15-17.
2. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. М.: Музыка, 1978. 200 с.
3. Бычков В.В., Путилов В.Д. Музыка для баяна уральских композиторов (Соната № 1 В. Веккера) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 1(45). С. 161-172.
4. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб.пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 519 с.
5. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб.пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
6. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М.: Композитор, 2005. 624 с.

Chelyabinsk, Russia

**MODERN TRENDS IN BAYAN ART ON THE EXAMPLE
OF V.P. WEKKER'S SONATA No. 1**

Abstract: The article deals with the development of bayan art in the context of the academic direction. The article reveals the tendencies of creating a large form for bayan by composers of the 20th-21st centuries, including authoritative classical composers, which indicate new strategic orientations in folk instrumental performance. Characteristic trends are determined in relation to the content and form of works created for the bayan. The article considers the creative attitudes of the composer V. P. Vekker. Based on the analysis of Sonata No. 1, the features of innovation inherent in the entire musical heritage of Vladimir Pavlovich are shown. Sonatas for bayan, written by V. P. Vekker, demonstrate virtuoso composing skills. The works are characterized by orchestral thinking, the use of various technical and artistic means of music, and new original performing techniques.

Keywords: bayan music, sonata, composer, modernity, V.P. Vekker.

Information about the author: Yedakina Alisa Sergeevna – artist of the Chelyabinsk State Philharmonic Society. 454000, Chelyabinsk, Truda str., 88.

ORCID ID: 0009-0009-9151-6080

E-mail: silberfuchs13@rambler.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Yedakina A. C. Modern Tendencies of Bayan Art on the Example of Sonata No. 1 by V.P. Vekker // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 35-48. [https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-35-](https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-35-48)

REFERENCES

1. Alekseev A.D. Muzykant-ispolnitel' i ego vremja // Sovremennye problemy sovetskogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: sb. statej. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1985. S. 15-17.
2. Bershadskaja T.S. Lekcii po garmonii. M.: Muzyka, 1978. 200 s.
3. Bychkov V.V. Muzyka dlja bajana ural'skih kompozitorov (Sonata № 1 V. Vekkera) // Vestnik Cheljabinskoy gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv. 2016. № 1(45). S. 161-172.
4. Imhanickij M.I. Istorija bajannogo i akkordeonnogo iskusstva: ucheb.posobie. M.: RAM im. Gnesinyh, 2006. 519 s.
5. Imhanickij M.I. Istorija ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: ucheb.posobie. M.: RAM im. Gnesinyh, 2002. 351 s.
6. Holopov Ju.N. Garmonija. Prakticheskij kurs: uchebnik dlja special'nyh kursov konservatorij (muzykovedcheskoe i kompozitorskoe otdelenija). V 2-h chastjah. Chast' II: Garmonija XX veka. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Kompozitor, 2005. 624 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-49-56>

УДК 78.06

ББК 85.7

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. В. Ф. Кочекон

г. Челябинск, Россия

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ПЕРВОЙ СТУПЕНИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Аннотация: В статье рассматривается проблема, связанная с определенными негативными явлениями в сфере русских народных инструментов первого учебного звена системы дополнительного музыкального образования. Обозначается тенденция выведения классической шестиструнной гитары с отделений народных инструментов, попытки придать данному музыкальному инструменту особый статус. Обосновывается несостоятельность этой направленности. Подтверждается нахождение классической шестиструнной гитары именно на отделениях и кафедрах русских народных инструментов по различным критериям. Определяется направление отечественной гитаристики на основе родного ладово-интонационного языка, русской ментальности, культурного кода. Выявляются отрицательные ориентации замещения преподавателями класса баяна, балалайки, домры специалистов-гитаристов.

Ключевые слова: русские народные инструменты, классическая шестиструнная гитара, стиль, музыкальное образование.

Информация об авторе: Кочек В.Ф. – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкального образования Челябинского государственного института культуры. 54091, Уральский федеральный округ, Челябинская обл., г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а.

ORCID ID: 0000-0003-1379-1369

E-mail: v_kochekov@mail.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Кочек В.Ф. К проблематике первой ступени дополнительного музыкального образования в контексте русского народно-инструментального исполнительства // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 49–56. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-49-56>

Последний исторический этап нашей страны обусловлен постоянными переменами во всех сферах материальной и духовной жизни. Реформирования, оптимизации, преобразования, перестройки базисных и настроечных элементов происходят непрерывно. В контексте сказанного по отношению существующего положения в музыкальных школах, школах искусств с русскими народными инструментами можно провести определенную параллель. Данную параллель нужно рассмотреть в плане постоянных перемен за последние десятилетия в различных аспектах. Первый аспект. В педагогическом пространстве, начиная с первой ступени и заканчивая высшей – музыкальная школа, колледж (училище), консерватория (институт искусств) – будируется уже не одно десятилетие проблема статуса шестиструнной гитары, ее официального места в системе музыкального образования. В настоящее время класс гитары входит в систему отделений и кафедр русских народных инструментов всей трехступенной системы музыкального образования. На

протяжении многих лет представители определенной части гитарного сообщества чуть ли не в ультимативной форме требуют изменить существующий порядок вещей и вывести класс гитары из отделений и кафедр народных инструментов в самостоятельную структуру.

Нахождение гитары именно в классе народных инструментов можно определить по следующим критериям. За время культивации гитары с XVIII-XIX в. В России она не могла избежать влияния на себя русской музыкальной культуры. Процесс конвергенции шестиструнной гитары в музыкально-исполнительский ареал России определяется диалектическим положением взаимодействия культур, выведенный многими учеными, среди которых Н.Я. Данилевский, Л.Н. Гумилев и др.

С началом профессионального образования в Советском Союзе включение шестиструнной гитары в систему отделений и кафедр русских народных инструментов стало естественным процессом. Ни в каких документах того времени не находится подтверждений рассмотрения вопроса о наличии шестиструнной гитары в системе обучения на струнно-смычковых инструментах.

Конструкция шестиструнной гитары, детали, внешний вид, средства, приемы и способы звукоизвлечения, фактурные возможности совпадают с семиструнной, русской гитарой, а не с академическими струнными инструментами. С точки зрения искусствоведческой науки шестиструнная гитара в полной мере подпадает под определение «народный инструмент». Об этом говорят научные выводы, сделанные учеными-искусствоведами М.И. Имханицким: «...музыкальные инструменты ... становятся народными, когда они в совокупности высоко социально значимы (имеют положительный социальный статус) и этносоциально своеобразны (обладают специфическими признаками, характерными для данной сущности) при наличии художественности» [2, 306], Д.И. Варламовым: «Под народным инструментом целесообразно понимать тот, который служит для выражения

музыкальных эмоций и мыслей преобладающей части общества, не входящей в его элиту» [1, 23].

Утверждение детерминации классической шестиструнной гитары, ее особого положения с точки зрения специфического репертуара несостоятельно, так как репертуар составляет лишь одну из особенностей инструмента, к тому же – недоминирующей. Так же несостоятельно утверждение о необходимости использования только оригинального «чистого» репертуара, созданного зарубежными композиторами, это, якобы, необходимо для сохранения стиля. Но «Русский стиль» – направление, разработанное гитаристом, композитором отечественным гитаристом, композитором Сергеем Рудневым – полностью опровергает вышеуказанный постулат. Обращение к родному ладово-интонационному языку, русская ментальность, культурный код и непреходящие культурные традиции – концепция, фундамент направления «Русский стиль», позволивший консолидировать большие возможности классической шестиструнной гитары с техникой русской семиструнной гитары. Глубокая убежденность в этом С.И. Руднева подтверждается его блестящими аранжировками, обработками, методическим материалом: «На классической гитаре можно и нужно играть по-русски» [4, 27]. В полной мере это же можно отнести к творчеству отечественного гитариста и композитора В.Н. Митякова.

Классическая шестиструнная гитара в культурном ареале России занимает прочное, достойное и авторитетное место. Музыкальный инструмент стал имманентным элементом русской музыкальной культуры. Стремление придать ему особый, исключительный статус в учебно-образовательной сфере зиждется на надуманности, мнимости, не несущих никакого позитива. С полным правом можно назвать классическую шестиструнную гитару национальным инструментом России: «Национальный инструментализм – явление целостное, основанное на синтезе русской народной традиции и академического искусства, а процессы эволюционизирования русского

национального инструментализма социально-исторически обусловлены, непрерывны и художественно целесообразны» [1, 306].

Очередное реформирование, связанное с приданием классической шестиструнной гитаре особого статуса нецелесообразно по всем параметрам: моральным, материальным, социальным.

Еще один проблемный аспект первой учебной ступени определяется значительным негативным фактором, во многом коррелирующим с предыдущим. Наличие желающих обучаться по классу гитары в музыкальных школах, школах искусств стабильно высоко. Не имеющийся в достаточном количестве контингент преподавателей-гитаристов не может удовлетворить спрос всех желающих попасть в класс гитары. Компенсируется данная проблема подменой специалистов-гитаристов педагогами-народниками: домристами, балалаечниками, баянистами. Безусловно, о качестве преподавания можно говорить с большой натяжкой. Непрофессиональному гитаристу едва ли удастся подготовить учащегося для поступления в среднее специальное учебное заведение. Естественно, для педагогов-гитаристов, которые получили базовое профессиональное образование, не совсем комфортно такое сосуществование. Нежелание гитаристов соседствовать с непрофессионалами – объяснимо. Но это следствие, факторы совершенно другого порядка, суть которого объясняется положением вещей в сфере русских народных инструментов на настоящем историческом этапе. Вместо решения глобальных задач сохранения и развития русского народно-инструментального искусства, состояние которого по многим факторам приближается к катастрофическому, чиновники от культуры «поддерживают» народников – струнников, баянистов – увеличением их нагрузки преподаванием гитары. Такая подмена исключает решение задач с русским народным инструментарием, входящих в основу национальной культуры, определяющей культурные коды нации. Безусловно, данная принятая практика

по прошествии времени, в дальнейшем, усугубит проблему противостояния гитаристов и народников.

В заключении процитируем известного деятеля российского гитарного искусства, композитора и исполнителя Н. Кошкина: «...я очень рад тому, что гитара была на кафедре народных инструментов, когда я учился. Потому, что благодаря этому я смог заниматься такими дисциплинами, как дирижирование, смог играть в оркестре» [3, 37]. В этих словах содержится ответ на многие вопросы, связанные с обозначенными в статье негативными тенденциями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Варламов Д.И. Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX – XX вв.: специальность 17.00.09 Теория и история искусства: дис. ... д-ра искусствоведения / Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2009. 339 с.
2. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. 352 с.
3. Интервью с композитором и гитаристом Никитой Кошкиным / Гитаристъ, 2006, № 2. С. 37. С. 26-37.
4. Руднев С.И. Классическая гитара в русском стиле или новое о старом / Гитаристъ. 2002. №1. С. 27-34.

© 2023. Vladimir F. Kochekov

Chelyabinsk, Russia

**TO THE PROBLEMS OF THE FIRST STAGE OF ADDITIONAL MUSIC
EDUCATION IN THE CONTEXT OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTAL
PERFORMANCE**

Abstract: The article deals with the problem associated with certain negative phenomena in the field of Russian folk instruments of the first educational link in the system of additional musical education. There is a tendency to remove the classical six-string guitar from the departments of folk instruments due to attempts to give this musical instrument a special status. The inconsistency of this direction is substantiated. Finding a classical six-string guitar is confirmed precisely in the departments and departments of Russian folk instruments according to various criteria. The direction of the domestic guitar art is determined on the basis of the native fret-intonation language, the Russian mentality, and the cultural code. The article considers negative orientations of substitution by teachers of the bayan, balalaika, domra classes of specialist guitarists.

Keywords: Russian folk instruments, classical six-string guitar, style, musical education.

Information about the author: Kochekov Vladimir Fyodorovich – PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music Education, Chelyabinsk State Institute of Culture. 454091, Ural Federal District, Chelyabinsk region, Chelyabinsk, Ordzhonikidze str., 36a.

ORCID ID: 0000-0003-1379-1369

E-mail: v_kochekov@mail.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Kochekov V. F. To The Problems of the First Stage of Additional Musical Education in the Context of Russian Folk-Instrumental Performance // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. С. 49-56. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-49-56>

REFERENCES

1. Varlamov D.I. Narodnye tradicii v kontekste jevoljucii nacional'nogo instrumentalizma v muzykal'nom iskusstve Rossii XIX – XX vv.: special'nost' 17.00.09 Teorija i istorija iskusstva: dis. ... d-ra iskusstvovedenija / Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. L.V. Sobinova. Saratov, 2009. 339 s.
2. Imhanickij M.I. Istorija ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah. M.: Gnessin Frames, 2002. 352 s.
3. Interv'ju s kompozitorom i gitaristom Nikitoj Koshkinym / Gitarist#, 2006, № 2. S. 26-37.
4. Rudnev S.I. Klassicheskaja gitara v russkom stile ili novoe o starom / Gitarist#. 2002. №1. S. 27-34.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-57-67>

УДК 78.072.2

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. А. А. Михайлова

г. Саратов, Россия

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ПОВОЛЖЬЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ Л.А. РУСЛАНОВОЙ
(К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

Аннотация: В статье анализируется исполнение традиционных волжских частушек под саратовскую гармонию популярной русской певицей Лидией Руслановой. В силу особенностей ареальной традиции в саратовском Поволжье сформировался особый частушечный стиль исполнения под саратовскую гармонику, что сделало этот жанр особым знаковым явлением и сформировало определенный «звукоидеал» традиционной культуры региона.

Ключевые слова: Лидия Русланова, саратовская гармоника, частушка, звукоидеал, волжский песенный и инструментальный стиль, наигрыш, аккомпанемент, гармония.

Информация об авторе: Михайлова Алевтина Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. 410012 Приволжский федеральный округ Саратовская область город Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. № 1

ORCID ID: 0000-0003-2280-1274

E-mail: jareshko@mail.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Михайлова А.А. Инструментальные традиции поволжья в творчестве Л.А. Руслановой (к 120-летию со дня рождения) // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 57–67. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-57-67>

Каждый российский регион отличается богатством неповторимых народных традиций и народными талантами. Ушедший год оказался значимым для народно-певческой культуры как для России, так и для Саратовского Поволжья: мы отметили 120-летие со дня рождения выдающейся представительницы народно-певческого искусства, которая непосредственно связана с саратовской землей, заслуженной артистки России Лидии Андреевны Руслановой. Появление такой уникальной исполнительницы на саратовской земле не случайно. Стил ь ее неповторимого пения связан с народной исполнительской традицией, на которой была воспитана знаменитая певица.

В течение многих столетий на территории ареала саратовского Поволжья в результате вторичного заселения сформировалась особая полиэтническая зона, в которую входят представители четырех крупных языковых групп: славянской – русские, украинцы, белорусы; тюркской – татары, чуваш и, башкиры, ногайцы-карагаши; представители поволжских финно-угорских народов – марийцы, мордва, удмурты, коми. Постоянный взаимный обмен материальными и культурными ценностями в процессе контактов многовекового, тесного взаимовлияния и взаимообогащения формировал традиционную культуру многонационального поволжского региона. Таким образом, в результате смешения традиций, говоров, музыкальной стилистики

пения сформировалась пестрая картина и родился неповторимый саратовский певческий стиль, сочетающий элементы южнорусского и северного стиля пения. Разнообразны исполнительские приемы и звуковыразительные особенности – подъемы и спады голоса, сбросы и глиссандо, форшлагги, ферматы. Услышав однажды, его трудно забыть или не узнать в дальнейшем.

Одной из «изюминок» поволжской народной песенной культуры являются традиционные волжские частушки. Неизменным атрибутом, придающим им легко узнаваемый «полетный» колорит звучания, выступает инструментальное сопровождение на саратовской гармонике [1, 75-78]. Волжская частушка под аккомпанемент саратовской гармоники звучала в исполнении народных певиц Ольги Ковалевой и Лидии Руслановой. Сохранились сведения о том, что мастером М.Д. Корелиным, одним из лучших в Саратове, был выполнен индивидуальный заказ для Л.А. Руслановой – комплект из семи инструментов различных тональностей, на которых играл ее аккомпаниатор Владимир Максаков. В арсенале певицы также были гармоники мастера Х.П. Артемьева, на которых играл еще один ее аккомпаниатор – В.И. Талаев. Известно, что в разные годы с Руслановой работали Максаков и Талаев. Точных сведений об этих гармонистах, к сожалению, не сохранилось. Однако, судя по стилистике игры Максакова, – это профессиональный музыкант, прекрасно знающий саратовскую гармошечную традицию игры, сложившуюся в практике аутентичных исполнителей.

Благодаря исполнительскому таланту Руслановой саратовская гармоника именно в этот период приобрела всероссийскую популярность. Сохранилось яркое свидетельство впечатления великого Ф.И. Шаляпина от пения Руслановой и от игры на саратовской гармонике: *«Вчера вечером слушал радио. Поймал Москву. Пела русская баба. Пела по-нашему, по волжскому. И голос сам деревенский. Песня окончилась, я только тогда заметил, что реву белугой. И вдруг рванула озорная саратовская гармошка, и понеслись саратовские припевки. Все детство передо мной встало. Объявили, что исполняла Лидия*

Русланова. Кто она? Крестьянка, наверное. Талантливая. Уж очень правдиво пела. Если знаешь ее, передай от меня большое русское спасибо» [2].

Аkkомпаниатор певицы – саратовский самородок Максаков сумел передать стилистику традиционной игры. *Орнаментальный стиль* сопровождения вокальной партии – один из распространенных в исполнительском творчестве саратовских гармонистов. Он заключается в разворачивании музыкальной формы произведения, ее постоянном обновлении, однако при этом не теряется присутствие тематического мелоса в качестве основы всей композиции. В этом стилистическом ключе развивается инструментальное сопровождение частушек в исполнении Максакова. Они представляют собой развернутые композиции сложных форм (чаще сложная трехчастная форма), предваряющиеся интерлюдиями и завершающиеся кодовым разделом.

Таково, например, сопровождение руслановским *«Саратовским частушкам» («Выйду, выйду в чисто поле»)*. Развернутое вступление, в свою очередь, состоит из двух частей. Импровизационная 1-я часть представляет собой вариации на припевный раздел частушек (в форме периода), в которых мелодия «обозначена» в своих ладово-тематических элементах, создавая в последовательности идентичный ее контур. Вторая часть вступления – это импровизационно-вариантное проведение начальной темы частушек, в которой тема звучит весьма определенно, но с типичным для саратовских гармонистов ритмическим «расцвечиванием» (приемом репетиции, мелизматическими украшениями и т.п.). Основная часть частушек (собственно, сопровождение пению) продолжает указанный стилевой принцип ритмической импровизационности. При этом тема-мелодия остается доминирующим элементом, поддерживая голос исполнительницы и придавая ей дополнительные ритмические импульсы.

В идентичной форме строится сопровождение другой частушки, исполняемой Руслановой с аккомпанементом Максакова, – *«Пересохни, Волгаречка» («Жигули»)*. Пению предшествует двухчастное вступление, где первый

раздел (период) – свободная от мелодического канона импровизация, своего рода приглашение к музицированию. Поэтому так призывно звучат репетиционные элементы начала (первые два такта). Второй раздел вступления (10–18 тт.) имеет ясную мелодическую основу: это начальный период собственно песенного раздела частушки («Пересохни, Волга-речка...»). Он изложен в традиционном для саратовских гармонистов «репетиционном» стиле в основной (начальной) фразе и мелодическом дублировании – в последующей. Сам аккомпанемент пению отличается колористичностью гармонических последований левой руки, чему способствует частая смена двух функций и мелодизированная линия правой, дублирующая мелодию голоса. Однако дублирование мелодии у аккомпаниатора – это весьма своеобразный стилевой прием. Он заключается в «неполной» репетиции четвертных последований, где паузируется последняя шестнадцатая длительность. В результате создается прерывистая (с придыханием) мелодия, вносящая дополнительный лиризм (чувственность) в вокальную партию. Завершающий элемент музыкальной фразы – разложенное доминантовое трезвучие и подчеркивание репетиционным приемом V-й ступени, что не завершает построение, а дает ему новые импульсы к движению.

Каждое проведение песенного куплета с припевом завершается проигрышем, где в репетиционном движении, словно в калейдоскопе, мелькают основные мелодико-интонационные элементы. Завершает частушку (пение) импровизационный период, построенный на начальном элементе вступления, который обрамляет и объединяет всю композицию.

Таким образом, аккомпанемент, а точнее – сопровождение мелодической линии голоса, представляет собой самостоятельную версию тематизма, где моделируется его вариант в традиции гетерофонного народного музицирования, как оппозиционная тематическая линия, не разрушающая, а дополняющая партию голоса. Поэтому всю структуру нелогично назвать одним термином – частушка. Это – развернутая музыкальная композиция, где мелодическое начало контрастирует речитативному, а сопровождение скрепляет вокальную партию по

принципу цепного соединения, когда последующее звено развертывания «сцепляется» с предыдущим мелодико-импровизационным проигрышем.

Таким образом, приведенные примеры фактурного соотношения пения и сопровождения убедительно демонстрируют множественность творческих решений в частушечном аккомпанементе. Реализация эстетических вкусов и представлений происходит от простых структурных вариантов к более сложным композиционным решениям, где мелодия напева представляет собой стабильный элемент, на фоне которого партия гармонии развивается в подголосочно-полифоническом изложении с множеством фактурных типов. В них ярко раскрываются колористические и звукоизобразительные возможности инструмента. Именно в сочетании со звенящим тембром гармонии сформировался своеобразный «звукоидеал» традиции в жанре частушки и в исполнении Л.А. Руслановой, проявились все характерные особенности волжского песенного и инструментального стиля.

Приложение:

Саратовские частушки («*Выйду, выйду в чисто поле...*»). Нотация и текст приводятся по архивной записи в исполнении Л.А. Руслановой «Великие исполнители XX века. Лидия Русланова». В 2-х CD-дисках // MOROZ RECORDS, 2001. Нотация Михайловой А.А.

Саратовские частушки («Выйду, выйду в чисто поле...»)

Л.А. Русланова
В. Максаков (саратовская гармонь)

♩ = 90 ♩ = 132

6

10

13

3

16

А вый-ду,

19 $\text{♩} = 120$

вый-ду в чис-то по-ле, по-гля-жу, ка-ка-я

22

даль. Вет-ры буй-ны-е ска-за-ли: "Ты по

25

ми- лом не ску- чай". Дай- те ло- доч-ку мо- то- роч- ку, мо-

29

то- роч- ку, мо- тор, пе- ре- е- ду на ту сто- ро- ну, где ми- лый у- ха-

34

жёр. Эх!

39

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Михайлова А.А. Саратовская частушка под гармонь: к истокам жанра // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2017. Т. 17. Вып. 1. 156 с.
2. Саратовская гармоника и Лидия Андреевна Русланова [Электронный ресурс] / Саратовская гармоника. 2008. № 12. Режим доступа: <http://sargarmonika.3dn.ru/news/2008-12-01-13> (дата обращения: 18.11.2020)

© 2023. Alevtina A. Mikhaylova

Saratov, Russia

**INSTRUMENTAL TRADITIONS OF THE VOLGA REGION IN THE
WORKS OF LYDIA RUSLANOVA
(TO THE 120TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH)**

Abstract: The article analyzes the popular Russian singer Lydia Ruslanova's performance of traditional Volga ditties accompanied by Saratov harmonica. Due to the peculiarities of the areal tradition in the Saratov Volga region, a special ditty style of performance to the Saratov harmonica was formed, which made this genre a special symbolic phenomenon and formed a definite “ideal of sounding” of the region’s traditional culture.

Keywords: Lydia Ruslanova, Saratov harmonica, ditty, ideal of sounding, singing and instrumental style of Volga region, folk tune, accompaniment, harmony.

Information about the author: Mikhailova Alevtina Anatolievna – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Folk Singing and Ethnomusicology, L.V. Sobinov Saratov State Conservatoire

ORCID ID: 0000-0003-2280-1274

E-mail: jareshko@mail.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Mikhailova A. A. Instrumental Traditions of the Volga Region in the Work of L.A. Ruslanova (to the 120th anniversary of her birth) // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 57-67. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-57-67>

REFERENCES

1. Mihajlova A.A. Saratovskaja chastushka pod garmon': k istokam zhanra // Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija Filologija. Zhurnalistika. 2017. T. 17. Vyp. 1. 156 s.
2. Saratovskaja garmonika i Lidija Andreevna Ruslanova [Elektronnyj resurs] / Saratovskaja garmonika. 2008. № 12. Rezhim dostupa: <http://sargarmonika.3dn.ru/news/2008-12-01-13> (Date of application: 18.11.2020)

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-68-89>

УДК 7.071.2

ББК 85.364.1

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. И. С. Рахманов

г. Москва, Россия

ЛИЦА ДЖАЗОВОЙ ГИТАРЫ. ДЖИМ ХОЛЛ И ЕГО СТИЛЬ

Аннотация: Статья посвящена описанию творческого почерка одного из крупнейших мастеров джазовой гитары — Джима Холла (Jim Hall). Рассматриваются основные вехи его долгого творческого пути, особенности исполнительского и композиторского стиля.

Ключевые слова: Джим Холл, гитара, джаз, исполнительский стиль, джазовое искусство.

Информация об авторе: Рахманов Иван Сергеевич – старший преподаватель кафедры Эстрадно-джазовой музыки Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) Института «Академия имени Маймонида». 115035, г. Москва, ул. Садовническая, д. 52/45.

ORCID ID: 0009-0002-2878-6538

E-mail: ivrakhmnv@gmail.com

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Рахманов И. С. Лица джазовой гитары. Джим Холл и его стиль // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 68–89. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-68-89>

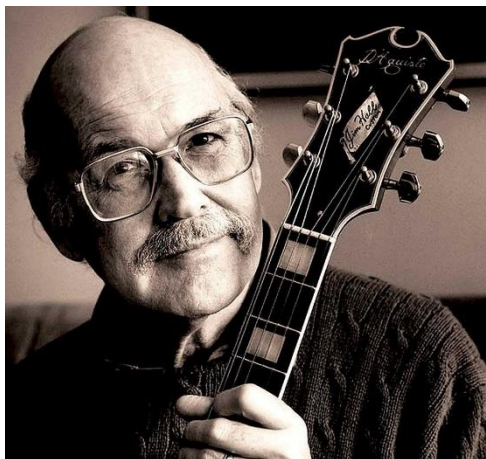


Рис. 1. Джим Холл (Jim Hall)

Джим Холл (Jim Hall) (Рис. 1) (1930-2013) — один из самых выдающихся гитаристов в истории джазовой музыки. Его влияние распространяется далеко за пределы инструмента и какого-либо определенного жанра, он относится к тем немногим мастерам, которых можно узнать буквально по нескольким звукам. А это — яркий признак наличия неповторимого индивидуального стиля. О главных и самых характерных, на мой взгляд, чертах этого стиля я и хотел бы рассказать в этой работе.

ОСНОВНЫЕ ВЕХИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Джеймс Стэнли Холл (таково его полное имя) родился 4 декабря 1930 г. в Баффало, штат Нью-Йорк. В возрасте 10 лет, получив в подарок на Рождество от матери гитару, начал осваивать инструмент, и уже к 14 годам выступал, практически, с профессиональным ансамблем. Именно тогда Джим впервые

услышал записи Чарли Крисчиена, пионера джазовой электрогитары, и это все решило.

Образование он продолжил в Институте Музыки в Кливленде, причем по специальности «Теория музыки». Впоследствии, Джим рассказывал, что в то время (т.е., конец 40-х гг.) в музыкальных учебных заведениях США и, в том числе, и в Кливленде, преподавало много выдающихся европейских, особенно, немецких музыкантов и композиторов, бежавших до войны из-за «эстетических» разногласий с нацистами. Это сильно повысило уровень преподавания и во многом, благодаря этим своим учителям, Холл познакомился с новейшими достижениями академической музыки того времени, что, безусловно, повлияло на все его художественное мировоззрение.

Тем не менее, по собственным воспоминаниям музыканта, в определенный момент он ясно осознал, что его путь — путь практикующего джазового артиста.

Оставив обучение, Джим переезжает через всю страну в Лос-Анджелес, где в 1955 году участием в ансамбле Чико Хэмилтона и началась многолетняя плодотворная музыкальная карьера.

Самые яркие эпизоды того периода — сотрудничество с Джимми Джуффри, кларнетистом и саксофонистом, трио которого, в конце концов, приобрело весьма экзотический для джаза состав — саксофон, тромбон и гитара (!); участие в ансамбле Эллы Фитцджеральд, работа с Беном Вебстером и еще многими.

Переехав в начале 60-х в Нью-Йорк, Джим Холл работает с Ли Конитцем, Сонни Роллинзом, Полом Дезмондом и многими-многими другими выдающимися музыкантами.

Начиная с 70-х годов Джим все больше и больше выступает в качестве лидера собственных ансамблей, в основном, трио и квартетов. Отдельное место в его творчестве занимают дуэты — это, в частности, два альбома с великим Биллом Эвансом, альбом с Джорджем Ширингом, три дуэта с контрабасистом

Роном Картером, концертная запись из Монрё с Мишелем Петруччани (в ней также принимает участие и Уэйн Шортер).

Весьма разнообразен и материал — здесь и авторские композиции (вплоть до струнного квартета), и джазовые «стандарты», и сольное исполнение, и даже элементы свободной импровизации.

Дискография Джима Холла насчитывает более двух десятков альбомов и огромное количество записей в качестве сайдмена.

ЗВУК

Первое, с чем мы встречаемся, знакомясь с творчеством музыканта — это, конечно же, его **звук**.

Для гитары Джима Холла характерно особенное, мягкое, «духовое» звучание. Музыкант сам отмечал, что для него ориентирами всегда служили, в большей степени, исполнители на духовых инструментах, прежде всего, саксофонисты.

Безусловно, на культуру звука повлияло и академическое образование, и занятия классической гитарой. Отдельно нужно отметить работу в трио Джимми Джуффри в 50-е годы, где, по воспоминаниям Джима, основной задачей было добиться тембральной однородности звучания гитары, саксофона и тромбона.

Как же формируется это звучание?

1. Струны

Как правило, джазовые гитаристы используют достаточно толстые струны (первая от 0.11 до 0.13 и даже 0.14 дюймов), что позволяет получить плотный «толстый» звук. Джим использовал 0.11 и благодаря меньшей толщине появлялась возможность лучше контролировать вибрацию и микробенды (небольшие поперечные изгибы струны, вызывающие микроколебания высоты звука, характерные для духовых инструментов).

2. Правая рука

Для Джима Холла характерна очень мягкая, «длинная» атака звука. Достигается она именно за счет более длительного контакта медиатора со струной, когда правая рука как бы «проводит» струну, двигаясь вместе с ней. Такая атака также больше характерна для, например, саксофона.

3. Левая рука

Техника левой руки также вносит существенный вклад в формирование характерного мягкого звучания.

Джим очень активно пользуется техникой «легато» (hammer-on, в гитарной терминологии), когда правой рукой извлекается только первый звук пассажа (или первый звук на конкретной струне), а все последующие извлекаются «ударной» постановкой пальцев левой руки на гриф. В зависимости от активности этого удара, можно получать артикуляцию в диапазоне от легато «на одном языке» (как у саксофона), до, практически, «баховского» штриха. Для Холла более характерен первый вариант.

Сам музыкант вспоминал, что на формирование такого подхода к звуку оказала большое влияние именно работа в ансамбле Дж. Джуффри.

РОЛЬ ФОРМЫ

Если нужно было бы выделить самую главную характеристику музыки Джима Холла, по моему мнению, это та роль, которую в ней играет форма. В этом разделе рассмотрим, как это проявляется в разных аспектах.

1. Форма в композиции

За свою длинную творческую жизнь Джим Холл написал множество композиций, некоторые из них он записывал неоднократно на разных альбомах в разные периоды. Ниже приведена одна из таких пьес (Рис. 2):

All Across The City

By James S. Hall

Ballad Tempo

1 DmMaj7 Dm7 CmMaj7 Cm7 F7 E7+5

(inner voice)

5 AmMaj7 Am7 Gm C7sus C7

9 Fmaj7 F#m7 B7 Bb7#9 Em7#5 Em7 A7

13 Ab7#9 Dm7b5 Dm7 C#m7#5 F#7 Bbmaj7 Bbm7 A7+11

Bass line 1

17 DmMaj7 Dm7 Cm F7 E7+5

(inner voice)

21 AmMaj7 Am7 GmMaj7 Gm7 C7sus C7

Copyright © 1964 Janhall Music
This Arrangement Copyright © 1991 Janhall Music
International Copyright Secured All Rights Reserved

Рис. 2. All Accross The City (J. Hall)

25 F6/9 B7b9 Bb7b5 Am D13

Counter line = - - - - - 1

29 Fm9 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Cm7 B7b5 Bbm7 Bb7b5 A7sus A7+5

To Coda D.C. al Coda

Bass line = - - - - - 1

Coda

1 Dbmaj7 d = d. F#m7 B7 Bb7b9 Em7b5

Bass

5 Em7 A7 Ab7b9 Dm7b5 Ebm7 Ab7

8 Dm7b5 G7 Cmaj7 Am

29

Рис. 2. All Accross The City (J. Hall)

Это — яркий пример того, насколько скрупулезно Джим относится к форме.

Отметим, как тема, появившаяся в 1-4 тактах, сначала повторяется в 5-8, образуя первую часть пьесы, затем вновь появляется в 17-20, как она видоизменяется в тт. 21-24. Также можно видеть, как ритмический мотив первых двух тактов пронизывает всю композицию, «сшивая» ее воедино. О мотивах мы еще поговорим ниже.

2. Форма в импровизации

Слушая любое соло Холла, обращаешь внимание на то, как он, подобно архитектору, тщательно выстраивает его композиционно. Здесь и тематическое развитие, и использование различных фактур в разных частях формы, и многие другие приемы. Крылатая фраза «кто ясно мыслит, тот ясно излагает» в данном случае как нельзя более уместна.

3. Форма в построении программы

Музыкант всегда придавал большое значение составлению программы (так называемого сет-листа), т. е., порядка пьес в концерте и на записи. Действительно, это — очень важный элемент, придающий завершенность и даже некую эстетическую безупречность всему музыкальному «зданию».

СТИЛЬ В КОМПОЗИЦИИ И ИМПРОВИЗАЦИИ

Существует определение импровизации, как мгновенной, «онлайн-» композиции. В случае Джима Холла мы имеем дело как раз буквально с таким явлением. Как уже отмечалось выше, для его импровизаций в высшей степени характерно именно композиционное начало, поэтому стилистические особенности и в том, и в другом случае одни и те же.

Конечно же, огромное влияние на стиль Холла оказало его образование, которое, как мы помним, он получил по классу музыкальной теории. За то, не очень долгое, время, что Джим провел в Кливлендском Музыкальном институте, он успел, благодаря своим европейским преподавателям, основательно познакомиться с музыкой XX века, в том числе, с новейшими

течениями (как, например, серийная техника). Вообще, из композиторов он чаще всего упоминал Б. Бартока, И. Стравинского и А. Берга. Именно этот композиторский подход во многом и определяет стиль Джима Холла.

Рассмотрим два элемента этого стиля, первый относится и к композиции, и к импровизации, второй характерен для последней.

1. Мотивное развитие.

Джазовая импровизация — это особый язык, имеющий свои различные «диалекты» в зависимости от эпохи, стиля и т. д. Как и в любом языке, здесь существуют устойчивые «словосочетания», «фразеологические обороты» и тому подобное, иными словами, клише. И так же, как и в языке, индивидуальность в речи определяется набором и сочетанием этих устойчивых конструкций, а разнообразие тем больше, чем мельче элементы, из которых эта речь строится. Для всех выдающихся джазовых музыкантов характерно наличие своих «фирменных» мелодических оборотов, фраз, иногда достаточно длинных и часто встречающихся. Например, у Чарли Паркера можно в нескольких квадратах соло слышать в одном и том же месте формы, практически, идентичные фразы.

Совершенно иначе обстоит дело в случае Джима Холла. Не раз, отвечая на вопрос, как бы он сам охарактеризовал свой подход к импровизации, Джим отвечал, что главное для него — избегать мелодических клише. Именно поэтому, из множества исполнений одной и той же пьесы мы не найдем двух похожих. Объединяет их лишь внимание к мелодии. Вообще, его мелодизм отмечали все, кому когда-либо доводилось с ним играть.

Каким же образом достигается такое разнообразие? Это, прежде всего, «синтаксис», способ построения импровизации. И здесь главная роль принадлежит мотивному развитию. В любом соло Джима Холла, как и в любой его пьесе, всегда можно выявить один или несколько коротких ритмомелодических элементов, которые служат основой тематического

развития. Здесь сказывается богатая музыкальная эрудиция и владение композиторскими приемами.

Ниже приведем две пьесы, которые сам Джим анализирует в одной из своих книг, как пример использования мотивов. Первая из них - «Careful» (Рис. 3) – написана в форме блюза, впрочем, с нечасто встречающимся 16-тактовым квадратом. Мелодически, она построена на уменьшенной гамме (полутон-тон).



Рис. 3. Careful (J. Hall)

Квадратной скобкой здесь отмечен основной мотив. Мы можем увидеть, как он видоизменяется (во втором такте), модулирует (в 5,13,14 тактах), ритмически трансформируется (в 9,13,14 тактах).

Вторую пьесу, «Waltz New» (Рис. 4), Холл характеризует, как импровизацию на известный стандарт «Some Day My Prince Will Come».

Waltz New
By James S. Hall

• = separated, but stressed

Easily ♩ = 54

Copyright © 1978 Janhall Music
This Arrangement Copyright © 1991 Janhall Music
International Copyright Secured All Rights Reserved

54

Рис. 4. Waltz New (J. Hall)

Вот как здесь автор демонстрирует главный мотив и его развитие (Рис. 5):

I consider the basic motif of the group:



presented in lots of permutations:



and...



The phrase really divides into these groups which move across the barline.

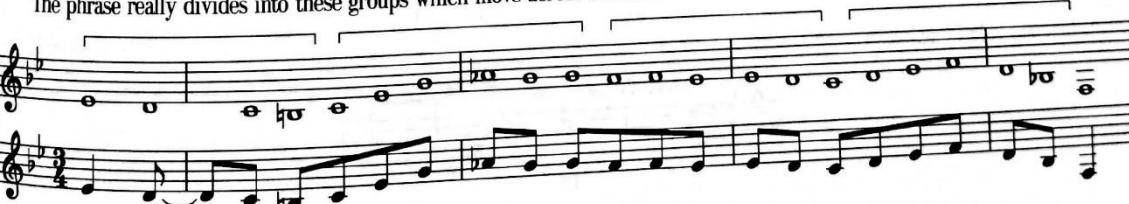


Рис. 5. Развитие мотива

В этом случае мы видим и такой прием, как расширение интервалов в мотиве (см. такты 8, 10, 12, 31-32)

2. Интерактивность.

Джазовая музыка очень интерактивна. В хорошем ансамбле функции солиста и аккомпаниатора порой мигрируют от одного участника к другому даже в рамках чьего-то конкретного соло. Это происходит, когда музыканты очень внимательны друг к другу, что позволяет им реагировать на малейшие

движения партнера. По моему убеждению, именно постоянное спонтанное взаимодействие и делает джаз таким ярким и привлекательным искусством.

Джим Холл — яркий пример именно такого музыканта. Все партнеры неизменно отмечали его чуткость и постоянную готовность откликнуться и поддержать любую музыкальную идею. Неслучайно в дискографии мастера мы встречаем много дуэтных записей — именно дуэт в джазовой музыке требует высшего уровня взаимодействия.

СТИЛЬ В АККОМПАНИМЕНТЕ

Гитара (и джазовая гитара — не исключение) — инструмент гармонический, поэтому большую часть времени и аккомпанирующий.

В джазовой музыке гитара стала использоваться в начале 20-х годов, сперва как замена банджо, когда с улиц Нового Орлеана джаз постепенно перебирается в клубы Чикаго и, затем, Нью-Йорка. Постепенно, с появлением оркестров («биг-бэндов»), гитара становится важной частью ритм-секции. Поначалу это почти всегда акустическая гитара, и, поскольку в громкости соперничать с духовыми инструментами было нереально, ни о каких соло речи не было. Исключение составляют, пожалуй, Эдди Лэнг в Америке и Жанго Рейнхардт во Франции, но они выступали, как правило, с камерными ансамблями без духовых и ударных.

Революцию произвело появление электрогитары, и связана эта революция с именем гитариста оркестра Бенни Гудмена Чарли Крисчиена. За свою недолгую (он умер в 26 лет) карьеру Крисчиен перевернул представление о роли гитары в джазовом ансамбле, точнее, дополнил эту роль функцией полноценного солиста.

Причем, поскольку Чарли в своих соло ориентировался на духовые инструменты, его можно считать и основоположником такого подхода. Именно

услышав соло Крисчиена в композиции «Solo Flight» с альбома Бенни Гудмена, 13-летний Джим Холл выбрал свой жизненный путь.

Итак, аккомпанемент играет в работе гитариста очень важную, возможно, ведущую, роль. Джим Холл, по единодушному мнению всех, кому доводилось с ним играть, был одним из лучших аккомпаниаторов. Ниже мы остановимся на некоторых характерных чертах его стиля.

1. Гармонический язык.

В своем аккомпанементе Джим использовал самые разнообразные гармонические средства. Мы можем встретить и терцовые, и квартовые расположения, и различные интервальные структуры. Очень важная характеристика — лаконичность, музыкант очень точен в выборе тех минимальных средств, которые оттеняют, подчеркивают работу солиста. Джим Холл активно использует различные регистры инструмента. Например, он часто освобождает нижнюю часть музыкального спектра для контрабаса, как в этом примере из аккомпанеента в своей пьесе «Three» (Рис. 6).

33 Em11/A Cm11/A A Tempo Dmaj7 D11

37 Dmaj7 D11 Dmaj7 A7^{b9}_{sus}

41 Dmaj7 Db7+5 Cm7 F7

45 Bb11 A7^{b9}

49 Abm7 Db11 C7 Cb7

53 Bb11 Abm7 Ebm/Gb

57 F7 Fbmaj7 Guitar Solo Free Time with a Waltz Quality poco accel.

Рис. 6. Three (J. Hall)

Как мы видим, нижний регистр здесь не используется вплоть до 55 такта. А вот другой пример, где гитара аккомпанирует роялю в пьесе «All Across The City» (Рис. 7). Здесь, наоборот, задействован, в основном, нижний и средний регистр. Отметим также четвертную пульсацию на всем протяжении фрагмента.

The image displays a piano solo score for the song "All Across The City". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves of music, each with specific chord markings above the notes.

- Staff 1 (Measures 49-52):** Starts with a triplet of eighth notes. Chords: Em7b5, A7+5, Dm9. The phrase "loose eighths" is written above the staff. Ends with Cm9.
- Staff 2 (Measures 53-56):** Chords: F13, E7+5, Am11, Ab°, Gm11.
- Staff 3 (Measures 57-60):** Chords: C9sus4, C9, Fmaj13, F#m11, B13, Bb7b9, Em7b5.
- Staff 4 (Measures 61-64):** Chords: Em9, A13, Ab7b9, Dm7b5, Dm9, C#m9, F#7, Bmaj7, Bbm7.
- Staff 5 (Measures 65-67):** Chords: A7, Dm11. Ends with a triplet of eighth notes.
- Staff 6 (Measures 68-71):** Chords: Cm9, F13, E7#9+5, Am, AmMaj7, Am7, Abm7.

Рис. 7. All Across The City – аккомпанемент

2. Ритм.

Вообще, игра ритма – очень важная часть аккомпанемента Джима. Он говорил, что «играть четыре четверти в такте с хорошей ритм-секцией – это такой же прекрасный способ провести вечер, как танцевать с хорошим

партнером. Подобно бегу вдоль пляжа или плаванию в теплом бассейне, это избавляет от морщин».

Искусство ритм-гитары расцвело в эпоху биг-бэндов, и здесь особняком стоит фигура Фредди Грина, бессменного гитариста оркестра Каунта Бейси. Ритм Грина был мотором этого великолепного бэнда. Большое влияние оказал Фредди и на Джима Холла. Джим часто использовал такой прием: аккомпанируя, в особенности, контрабасу, он убирал громкость гитары, оставляя почти акустический звук (Холл играл на полуакустических инструментах, которые прекрасно звучат и без усилителя). Это сразу делало звучание намного прозрачнее, позволяя контрабасисту не форсировать атаку, а барабанщику часто и вовсе брать паузу. Такой аккомпанемент можно услышать и на дуэтных записях с Роном Картером, Биллом Эвансом и другими.

3. Полифонические приемы.

Как уже отмечалось выше, для Джима Холла очень характерна высокая степень интерактивности в игре, и аккомпанемент — та сфера, где это наиболее заметно. Ниже приводим пьесу «Something Tells Me» (Рис. 8), написанную женой Холла Джейн. На записи она исполнена дуэтом трубы и гитары. Это — яркий образец искусства аккомпанемента.

Something Tells Me

By Jane Herbert Hall

Introduction

(Guitar)

(Melody)

(Guitar Accompaniment)

The musical score is written for guitar and includes a melody line. The introduction is marked for guitar and features a series of chords and single notes. The melody line is written in a single staff, and the guitar accompaniment is written in a single staff. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests.

Copyright © 1975 Janhall Music
This Arrangement Copyright © 1991 Janhall Music
International Copyright Secured All Rights Reserved



Рис. 8. Something Tells Me (Jane Hall)



Рис. 8. Something Tells Me (Jane Hall)

Таким образом, значение фигуры Джима Холла в истории джазовой музыки выходит далеко за рамки инструмента. Это один из самых уникальных «голосов» джаза, музыкант, в творчестве которого, каждый раз открываешь для себя что-то новое. Джим Холл оказал и продолжает оказывать огромное

влияние на целые поколения гитаристов. Такие звезды мирового джаз, как Пэт Мэтини, Джон Скофилд, Билл Фризелл, по собственному признанию, сформировались, во многом, благодаря ему. А огромный вклад Холла (Рис. 9) в развитие джаза как искусства, еще ждет своих исследователей.

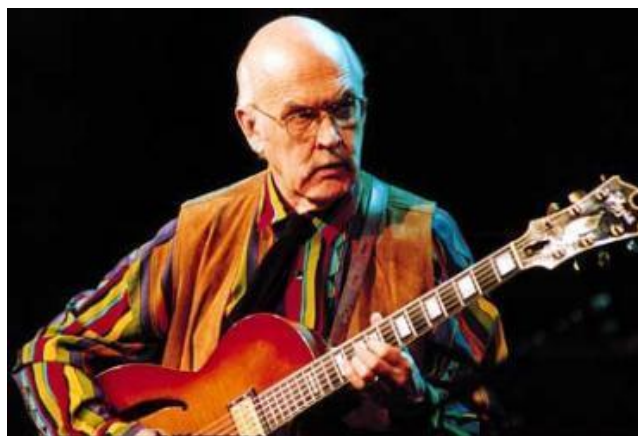


Рис. 9. Jim Hall

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Jim Hall «Exploring Jazz Guitar». Hal Leonard corp., 1991. 104 p.
2. Jim Hall «Jazz Guitar Environments» Hal Leonard corp., 1994. 40 p.

© 2023. Ivan S. Rakhmanov

Moscow, Russia

FACES OF JAZZ GUITAR. JIM HALL AND HIS STYLE

Abstract: The object of this article is to describe the individual style of one of the most influential jazz guitarists Jim Hall. The article considers the main points of his long career, characteristic features of his performing and composing manner.

Keywords: Jim Hall, guitar, jazz, performance style, jazz art.

Information about the author: Rakhmanov Ivan Sergeevich – Senior Lecturer of the Pop and Jazz Music Department of A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Institute “Maimonides Academy”. 52/45 Sadovnicheskaya str., Moscow, 115035

ORCID ID: 0009-0002-2878-6538

E-mail: ivrakhmnv@gmail.com

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Rakhmanov I. S. Faces of Jazz Guitar. Jim Hall and His Style // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 68-89. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-68-89>

REFERENCES

1. Jim Hall «Exploring Jazz Guitar» Hal Leonard corp., 1991. 104 p. Jim Hall «Jazz Guitar Environments» Hal Leonard corp., 1994. 40 s.
2. Jim Hall «Jazz Guitar Environments» Hal Leonard corp., 1994. 40 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-90-105>

УДК 7.071.2

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Л. В. Родионова

г. Москва, Россия

**СИНТЕЗ МУЗЫКИ ЗАПАДА И ВОСТОКА НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ
ПРЕПАРИРОВАННОГО РОЯЛЯ «ТЯНЬ-ШАНЬ»
ЛИЛИИ РОДИОНОВОЙ**

Аннотация: Статья представляет собой композиторский комментарий собственного произведения. Пьеса для препарированного рояля «Тянь-Шань» была создана в мае 1982 года, в городе Фрунзе под впечатлением от красоты горных пейзажей. Тематической основой для двухчастной контрастной формы стала народная киргизская интонация. Первый раздел написан для препарированного рояля, второй — для обычного. Используемые композиторские техники: сонористика, алеаторика, двенадцатитоновость, усложненные джазовые гармонии, репетитивность, техника центрального элемента. Произведение реализует синтез музыки Запада и Востока. В первом разделе больше западного влияния. Восток здесь проявляется в квазифольклорном наигрыше и начале пьесы, где использована интонация as2-h2-c1. Во втором разделе Восток проявляется гораздо глубже — на уровне мотивообразования и способов развития музыкального материала. Фольклорные интонации сочетаются с двенадцатитоновостью.

Ключевые слова: Лилия Родионова, «Тянь-Шань», препарированный рояль, синтез музыки Запада и Востока.

Информация об авторе: Родионова Лилия Владимировна – современный композитор, член Союза Композиторов.

ORCID ID: 0009-0007-0156-4149

E-mail: kostenko-elena@yandex.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Родионова Л. В. Синтез музыки запада и востока на примере пьесы для препарированного рояля «Тянь-Шань» Лилии Родионовой // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 90–105. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-90-105>

Первый мой серьезный опыт обращения к музыке Востока запечатлелся в пьесе «Тянь-Шань» для препарированного рояля. Это было в мае 1982 года. Тогда я после окончания Московской консерватории работала в Киргизском институте искусств им. Б. Бейшиналиевой. Так что у меня была возможность увидеть тянь-шаньские горы воочию как с побережья озера Иссык-Куль, так и за чертой города Фрунзе, куда я неоднократно выезжала полюбоваться пейзажами и порисовать акварелью. Как-то, взобравшись на небольшую гору, мне представилась великолепная панорама. С одной стороны, просматривались живописные делянки садов и огородов с домиками, луга и холмы, на которых паслись овцы, с другой – горный массив со снежными вершинами. Оттуда с некоторой периодичностью падали с грохотом ледяные глыбы. Со стороны же холмов слышались блеяния овец, звуки рожков, лай собак. Свистящий ветер доносил подобные звуки с близлежащих и дальних пастбищ. Настоящая стереофоническая картина!

Придя домой, я начала импровизировать на пианино. Почти сразу «набрела» на интонацию $g^1-d^2-f^2$. Я не могла вспомнить, откуда она возникла в моей голове. Лишь после завершения всего сочинения я вдруг услышала $g^1-d^2-f^2$ в киргизском тое. Дело в том, что в столице Киргизии в советское время постоянно звучала народная музыка по радио между сводками новостей, а также – из репродукторов на рынках и площадях.

Эта интонация стала тематической основой для двухчастной контрастной формы. Первый раздел я замыслила написать для препарированного рояля. Начала же работать сначала над вторым разделом – клавишным. Мотив $g^1-d^2-f^2$ приобрел здесь мечтательный характер. (В тое он звучит активно и в два раза быстрее.) Мне захотелось выстроить бесконечную мелодию как у Вагнера, передав состояние тихого восторга, блаженства и свободного парения. Для того, чтобы музыка длилась как можно дольше, я применила новый для себя принцип формообразования: ядро-развертывание, а также отказалась от тактовой черты и членения мелодической линии на предложения. В партии правой руки диатоническая интонация $g^1-d^2-f^2$ стала повторяющимся ядром, между проведениями которого выстроились квази-импровизации в прихотливых ритмах с использованием двенадцатитоновости. В результате получилась развернутая монодия в одном предложении-периоде на 19 строк нотного текста продолжительностью в 2,5 минуты.

Необходимо отметить, что во втором разделе принцип ядро-развертывание происходит не от барочной музыки, а от азербайджанского мугама, арабского традиционного исполнительства и киргизского праздничного тоя. В традиционных восточных импровизациях так называемое развертывание интонационно не контрастирует ядру и лишь ненадолго отклоняется от него. Само же ядро может ритмически варьироваться. Если коротко охарактеризовать принцип дления данной музыки, то это – вариации на лад.

В пьесе «Тянь-Шань» в первом же развертывании осуществляется переход от диатонического ядра к хроматике. По мере развития в нем

образуются новые интонации, варьируются ранее отзвучавшие, образуются восходящие и нисходящие пассажи в виде атональных звукорядов и искусственных ладов. Новообразованные интонации, как и ядро, имеют фольклорный характер, что позволяет сохранить общую стилистику раздела. Ядро, как и в перечисленных выше народных музыкальных жанрах, тоже варьируется (Рис. №№1-6). А вот итоговые проведения ядра на полтона выше являются ничем иным, как вариациями на лад $gis-a-h-c-cis-dis-eis-fis-fisis$ и явно имеют сходство с музыкой New Age, о которой я тогда не имела никакого представления (Рис. №№ 7-9).



Рис. 1-9. Ядро в музыкальных жанрах

Хочется выделить два случая с использованием интонационно измененного ядра: в начале седьмой строки ($fis^1-f^2-d^2$) и в кульминационной зоне развертывания ($d^4-f^4-fis^3$), где последний звучит в ракоходе тридцатьвторыми (Рис. №10, №11).



Рис. 10, 11. Интонационно измененное ядро

В материале развертываний большая роль отводится секундовым триольным мотивам по типу мордента. (Для традиционной вокальной музыки Ближнего Востока они весьма характерны).

Так, уже в самом начале появляется триоль из шестнадцатых. (Рис. 1) В третьей строке триоль звучит в обращении, в четвертой – тоже в обращении, но уже не как триоль, а как две тридцатьвторые и шестнадцатая. В седьмой – это уже большесекундовая интонация от es^2 ($es^2-f^2-es^2$). Чуть дальше, там же, на седьмой строке по ритму – как в третьем проведении, но от ноты ais . В девятой строке этот мотив трудно узнать, так как второй звук триоли перенесен на октаву вниз. Триоль выглядит так (Рис. 12).



Рис. 12. Триоль

Кроме триолей по секундам в партии правой руки можно встретить триоли шестнадцатыми, состоящие из кварты или тритона, а также – другого строения, рассредоточенные по всему разделу и используемые по одному разу. Стоит также обратить внимание на интонации, содержащие $ув2$. Они изложены не только шестнадцатыми, но и восьмыми триолями, а также – и в других ритмах.

В партии правой руки во втором разделе, я определила для себя следующие правила: не применять секвенций, мелодических ходов, по трезвучиям и септаккордам, избегать точных повторов (исключение – ядро), в пассажах не использовать октавные звукоряды. Я также старалась добиться пластичности движения и певучести. Получившуюся фортепианную монодию смогла бы спеть, имея диапазон в четыре октавы.

Текучести и непрерывности развития монодии способствует разнообразие ритмов. Это четвертные, восьмые (по одной, две, три и четыре), триоли, квинтоли и секстоли восьмыми, шестнадцатые (по две, три, четыре), триоли, квинтоли, секстоли, септоли шестнадцатыми, тридцатьвторые, синкопы, пунктирный ритм, обратный пунктирному (шестнадцатая + восьмая с точкой), залигованные звуки. Лишь в самом конце звучит целая нота dis^2 . Колорит фольклорности придают неоднократно используемые форшлагги и репетиции на одном звуке.

Ритм не только формирует мотивы, но и сближает разнообразные интонации благодаря общности ритмических рисунков. Он весьма активен и в варьировании мотивов как в зоне ядра, так и в развертываниях. Находясь в процессе сочинения пьесы и интуитивно продвигая форму второго раздела, я, как оказалось, применила принцип вариантного развития, который характерен для многих древних пластов народной музыки Востока и Запада, и обусловлен такими актуальными для современной музыки факторами, как «взаимодействие двух типов художественного мышления — фольклора и профессионального музыкального творчества, синтез различных элементов фольклора и современных композиторских средств» [2, 11].

Создавая второй раздел «Тянь-Шаня», я, конечно же, писала одновременно и для правой, и для левой рук. В нижней строчке клавира последней отводится, как это часто бывает в европейской музыке, гармоническая функция. Однако вертикаль здесь имеет свои особенности. Она представляет собой поначалу тянущиеся в теноровом регистре в нерегулярном ритме трехзвучия. Одно из них, а именно: $g-c^1-d^1$ является центральным элементом, так как сопровождает ядро. Вместе с верхним мелодическим голосом образуется симметричное созвучие из ч4, б2 и ч4: $g-c^1-d^1-g^1$. Оно не только симметрично, но и в какой-то мере устойчиво, так как содержит в себе две консонирующих кварты и мягкий диссонанс в виде секунды. А еще можно рассматривать данное созвучие как G-dur'-ное трезвучие с подменой терции на

кварту. Все другие созвучия, если их дополнить звуками из партии правой руки, складываются во всевозможные септаккорды, нонаккорды и ундецимаккорды. Некоторые из них – с одним пропущенным аккордовым звуком. Есть даже два квартаккорда.

Во время сочинения пьесы я стремилась избегать даже намеков на терцовое строение трехзвучий. И только недавно, при анализе вертикали обнаружила, что они аккордового строения. Если бы я узнала об этом тогда, то очень бы расстроилась. А сейчас я, наконец, поняла, почему эта музыка имеет джазовый оттенок. Все дело – в гармонии!

Итак, в первой трети второго раздела, в левой руке звучит в нерегулярном ритме крупными длительностями цепочка аккордов. Их всего девятнадцать. Привожу аккордовую схему, где наверху проставлены их порядковые номера. Исключая три проведения центрального элемента (1, 6, 19) и, начиная с пятого аккорда, в схеме я делю такты пунктирной линией на две части. В первых половинах тактов записаны созвучия из нотного текста пьесы, во-вторых – их расшифровка, то есть, что получается на самом деле, если дополнить трехзвучие голосами из правой руки (заштрихованные ноты) и дописать пропущенный звук (заштрихованные и поставленные в скобки ноты, справа от аккорда).

13.

1 2 3 4 5 6

центральный элемент (ц. э.) Квартаккорд от Gb Fmaj7(♯5) Квартаккорд от F Второе обращение C(♭9) ц. э.

D S S S условная T D

7 8 9 10

Пятое обращение D♭11 Ebm(maj7) Третье обращение F♯m11(♭5) Четвертое обращение Edim7(♯9)

S условная D условная S условная D

11 12 13 14

$Ebmaj7(\sharp 5)$ $Cmaj7/9(omit5)$ $C\sharp m7(add\flat 5)$ $C\sharp m7(\flat 5\flat 9\flat 11)$
(с расщеплённой квинтой)

условная D T условная T условная T

15 16 17 18 19

(Ядро) $изменённый ц. э. E9(\flat 5)$ $Dm7$ $E9$ $B7$ $ц. э.$

условная D S D S D

Рис. 13. Усложненные тоники

Как видно из приведенной схемы, эти непростые аккорды вполне «укладываются» в три функции: T, S, D. Если принять за центральный элемент доминанту без терции (с подменой терции квартой), то все построение можно считать написанным в расширенном C-dur'е. Выстраивается следующая гармоническая последовательность:

D – S – S – S – T – **D** – S – D – S – D – D – T – T – T – **D** – S – D – S – **D**

ц. э. ц. э. ц. э. ц. э.

Выделенные жирным шрифтом **D**, **S**, и **T**, указывают на их особое значение в данном контексте. **D** – это звучание центрального элемента. **S** означает, что субдоминанта здесь более отчетливо прослушивается, чем в других вариантах. **T** – наиболее явная тоника в виде нонаккорда. Она и следующие за ней T – T (усложненные тоники, Рис. 13) находятся в зоне золотого сечения. Функциональный оборот DSDSD повторяется в виде гармонического варианта в конце построения. Таким образом, вариантность и здесь себя обнаруживает. Как справедливо отмечал Ю.Н. Холопов, «та относительная свобода вариантов, которую мы встречаем в современных гармонических структурах, свидетельствует не о произволе, а о новом

характере материала, множественности гармонических элементов, пригодных для образования тональной системы» [4, 154].

Что касается гармонического ритма, то он нерегулярный. Привожу его схему (Рис. 14).

14.

Порядковый номер аккорда	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Количество долей	6♩	4♩+1♩	4♩	5♩+1♩	3♩+1♩	7♩	5♩	6♩	5♩+1♩	4♩
Порядковый номер аккорда	11	12	13	14	15	16	17	18	19	
Количество долей	3♩+3♩ ♩	5♩	2♩	3♩+1♩	5♩+1♩	2♩	1♩	3♩+1♩	7♩	

Рис. 14. Нерегулярный гармонический ритм

Отсутствие тактовых черт – не мой произвол, а необходимость. Музыка не укладывается в какой-то (или какие-либо) метрические размеры. Но некая закономерность тут все же присутствует. Почти каждый порядковый номер имеет пару по признаку дления аккорда за исключением 2, 11, 17. У пятого аккорда есть даже два аналога: 14 и 18.

Центральный элемент совместно с ядром появляются в данном подразделе четыре раза. В третий раз они проводятся от других звуков в усложненных хроматизированных вариантах (Рис. 10, 13 – пятнадцатый аккорд).

Что касается следующего подраздела, то начинается он с постепенного набирания в левой руке H-dur'ного трезвучия в широком расположении с внедренными неаккордовыми звуками e и cis. После этого фактура сопровождения становится похожа на шопеновские гармонические фигурации, с той лишь разницей, что их внутреннее наполнение атонально. В так называемой фигурации используются в основном широкие интервалы. Неторопливое волнообразное движение производится преимущественно

восьмыми вверх и вниз. При этом мелодический голос двигается тоже волнообразно. Обе руки то сходятся, то расходятся. Наибольшее расстояние между ними составляет 5,5 октав.

Обращает на себя внимание по своей выразительности ракоходная интонация восьмыми $g-c^1-des^1-e^1-des^1-c^1-g$. Она появляется ближе к концу подраздела и проводится три раза, тем самым подготавливая репризные проведения центрального элемента $gis-cis^1-dis^1$. Реприза звучит на полтона выше.

Невидимая подготовка центрального элемента осуществляется еще и за счет рассредоточенного пятикратного повторения (на протяжении шести строк) в гармонической фигурации звуков: $a-d$ и в обращении: $d-a$. Вместе с акцентированной нотой e^1 , являющейся стержнем ракоходной интонации и появляющейся тоже пять раз, образуется как бы распыленный центральный элемент. Он как нельзя лучше подготавливает его смещенные на полтона вверх звуки $gis-cis^1-dis^1$, и реприза становится желанной. Именно здесь, в буколической диатонике слух находит успокоение. Как было сказано ранее, этот заключительный отрезок монодии демонстрирует особое формообразование: вариации на лад.

На написание второго раздела у меня ушел весь месяц май. Я приступила к созданию первого раздела для препарированного фортепиано. Здесь мне нужен был рояль. Пришлось заниматься по вечерам до поздней ночи в классах института, закрывшись на ключ от любопытных. Подобрать необходимые тембры и выстроить из них музыкальную форму была задачей очень непростой и совершенно новой для меня. Сначала я искала и находила на струнах интересные звучания.

Способ записи музыкального текста был позаимствован мною у С.М. Слонимского из его пьесы для препарированного рояля, ноты которой оказались в библиотеке Союза композиторов Киргизии. Выглядит нотная запись как партитура и состоит из двух партий, разделенных акколадами. В

верхней части партитуры (*a corde*) записываются струнные звуки и всевозможные шумы. На нижней – клавишные звуки (*ordinare*). Строчек под первой акколадой (*a corde*) может быть от одной до четырех в зависимости от количества тембровых единиц. Читать текст и играть по таким нотам удобно.

Выстроен первый раздел из двух пространных эпизодов и каденции. Чтобы как можно дольше длиться музыку, состоящую из шумов и темброво преобразованных звуков, я решила применить ключевые интонации из монодии второго раздела.

Начинается пьеса тихо, таинственно и очень медленно. Используются только крупные длительности. Звук *As* контроктавы в нерегулярном ритме время от времени повторяется на клавишах. На струнах он звучит чаще, и к нему присоединяется полутоновая секундовая интонация. Здесь постепенно набираются звуки *As₂*, *A₂*, *As₁*, *H₁*, *c*. Далее, по мере развития, возникают новые тембры, они же – пространственные спектры (Сокращенно: П.С.). Всего их двенадцать.

В первом эпизоде используются семь П.С.: П.С. №1 – щипковые звуки на струнах в нижнем регистре, П.С. №1А – клавишные звуки в нижнем регистре, П.С. №2 – пальцевое *glissando* по струнам в контроктаве, П.С. №3 – удары тупым кончиком карандаша по басовым струнам, а также – брошенный на струны в среднем регистре и оставленный на них карандаш в качестве сурдины (сурдина II), П.С. №4 – квази-фольклорный наигрыш шестнадцатыми в первой октаве, играемый двумя руками на клавишах под сурдину I (тонкая книжица), которая должна лежать на струнах, П.С. №5 – удары ладонями по струнам в теноровом и басовом регистрах, П.С. №6 – выписанная квази-импровизация на клавишах в верхнем регистре по звукам будущего ядра в виде пучков из трех малых секунд в каждом.

Музыка тянется благодаря чередованию тембров. Звучность постепенно усиливается за счет более частой игры ладонями (П.С. №5) и замены сурдины I на сурдину II (П.С. №3). Далее сокращается количество пространственных

единиц до трех, но динамика, напротив, нарастает. Используются одновременно только П.С. №6, П.С. №1А и П.С. №3 – квази-фольклорный наигрыш под сурдину II. Он уже имеет полное сходство с ядром, так как к мелодическому голосу присоединяется снизу квинта. Исполняемый под сурдину II наигрыш приобретает сходство с тембром ситара.

Затем происходит сброс фактуры таким образом. Каскад атональных созвучий шестнадцатыми стремительно проносится по всей клавиатуре на *diminuendo* от *fff* до *mp* и приходит к семизвучному комплексу. (Тут очень важно снять педаль после пассажа и взять новую). Данное созвучие знаменует собой начало второго эпизода – хорал (П.С. №7), верхний голос которого – не что иное, как первая интонация из пространственного спектра №1А, только от ноты h^3 : $h^3-b^3-g^3-b^3-h^3$. Кроме того, это – та же ракоходная интонация с ув2 из середины второго, клавишного раздела пьесы, взятая в обращении: $g-c^1-des^1-e^1-des^1-c^1-g$. Медленно разворачивающийся хорал чередуется с флажолетами, имеющими прихотливый ритмический рисунок из восьмых и шестнадцатых (П.С. №8), звучание которых ассоциируется с глухими ударными. Исполняются флажолеты следующим образом: ладонь правой руки зажимает струны от A_3 до C_2 , тогда как левая играет на клавишах выписанную импровизацию по звукам ядра от ноты A_3 ($A_3-E_2-G_2$).

Следующий пространственный спектр – игра на струнах. Последние не имеют определенной высоты и зашипываются в басовом, теноровом, альтовом, высоком и наивысшем регистрах. Тип движения спиралевидный (П.С. №9).

Далее следует удар от падения на струны книги толщиной в 2,5 см (П.С. №10), что приводит к тембровому изменению «спиралевидного» тематизма. Те струны, которые попали под новую сурдину, приобретают металлическое приглушенное звучание. Остальные же постепенно замещаются клавишными звуками из *ordinare*. Неожиданный удар книгой возрождает знакомый по предыдущему эпизоду квази-народный наигрыш. Здесь второе его проведение значительно удлиняется. Кажется, что это импровизация, но на самом деле –

небольшая вариация на лад. Из-за наличия сурдины III (книга) данный музыкальный материал меняется акустически и темброво (П.С. №11). Наигрыш словно отдаляется. Заканчивается эпизод клавишным восходящим движением по атональному ряду из десяти звуков, а затем – нисходящим по струнам сверху вниз.

Итак, во втором эпизоде образуется шесть тембровых спектров, а также возникают новые звучания, что стимулирует развитие формы.

Следует небольшая пауза. Затем буквально врывается на **ff** клавишная каденция. Она изложена в виде ритмической фигуры тридцатьвторыми в нерегулярном метроритме и состоит из четырех звуковых элементов: октавы ($As_2 + As_1$), первой пары секунд ($h + c^1$), второй ($d + e$) и пучка из трех секунд ($eis^3 + fis^3 + g^3$). Часто повторяющаяся октава ($As_2 + As_1$) и секунда ($h + c^1$) содержат начальные звуки пьесы. Там они игрались на струнах в очень медленном темпе крупными длительностями на **ppp**. Здесь же – в стремительном темпе на **ff**. В данном случае можно говорить об образной трансформации тематизма. Последний продлевается благодаря минималистическому приему – репетитивности.

После отзвучавшей каденции еще раз проводится квази-фольклорный наигрыш. Изложена только его мелодическая линия в средней части клавиатуры в септиму через октаву без сурдины на **mp** (П.С. №12). Будущее ядро отчетливо прослушивается. Там же, в *ordinaire*, как отголосок клавишной каденции, происходит «бурление» в басах секстолями шестнадцатых в виде алеаторики, заципываются струны (П.С. №9), звучат удары ладонями (П.С. №5) и карандашом по всей его длине (П.С. №3А). Таким образом, набирается пять пространственных спектров. Педаль не снимается. На фоне угасающих звуков в объеме пяти октав долго еще дребезжит оставленный на струнах суб- и контроктавы карандаш, пока не утихнет...

Хочется сделать некоторые обобщения по первому разделу. Драматургическое его значение — в подготовке тематизма второго раздела.

Эмоционально-смысловое — виртуальное погружение в расширенное пространство, создание «зримо убедительных картин стихий, перемещений в пространстве, сжатий-растяжений времени» [1, 37]. Оркестровые приемы развития помогают пролонгировать форму. К ним относятся: тембровые мутации (начало и каденция, квази-фольклорный наигрыш в пяти вариантах звучания), экономия тембров и регистров, постоянное обновление тембровой палитры, *crescendo-diminuendo*, «сбросы» фактуры, кульминационные зоны (увеличение пространственных спектров), тембровая драматургия.

Теперь — по второму разделу. Для него показательны: развитие по фольклорному типу ядро-развертывание, монодия (вместо мелодии) в правой руке, интонационно-ритмическая вариантность, что в какой-то мере свидетельствует «об определенном сближении с некоторыми общими чертами восточного музыкального мышления» [3, 4], джазовые гармонии, квазишопеновские гармонические фигурации в левой руке во втором подразделе, вариации на лад в репризе.

В пьесе «Тянь-Шань» используются следующие композиторские техники XX века: сонористика (I р.), алеаторика (I р.), двенадцатитоновость в виде атональных звукорядов и искусственных ладов (I, II р.р.) усложненные джазовые гармонии (II р.), репетитивность, как способ развития фактуры (I р., каденция), центральный элемент (II р.).

Анализ сочинения показал, что возможен музыкальный синтез Запада и Востока. Пожалуй, в первом разделе — больше западного влияния. Восток здесь проявляется в квази-фольклорном наигрыше. В самом же начале восточность в виде интонаций с *ув2* неотделима от сонорного звучания рояля. Во втором разделе Восток проявляется гораздо глубже — на уровне мотивообразования и способов развития музыкального материала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Батагова Т.Э. Композиторское credo Лилии Родионовой // Музыка и время. 2011, № 8. С. 34-37.
2. Батагова Т.Э. Роль фольклора в становлении осетинской профессиональной музыки // I Международная научная конференция «Осетиноведение: история и современность». Владикавказ, 12-18 октября 1991 г. С. 11–13.
3. Орлова Е.В. Воздействие восточных музыкальных традиций на творчество западно-европейских композиторов XX века // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2015. № 2. С. 1-23.
4. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 286 с.

© 2023. Lilia V. Rodionova

Moscow, Russia

**SYNTHESIS OF MUSIC OF THE WEST AND THE EAST ON THE
EXAMPLE OF THE PIECE FOR DISSECTED PIANO “TAN-SHAN”
LILYA RODIONOVA**

Abstract: The article is a composer's commentary on his own work. The piece for the dissected piano «Tien Shan» was created in May 1982, in the city of Frunze, under the impression of the beauty of the mountain landscapes. The thematic basis for the two-part contrasting form was the folk Kyrgyz intonation. The first section is written for the preparation of the piano, the second-for the usual one. The following composition techniques were used: sonoristic, aleatoric, twelve-tone notes, sophisticated jazz harmony, repetitively, technique is a Central element. The work implements a synthesis of music from the West and the East. The first section has more Western influence. The East is shown here in a quasi-folk play and the beginning of the play, where the intonation as2-h2-c1 is used. In the second section,

the East is manifested much more deeply — at the level of motivation and ways of developing musical material. Folklore intonations are combined with twelve-tone notes.

Keywords: Lilia Rodionova, «Tien Shan», dissected piano, synthesis of music of the West and the East

Information about the author: Rodionova Lilia Vladimirovna is a contemporary composer, member of the Composers' Union.

ORCID ID: 0009-0007-0156-4149

E-mail: kostenko-elena@yandex.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Rodionova L. V. Synthesis of Music of the West and the East on the Example of a Piece for Dissected Piano “Tien-Shan” by Lilia Rodionova // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 90-105. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-90-105>

REFERENCES

1. Batagova T.Je. Kompozitorskoe credo Lilii Rodionovoj // Muzyka i vremja. 2011, № 8. S. 34-37.
2. Batagova T.Je. Rol' fol'klora v stanovlenii osetinskoj professional'noj muzyki // I Mezhdunarodnaja nauchnaja konferencija «Osetinovedenie: istorija i sovremennost'». Vladikavkaz, 12-18 oktjabrja 1991 g. S. 11–13.
3. Orlova E.V. Vozdejstvie vostochnyh muzykal'nyh tradicij na tvorcestvo zapadno-evropejskih kompozitorov XX veka // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2015. № 2. S. 1-23.
4. Holopov, Ju.N. Oчерки sovremennoj garmonii. M.: Muzyka, 1974. 286 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-106-116>

УДК 37.01

ББК 74.489

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Г. К. Тарасова

г. Воронеж, Россия

ИСКУССТВО УЧИТЬСЯ

Аннотация: В статье исследуется педагогическая ситуация, основным содержанием которой является общение со студентами, имеющими слабую мотивацию учиться. Проблема вызвана несоответствием природной одаренности качеству вложенного труда, целесообразного для развития молодым музыкантом своего творческого потенциала. Рассматриваются элементы психотехнологии, способствующие росту мотивации к учебной, профессионально ориентированной деятельности. Доказывается ее действенный характер, ведущий к самоактуализации и преодолению сомнений, который обусловлен многими факторами: достижением единомыслия между студентом и наставником, порождением новых смыслов жизнедеятельности, определением ценности искусства учиться в выстраивании образа желаемого будущего, пониманием своего образа мыслей и его возможной трансформации. Определяется воспитательное значение содружества «Наша творческая мастерская» и участия студентов в музыкально-просветительских концертных проектах.

Ключевые слова: переживание, рефлексия, эмоционально-ценностные отношения, потребности духовной жизни, позитивный опыт творения себя.

Информация об авторе: Тарасова Галина Константиновна – кандидат педагогических наук, доцент, профессор ФГБОУ ВО «Воронежский государственный институт искусств». 394053, Воронеж, ул. Генерала Лизюкова, 42.

ORCID ID: 0000-0002-0150-8151

E-mail: tarasovagk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Тарасова Г. К. Искусство учиться // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 106–116.
<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-106-116>

В среде студенчества немало таких, которые слабо мотивируют себя на учебу. Владея способностями, они в большей степени их эксплуатируют в имеющемся качестве, чем развивают и обогащают, не имея стремления добиваться успеха.

Ориентация на существующее обладание природными задатками и ее удовлетворение ослабляют усилия молодых музыкантов и, в конечном счете, нивелируют способность продуктивно действовать. *Наблюдается противоречивая ситуация: чем больше индивид одарен, тем меньше вкладывается в свое развитие.* Он почему-то убежден, что учиться можно с минимумом усилий или вовсе без них. В итоге, владение задатками и внутренняя лень формируют порочный круг бездействия. *Также наблюдается такой факт: способности не содействуют жизненной активности, но усиливают потребительское отношение к учебе в отсутствии тех ценностей, которые бы стимулировали интерес и увлеченность.*

Пытливый, вдумчивый педагог не ограничится констатацией факта, призывом быть активным, но начнет искать пути решения проблемы индивидуально с каждым студентом. Вместе с тем, следует отметить общие положения.

Прежде всего, это – *побуждение* нерадивого студента к осмыслению цели своей профессиональной жизнедеятельности, этапов ее достижения, истинного смысла продуктивного применения способностей и личностных качеств, ценности своего влияния, которое мог бы оказывать на культурное сообщество. Вложенный труд открыл бы пути к успеху и наслаждению учебой, обусловленной активными действиями в сфере мышления, восприятия, воображения, переживания, игры на инструменте в сравнении с инертным, вялым существованием. Результатом погружения в творческий акт воплощения музыкального образа могло бы стать *обогащение художественного опыта, помогающего искусно учиться*.

В связи с чем, высвечивается многоаспектная проблема, требующая от молодых музыкантов своего осмысления: содействует ли развитие способностей росту активности присвоения и активности отдачи; влечет ли за собой лень, праздность отсутствие «самодвижения» [1, 173]; и, наконец, нравственный момент – соответствуют ли плоды учебной деятельности затраченным усилиям педагога?

Признание разрыва между адресованными к ним ожиданиями и отсутствием в ответных действиях чувства удовольствия в солидарности, в сотрудничестве, во взаимопонимании без желания отозваться на заботу является необходимым условием его преодоления, но, как показывает практика, недостаточным.

Вторым шагом на пути, ведущем к искусству учиться, явится *понимание своего образа мыслей*, корней собственной ориентации, которые срослись в одном качестве неуверенности в себе. Это – и чувство несостоятельности (себя не обманешь), и страх перед сценой (откуда взяться плодотворному

сценическому самочувствию?) и предстоящей жизнью в профессии (в осуществлении миссии просветителя, творца духовной культуры), неверие в людей (кого-то ведь надо обвинить в своих неудачах), отмечаемые наблюдательным педагогом в общении с учениками.

Этот образ мыслей, граничащий с фобиями, ошибочно выдается за желание свободы самому принимать решения в вопросах, как учиться, и является выражением протеста против всего, что кажется авторитарным, так сказать, «давит» на личность, вызывает к активности. Данные действия определяются потребностью быть самим собой, но не средством, используемым педагогом в своих целях. Забота и внимание воспринимаются как насилие.

Встает вопрос: «Может ли процесс учения в существующих обстоятельствах стать искусством, то есть мастерством усваивать знания и творчески претворять их в учебной практике, преобразуя себя в стремлении к успеху и счастью?»

Педагог, разделяющий взгляды гуманистической парадигмы, ответит утвердительно, с верой в потенциал своих учеников, который необходимо сделать явным для самих молодых музыкантов и представить современному сообществу. Предлагаю рассмотреть данную педагогическую ситуацию *с позиции применения элементов психотехнологии мотивировки студентов на мастерство в учебной деятельности*. Мотивировка мыслится в качестве совокупности мотивов, доводов в пользу самоактуализации. Психотехнология, как ориентировочная основа действий, выражается в развертывании взаимосвязанных задач, способов их осуществления и обусловлена растущим взаимопониманием и взаимодействием между студентом и наставником в выборе цели жизнедеятельности и ее достижения.

Начальный этап – *организация доверительного общения* – видится наиболее сложным. Необходимо побудить ученика к беседе, чтобы он мог высказаться обо всех наболевших проблемах, затем совместно определить мотивы его поведения и мешающие продуктивной работе установки, очертить

контуры желаемого будущего, которое со временем приобретет личностный смысл и станет ориентиром жизнедеятельности. Вопросы о цели и смысле учебной деятельности помогают разобраться в своих жизненных интересах и желаниях, а они раскрывают природу потребностей духовной жизни, наиболее ценная из которых - *потребность в самоактуализации*, т.е. в расширении своих созидательных возможностей. Ее перманентное удовлетворение делает очевидными первые успехи личностного и профессионального роста. Эти размышления, имеющие рефлексивную направленность, творчески устремлены в будущую профессиональную жизнь вопреки имевшим место рутинным эмоционально-ценностным представлениям.

Однако на неизведанном пути осуществления новых смысловых установок у молодых музыкантов возрастают чувства неуверенности и беспокойства. На этом этапе овладения искусством учиться поддержка наставника существенна и несомненно востребована. Методом проблемного изложения и эвристической беседой он помогает *обострить эмпирическое самонаблюдение* и понять, что процесс самоактуализации сопровождается попытками выйти за рамки прежнего «Я» и принять во внимание взгляды окружающих его референтных людей, откликаясь на пробуждающееся желание духовного общения.

Развивающийся *интерес к себе как к одаренной личности*, овладевающей искусством учиться, не оставляет молодого музыканта сторонним наблюдателем художественного процесса, не позволяет запереться внутри своего замкнутого «эго», но, ощущая крепнущие силы и радость отдачи, помогает выразить самобытность в исполнительском творчестве.

В динамику процесса вмешивается новый решающий фактор – *позитивный опыт творения себя через всеобъемлющую любовь*, который становится мотивацией совершенствовать мастерство учиться и следовать по намеченному пути. Этот опыт, пусть пока небольшой, но, по мнению молодого музыканта, превосходящий все испытанное ранее, преобразуется в самый

мощный стимул для достижения оптимальной самореализации в учебе, что и следует определить ростками искусства учиться.

Механизмами этого самодвижения являются рефлексия, продуктивная аффектация, воображение, переживание как способ собственных духовных исканий. В результате, для студентов становится очевидным тот факт, что искусство учиться не ограничивается добросовестным выучиванием, но характеризуется наличием стремлений, желаний и хотений, представляющих в их индивидуальном сознании процесс выбора мотивов и целей учебной деятельности и тем самым способствующих *осознанию своего отношения* к профессионально ориентированным событиям.

Одной из педагогических задач, реализуемых посредством психотехнологии мотивировки студентов на мастерство в учебной деятельности, является *побуждение к переживанию* как к тем внутренним сигналам, через которые осознается личностный смысл собственных действий, осуществляется регуляция поведения.

Какие условия, создаваемые наставником в качестве применения перечисленных элементов психотехнологии мотивировки, могут быть восприняты молодым музыкантом в качестве жизненных событий, активизирующих его переживания? Прежде всего, необходимо стать участником содружества единомышленников, также увлеченных раскрытием своей творческой природы и отдающих в исполнении свой дар другим почитателям искусства. Возможно, такой формой самоактуализации станут регулярно организуемые наставником музыкально-просветительские концертные проекты, под названием «Наша творческая мастерская», дающие каждому возможность развивать свой художественный опыт при условии добровольного участия.

Работа в мастерской (протекающая в те же часы индивидуальных занятий) должна основываться на принципе взаимовлияния деятельности наставника и учебной деятельности молодых музыкантов в единой сфере

искусства воспитания, искусства исполнительства и искусства духовного общения. Мастерская – это средоточие знания (музыковедческого и психолого-педагогического), это содружество единомышленников с *ценностным* вниманием к индивидуальности каждого, это комплексный организм, которому присуще взаимодействие целостности (общности взглядов) и дифференциации (в процессах порождения индивидуального исполнительского стиля). Взаимовлияние и взаимная поддержка становятся важным условием *творческой самоактуализации* молодых музыкантов, объединенных общим делом усилиями наставника. Таким образом, мастерская в рамках описываемой психотехнологии трактуется в качестве образовательной среды, которая способствует росту мотивации к учебе благодаря возможности проявить интерес к себе как к неординарной личности и получить положительный отклик на нелегком пути освобождения от сомнений к свободному самовыражению.

В результате, те, кто обнаруживают активность присвоения, удовлетворяя растущую потребность учиться, и активность отдачи, обретая желание быть замеченными в своем таланте и самобытности, обращены к творчеству с направленностью на взаимодействие со слушателями в концертных выступлениях, на поиск и утверждение своей идеальной представленности в жизни референтного сообщества.

Несомненная взаимообусловленность активности присвоения и активности отдачи, влияющая на процесс самодвижения музыканта, наблюдается в процессах самоактуализации в качестве духовно-творческих действий. *Духовность, являясь следствием активности присвоения, становится побудительной силой к творчеству, а творчество как выражение активности отдачи есть область реализации духовной жизни, наполненной переживаниями и порождением позитивных эмоционально-ценностных отношений к учебной деятельности, к людям, к себе.*

По прошествии некоторого времени важно провести опрос-беседу студентов с целью выяснения их новых впечатлений от учебы, что также

является одним из этапов психотехнологии мотивировки. Вот один из примеров такой беседы, имевшей место в учебном процессе [2, 16].

Алина поделилась: «Мой интерес к участию в музыкально-просветительских проектах позволил приобрести ценный опыт, потому что, делясь со слушателями своими переживаниями, я начинала лучше понимать себя, свои художественные предпочтения, скрытые во мне возможности. Я стремилась к самовыражению через полюбившийся мне музыкальный образ, и было удивительно ощущать такую содержательность в себе».

Настя отметила особенности нашего общения в творческой мастерской: «Каждый урок я воспринимала как бесконечное пространство для самораскрытия, в котором царили взаимопонимание и добрые взаимоотношения».

Ольга обратила внимание на реализованную в мастерской свободу в выборе и исполнении сочинений самых разнообразных стилей и эпох, начиная с XVIII века и до наших дней, что помогло ей утвердиться в своих предпочтениях. Широта художественного охвата музыкальных образов придала веру в себя.

Руслан лаконично заметил: «Творческая работа в мастерской увлекала меня поиском своей индивидуальности, востребованность которой я ясно ощущал».

Эти успехи в образовании (в деятельности учения и деятельности преподавания) обусловлены совместным творческим применением психотехнологии мотивировки. На систему действий наставника, направленных на пробуждение в студенте интереса к раскрытию своего дара и определению новых смыслов жизнедеятельности, всегда необходимы его адекватные ответные действия, которые, порой, начинают опережать инициативу наставника. Механизмами преобразования себя под влиянием использования психотехнологии становятся осознание, воля, активная практика, способность не поддаваться страху. В определенный момент энергия

и направленность внутренних сил меняют чувство идентичности молодого музыканта. Говоря словами Эриха Фромма, девиз его способа существования «Я то, что я имею» после прорыва к новым смыслам и ценностям жизнедеятельности превращается в «Я то, что я делаю» [3, 220].

В заключение отмечу: овладевать искусством учиться – значит творить себя как неординарную личность, как компетентного и увлеченного музыканта-профессионала. Определив цель, начинаешь понимать, что жизнь не так сложна, если идти к ней в органичном для себя темпе, не сворачивая с намеченного пути.

Вместе с тем, психотехнология мотивировки на искусную учебу, помогающая сориентироваться в смыслах и ценностях жизнедеятельности – не панацея от лени и бездуховности. Те, кто просто заблуждались, сумели вовремя ответить на заботу, увидев в педагоге наставника, искренне заинтересованного в их профессиональной судьбе, и мотивировать себя на работу. Потребность в самоактуализации становится психическим новообразованием молодого музыканта и ведет к полноценной внутренне богатой жизни.

Но есть студенты, которые вообще не стремятся проявить свою индивидуальность, не мечтают быть популярными музыкантами и ведут вялое существование от сессии к сессии. Обладая способностями, они, тем не менее, не узнали ценности своего дарования, не нашли свое место в культурном пространстве учебного заведения, не постигли своего предназначения. Выражая желание исправиться, такие студенты не могут этого сделать из-за когда-то сформировавшейся и ставшей достаточно инертной системы смысловых образований. Именно она, не смотря на их «хотение» и «понимание», продолжает определять прежнее эмоционально-ценностное отношение к миру музыки, к себе, к тем, кто рядом.

В итоге, данная ситуация сложная, но не безысходная: возбудить силы самодвижения – вот основное направление конструктивного взаимодействия,

определяемого древней мудростью, которая гласит: «Воспитанник – это не сосуд, который надо наполнить, а факел, который следует зажечь».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Психология личности: хрестоматия в 2 т. /под ред. Д.Я. Райгородского. Т. 2. Отечественная психология. Самара: Издательский дом «Бахра-М», 2013. 544 с.
2. Тарасова Г.К. Молодой музыкант в звучащем потоке творчества: монография. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2021. 199 с.
3. Фромм Э. Искусство быть. Москва: Издательство АСТ, 2022. 224 с.

© 2023. Galina K. Tarasova

Voronezh, Russia

ART OF LEARNING

Abstract: The article examines the pedagogical situation, the main content of which is communication with students who have a weak motivation to study. The problem is caused by the discrepancy between natural giftedness and the amount of work invested, which is appropriate for the development of a young musician's creative potential. The article considers elements of psychotechnology that contribute to the growth of motivation for professionally oriented educational activities. Its effective character is proved, leading to self-actualization and overcoming doubts, which is due to many factors: the achievement of like-mindedness between the student and the mentor, the establishing of new meanings of life, the determination of the value of the art of learning in building an image of the desired future, understanding of one's way of thinking and its possible transformation. The educational significance of the association "Our Creative Workshop" and the participation of students in musical and educational concert projects is determined.

Keywords: experience, reflection, emotional-value relations, needs of spiritual life, positive experience of self-creation.

Information about the author: Tarasova Galina Konstantinovna – PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of “Voronezh State Institute of Arts”. 42 General Lizyukov str., Voronezh, 394053.

ORCID ID: 0000-0002-0150-8151

E-mail: tarasovagk@yandex.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Tarasova G. K. The Art of Learning // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 106-116.
<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-106-116>

REFERENCES

1. Psihologija lichnosti: hrestomatija v 2 t. /pod red. D.Ja. Rajgorodskogo. T. 2. Otechestvennaja psihologija. Samara: Izdatel'skij dom «Bahra-M», 2013. 544 s.
2. Tarasova G.K. Molodoj muzykant v zvuchashhem potoke tvorчества: monografija. Voronezh: NAUKA-JuNIPRESS, 2021. 199 s.
3. Fromm J. Iskusstvo byt'. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2022. 224 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-117-130>

УДК 784.4

ББК 85.314

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. К. В. Христов

г. Москва, Россия

**СКРЫТЫЙ СМЫСЛ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН НА ПРИМЕРЕ:
«СТЕПЬ ДА СТЕПЬ КРУГОМ», «ВОРОН К ВОРОНУ ЛЕТИТ»,
«ВЕЧОР КО МНЕ ДЕВИЦЕ, СОЛОВЕЙКО ПРИЛЕТАЛ»**

Аннотация: В данной статье речь идет об открытии автором неведомых прежде смыслов, казалось бы, всем известных песен, суть которых, как ни странно, остается до сих пор не до конца понятной. Выдвигается авторская версия концепций песен на основе изучения ключевых слов текста и выявления образно-художественного смысла. Предлагаются некоторые способы передачи текстового содержания при исполнении названных песен. Делается попытка определения глубинных смыслов, которые могут пробудить волну интереса к поиску новых идей в известных произведениях прошлого и нахождения адекватных выразительных средств исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: песня, скрытый смысл, вокальное исполнительство, концепция, образно-художественное содержание.

Информация об авторе: Христов Константин Владимирович – Заслуженный артист России, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. 125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

ORCID ID: 0009-0007-4733-3776

E-mail: kkhristov@yandex.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Христов К. В. Скрытый смысл русских народных песен на примере: «Степь да степь кругом», «Ворон к ворону летит», «Вечор ко мне девице, соловейко прилетал» // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 117–130. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-117-130>

Профессиональные певцы и любители пения, исполняя известные песни, к сожалению, далеко не всегда углубляются в анализ их образно-художественного и смыслового содержания. Просто поют из года в год по «накатанной колее», даже не пытаясь разобраться в понимании их сути. Это приводит к искажению не только смысла самого произведения, но и к неверной интерпретации в целом. «Способность слова "оплодотворить" музыку значениями — еще один его вклад в содружество двух искусств, который следует причислить ко многим другим: роли исходного творческого импульса, образного камертона, композиционной канвы и т.д.» [5, 14] — замечает Ирина Степанова.

На примере трех известнейших песен мне хотелось бы представить свои размышления об их ускользающем от внимания смысле.

Песня «Степь да степь кругом» считается русской народной, однако, «иногда, и не так уж редко, пишут, что музыка принадлежит Сергею Садовскому. Хотя он мог быть обработчиком. Так же часто указывают, что

музыка "народная", что ровным счетом ничего не значит. Просто композитор неизвестен», – отмечает Николай Троицкий [6].

Стихотворение же, точно принадлежит известному в свое время поэту Ивану Захаровичу Сурикову (1841–1880) под названием: «В степи», или «Кони мчат — несут», написанному в 1865 году. В нем идет повествование о песне, которую поет ямщик. Приведу текст стихотворения полностью:

Кони мчат-несут,
Степь всё вдаль бежит;
Вьюга снежная
На степи гудит

Снег да снег кругом;
Сердце грусть берет;
Про моздокскую
Степь ямщик поет...

Как простор степной
Широко-велик;
Как в степи глухой
Умирал ямщик;

Как в последний свой
Передсмертный час,
Он товарищу
Отдавал приказ:

«Вижу, смерть меня
Здесь, в степи, сразит, -
Не попомни, друг,
Злых моих обид.

Злых моих обид,
Да и глупостей,
Неразумных слов,
Прежней грубости.

Схорони меня
Здесь, в степи глухой;
Вороних коней
Отведи домой

Отведи домой,
Сдай их батюшке;

Отнеси поклон
Старой матушке.

Молодой жене
Ты, скажи, друг мой,
Чтоб меня она
Не ждала домой...

Кстати ей еще
Не забудь сказать:
Тяжело вдовой
Мне ее кидать!

Передай словцо
Ей прощальное
И отдай кольцо
Обручальное.

Пусть по мне она
Не печалится;
С тем, кто по сердцу,
Обвенчается!»

Замолчал ямщик,
Слеза катится...
А в степи глухой
Вьюга плачется.

Голосит она,
В степи стон стоит,
Та же песня в ней
Ямщика звучит:

«Как простор степной
Широко-велик;
Как в степи глухой
Умирал ямщик».

Текст этого стихотворения, с течением времени, постепенно менялся и преобразовывался, став уже не песней ямщика, а самостоятельным музыкальным произведением. Следующий вариант текста был таким:

Степь да степь кругом,
Путь далек лежит,
В той степи глухой
Умирал ямщик. (Замерзал ямщик)...

И, набравшись сил,
Чуя смертный час,
Он товарищу
Отдавал наказ:

«Ты, товарищ мой,
Не попомни зла,
Здесь, в степи глухой,
Схорони меня!

Ты лошадушек
Сведи к батюшке,
Передай поклон
Родной матушке.

А жене скажи
Слово прощальное,
Передай кольцо обручальное.

Да скажи ты ей,
Пусть не печалится,
Пусть с другим она
Обвенчается.

Про меня скажи,
Что в степи замерз,
А любовь ее
Я с собой унес!..»

Замолчал ямщик...
Кони ехали...
А в степи глухой
Бури плакали...

И, наконец, всем известный вариант, который я и предлагаю рассмотреть. Этот текст общеизвестен, но в данном случае взят из расшифровки фонограммы Жанны Бичевской (альбом «Старые русские народные деревенские и городские песни и баллады», Часть 3, Moroz Records, 1998):

Степь да степь кругом,
Путь далек лежит.
В той степи глухой
Замерзал ямщик.

И, набравшись сил,
Чуя смертный час,
Он товарищу
Отдавал наказ:

«Ты, товарищ мой,
Не попомни зла,
Здесь, в степи глухой,
Схорони меня!

Ты лошадушек
Сведи к батюшке,
Передай поклон
Родной матушке.

А жене скажи
Слово прощальное,
Передай кольцо
Обручальное.

Про меня скажи,
Что в степи замерз,
А любовь ее
Я с собой унес!
А любовь ее
Я с собой унес!»

Фактически это фольклорная переработка стихотворения Ивана Сурикова «В степи» (1865), которое, в свою очередь, навеяно старинной ямщицкой песней «Степь Моздокская». В окончательном варианте песня ямщика, поющего об этой истории, становится, как уже было отмечено, совершенно самостоятельным произведением. Так, о чем же эта песня? Что произошло на самом деле? Почему умирающего в степи ямщика не пытается спасти товарищ? Кто этот товарищ? Эти и еще многие вопросы рождает текст данной песни. Попытаемся в этом разобраться.

Иосиф Ольшаницкий пишет: «Слово товарищ первоначально означало напарник в торговых делах. Оно происходит от слова товар, которое является

типичным в ивритской манере сокращением двух самых употребляемых в торговле еврейских слов: тов давар (то-вар) — хорошая вещь. От этих двух слов осталось по одному ударному слогу, слившихся в сокращение, в одно слово, — еще одно, новое, теперь уже русское слово, в разрастающейся лексике будущего русского языка» [2]. Почему ямщик просит этого товарища отвести коней не к жене (в семью) что было бы логично, а к батюшке и завещает сказать жене, что он в степи замерз? Осмелюсь представить мое прочтение этого, казалось бы, не очень логичного текста.

Ямщик и его «товарищ» (не в смысле друг, а коллега по ямщицкому делу) оказываются в зимней степи. Почему? Они никого никуда не везли. Что же они там делали? Все становится понятным из дальнейшего текста. «Товарищ» ямщика был любовником его — ямщика, молодой жены. И в степь они уехали выяснять свои отношения из-за нее. В итоге этого спора, «товарищ» смертельно ранит ямщика, возможно в ходе поединка. Ямщик, понимая, что обречен, просит его перед смертью о примирении, а также, просит отдать его коней не жене (что должно было бы быть естественным), а родителям. Потому, что она для него перестала быть женой. Ямщик предлагает ему сказать жене, что он — ямщик, не был убит им, а в степи замерз, а ту любовь, которая связывала его с ней, он с собой унес в могилу. При подобном понимании смысла события, все возвращается на свои места, и картина становится логичной, понятной и наполняется еще большим драматизмом, что требует от исполнителя особой проникновенности и чуткости в передаче обреченности героя.

Поразительно аналогичная история, очевидна в песне на стихи А.С. Пушкина «Ворон к ворону летит» (1828), созданной им по мотивам баллады, которая существовала ранее в шотландском эпосе, под названием «Три ворона» (англ. The Three Ravens). Это англо-шотландская народная баллада, известная во множестве вариантов. Она напечатана в песеннике Melismata, подготовленном и опубликованном Томасом Рейвенскрофтом, в 1611 году. Весьма схожа с ней баллада «Два ворона» (The Twa Corbies),

впервые записанная Касбертом Шарпом в Шотландии и опубликованная Вальтером Скоттом в его сборнике «Песни шотландской границы» в 1803 году [4]. Позднее она была переведена на французский язык. Пушкин прочел ее именно в этом варианте. Он перевел ее на русский язык и трансформировал в короткий, но очень емкий стих, как бы в форме народной песни, что достигается путем повторения сочетаний слов. Стихотворение опубликовано в сборнике «Северные цветы», под названием «Два ворона». В песенном варианте она имеет название «Ворон к ворону летит» [3, 31-32]. Приведу полностью данное стихотворение:

Ворон к ворону летит,
Ворон ворону кричит:
«Ворон! где б нам отобедать?
Как бы нам о том проведать?»

Ворон ворону в ответ:
«Знаю, будет нам обед;
В чистом поле под ракитой
Богатырь лежит убитый.

Кем убит и отчего,
Знает сокол лишь его,
Да кобылка вороная,
Да хозяйка молодая».

Сокол в рощу улетел,
На кобылку недруг сел,
А хозяйка ждет милога,
Не убитого, живого.

В одном из ранних набросков стихотворение заканчивается словами:

Полетим же полетим,
Мертва тела поедим.

Удивительно, но это практически тот же сюжет, что и в тексте песни «Степь да степь кругом». Даже первые слова повторяются в них одинаково.

Разница только в именах персонажей. Там ямщик, здесь богатырь. Но у Пушкина еще все усугубляется присутствием воронов, символизирующих в произведении наличие темной силы, как бы и подстроившей всю эту историю, где молодая хозяйка толкает любовника на убийство мужа и ждет его после преступления.

Сам же труп достается воронам, как удовлетворение злым силам за совершенное преступление. Этот текст замечательно воплощен в песне Г.В. Свиридова «Ворон к ворону летит».

Русская народная песня «Вечор ко мне девице, соловейко прилетал» тоже требует понимания смысла, заложенного в словах:

Вечер ко мне девице,
Соловейко прилетал.
Соловейко прилетал,
Ко мне милый мой пришел.

Звал он меня девицу,
Уговаривал меня:
«Пойдем со мной девица
Во чистое поле гулять.

В чистом поле на кургане
Я построю бел шатер.
В нем тебя моя милая
Я от ветра солнца сберегу.

Пойдем со мной девица,
Пойдем со мной милая моя.
Я тебе во чистом поле
Про любовь свою расскажу».

Авторство текста иногда приписывают Ольге Ковалёвой, Народной артистке России, исполнительнице русских народных песен. Но текст этой песни глубокими корнями уходит в глубины народного творчества, как и тексты многих других песен, спетых этой замечательной певицей. Итак, о чем же эта песня? В данном случае, для понимания важно определить значение первой фразы: «Вечор ко мне девице, соловейко прилетал». Издавна прилет

птицы в дом считался приметой скорой смерти. Далее сказано: «Ко мне милый мой пришел». Кто этот милый? И почему зовет ее в чисто поле, на курган. Слово курган в русском языке означает насыпь над могилой, часто характеризующийся тем, что он содержит одно человеческое тело вместе с могильными сосудами, оружием и лошадьми. В Толковом словаре Д.Н. Ушакова — это бугор над древней могилой, могильник [1]. Кто он, звавший милую на курган? В тексте сказано: «Уговаривал меня...». Если он ее милый и уговаривал, значит было некое сопротивление. Почему девица сопротивляется уговорам прогуляться в чистое поле? Чистое поле в эзотерических представлениях славян считалось переходным пространством между миром живых и мертвых.

Из всего этого совершенно очевидно, что к девице пришел ее умерший возлюбленный, тело которого, как раз лежало в этом самом кургане, на который он ее и звал. Соловейко прилетал, а он — пришел насовсем. Обещая для нее на кургане (могиле) построить «бел шатер». Где будет защищать ее от солнца, ветра и тягот земной жизни. И, наконец, зовет девицу «в чисто поле», на границу живого и мертвого миров, чтобы, рассказав о своей, уже не здешней любви увлечь ее в иной мир, потому что о любви земной, будучи милым этой девушки, он, как и полагается, говорил при жизни. Таким образом, песня повествует о том, что к девице явился призрак ее возлюбленного, имеющий твердое намерение увести девицу из этого мира к себе, туда, в мир иной, на курган. Для того, чтобы осуществить этот переход, он и зовет ее, сопротивляющуюся, во чистое поле, чтобы, рассказав о своей неземной любви увлечь ее за собой, в могилу, на тот свет.

Каким же образом знание и понимание истинного содержания вокального произведения возможно передать зрителю, слушателю? Если бы мы не обратились к смыслу и образно-художественному анализу текстов песен, то не смогли бы узнать значение ключевых слов и понятий. Необходимо было обращение к словарям, и к работам иных исследователей. Тоже самое можно

сказать об обращении к истории, этнографии, фольклору, литературе, живописи. Но, даже зная многое, необходимы условия возможности и способы артиста передать эти знания, раскрыть концепцию произведения. Для того чтобы вызвать адекватный отклик, рожденный пониманием смысла произведения, сопереживание и, в итоге, катарсис, - необходим целый комплекс качеств вокалиста-исполнителя. Из них наиважнейшие — сущность, внешность артиста, его сценичность, техника, владение нюансировкой, фразировкой, агогикой, динамикой и другими средствами музыкальной и внешней выразительности. Однако для решения сверхзадачи убедительного исполнения и раскрытия подлинного замысла сочинения, этого недостаточно. Только наличием у артиста глубокой уверенности в своей правоте, личном обаянии, переживании, обладании мощной энергетикой, силой воли и внутренним даром убеждения достигаются желаемые результаты. Именно они позволяют донести всю полноту смысловой нагрузки музыкального произведения. Этого возможно достичь постоянными тренировками интеллекта, различными духовными, энергетическими и другими практиками, артистизмом, начитанностью, наличием богатого художественного и жизненного опыта, насыщенной впечатлениями жизнью и логическим даром все вышеназванное объединить в едином смысловом значении. «Живописно-образные представления и аналогии, обитающие, так сказать, в сознании артиста и являющиеся, казалось бы, сугубо личным, глубоко интимным его достоянием, — они иной раз угадываются аудиторией» [7, 208] — справедливо замечал Г.М. Цыпин.

Резюмируя, хочется сказать о высокой ответственности певца, музыканта, выступающего на концертной эстраде. Перед тем, как вынести произведение на публику, совершенно необходимо погрузиться в изучение всех доступных материалов, связанных со смысловыми, музыкальными, бытовыми и другими художественными источниками. Переплавить все в своем сердце и уме, создать собственную концепцию, внутренний и внешний смыслы, насытить увлеченностью, энергетикой, убедительностью, харизмой. И только после этого

выносить произведение на всеобщий суд, чтобы ни у кого не возник вопрос: «О чем эта песня?!»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Курган. Толковый словарь Д.Н. Ушакова. URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=26581> (дата обращения 08.11.2022).
2. Олышаницкий И. Любимые слова. Товарищ. Этимология. URL: <https://proza.ru/2009/05/07/367> (дата обращения 08.11.2022).
3. Пушкин А.С. Ворон к ворону летит // Северные цветы. СПб., 1829. С. 31-32.
4. Скотт В. Песни шотландской границы. URL: <https://kartaslov.ru/карта-знаний/Песни+шотландской+границы> (дата обращения 08.11.2022).
5. Степанова И.В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1999. 288 с.
6. Троицкий Н. Повтор повторов. Степь да степь кругом. URL: <https://nicolaitroitsky.livejournal.com/10047020.html> (дата обращения 07.11.2022).
7. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб.: Алетейя, 2011. 320 с.

© 2023. Konstantin V. Khristov

Moscow, Russia

**THE HIDDEN MEANING OF RUSSIAN FOLK SONGS ON THE EXAMPLE
OF: “STEPPE AND STEPPE AROUND”, “RAVEN FLIES TO RAVEN”,
“IN THE EVENING TO ME, THE NIGHTINGALE FLEW IN”**

Abstract: this article deals with the author's discovery of previously unknown meanings, it would seem, to all known songs, the essence of which, oddly enough, is still not completely open. The author's version of the song concepts is put forward based on the study of the key words of the text and the identification of figurative and artistic meaning. Some ways of transferring textual content during the performance of these songs are proposed. An attempt is made to determine the deep meanings that can awaken a wave of interest in searching for new ideas in famous works of the past and finding adequate expressive means of performing interpretation.

Keywords: song, hidden meaning, vocal performance, concept, figurative and artistic content.

Information about the author: Khristov Konstantin Vladimirovich – Honored Artist of Russia, Professor at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. 13/6 Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009.

ORCID ID: 0009-0007-4733-3776

E-mail: kkhristov@yandex.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Hristov K. V. The Hidden Meaning of Russian Folk Songs on the Example of: “Steppe and Steppe all Around”, “The Raven to the Raven Flies”, “In the Evening to me, a Nightingale Flew in” // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 117-130. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-117-130>

REFERENCES

1. Kurgan. Tolkovyj slovar' Ushakova. URL: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=26581> (data obrashhenija: 08.11.2022).

2. Ol'shanickij I. Ljubimye slova. Tovarishh. Jetimologija. URL: <https://proza.ru/2009/05/07/367> (data obrashhenija: 08.11.2022).
3. Pushkin A.S. Voron k voronu letit // Severnye cvety. SPB., 1829. S. 31-32.
4. Skott V. Pesni shotlandskoj granicy. URL: <https://kartaslov.ru/karta-znaniy/Pesni+shotlandskoj+granicy> (data obrashhenija: 08.11.2022).
5. Stepanova I.V. Slovo i muzyka: Dialektika semanticheskikh svjazej. M.: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P.I. Chajkovskogo, 1999. 288 s.
6. Troickij N. Povtor povtorov. Step' da step' krugom. URL: <https://nicolaitroitsky.livejournal.com/10047020.html> (data obrashhenija: 07.11.2022).
7. Cypin G.M. Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: teorija i praktika. SPb.: Aletejja, 2011. 320 s.

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-131-140>

УДК 7.01: 159.9.072.42

ББК 85.31

Научная статья / Research Article

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2023 г. Е. Л. Яковлева

г. Казань, Россия

ТРИ КИТА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСКУССТВА

Аннотация: объектом исследования стала проблема интерпретации искусства. В процессе трактовки произведения пересекаются три кода: от отправителя, в сообщении и у адресата. Каждый из трех китов-кодов уникален и замысловат, что влечет за собой сложность процесса интерпретации и рождает множество трактовок сообщения. Так, художественный текст, воплощающий идею, наполнен символами и несет в себе послы автора. Перечисленное приводит к появлению ауры, ощущаемой адресатом. При написании произведения искусства автор кодирует в нем не только собственное Я и экзистенциальные ситуации, но и с помощью интуиции воплощает незримое. Адресат, погружаясь в произведение искусства, переносит художественный мир на свой жизненный, что помогает ему понять себя. Перечисленные кодированные системы способствуют появлению множества интерпретаций.

Ключевые слова: искусство, интерпретация, отправитель, автор, сообщение, культурный текст, адресат, воспринимающий искусство, код.

Информация об авторе: Яковлева Елена Людвиговна – доктор философских наук, кандидат культурологии, профессор Казанского инновационного университета им. В.Г. Тимирязова. 420111, г. Казань, ул. Московская, д. 42.

ORCID ID: 0000-0002-4940-604X

E-mail: mifoigra@mail.ru

Дата поступления статьи: 02.04.2023

Дата одобрения рецензентами: 15.04.2023

Дата публикации: 24.04.2023

Для цитирования: Яковлева Е. Л. Три кита интерпретации искусства // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Вып. 3. С. 131–140. <https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-131-140>

Искусство и его творцы во все времена представляли интерес со стороны профессионалов и любителей. Их любопытство связано со многими аспектами: с эстетичностью искусства и анализом его сущности, личностью художника, тайнами творческого процесса, поиском взаимосвязи созданного произведения с жизнью творца и/или ценностями культурно-исторической эпохи и пр. Попытка *прочсть* адекватно и всесторонне произведение искусства выводит на *интерпретацию*. Она представляет собой довольно сложный и неоднозначный процесс, в котором необходимо учитывать множество факторов. Неслучайно практически все художественные творения обладают огромным количеством трактовок, которые не всегда являются адекватными произведению искусства. В связи с перечисленным объектом статьи избрана интерпретационная практика искусства и ее особенности, рождающие множество трактовок творения. Метод исследования – аналитический.

Созданное произведение искусства, особенно если оно концептуально, грандиозно, скандально и/или оригинально, вызывает общественный резонанс и становится импульсом для появления противоречивых его прочтений. Объясняется ситуация существования множества интерпретаций несколькими

факторами. В произведении искусства пересекаются три кода/три кита интерпретационной практики: код отправителя/автора, код сообщения/культурного текста (в нашем контексте – произведения искусства) и код адресата/воспринимающего искусство (читателя, слушателя, зрителя, режиссера) либо исполняющего его (актера, музыканта, танцора). Отправитель способствует появлению уникального кода в произведении искусства, ключ к прочтению которого необходимо найти, в первую очередь, адресату и, возможно, самому отправителю, рефлексизирующему над бытием и фиксирующему в произведении познание через призму сознательного/бессознательного Я. В коде искусства транслируется информация, передающая смысл посредством символов в определенной форме, структурируемой творцом (Ю.М. Лотман).

Очертим контур интерпретационной практики искусства, обращая внимание на компоненты кодов, приводящие к множеству толкований.

Произведение искусства как культурный текст, воплощая определенную идею, насыщено энергиями автора. Его невидимые энергетические послы обусловлены опытом, творческим мастерством, впечатлениями, эмоциями, мыслью, обращенной не только на себе, но и на мироздание. Данные энергии уникальны и нередко оказываются не(до)понимаемыми как самим творцом, так и его адресатом. Они оформляются в идею, содержательно-образный строй произведения, форму.

Множество интерпретаций, споров и мнений о значимом произведении связаны не только с разностью потенциалов, знаний и опыта отправителя и адресата. Художественное произведение, являясь результатом творческого процесса, представляет собой *когнитивный комплекс*. «Необходимость искусства родственна необходимости знания, а само искусство – одна из форм познания жизни, борьбы человечества за необходимую ему истину», его «усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно

недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры» [6]. Приведенная цитата Ю.М. Лотмана свидетельствует о гносеологической составляющей искусства и ее кодировании посредством художественного языка, что рождает сложность понимания и требует при прочтении определенных усилий воли, интеллекта и навыков. В качестве культурного текста произведение искусства несет в себе огромное количество информации, рождая *вторичную моделирующую систему* (Ю.М. Лотман) со своей собственной идеей/идеями и ее/их развертыванием. Содержательная сторона творения одновременно рождается из сознательных и бессознательных импульсов, реального и фантазийного, эмоционального и рационального восприятия мира.

Сложность прочтения искусства связана с символизмом его художественно-образной системы. Творение представляет собой *кодированную информацию*, состоящую из *ядра* (идеи) и *облака* (чувственных образов, сопряженных с идеей и воплощающих собой символическое содержание). Подобная структура позволяет А.С. Кармину назвать искусство *понятийно-образным комплексом* [5, 606]. Абстрактность ядра и динамичность облака в художественном произведении способствуют при восприятии «движению мысли от понятий к образам и обратно» [5, 607]. При этом абстрактность авторской идеи рождает огромное количество ее толкований у воспринимающих художественное произведение. Обратим внимание и еще на одну деталь. Созданные творцом художественные образы обладают *двойной субъективностью*. С одной стороны, они «выражают субъективные представления автора», с другой, – «воспринимаются другими тоже субъективно, неодинаково, каждым по-своему» [5, 661], в ситуации *здесь и сейчас* при непосредственном соприкосновении с произведением искусства. В этом отношении происходит наложение друг на друга кодов отправителя, сообщения и адресата, рождая *взрыв* (Ю.М. Лотман) при постепенном понимании содержания отправителем/адресатом.

Таинственность восприятию текста придает и наличие в нем ауры. Она как *иррациональный фермент* (Плотин) создает оболочку вокруг произведения искусства. Играя роль *души произведения*, аура придает художественному тексту уникальность и флер эстетического воздействия в ситуации *здесь и сейчас*, неожиданно захватывая в свой плен адресата. Аура невидима, но ощущаема воспринимающими, наделяя произведение мощью харизматического излучения, что и привлекает к нему внимание.

Переходя к автору как отправителю сообщения, отметим следующие моменты. Каждый автор уникален и даже патологичен. Его художественное видение ситуации, пребывание в нескольких пространствах (реальном мире и мире своей фантазии) делают его личностью, не вписывающейся в стандарты. Для художника «творчество есть продолжение миротворения» [1, 323], благодаря которому рождается *Нечто-еще-не-бывшее*. Чем талантливее произведение, тем оно больше связано с основаниями бытия (личности) и его (ее) истиной. Подобное неслучайно. Автор в творческом порыве выходит *из имманентного круга «действительности»* (Н.А. Бердяев). Трансцендирование творца способствует прикосновению к Абсолютному. Впечатление от встречи он передает художественными средствами в форме текста произведения.

Уникальность творца и его жизненного мира обусловлена *интуицией*. Сам творческий процесс оказывается инициированным интуицией, опирающейся на воображение и гиперчувствительность гения. Интуиция помогает «ухватить общий и создать одновременно свой смысл» [3], воспринимая «все общим взглядом» и возводя «к единой идее, то, что повсюду разрознено» [7]. Творец, вынашивая творческий замысел, погружается в *незримое/небывшее*, мечется в творческих поисках Нечто, и оно неожиданно встает перед ним в качестве *очевидного* (оче-видного), которое он формально и интеллектуально структурирует в произведении. Процесс создания творения неоднороден, нередко провоцируя у автора внутренний конфликт в процессе воплощения нового и поиска средств художественной выразительности. В

результате у художника «нарушается привычная связь внешнего стимула (S) с реакцией организма (R)» [2], что вызывает дискомфорт, недовольство сделанным, приводит к внутренним исканиям в поиске необходимого элемента/образа/композиции. Создание шедевра искусства требует от творца своеобразной отключенности от внешнего мира, виртуального выхода за пределы пространства и времени, полного погружения в творческий процесс, проявления интуиции, воображения, присоединения эмоционального и когнитивного опыта, мастерства и трудолюбия, сознания и бессознательного. Вследствие этого перед адресатом в сообщении разворачивается «мир в модусе бесконечно разнообразных "инвариантных" перспектив» [8, 133], где последние есть ничто иное как множественные интерпретации.

Уникален и адресат – человек, воспринимающий искусство. Он обладает собственным жизненным миром и экзистенциальной ситуацией, с позиций которой трактует культурный текст, погружаясь в него. Увлеченность произведением позволяет перенести художественное содержание в свой жизненный мир, что включает рефлексивное отношение, заставляя анализировать, думать, размышлять, сравнивать. Подобная позиция, связанная с интерпретацией произведения искусства, позволяет адресату понять самого себя, преодолеть внутренние/внешние конфликты, обрести гармонию, обозначить точки роста в самопроявлениях. Безусловно, при расшифровке кода автора и кода текста с позиций кода адресата может изменяться авторский замысел. Но в процессе интерпретации главными ситуациями становятся получение сообщения, а также возможность понимания автора, его текста и самого себя адресатом.

В акте творения отправитель/автор рождает сообщение/произведение искусства, которое отдается на суд неизвестности – адресату. Дело в том, что оценка текста может быть как мгновенной, так и потребовать времени для признания его достоинств. Как метафорически рассуждал Ж. Деррида, «отправлять почтой – это значит отправлять, “учитывая” задержки, эстафеты

или отсрочки, место почтальона, возможность перехвата или забвения» [4, 109]. История отправки в бытие произведения искусства может быть неудачной, «задержаться на неопределенный срок или даже потеряться безвозвратно» [4, 111], став концом переписки. В этом заключается трагедия творца как отправителя, его сообщения/культурного текста и потенциального адресата. Последний может не дожидаться значимого для него сообщения отправителя (интерпретация никогда не состоится) либо получить его с опозданием.

Необходимо отметить, что пересекающиеся в произведении искусства коды отправителя, сообщения и адресата, усложняют интерпретацию. Встает множество проблем: насколько адекватен авторский язык замыслу? Каким образом он раскрывает ключевые смыслы произведения? Существуют ли ключи к символизму произведения? Способен ли адресат прочесть послание творца и перевести его в плоскость собственной жизни? Каким будет это прочтение: подлинным или неподлинным? Отвечая на эти вопросы, согласимся с позицией Ж. Дерриды, выразившим сомнение в исчерпывающей расшифровке послания художника. Тем не менее, перед адресатом стоит задача сохранения созданного художником творения и формирования умения считывать его символы, потому что отправитель и сообщение «больше, чем ты или я, нам уготовано нечто, трудно сказать, кто или что, и тем лучше, это условие, составляющее наше предназначение» [4, 111].

В заключении отметим следующие моменты. Процесс интерпретации произведений искусства заставляет учитывать три кита, составляющих его, – коды отправителя/автора, сообщения/творения и адресата/воспринимающего искусство. При трактовке произведения все три компонента пересекаются друг с другом: отправитель и адресат виртуально, сообщение и адресат непосредственно. Каждый код, присущий им, довольно сложен, заставляя учитывать множество факторов. В тексте произведения не только закодировано содержание, но и абсолюты бытия (личности), жизненный мир автора, его экзистенциальные и творческие энергии. Главное в процессе интерпретации

оказывается встреча с искусством и озарение адресата в понимании автора, его сообщения и самого себя. Желательно, чтобы автор и его художественный текст оказались созвучными личности адресата, его жизненной ситуации и экзистенциальному состоянию. Именно такие условия способствуют удачному раскрытию кода произведения, личности автора и личности адресата, что свидетельствует о метафорическом *культурном взрыве* (Ю.М. Лотман) при познании основ бытия и экзистенции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Эксмо, 2021. 544 с.
2. Боровинская Д.Н. Актуализация методологических подходов к изучению мышления и креативности // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2020. № 4. URL: <http://fikio.ru/?p=4236> (дата обращения: 12.09. 2022).
3. Голосовкер Я. Имагинативный Абсолют. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Г/golosovker-yakov-emmanuilovich/izbrannoe-logika-mifa/2> (дата обращения: 19.09.2022).
4. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск: Соврем. литератор, 1999. 832 с.
5. Кармин А.С. Интуиция: Философские концепции и научное исследование. СПб.: Наука, 2011. 901 с.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. URL: <http://book.lib-i.ru/25istoriya/473070-1-lotman-struktura-hudozhestvennogo-teksta-pechataetsya-izdaniyu-lotman-struktura-hudozhestvennogo-teksta-lotman.php> (дата обращения: 12.09.2022).
7. Платон. Федр. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm>
8. Свасьян К.А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. М.: Академический Проект, 2010. 206 с.

© 2023. Elena L. Yakovleva

Kazan, Russia

TRIAD OF ART INTERPRETATION

Abstract: the object of the study is the problem of art interpretation. In the process of interpreting the work, three codes intersect: from the sender, in the message and from the addressee. Each of the three codes is unique and intricate, which entails the complexity of the interpretation process and gives rise to many interpretations of the message. Thus, the artistic text embodying the idea is filled with symbols and carries the author's messages. The above leads to the appearance of an aura felt by the addressee. When writing a work of art, the author encodes in it not only his own self and existential situations, but also embodies the invisible with the help of intuition. The addressee, immersed in a work of art, transfers the artistic world to his life, which helps him to understand himself. The listed coded systems contribute to the emergence of many interpretations.

Keywords: art, interpretation, sender, author, message, cultural text, addressee, perceiving art, code.

Information about the author: Yakovleva Elena Ludvigovna – Doctor of Philosophy, PhD in Cultural Studies, Professor of V.G. Timiryasov Kazan Innovation University. 42 Moskovskaya str., Kazan, 420111.

ORCID ID: 0000-0002-4940-604X

E-mail: mifoigra@mail.ru

Received: 02.04.2023

Approved after reviewing: 15.04.2023

Date of publication: 24.04.2023

For citation: Yakovleva E. L. Triad of Art Interpretation // Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education. 2023. Vol. 3. P. 131-140.
<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1-131-140>

REFERENCES

1. Berdjaev N.A. Samopoznanie. M.: Jeksmo, 2021. 544 s.
2. Borovinskaja D.N. Aktualizacija metodologicheskikh podhodov k izucheniju myshlenija i kreativnosti // Filosofija i gumanitarnye nauki v informacionnom obshhestve. 2020. № 4. URL: <http://fikio.ru/?p=4236> (data obrashhenija: 12.09. 2022).
3. Golosovker Ja. Imaginativnyj Absoljut. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/G/golosovker-yakov-emmanuilovich/izbrannoe-logika-mifa/2> (data obrashhenija: 19.09.2022).
4. Derrida Zh. O pochtovoj otkrytke ot Sokrata do Frejda i ne tol'ko. Minsk: Sovrem. literator, 1999. 832 s.
5. Karmin A.S. Intuicija: Filosofskie koncepcii i nauchnoe issledovanie. SPb.: Nauka, 2011. 901 s.
6. Lotman Ju.M. Struktura hudozhestvennogo teksta. URL: <http://book.lib-i.ru/25istoriya/473070-1-lotman-struktura-hudozhestvennogo-teksta-pechataetsya-izdaniyu-lotman-struktura-hudozhestvennogo-teksta-lotman.php> (data obrashhenija: 12.09.2022).
7. Platon. Fedr. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm>
8. Svas'jan K.A. Fenomenologicheskoe poznanie. Propedevtika i kritika. M.: Akademicheskij Proekt, 2010. 206 s.

От редакции

Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.

2. Автор представляет рукопись по электронной почте: vestnikmusical@gmail.com.

3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе Microsoft Word, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — Times New Roman, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4. Первая страница должна содержать следующую информацию:

- название рубрики, кегль — 14;
- УДК (см., например, teacode.com/online/udc), кегль — 14;
- ББК (см., например, <http://rosavl1.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), кегль — 14;
- Фамилия и инициалы автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © **2023 г. И. И. Иванов**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 14.
- Название статьи — по центру, с отступом, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
- Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.), аннотация и ключевые слова на русском языке,

курсивом, жирным шрифтом, дата отправки (поступления) статьи, выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.

➤ Далее — информация об авторе — имя, отчество, фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, ORCID ID, E-mail, кегль — 14.

➤ Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5. В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициала авторов пишутся отдельно.

6. Ссылки в тексте оформляются по следующему образцу: [1], [2, 567], [3, 45; 4, 89], [10, л. 8].

7. Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

9. После СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ на русском языке размещается информация на английском (отделяется знаком ***):

➤ фамилия, имя (полностью), отчество (первая буква) автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: © **2023. Ivan I. Ivanov**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 14.

➤ Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.

➤ Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.) (*Acknowledgements*), аннотация и ключевые слова на

английском языке (*Abstract, Keywords*), выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.

➤ Далее — информация об авторе (*Information about the author*) — имя, отчество (первая буква), фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, ORCID ID, E-mail, кегль — 14.

➤ Далее указывается дата отправки (поступления) статьи (*Received: January 26, 2018*).

➤ Затем приводится REFERENCES (см. рекомендации по подготовке *References*).

10. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.

11. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

12. Иллюстрации представляются отдельно от статьи. Подписи к рисункам и таблицам приводятся на русском и английском языках.

ARTICLE REQUIREMENTS

1. The article must be designed in accordance with the rules adopted in the journal. The volume of the article together with the notes is not more than 1 p.s. (printed sheet) – 40000 characters with spaces (for graduate students – not more than 0.5 p.s. – 20000 characters with spaces), including tables and notes. Additional fonts, if any, used in the article.

2. The author submits the manuscript by e-mail: vestnikmusical@gmail.com.

3. The text should be typed in the text editor Microsoft Word, format A4, margins 2 cm on all sides, font – Times New Roman, type size – 14, line spacing – 1,5, indent (red line) – 1,25, orientation – portrait, without hyphenation.

4. The first page must contain the following information:

- title of the section, font size – 14;
- UDC (see, for example, teacode.com/online/udc), type size – 14;
- LBC (see e.g. <http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf>), type size – 14;
- Last name and initials of the author(s) are printed in the center, in bold, lower case letters, preceded by the copyright sign and the year (for example: © **2023 I. I. Ivanov**), typeface size – 14. The city and country are indicated below, type size 14.

- The title of the article is centered, indented, bold, capital letters, size 14.

- Then information on the financial support of the work (grant, etc.), abstract and keywords in Russian, italic, bold, date of submission (receipt) of the article, alignment by width, without hyphenation, type size – 14.

- Next – information about the author – name, surname, academic degree, title (if any), position (in the absence of academic degree and title), full name of the organization, address together with the postal code, ORCID ID, E-mail, type size – 14.

➤ Further – the text of the article – alignment by width, without hyphenation.

5. At the end of the article the LIST OF LITERATURE is given in alphabetical order according to all-Union State Standard 7.0.5.-2008 as a numbered list. Full names are printed in italics. Surnames and initials of authors should be written separately.

6. References in the text are given according to the following sample: [1], [2, 567], [3, 45; 4, 89], [10, л. 8].

7. References to archival materials are given in the form of page automatic footnotes.

8. Notes are given in the form of page automatic footnotes. The footnote number at the end of the sentence should be placed before a period. The font of footnotes is Times New Roman, size 12.

9. After the LIST OF LITERATURE in Russian the information in English is placed (separated by ***):

➤ The surname, first name (full), patronymic (first letter) of the author(s) are printed in the center, in bold, small letters, with the copyright sign and year before the name (for example: © **2023. Ivan I. Ivanov**), type size – 14. Below the city, country, font size – 14.

➤ The title of the article is centered, not indented, in bold, capital letters, type size 14.

➤ Then information about the financial support of the work (grant, etc.) (*Acknowledgements*), abstract and keywords in English (*Abstract, Keywords*), aligned by width, without hyphenation, type size – 14.

➤ Next – information about the author (*Information about the author*) – first name, middle name (first letter), last name, academic degree, title (if any), position (in the absence of academic degrees and titles), full name of the organization, address with the postal code, ORCID ID, E-mail, type size – 14.

➤ Then the date of sending (receipt) of the article is indicated (*Received: January 26, 2018*).

➤ Then REFERENCES are given (*see recommendations for preparation of References*).

10. Abbreviations. When a person is first mentioned, it is obligatory to indicate the first name, the first name is separated by a space from the last name. Years are given only in numbers when a specific period is mentioned.

11. Quotation marks – only “....”, if the quoted word begins a quotation or adjoins the end of a quotation, use quotation marks in quotation marks: “one, two, three, four”.

12. Illustrations are presented separately from the article. Captions for figures and tables are given in Russian and English.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОФОРМЛЕНИЮ REFERENCES

1. После информации о публикации приводится список исследований в транслитерации и на английском языке — **REFERENCES**: кегль — 14, межстрочный интервал — полуторный, абзацный отступ слева (красная строка) — 1,25 см, нумерация — 1, 2, 3, выравнивание по ширине.
2. Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу URL: <https://translit.ru/> и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
3. Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
4. Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список REFERENCES.

КУЛЬТУРА. ИСКУССТВО. ОБРАЗОВАНИЕ /
CULTURE. ART. EDUCATION

Научный журнал

Выпуск 3
Апрель 2023

Выходит 4 раза в год

<https://doi.org/10.37816/2949-1762-2023-2-1>

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт «Академия имени Маймонида»
115035, Москва, ул. Садовническая 52/45

Изготовлено РИО РГУ им. А. Н. Косыгина