

Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Южно-Уральский государственный институт искусств  
имени П.И. Чайковского»

Кафедра теории, истории музыки и композиции

# **ПЕРВЫЕ ШАГИ В НАУКЕ**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
XV ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
НАУЧНОГО ОБЩЕСТВА УЧАЩИХСЯ  
ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ  
(17 марта 2018 года)**

**ВЫПУСК 14**

Челябинск  
2018

УДК 37.036  
ББК 74.005.4  
П 26

**Первые шаги в науке** : сборник материалов XV Городской научно-практической конференции научного общества учащихся детских школ искусств (17 марта 2018 года) / И.Г. Дымова (науч. ред., вступ. ст.), Н.П. Наумова, Н.А. Тельнова (сост.). – Челябинск : ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2018. – Вып. 14. – 174 с.

ISBN 978-5-94934-074-5

В четырнадцатый выпуск сборника материалов XV Городской научно-практической конференции научного общества учащихся детских школ искусств (17 марта 2018 года) вошли статьи учащихся ДМШ и ДШИ Челябинска, выполненные под научным руководством преподавателей школ города и консультантов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского. Рассматривается широкий круг тем, охватывающих вопросы истории отечественной и зарубежной музыки, культуры Южного Урала, синтеза искусств и др.

Издание предназначено для преподавателей, учащихся ДМШ и ДШИ, студентов средних специальных музыкальных учебных заведений.

ISBN 978-5-94934-074-5

© Южно-Уральский государственный  
институт искусств  
им. П.И. Чайковского, 2018

## ОТ РЕДАКТОРА

Музыкальное образование в настоящее время претерпевает период активных поисков тех методологических основ, которые становятся приоритетными в XXI веке: стремление к системной интеграции музыкальной культуры, преодоление «раскола» между элитарной и массовой субкультурами; применение цифровых технологий в учебном процессе; движение к взаимосвязи музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин с общегуманитарными; формирование творческой личности, органично ассимилирующей прежние достижения и новые открытия.

Перечисленные координаты объединяются вокруг важнейшей проблемы современной педагогики – развития активного мышления, постепенно кристаллизующего шкалу общекультурных ценностей личности. Её формирование начинается с детства в среде, где человек живёт, воспитывается, учится, совершенствует свои мыслительные способности в интеллектуальных состязаниях (диспутах, олимпиадах, конференциях), ежегодно проводимых в учебных заведениях России, в том числе и в Челябинске на различных уровнях: городском («Первые шаги в науке»), областном («Эрудит»), региональном («Интеллектуалы XXI века»).

В четырнадцатом выпуске опубликованы материалы XV Городской конференции научного общества учащихся детских музыкальных школ и школ искусств «Первые шаги в науке», прошедшей 17 марта 2018 года на базе Южно-Уральского института искусств имени П.И. Чайковского.

Сборник содержит тексты тринадцати докладов, охватывающих широкий круг проблем. Музыка выполняет интегрирующую функцию в тематике всех сообщений. От неё расходятся векторы в разные сферы культуры, искусства и науки: историю отечественной («Intermezzo symphonique in modo classico М.П. Мусоргского») и зарубежной музыки («Музыкальные метаморфозы: 24 каприс Н. Паганини»), теории музыки («Музыкальный строй»), шифрования в музыке («Искусство музыкального шифрования»), вопросы синтеза искусств («Сказочные персонажи Т. Гофмана в музыке и живописи»), историко-стилевого обобщения («Оттенки одной

интонации в истории музыкальных стилей», «Оперетта – особый музыкальный жанр», «Космическая одиссея в искусстве»), направления современной массовой музыкальной культуры («Направление симфо-готик-метал как соединение классической и современной музыкальных культур»).

Ярко представлен региональный компонент («Песенный фольклор оренбургских казаков в его различных видах и жанрах», «Виктор Козлов и его сеньорита гитара», «Танцевальная династия Истоминых: вчера, сегодня, завтра») и внеевропейская музыкальная культура («Музыкальные инструменты как выражение гармонии японской культуры»).

В процессе «брожения» мысли, сотворчества учащихся, научных руководителей (преподавателей ДШИ) и научных консультантов (доцентов ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского) происходит некое открытие, приводящее к самопознанию, самоутверждению начинающего исследователя. Каждый учащийся определяет свой круг интересов, настойчиво ищет ту «нехоженую тропу», которая в ходе работы постепенно приобретает личностное очертание, характеризующее собственный неповторимый ход размышлений. В этом, вероятно, и заключается смысл образования, направленного на реализацию внутреннего интеллектуального потенциала ученика, поскольку главное направление современной педагогики созвучно известному афоризму величайшего немецкого философа XVIII века Иммануила Канта: «Учить не мыслям, а мыслить».

Думается, что материалы публикаций найдут широкое применение в учебном процессе, принесут методическую пользу преподавателям и учащимся детских школ искусств, студентам средних и высших музыкальных профессиональных учебных заведений.

*И.Г. Дымова,  
кандидат педагогических наук, доцент*

Автор: Марченко Софья (6 класс), ДШИ № 12  
Научный руководитель: Чикина Е.В., преподаватель  
Научный консультант: Дымова И.Г., канд. пед. наук, доцент

## ИСКУССТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ШИФРОВАНИЯ

*Все любят разгадывать других,  
но никто не любит быть разгаданным.  
Франсуа де Ларошфуко*

Информация в современном мире приобретает главенствующее значение. Если накопленные и систематизированные древним человеком знания о законах природы первоначально давали возможность выжить, то на сегодняшний день как никогда актуально в потоке информации осознать главное, понять основные ценности человеческого общества: истину, добро, любовь, красоту, искусство, творчество. Искусство позволяет личности приобщиться к прекрасному, даёт энергию для создания особой реальности вокруг себя. Как универсальный духовный проводник, оно запечатлевает в «документе эпохи» мысли, веру и надежду разных поколений, доступных к расшифровке человеку из другого времени.

Зачем же нужно в произведении искусства что-то зашифровывать, и откуда появилась эта традиция?

Потребность в тайнописи в Древнем мире и Античности связывалась не только с религиозными мистификациями, но и с желанием ремесленников прославить своё имя, при этом сохранив в секрете особенности мастерства. Готические храмы Средневековья были загадкой, воплощённой в камне, витражах, скульптурах, внутрихрамовых композициях. В эпоху Возрождения шифры защищали авторство научных открытий, а произведения искусства наполняли символами и иносказательностью, поощряя свойственное человеку стремление к постижению неизвестного. Следуя мысли немецкого композитора Ф. Мендельсона о том, что «в самом абстрактном из видов искусств – музыке – ноты имеют такой же определенный смысл, как и слова» [5, с. 43], рассмотрим эпоху Барокко как наиболее «говорящий» период истории музыки.

Характерной чертой барочного музыкального языка явилось наличие своеобразных звуковых формул – риторических фигур, ставших устойчивыми символами определённых чувств и понятий. Автор книги «Символика музыки И.С. Баха» В. Носина, опираясь на труды Б. Яворского, указала наиболее популярные фигуры риторики для передачи эмоций средствами музыки: печали в нисходящей мелодии (*catabasis*), воскресения в восходящем звукоряде (*anabasis*), скорби и страдания в хроматическом движении (*passus diriusculus*), интонации вопроса в восходящей секунде (*interrogatio*), а восклицания в скачке на сексту вверх (*exclamatio*) и др. Устойчивые мелодические обороты позволяют раскрыть те скрытые смысловые «послания», которыми наполнены сочинения И.С. Баха.

Одной из важнейших риторических фигур в творчестве немецкого классика – символу креста – музыковед М. Друскин дал следующую характеристику: «Высокой степени обобщенности достигла хроматизированная тема распятия как эмблема страдания, «страстей Христовых». В разных интервальных сочетаниях она встречается во множестве баховских произведений, в явном или скрытом виде... Эмблема эта состоит из разнонаправленных нот; если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, образуется рисунок креста (X). Фамилия «Бах» (BACH) при нотной расшифровке образует такой же рисунок, что, вероятно, не могло не поразить композитора» [6, с. 168].

Монограмма<sup>1</sup> BACH, обладая магнетическим действием, использовалась классиками, романтиками, современными композиторами. Эту интонационную лейтформулу можно найти в «Большой фуге» (op. 133) Л. Бетховена, «6 фугах на имя BACH» Р. Шумана, «Мессе» Es-dur Ф. Шуберта, «Фантазии и фуге на тему BACH» Ф. Листа, «Вальсе-импровизации на имя BACH» Ф. Пуленка из «Hommage à J.S. Bach» и др. Аналогично Баху многие композиторы превращали собственные имена в музыкальные монограммы. Например, Щедрин – SHCHED, Лядов – La-do-f, Беляев B-la-f, Дмитрий Шостакович – инициалы

---

<sup>1</sup> Монограмма (греч. *μόνος* – один, *γραμμά* – буква) – это вербальная, живописно-изобразительная или музыкальная шифровка имени, включающая в том числе названия городов, каких-либо понятий или целых фраз.

DSCN, Альфред Шнитке – A(D)SCH, Альбан Берг – АВ, Софья Губайдулина – EsG, Эдисон Денисов – ED(Es) и др.

*Цель работы:* рассмотреть искусство музыкального шифрования в исторической перспективе от Древнего мира до современности.

*Задачи работы:*

- изучить электронные и печатные источники в виде буклетов, статей и книг о явлении шифрования как составляющей музыкального творчества;
- проанализировать образцы древнего рельефа, живописи, музыки, связанные с использованием различных шифровальных приёмов;
- проследить хронологию развития криптографии в музыкальном искусстве в многообразии видов её применения;
- попытаться осознать технические открытия «тайного» в музыке сегодняшнего дня.

*Новизна* связана с осмыслением активного стилового диалога между «старым» и «новым», в результате которого возвращение к художественной информации прошлого формируется под другим «полюсом» и в новом контексте.

*Практическая значимость* работы определена широкой возможностью применения материала не только в учебном процессе (курсы музыкальной литературы, истории, литературы, мировой художественной культуры), но и в различных внеучебных мероприятиях (конференциях, диспутах, олимпиадах, школьных лекториях и др.).

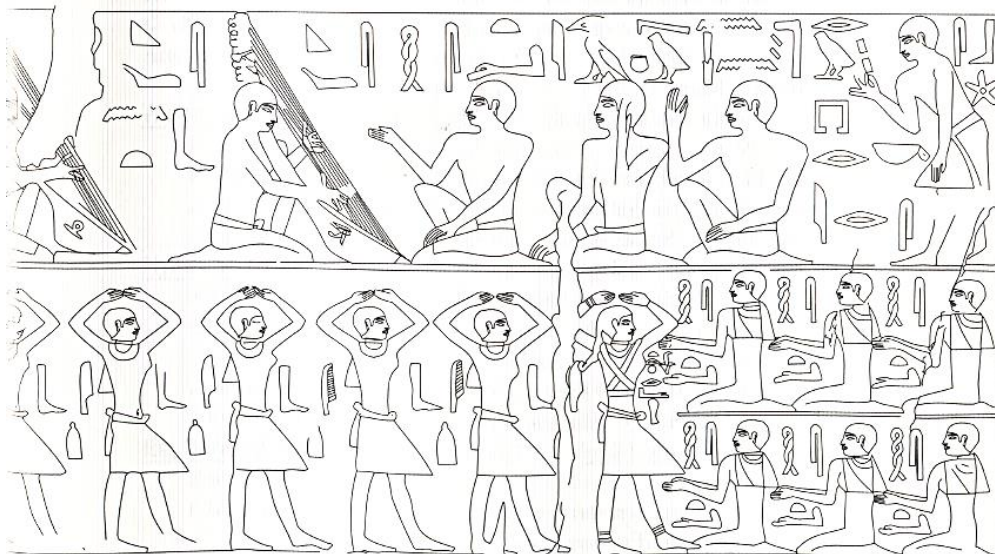
## **Из истории музыкального шифрования**

Тайнопись, она же криптография, зародилась в одно время с письменностью, позволив с помощью условных знаков, букв и цифр ограничить доступ к информации посторонним лицам. И, наоборот, с помощью техники дешифрования древние рукописи и языки со временем стали открыты к изучению.

Так, одним из важнейших памятников в исследовании лингвистических особенностей «цивилизации фараонов» стал найденный в 1799 году Розеттский камень (196 год до н.э.). Он содержал идентичные по смыслу тексты на греческом языке и

древнеегипетском – в виде иероглифов и демотического письма. Информация, представленная на разных языках, стала «ключом» к пониманию содержания рельефов гробниц – самых монументальных и загадочных объектов исторического и культурного наследия Древнего Египта.

В XX веке немецким музыковедом Хансом Хикманом была проанализирована техника древней визуальной нотации – *хирономия* (от греч. «рука» и «закон»). Это особый способ обозначения высоты звука или простого гармонического интервала через положение кистей и пальцев. Хирономисты (писцы-дирижёры и одновременно певцы) изображались во время музыкально-драматических представлений-мистерий в коленопреклонённой позе. Знаки подавались одной рукой, другая же лежала на колене, полу или заводилась за спину, также отмечала вокальную партию, если была прижата к щеке. Обе руки использовались для согласования нескольких нот или ритма.



**Фрагмент рельефа из книги Р. Арройо  
«Музыка в эпоху Пирамид»**

Важность этого открытия отметил в своём труде и испанский музыковед Рафаэль Перес Арройо: «Точно так же, как рисунок танцующего человека превратился в идеограмму, египтяне использовали фигуру хирономиста для разработки серии специализированных знаков» [7, с. 8]. В своей книге – «Музыка в эпоху Пирамид» – Р. Арройо собрал тридцать гимнов из «Текстов Пирамид» – древнейшего произведения египетской

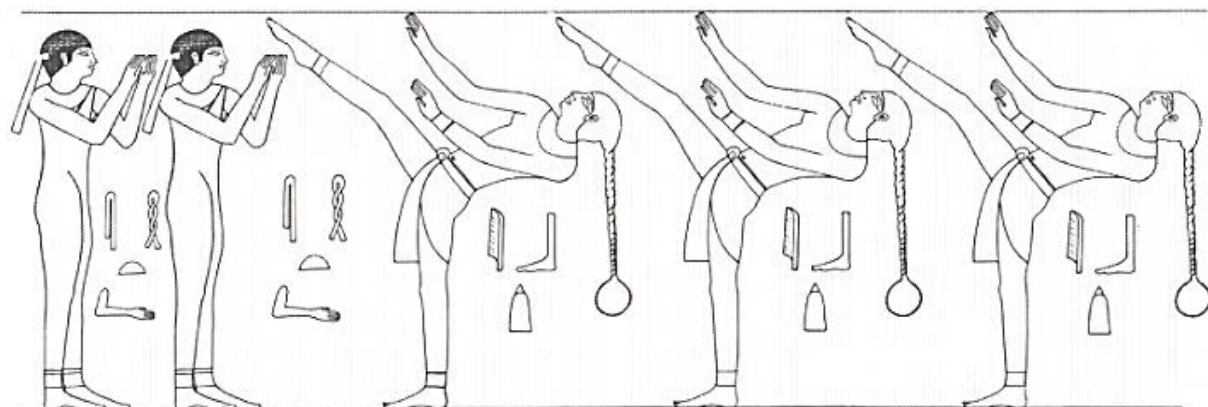


религиозной литературы. Кроме того, опубликовал более сотни фотографий и высококачественных иллюстраций музыкальных инструментов давней эпохи, что помогло провести уникальную реставрацию имевшихся музейных образцов (флейты, аргула, арфы и перкуссии). Это позволило воссоздать максимально аутентичное звучание древнеегипетской музыки в исполнении современного вокально-инструментального ансамбля «Хатор». Одну из композиций записанного альбома «Music in the age of the pyramids» мы рассмотрим в данном исследовании.

«Танец Ибы» относится к погребальному культу и описывает призыв богини любви, радости и музицирования Хатор, которая должна встретить дух покойного и сопроводить его в загробное царство. Исполняемый певцами текст, положенный на пентатонную монодию, выражал радость от присутствия богини:

*Пусть же при жизни приветствуют тебя, О, Хатор!  
Дабы Ка твоего ипостаси ликовали,  
Ибо ты сияешь, как золото.  
О, ты, та, что любит совершенство!*

Хореография состояла из контрастных частей. Величественные движения танцующих начинались под звуки перкуссии, флейт и арф, определявших темп. Без пауз происходил переход к быстрой части, где возрастала скорость движений под сложный ритмический рисунок, эстетически подчёркнутый хлопками исполнителей:

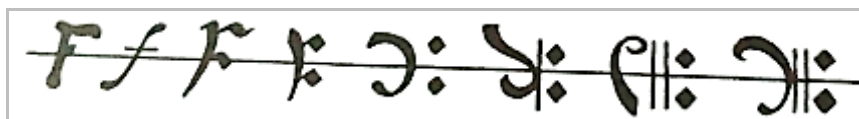


В целом, эстетика Древнего Царства превозносила музыку, представляя её проводником для священного слова, знанием высшего порядка. Традиция графического фиксирования звука в дальнейшем эволюционирует от пиктограммы к букве, а затем к невменному знаку, наиболее точную высоту которого стали подчёркивать линии, будто воспроизводя на бумаге струны музыкального инструмента. Теоретики не переставали искать наиболее точный способ передачи посланий из нот для «избранных» и «посвящённых» в тайны искусства звука. Так, в эпоху Средневековья итальянский монах Гвидо Аретинский ограничил число линий и в самом начале поместил буквенные знаки, ставшие впоследствии «ключами» к музыке:

*Ключ «До»*



*Ключ «Фа»*



*Ключ «Соль»*



Следующий приём связан с подстановкой гласных или согласных звуков шифруемого слова или фразы буквенным фонетическим эквивалентом нотного обозначения (А, В, С, D, Е, F, G, А, Н). Такой вид шифра стал популярен в музыкальной культуре Возрождения, когда жил и творил *Леонардо да Винчи* (1452–1519). Знаменитая фреска «Тайная вечеря» (1495–1498, Санта-Мария-делле-Грацие) является постоянным источником для поисков исследователями скрытых сообщений. Композиция изображает сцену последней трапезы Христа со своими учениками накануне его ареста римлянами. Леонардо распределяет апостолов поровну, по обе стороны от центрального образа Христа. Действующие лица поделены на четыре группы по три человека в каждой, образуя треугольники. Историк

искусства Г. Вёльфлин обратил внимание на линию стола, которая казалась слишком мала для количества участников, но «только так и можно было сплотить фигуры учеников в замкнутые группы и в то же время сохранить контакт с фигурой Христа» [4, с. 41]. Подобный композиционный приём был направлен на раскрытие основного замысла картины. Однако существует гипотеза, что в живописном полотне может быть зашифрована музыка.

В 2007 году итальянский музыкант Джованни Мария Пала завершил исследование фрески, опубликовав книгу «Тайная музыка» («La Musica Celata»). Автор объяснил свой способ интерпретации с точки зрения христианской символики: хлеб означает тело Христово, а руки благословляют пищу (Ил. 1). Наложив нотный стан на всю длину росписи по линии стола, указанные объекты стали восприниматься Дж. Пала как ноты без длительностей, которые при «зеркальном прочтении» (что было характерно для манеры письма Леонардо) в органном тембре прозвучали как медленная музыка, напоминающая реквием.

Анализ и дешифровку подобных посланий значительно облегчили технические достижения, ставшие, одновременно, площадкой для прочтения шифров. Эволюция, ранее связанная с «нотописанием», с момента изобретения фонографа Т. Эдисона (1877) переходит на уровень «звукописания», то есть фиксирования самого момента исполнения со всеми индивидуальными особенностями интерпретатора.

Рассмотрим некоторые приёмы шифрования, реализация которых стала возможна благодаря разнообразию появившихся звуковых носителей. Начнём с популярной в XX веке *грампластинки*, обладавшей высоким качеством звукозаписи, доступной для прослушивания каждому меломану. Иногда на одной стороне винилового диска издатели размещали две или более дорожки, шедшие параллельными спиралями. Записи могли быть совершенно разными, поэтому каждый раз слушатель сталкивался со случайностью, опуская звукосниматель. Так, в 1980 году в комплекте с журналом «MAD» в продажу поступил диск «Этот сверхволнующий день», о наступлении которого и говорилось в оптимистичном начале песни. Независимо от того, на какую из дорожек ставилась игла, проходя через «чистую область», она соскальзывала на одну из восьми довольно

неожиданных сюжетных канавок-концовок. Слушатели до дыр затирали пластинку, чтобы обнаружить все варианты.

Использование «многодорожечной» пластинки позволяло также представить композицию в разных инструментальных вариантах, как это сделал музыкант Джек Уайт, выпустивший в 2014 году альбом «Lazaretto» в стандартном дисковом формате и в виде ограниченной серии пластинок. Содержание последнего прокомментировал британский журналист «New Musical Express» Марк Бомон: «“Обычный” релиз “Lazaretto” на виниле содержит скрытый трек под наклейкой лейбла, голограмму, альтернативные интро к некоторым песням, которые чередуются в зависимости от того, куда поставишь иглу, а также сторону, которая играет изнутри. Для Джека Уайта эти 12 дюймов – вселенная возможностей» [3].

С распространением *компакт-дисков* часть звуковой дорожки – в начале альбома, а также в промежутках между композициями – стала воспроизводить не только «тишину», но и скрытые треки (pregap, hidden track, «track»)². С помощью компьютера послание можно услышать при «прокрутке» диска в обратном направлении – от первой песни до фактического начала всей аудиодорожки CD. В большинстве случаев намёк на наличие подобного материала нельзя было найти на обложке по разным причинам: песня была включена в альбом в последний момент («Freedom» из «Driving Rain» П. Маккартни); это была нестудийная запись («All By Myself» из «Dookie» группы Green Day); цель – достигнуть комического эффекта («Bite Me» из «Off the Deep End» Э. Янковича)³; желание сделать подарок фанатам (комментарии от создателя сериала К. Картера в «The X Files: The Album»); наличие запрещённого материала какого-либо характера.

«А что будет, если зашифровать музыку в виде рисунка?» – подобный вопрос звучал фантастически до момента изобретения киноплёнки⁴. Поиски способа создания искусственной звуковой

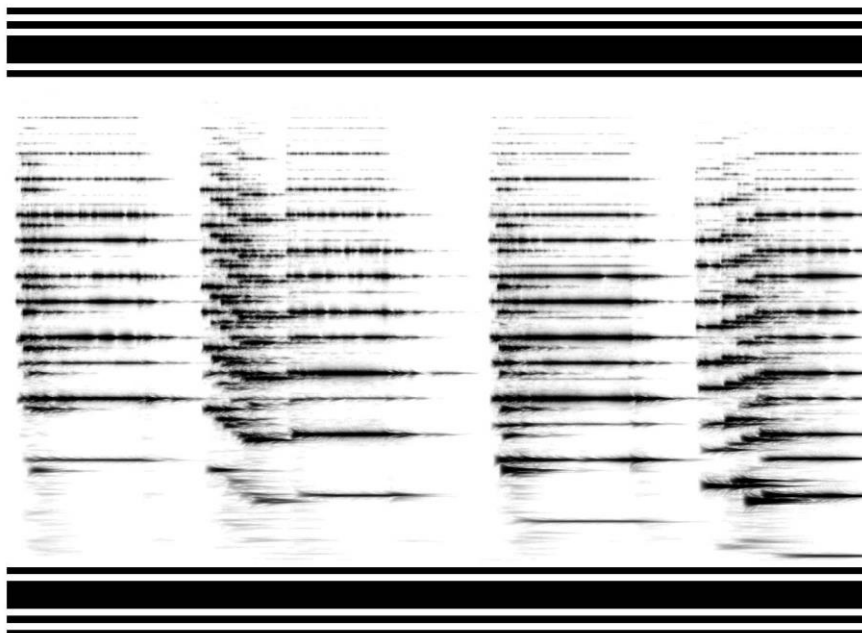
---

<sup>2</sup> Эти служебные промежутки первоначально разделяли композиции между собой – указывали на начало очередной дорожки с определением формата последующей записи (pre-gap) и на её окончание (post-gap), позволяя изменить формат следующей дорожки.

<sup>3</sup> Для слушателей, которые не отключили CD-проигрыватель, через 10 минут после завершения последнего трека в течение шести секунд внезапно громко кричат.

<sup>4</sup> В 1904 году Ю.А. Ласт представил прототип системы оптической записи звука на киноплёнку, в 1911 был совершён первый в истории показ фильма на новой технике.

волны привели исследователей Б. Янковского и Е. Мурзина к конструированию синтезатора оптической фонограммы, важнейшей частью которого стал спектр. В результате в 1958 году появился «АНС» – универсальная фотоэлектронная машина, названная в честь композитора Александра Николаевича Скрябина (Ил. 2). Она давала возможность синтезировать любой звук и музыкальный строй методом рисования спектограммы на специальном холсте без отвлекающих операций вроде проявки и сушки плёнки. Сегодня существует прототип «АНС» в виде аудиовизуальной программы – «Virtual ANS» разработчика А. Золотова. Графический редактор позволяет создавать, обрабатывать и сохранять спектральный облик музыкального произведения, а также преобразовывать сам звук в спектр. Таким образом, получается картинка с зашифрованным в ней коротким посланием, которую можно записать на любой доступной поверхности (бумага, дерево, пластик) или разместить в интернете, а также «считать» с помощью камеры смартфона. Отсюда возникает перспектива не только появления звуковых подсказок в детских книгах и учебниках, аудиометок на товарах, но и новой волны секретных музыкальных сообщений.

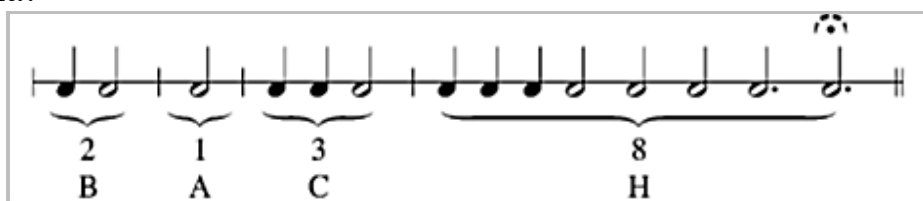


*PhonoPaper-код. И.С. Бах Токката и фуга d-moll (фрагмент)*

В современном мире технологии не стоят на месте, позволяя многое делать вместо себя машинам и созданным для них программам. Несмотря на это человеческая мысль продолжает

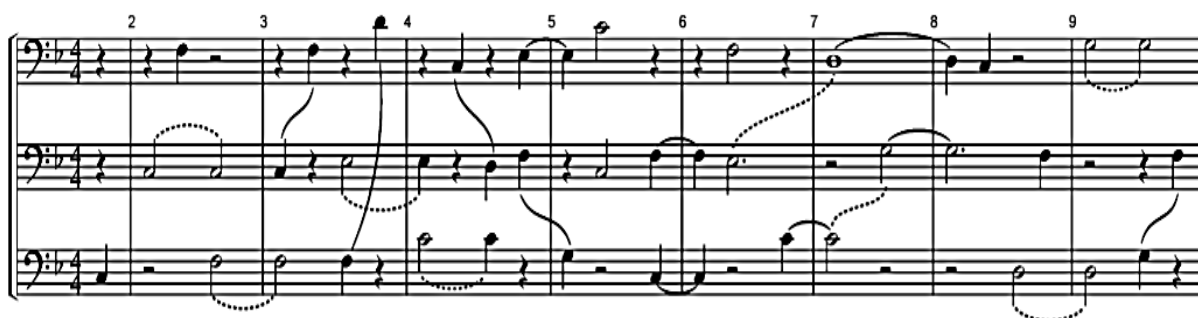
трудиться, продумывать необычные идеи и воплощать их в творческом направлении, словно утверждая известное выражение Вольтера: «Знать много языков – значит иметь много ключей к одному замку».

Во второй половине XX века российский композитор **Сергей Загний** воплотил ритмическую модель известной барочной монограммы в «Этюдах на ритм ВАСН» для органа или любых мелодических инструментов (1984). Композитор взял за основу соответствие между буквой и её порядковым номером в латинском алфавите, числовое значение которого и определило количество долей. Отсюда получилась следующая числовая формула:



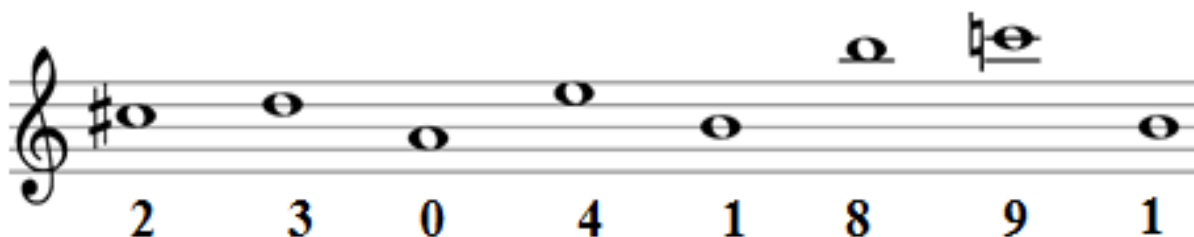
В каждом этюде восемь раз проводится оstinатная ритмическая фигура *ВАСН* с условной группировкой длительностей. Так, звучание, напоминающее баховское многоголосие, органично взаимодействует с элементами минимализма.

### Сергей Загний «Этюды на ритм ВАСН». Этюд № 1

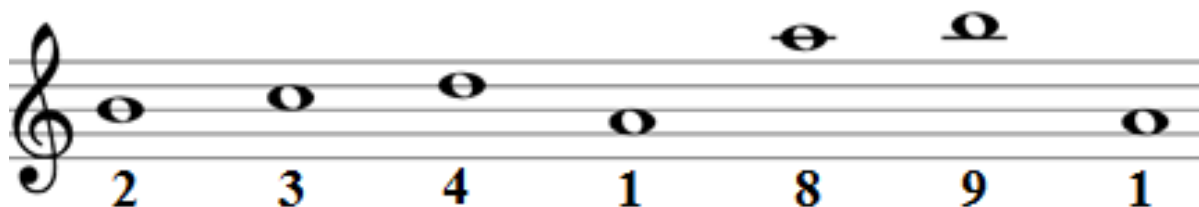


Характерным явлением современной композиторской «лаборатории» становится наличие авторского шифра в виде «музыкальной азбуки», благодаря которому музыка начинает буквально «говорить». Идея подобного музыкального «алфавита», где буква равна интервалу, была воплощена челябинским композитором **Аланом Кузьминым** в его симфонии чисел «Джульетта»<sup>14</sup>. Композиция для флейты, фортепиано и

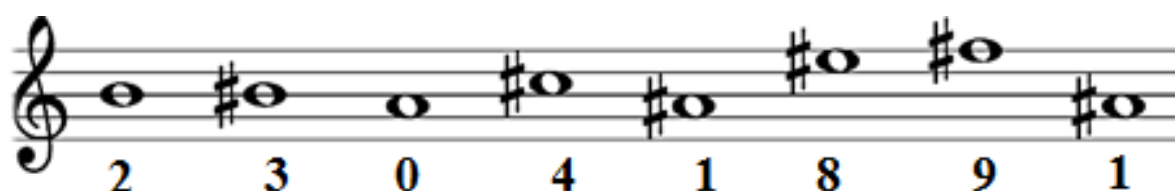
струнного оркестра впервые прозвучала в 2016 году в программе челябинского фестиваля, посвящённого 125-летию Сергея Прокофьева. В своём произведении А. Кузьмин зашифровал дату рождения композитора – 23 апреля 1891 года. Символика этого числа – «23041891» – легла в основу интонационного материала симфонии, объединив три известные интервальные модели. Лёгкая и острая тема-зерно представляет собой вариант «танеевской системы» с чередованием мажорно-минорной краски («0 – прима, 1 – секунда, 2 – терция ...»):



Её противоположность – спокойная минорная тема в парящем тембре флейты. Она появилась из широко используемого в мировой практике интервального «кода» («1 – прима, 2 – секунда, 3 – терция ...»):



В среднем разделе потеря баланса и гармонии ознаменована переходом в иной стилистический пласт – серийную технику. Изменённый облик Джульетты вырисовывается при прочтении шифра на каждой ступени хроматического ряда:



«В своём творчестве я стремлюсь показать, что философия и математика – те области, которые пронизывают всё в нашей жизни, от самых бытовых моментов до самых возвышенных, –

говорит в интервью Алан Кузьмин. – Когда я пишу музыку, то волей-неволей ловлю себя на мысли, что иной раз обращаюсь к жёстким математическим конструкциям, а потом одухотворяю их, вливаю в них эмоции» [1].

Возникновение подобных сочинений можно объяснить с позиции другого композитора-экспериментатора – Альфреда Шнитке: «... Мне очень интересно писать сочинения, где не всё лежит на поверхности. Я пришёл к выводу – чем больше всего в музыку “запрятано”, тем более это делает её бездонной и неисчерпаемой, конечно, если это “запрятано” на разных уровнях» [2, с. 72].

Итак, шифрование в ритме или звуках, в нотописании или звукописании различных посланий от древности до новейшей музыки представляет собой специфический художественный приём. Он отражает особенности композиторского мышления и минувших времён, и современности – той удивительной, захватывающей и парадоксальной цифровой эпохи, в которой мы живём.

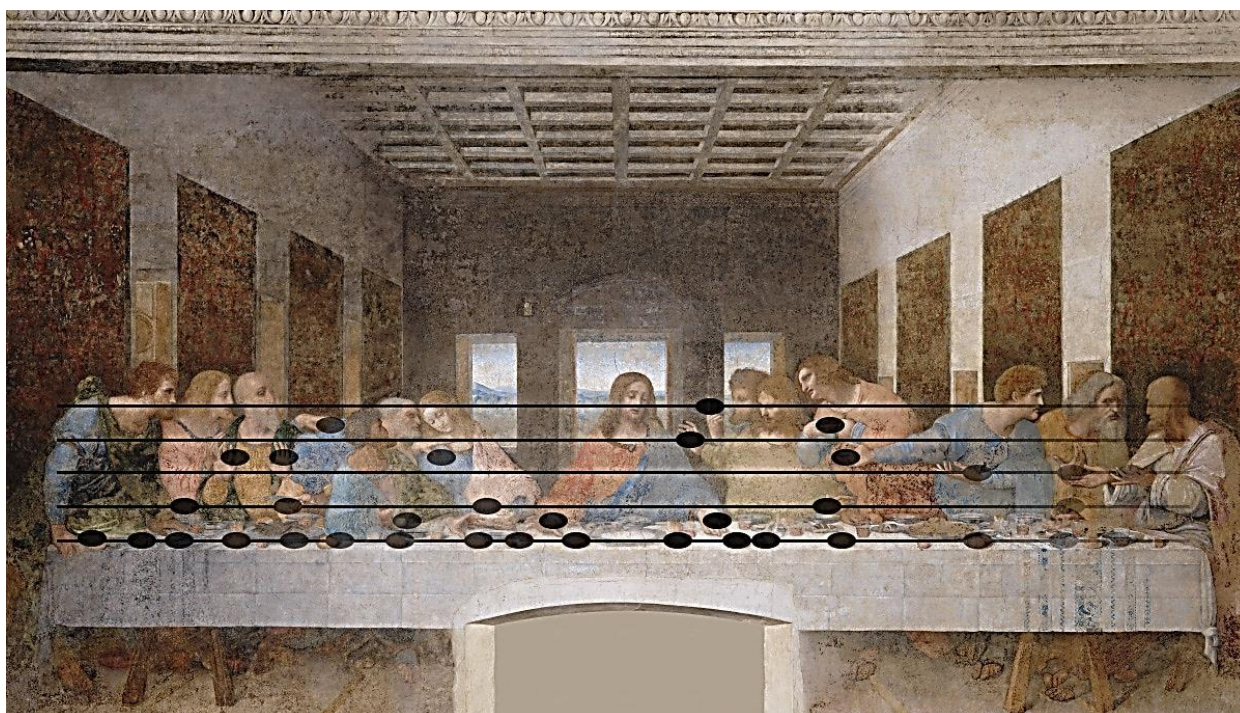
### Список литературы

1. Ананьева, С. День рождения Прокофьева отметили премьерами [Электронный ресурс] / С Ананьева. – Режим доступа : URL: <http://chelyabinsk.74.ru/text/longread/gorod/226440830480384.html?mobile=0> (дата обращения 21.02. 2018).
2. Беседы с Альфредом Шнитке [Текст] / сост. А.В. Ивашкин. – Москва, 1994. – 304 с.
3. Бомон, М. Джек Уайт: неоднозначный гений [Электронный ресурс] / М. Бомон // пер. Д. Долбина, Д. Постнова; Britishwave.ru. – 2014. – Режим доступа : URL: [http://britishwave.ru/articles/jack\\_white/dzhek\\_uajt\\_neodnoznachnyj\\_genij](http://britishwave.ru/articles/jack_white/dzhek_uajt_neodnoznachnyj_genij) (дата обращения 21.02.18).
4. Вёльфлин, Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение [Текст] / Г. Вёльфлин. – Москва : Айрис-пресс, 2004. – 368 с.
5. Дамс, В.Ф. Мендельсон-Бартольди [Текст] / В. Дамс ; пер. с нем. Л.А. Мазель. – Москва : Музыкальный сектор, 1930. – 56 с.



6. Друскин, М.С. И.С. Бах [Текст] / М.С. Друскин. – Москва : Музыка, 1982. – 383 с.
7. Музыка в эпоху пирамид (Music in the age of the pyramids) [Текст] / Music composed, arranged and conducted by Rafael Pérez Arroyo, Nathor Ensemble. – Natyural Acooustic Recordings, 2001. – 51 с. – (буклет CD-альбома).
8. Стракович, Ю.В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке [Текст] / Ю.В. Стракович. – Москва : Классика-XXI, 2014. – 352 с.
9. Сурминова, О.В. Ономафония в жанре «Краткой истории музыки» / О.В. Смирнова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2012. – № 1 (1). – С. 68–78.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. Леонардо да Винчи «Тайная вечеря».  
Нотная расшифровка Дж.М. Пала*



*Ил. 2. Virtual ANS. Рисование музыки на iPad*

Автор: Вставская Татьяна (7 класс), ДШИ № 1  
Научный руководитель: Украинцева Н.П., преподаватель  
Научный консультант: Дымова И.Г., канд. пед. наук, доцент

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТРОЙ

Поводом к написанию данной работы явилось стремление разобраться в особенностях музыкального строя инструментов со свободной интонацией: струнных смычковых и духовых. При написании тембровых диктантов было обнаружено, что одна и та же нота, воспроизводимая на скрипке и на фортепиано, звучит по-разному. Оказывается, частота звуков современного фортепиано с его двенадцатиступенным строем и фиксированной настройкой не совпадает с частотой этих же звуков струнных смычковых и некоторых духовых инструментов. Выяснилось, что наряду с интервалами равномерно-темперированного строя, для этих инструментов используются интервалы пифагорова и чистого строев. В западноевропейской музыкальной культуре существует несколько основных строев: пифагорейский, чистый и равномерно темперированный. Почему же музыканты не остановились на одном из них? Почему некоторые инструменты до сих пор звучат в натуральном строе, и действительно ли частота звуков натурального строя более благозвучна для человеческого слуха, чем искусственно скорректированная частота звучания темперированного строя? Эти и другие вопросы, мы попытались выяснить в процессе работы.

*Целью работы* является изучение особенностей различных музыкальных строев, используемых в композиторской практике различных эпох. Для достижения поставленной цели были поставлены следующие *задачи*:

1. изучить историю возникновения и развития музыкальных строев;
2. сравнить музыкальные строи, выделить их основные достоинства и недостатки;
3. установить взаимосвязь различных музыкальных строев с натуральным обертоновым звукорядом.

*Объект исследования*: музыкальные строи.

*Предмет исследования*: музыкальный звук и частоты звуков, их формирующих.

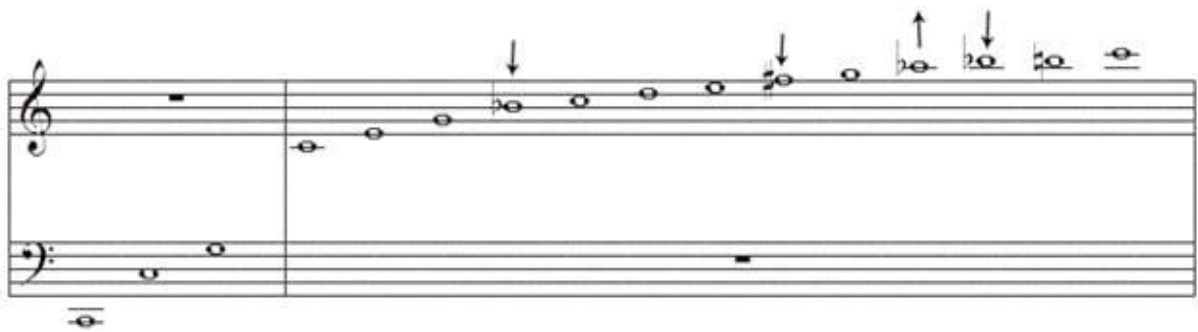
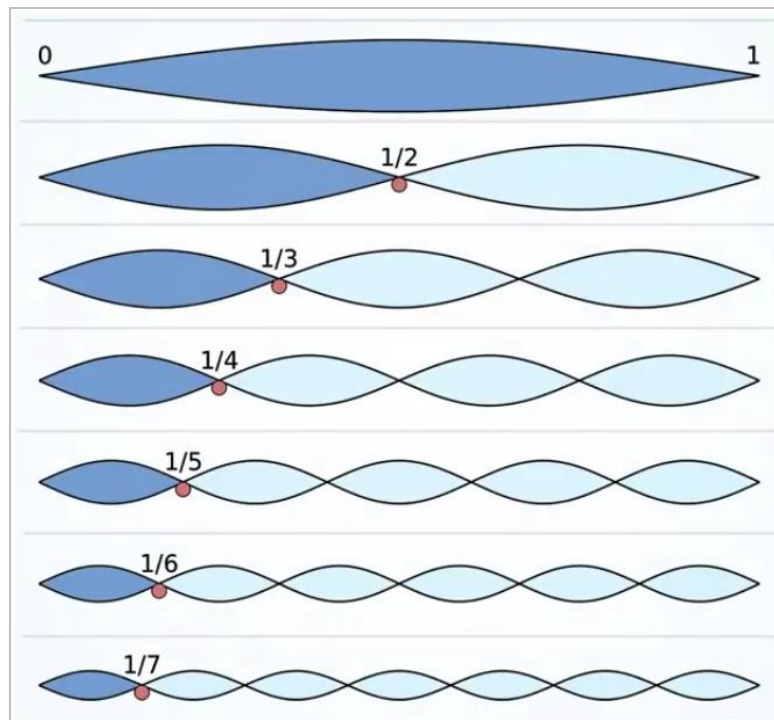
*Практическая значимость:* возможно использование материалов в учебном процессе (школьные курсы музыкальной литературы, слушание музыки, музыкальной грамоты, внеклассные мероприятия).

Музыкальный строй – это система организации музыкальных звуков по высоте, выраженная в соотношениях частот их колебаний. Чтобы создать музыкальный строй, необходимо выбрать некоторое количество звуков и установить частотные соотношения между ними. При этом соотношения частот не должны быть произвольными и должны соответствовать природе музыкального звука. За свою многовековую историю человечество создало много звуковых систем, при этом были разработаны и введены различные строи инструментов, которые, так или иначе, сохраняют свое значение в современной музыкальной практике.

### **Натуральный звукоряд**

Музыкальный звук, издаваемый струной, или любой другой звук, который слышит человеческое ухо, складывается из основного тона и других призвуков – звуков меньшей интенсивности, которые называются обертонами. Таким образом, музыкальный звук — это сложное многосоставное явление и представляет собой наложение синусоидальных колебаний с частотами, соотносящимися как числа натурального ряда: 1, 2, 3, 4... и так далее.

В работе А. Насретдинова мы встречаем определение обертона: «каждый, кто .... знаком с физикой, знает, что колеблющаяся струна совершает также так называемые гармонические колебания – самостоятельные колебания равных долей струны. При этом она издает не только свой основной тон, но и так называемые обертоны». [4, с. 22] Последовательность обертонов в музыкальном звуке называют натуральным, или природным звукорядом, а сами обертоны получили название гармоник.

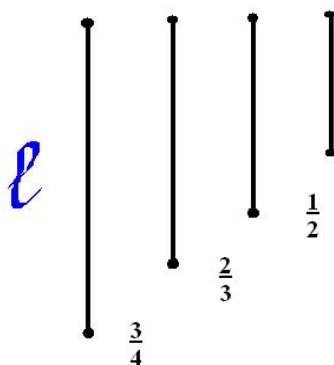


Интервалы этого ряда положены в основу различных музыкальных строев и на некоторых музыкальных инструментах можно извлечь только звуки натурального звукоряда: фанфара, горн, рог, натуральная труба, натуральная валторна, варган, трумшайт и так называемые обертоновые флейты (русская калюка, молдавская тилинка). По отношению к этим и подобным инструментам говорят, что они звучат в натуральном строе.

### Пифагорейский строй

Пифагорейский, или пифагоров строй – это один из первых общепринятых музыкальных строев. Его создание приписывают пифагорейской школе, а иногда и самому великому ученому. Пифагорейцы изучали музыку на основе звуков, издаваемых единственной струной музыкального инструмента, называемого монохордом. При изменении длины струны в 2 раза образуется

простейшее соотношение 2:1, которое соответствует интервалу в одну октаву. Еще одно простейшее соотношение образуется, если прижать струну в точке, отстоящей от конца струны на треть ее длины. В численном виде это отношение записывается как 3:2 и соответствует интервалу в одну квинту. Точка, отстоящая от конца струны на четверть длины, что в численном виде записывается как 4:3, соответствует интервалу кварта. Ю. Холопов считает эти интервалы основными консонансами пифагорейского строя: «из чисел 1, 2, 3, 4 в строго предустановленном порядке возникают главные симфонии-консонансы: октава (2 : 1), квинта (3 : 2), кварта (4 : 3)». [7, с. 59] Пифагор назвал эти интервалы диапазон, диапент и диатессарон – знаменитый Пифагоров тетрактис. Существовало предание, что именно так были настроены струны лиры Орфея (Ил. 1).



Следует особо отметить, что звуки Пифагорова тетрактиса – это первые четыре звука натурального обертонового звукоряда. Пифагорейскую гамму или звукоряд в пифагорейском строе образуют звуки, полученные откладыванием от некоторого исходного звука любого количества квинт вверх и вниз, с переносом получающихся нот во все октавы.

Идея квинтового расположения нот звукоряда сохранилась в музыке вплоть до наших дней. Пифагоров строй, который выстроен по чистым квинтам – незамкнут. Если строить чистые квинты от ноты до, то мы доберемся до си-диеза, который окажется выше ноты до. Разница между ними и есть пифагорова комма, равная приблизительно 1/9 тона. В получаемой таким образом мажорной гамме все большие терции оказывались несколько расширенными по сравнению с аналогичными терциями в современном равномерно-темперированном строе.

Яркое, несколько напряженное и обостренное звучание терций отвечало тенденциям интонирования одноголосной музыки, особенно в восходящих мелодических ходах. Именно так и звучат III, VI и VII ступени лада в пифагоровом строе. В мелодической последовательности некоторое повышение звучания этих ступеней не вызывает ощущения фальши, именно поэтому пифагоров строй был пригоден для интонирования одноголосной музыки, которое было чрезвычайно ярким и выразительным. Не случайно в античной музыке главенствующим складом была монодия, тип одноголосия, который отрицает даже самую возможность гармонического аккомпанемента. Пифагоров строй служил основой не только античной монодии, но также и полифонической музыки западноевропейского Средневековья. Музыкальные теоретики по традиции продолжают описывать интервалы в значениях пифагорова строя вплоть до XVI века, хотя в многоголосной музыке того времени по общему мнению уже установился чистый строй. «Недостатком пифагорова строя является неблагозвучие терций. Из-за своих недостатков, пифагорейский строй выходит из употребления в шестнадцатом веке, а человечество, в поисках более чистого звучания музыки, переходит к новому типу строя — это так называемый чистый строй». [5, с. 80] Однако в исполнительской практике пифагорейский строй сохранился до нашего времени. В пифагорейском строе поют афонские монахи, звучат византийские песнопения.

### **Чистый строй**

Когда стало развиваться многоголосие и наряду с мелодией большое значение приобрела гармония, пифагоров строй перестал удовлетворять музыкантов, так как аккорды с расширенными большими терциями этого строя звучали слишком резко, напряженно, а иногда и просто фальшиво. Расширенные большие терции, благоприятные для исполнения мелодии, оказались непригодными для аккордовых сочетаний. Возникшие в практике художественные требования вызвали к жизни новый строй. Это был так называемый чистый строй, в котором большие терции акустически совершенны. Система

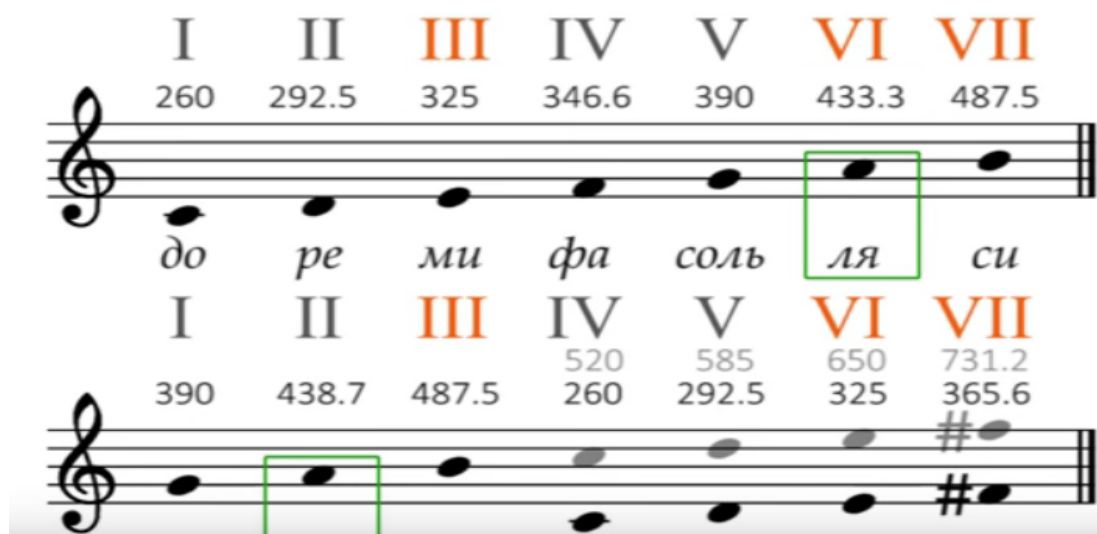
соотношений чистого строя включает в себя интервалы, позаимствованные у обертонового звукоряда. В чистом строе второй звук большой терции производится непосредственно от пониженного на две октавы четвертого обертона основного звука или по соотношению 4:5, что делает терции акустически совершенными. «Чистая терция была введена в арсенал средств для построения новых нот звукоряда наряду с использовавшимися в пифагоровом варианте квинтой и октавой. Получившийся строй был назван «чистым». [6] Разработку чистого строя обычно связывают с именем итальянского композитора и музыкального теоретика XVI века Джозеффо Царлино (Ил. 2).

Чистый строй впервые позволил использовать мажорные и минорные гармонические аккорды (трезвучия) при игре на инструментах с фиксированной частотой звуков. Ю.Н. Холопов считает, что «...именно у Царлино впервые появляется научно-математическое обоснование созвучий, которые позднее были названы мажорным и минорным трезвучиями». [7, с. 145] Но «главное, что пришло в музыку с натуральным строем – это тональность. Мажор и минор (и как аккорды, и как тональности) стали возможны только в натуральном строе». [5, с. 85] Мелодические большие терции, построенные на I, IV и V ступенях мажорной гаммы, в чистом строе несколько сужены по сравнению с пифагоровым и равномерно-темперированным строями, но в аккордах эти натуральные большие терции звучат очень хорошо. Именно поэтому чистый строй нашёл своё применение в многоголосии. По мнению Ю.Н. Холопова – «Джозеффо Царлино – один из самых великих теоретиков в истории музыки. Он научно обосновывал ту музыкальную практику, к вершинам которой относится творчество Палестрины, Лассо, Жоскена Дебре и других мастеров строгого письма». [7, с. 133]

Однако при использовании чистого строя возникли два вида новых сложностей. Одни и те же ноты в разных тональностях могут занимать различные ступени звукоряда, из-за чего не всегда имеют одинаковую частоту колебаний, так как в одном случае нота может быть произведена по квинтовым соотношениям, а в другом – через большую терцию. Из этого



исходит, что звукоряд чистого строя пригоден только для одной тональности.



Модуляции и отклонения в другие тональности становились невозможны, и исполнители не имели возможности производить даже элементарные модуляции и отклонения. «Переходы в другие тональности были крайне ограничены, и это лишало музыку значительной части её выразительных средств. Выход был либо в отказе от фиксированного строя, либо в увеличении сложности музыкальных инструментов – в создании совокупности чистых строев (по экземпляру для каждой базовой тональности, около 85), и нужны были ещё сложные системы переключения».[3] На практике это приводило к тому, что музыканты были фактически «привязаны» к одной тональности и для перехода в другую тональность требовалась постоянная перенастройка инструмента. Для использования чистого строя необходимо было либо увеличивать сложность музыкальных инструментов, либо отказываться от фиксированного строя, давая музыканту возможность тонкой подстройки высот отдельных звуков. Можно себе представить, какого терпения и слуха требовала полная настройка такого инструмента. Клавишные инструменты изготовлялись с разным числом клавиш в октаве (вплоть до 31) и такие инструменты не могли получить широкого распространения из-за своей непрактичности и очень сложного устройства.

Помимо того, что интервалы одной тональности не всегда подходят для другой, сам по себе чистый строй не совсем

идеален. Интервал между II и VI ступенями определяется как чистая квинта, но их соотношение не соответствует соотношению 2:3. Звук VI ступени занижен, т.к. производится, как большая терция от III ступени, как и положено в чистом строе, а не по квинте от II ступени. Такое фальшивое звучание, за которое этот интервал был прозван «волчьей квинтой», делает непригодным использование аккорда на II ступени.



### Равномерно темперированный строй

Музыканты все больше и больше убеждались в бесперспективности чистого строя, что заставляло их искать способ построения универсального строя, который бы оптимально подошел сразу для всех тональностей. Понадобилось принципиально новое решение, и таким решением стал 12-ступенный равномерно темперированный звукоряд. Зарождение равномерно темперированного строя можно проследить в глубокой древности. Еще греческий философ Аристоксен, ученик Аристотеля, предложил в IV веке до н. э. заменить строй Пифагора делением чистой кварты на пять равных полутонов, как и в современном равномерно темперированном строе. Свой вклад в развитие темперированного строя внесли физики, акустики и математики Генрих Грамматеус (1518), Винченцо Галилеи (1568), Симон Стевин (1617), Марен Марсенн (1636). Подлинным же изобретателем равномерной темперации следует признать китайца Чжу Цзай Юя (1536), принца династии Мин, занимавшимся музыкой, математикой и астрономией (Ил. 3).

После тридцати лет тщательного изучения и экспериментов им была разработана математическая основа построения равномерно темперированного музыкального строя. Для длины

струны и флейты он предлагал ряд ступеней, строящихся на величине, равной корню двенадцатой степени из двух:  $\sqrt[12]{2}$

После того как Чжу Цзай Юй опубликовал свое изобретение в 1584 году, на него обратили внимание европейцы. Первое упоминание о нём появилось в неопубликованных бумагах математика Симона Стевина (1548-1620). В 1636-1637 сведения о равномерной темперации были изданы Мареном Мерсенном в его книге под названием «Всеобщая гармония». По мнению Ю.Н. Холопова, М. Мерсенн «внес большой вклад в разработку двенадцатизвучковой равномерной темперации». [7, с. 177] К концу века темперированный строй исследовал немецкий музыкальный теоретик и акустик Андреас Веркмайстер (1645–1706), которому часто и приписывается его изобретение, а в 1722 г. публикуется эпохальная работа И.С. Баха «Хорошо темперированный клавир» («Das Wohl-temperierte Klavier»), в которой были представлены первые музыкальные произведения в темперированном строе. Нет единого мнения о том, писал ли Бах свои произведения для нового равномерно темперированного строя или для близкого ему, но этот цикл стал весомым аргументом в пользу темперации. Следует отметить, что к этому моменту уже были опубликованы основные работы по теории логарифмов, поэтому темперированный строй воспринимался современниками как триумф математики, а клавиатура фортепиано была представлена математиками как материализованная логарифмическая линейка. В равномерно темперированном строе пифагорейская комма (1/9 тона) равномерно распределяется по всему строю. Она поделена на 12 равных частей и распределена между двенадцатью квинтами. Таким образом, каждая квинта в равномерно-темперированном строе становится уже не «чистой», а на 1/108 тона меньше.

Достоинства равномерной темперации очевидны: с её появлением становится возможным строить звукоряд от любой ноты, переходить от одной тональности к другой без перенастройки музыкальных инструментов, транспонировать и модулировать в любые тональности, а также позволяет создавать относительно несложные музыкальные инструменты. Можно утверждать, что равномерно темперированный строй занял в настоящее время главенствующее положение и именно на нем

основывается вся современная музыка. Недостатком этого строя является то, что в нём нет акустически чистых интервалов обертонового звукоряда, кроме октавы. Именно поэтому у равномерно-темперированного строя очень много противников. Многие композиторы, исполнители, видные теоретики и публицисты восставали против математических увлечений в музыке, причисляя к ним и равномерную темперацию. Неравномерно-темперированные строи сохранялись и продолжали существовать во всех странах Европы в течение всего XVIII века. «Из великих композиторов, живших в эпоху становления классической западноевропейской музыки, сторонником «чистого» строя был Гендель. Стремясь к «чистоте» интонирования интервалов, он играл на специально сконструированном для него органе, с добавочными клавишами в октаве для подчистки неискоренимой фальши в аккордах». [1, с. 47] Среди противников равномерно-темперированного строя был, например, Д. Дидро. Не любил равномерной темперации и П.И. Чайковский – он сам настраивал свой рояль по «чистым» интервалам. Противоречит интонациям двенадцатиступенного строя и традиционная настройка смычковых инструментов (скрипки, альты, виолончели, контрабаса) по чистым квинтам. Слух исполнителя привыкает к их звучанию, музыкант уже не может «протемперировать» в своем исполнении квинты и кварты, а значит, и все другие интервалы интонируются в соответствии с величиной квинт. Имеются значительные трудности в интонировании темперированных интервалов и на духовых инструментах. Как же на практике сочетаются «чистые» и темперированные звуки и как решается такая сложная задача в оркестровом исполнении, как компромисс между интонациями различных инструментов? Небольшие отклонения от точных значений высоты в равномерно-темперированном не вызывают ощущения фальши потому, что это обусловлено зонной природой музыкального слуха. Выдающийся советский ученый Н.А. Гарбузов в работах 1928–1956 годов экспериментально доказал, что восприятие любых элементов музыкального языка (высоты звука, его длительности, темпа и ритма, тембра, динамических оттенков, интонаций) носит зонный характер. Гарбузов утверждал, что «нашим высотным представлениям звуков соответствуют не

частоты, а полосы частот – зоны». [2, с. 15] Если все звуки в пределах зоны качественно одинаковы, то все частоты попадают в одну зону и неразличимы с музыкальной точки зрения.

### **Музыкальные строи других народностей**

Кроме общепринятых в западноевропейской практике музыкальных строев, многие народности, имеющие развитую музыкальную культуру, интуитивно создали множество нетемперированных и темперированных строев, которые формировались в соответствии с особенностями национального музыкального слуха и национальными традициями. Так, например, в Индии это так называемая «рага», разбитая на 22 неравные ступени – «шрути» (Ил. 4). Между этими ступенями могут вставляться еще меньшие интервалы, доступные только первоклассным исполнителям. Исключительным разнообразием отличается и индонезийская музыка, особенно на островах Ява и Бали. Сложные 17- и 24-ступенные строи используются в музыке арабских стран.

Изучение особенностей различных музыкальных строев – очень интересный и увлекательный процесс. В данной работе была сделана попытка проследить, как в процессе исторического развития западноевропейской музыкальной культуры появлялись различные звуковые строи. Кроме того, в работе были рассмотрены и выявлены важнейшие особенности, достоинства и недостатки каждого из музыкальных строев. На основании изученного материала мы можем сделать следующие выводы:

1. Музыкальные строи, которые появлялись в ранние музыкально-исторические эпохи, основывались на том или ином отрезке натурального обертонового звукоряда: пифагорейский строй – это первые четыре звука натурального обертонового звукоряда, чистый строй заимствует у обертонового звукоряда чистые терции.

2. Равномерно темперированный строй, на котором основывается вся современная музыка, является акустически несовершенным, так как в нём практически отсутствуют чистые интервалы обертонового звукоряда (кроме октавы).

3. Актуальность использования различных музыкальных строев не потерялась и сегодня. Начиная с семидесятых годов

двадцатого века, в музыкальном мире интенсивно развивается интерес к исполнению музыки Ренессанса и Барокко на инструментах старой конструкции. Аутентичное звучание старинной музыки не может быть достигнуто без соблюдения аутентичного строя, поэтому в данном случае возникает вопрос реконструкции исторически достоверного строя. Следует отметить и то, что ведутся экспериментальные поиски в области музыкального строя, так как идеальный музыкальный строй до сих пор не найден.

Если же говорить о практическом значении данной работы, то она может помочь расширить кругозор учащихся музыкальных школ о музыкальных строях, сформировать у них понимание об особенностях каждого из них.

### Список литературы

1. Авдеев, Л.В. Рождение звукоряда [Текст] / Л.В. Авдеев, Ю.И. Варивода, В.М. Дубовик, П.Б. Иванов. – Санкт-Петербург : ВODlib, 2006. – 92 с.
2. Гарбузов, Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха [Текст] / Н.А. Гарбузов. – Москва ; Ленинград : Академия наук СССР, 1948. – 85 с.
3. Каплунов, Ю.Г. Темперированный строй [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://yurykaplunov.fo.ru/wiki>. (дата обращения: 20.12.2017).
4. Насретдинов, А.А. Физика и анатомия музыки [Текст] / А.А. Насретдинов. – Москва : Бослен, 2012. – 224 с.
5. Олейников, Р.В. Построение музыкальных систем [Текст] / Р.В. Олейников. – Москва : Ленанд, 2016. – 168 с.
6. Музыкальный строй. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [https://studopedia.ru/8\\_8029\\_muzikalniy-stroy.html](https://studopedia.ru/8_8029_muzikalniy-stroy.html) (дата обращения: 20.12.2017).
7. Холопов, Ю.Н. Музыкально-теоретические системы [Текст] / Ю.Н. Холопов. – Москва : Композитор, 2006. – 631 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



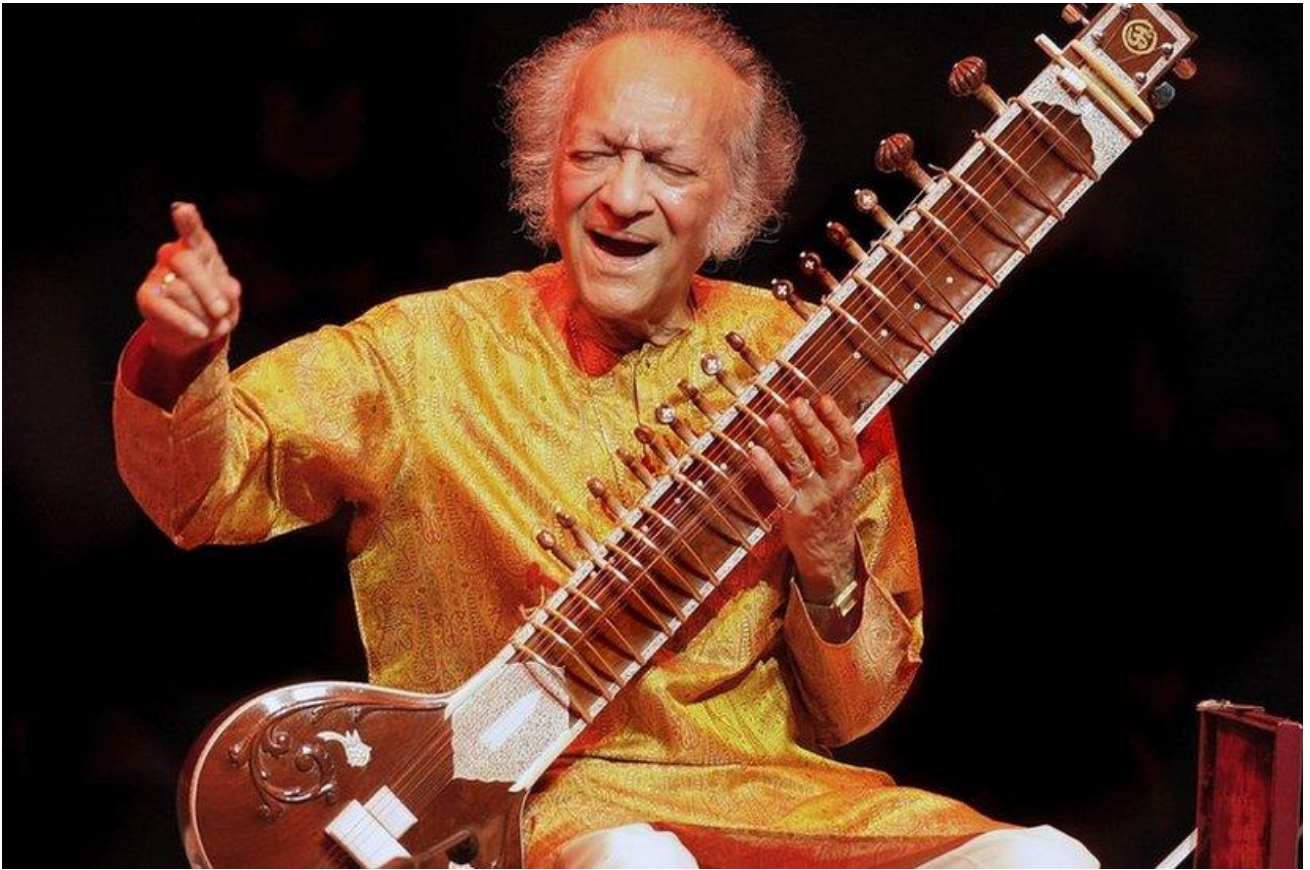
*Ил. 1. Лира Орфея*



*Ил. 2. Джозеффо Царлино*



*Ил. 3. Чжу Цзай Юй*



*Ил. 4. Рави Шанкар*



Автор: Илларионов Григорий (5 класс), ДШИ № 5  
Научный руководитель: Санпитер Л.П., преподаватель  
Научный консультант: Дымова И.Г., канд. пед. наук, доцент

## **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ГАРМОНИИ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Всматривайтесь в привычное – и вы увидите неожиданное.*

*Всматривайтесь в некрасивое – и вы увидите красивое.*

*Всматривайтесь в простое – и вы увидите сложное.*

*Всматривайтесь в малое – и вы увидите великое.*

*Японская мудрость*

Япония, Страна Восходящего Солнца, обладающая уникальной культурой, в том числе и музыкальной, удивляет мир своими глубокими традициями и обычаями, и, храня национальную самобытность, легко входит в мировое пространство, включая экономику, культуру, искусство и образование. «Будучи втянута в орбиту<sup>5</sup> дальневосточной музыкальной цивилизации, Япония, в силу исторических и географических причин, сохранила древнейшие виды музыки», отмечает музыковед-ориенталист М.В. Есипова.<sup>6</sup> [1, с. 156]

Состояние древнего музыкального искусства Японии определило поэтапное проникновение континентальной культуры в первую очередь китайской и корейской и её «музыкальное заимствование», начиная с V–VI веков. Более активный культурный обмен между Кореей и Китаем с Японией происходит в V–VII века в эпохи Суй (581–618) и Тан (618–907), который выражается в мощном внедрении в Японию придворной китайской музыки двух категорий, это – *я-юэ* (изящная,

---

<sup>5</sup> Под орбитой дальневосточной музыкальной цивилизации по М. Есиповой подразумевается обширный регион восточной Азии (включающий Китай, государства Кореи, Вьетнам), на территории которого распространилась китайская музыкальная культура; дальневосточную музыкальную культуру характеризует общий музыкальный инструментарий, единая философская и теоретическая концепция музыки, сопоставимый жанровый круг.

<sup>6</sup> Есипова Маргарита Владимировна – музыковед-ориенталист, кандидат искусствоведения. Ведущий научный редактор издательства «Большая Российская энциклопедия», и.о. главного редактора Государственного музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Автор многих работ по музыке стран Восточной Азии.

правильная, высокая музыка) и другая – *су-юэ* (жанры придворной развлекательной музыки), получившей дальнейшее развитие.

«Говоря о проникновении музыки дальневосточной цивилизации в Японию, надо подчеркнуть, что речь идёт о воздействии культурного комплекса в целом и музыки как его части. Естественно, что всё ей сопутствовавшее – инструментарий, нотации, стили и манеры исполнения, эстетика и философия, теория и символика – всё это было воспринято Японией» – по словам М. Есиповой. [1, с. 158]

В течение последующих VIII–XII веков японская придворная музыка эпох Нара (701–794) и Хэйан (794–1185), «обозначаемая общим термином *гагаку* (изящная музыка ведёт своё происхождение от *су-юэ* (музыка банкетов), и включавшая широкий круг жанровых разновидностей, в том числе некитайского происхождения» – утверждает М. Есипова. [Там же, с. 157]

*Цель работы:* постижение эстетики японского музыкального инструментария как части в мироощущении и миропонимания.

*Задачи работы:*

- изучить литературные и электронные источники, посвященные общим вопросам эстетики японской культуры;
- познакомиться с японскими музыкальными инструментами;
- найти записи звучания музыкальных инструментов и послушать их звучание;
- подготовить презентацию.

*Объект исследования:* эстетика и её отражение в музыкальной культуре, в частности, в музыкальных инструментах.

*Предмет исследования:* традиционные японские музыкальные инструменты.

*Актуальность работы* заключается в попытке осмысления и обобщения информации о специфике музыкальной культуры Японии, той области музыкального искусства Японии, по которой весьма скромно представлена информация. Вместе с тем

представляет большой интерес вопрос соприкосновения русской и японской культур.

*Практическая значимость работы:* формирование исследовательских умений в области японской культуры, расширение сферы знаний о японской музыкальной культуре и использование данного материала в учебном процессе.

### **Эстетика японской культуры и её отражение в музыкальных инструментах**

Японская музыкальная эстетика сформировала четыре принципа: «гармония», «уважение», «чистота» и «тишина» или «простота», которые выражают смысл, как всей японской культуры, так и японской музыки через понятие *ва-кэй-сэй-дзяку* (和敬静寂).

Первые два принципа, принятые японцами из китайской культуры – почтительное отношение к мастеру и к самой музыке, являются неизменным элементом музыкальной культуры. Два следующих понятия появились в Японии, где принцип «чистоты» оказывается действующим, японская музыка отбрасывает всё лишнее и выделяет основу, максимально приближенную к природе.

Японский менталитет наделён тонким чувством эстетического восприятия красоты. «Это выражено в практически непереводаемых понятиях, таких как *саби* – красота в естественности и в течение времени и *ваби* – невидимая красота простых форм, неброские приглушенные оттенки, непритязательность» [3]. Ещё два понятия – *югэн*, означающее «невидимую, скрытую красоту вещей и явлений» и понятие – *ики* (粋), отражающее сочетание «элегантности, моды, утонченности, привлекательности и чувственности», появились в эпоху Эдо.

«Традиционная музыка современной Японии, как один из компонентов музыкальной культуры, обладает уникальным качеством – она способна как бы развернуть во времени историко-хронологический процесс развития собственно японской музыки, поскольку ныне сосуществуют её виды и жанры, возникавшие в различные эпохи. Это позволяет определить специфику японского музыкального мышления,

проследить его эволюцию и отражение в музыкальной теории, музыкальной эстетике и философии» – говорит исследователь М. Есипова [1, с. 156].

С этих позиций можно объяснить сложность понимания эстетических принципов японской музыки, связанных с неочевидными понятиями о красоте. Главной задачей японского искусства вообще является преклонение перед природой, задача музыкального искусства – стать частью окружающего мира. Поэтому музыкальная мысль подчинена не выражению внешней идеи, а передаче внутренних состояний человека и сущности природных явлений.

Язык японской культуры – это язык символов. Например, сакура (японская вишня) – является первой ассоциацией с Японией, журавль – символ счастья и долголетия, в японских народных отображение природных явлений связано с жизнью человека. Можно считать, что символизм японской культуры – символизм природный.

Исследования истории музыкальных инструментов ярко иллюстрируют вхождение Японии в сферу дальневосточной цивилизации и более обширного мира музыки древней Азии через освоение иноземного музыкального инструментария. В японском городе Нара в императорской сокровищнице Сёсоин хранятся древнейшие образцы музыкальных инструментов, свыше 50 музыкальных инструментов, среди которых: *цинъ* (японский кин), богато декорированный, изготовленный в Китае (735 г.), *гогэнбива*, пятиструнная лютня индийского происхождения, *кударагото*, или *куго* (китайский *кунхоу*), пэкческая *арфа*, *сирагигото*, силаская *цитра* (т.е. корейский *каягым*), *гэнкан*, китайская лютня с круглым корпусом, различные флейты, барабаны. В музыкальной жизни японцев остались в применении два инструмента: разновидности древнекитайской цитры, названной в Японии *кото*, и лютни с грушевидным корпусом – *бивы*.

## Музыкальный инструментарий

Проследим историю музыкальных инструментов и их происхождение. Происхождение *кото* (Ил. 2) восходит к разновидности китайских цитр – *чжэну*, инструменту

развлекательной, «лёгкой музыке». Именно этот инструмент стал основным инструментом придворного оркестра и традиционным японским инструментом. «Тип длинной цитры занимает особое место в дальневосточных музыкальных культурах, являясь важнейшим репрезентантом высокой классической музыкальной традиции. Такое положение является уникальным именно для Дальнего Востока, поскольку ни в одной другой музыкальной культуре мира инструменты этого типа не занимают подобного места» [5].

**Кото** (яп. 箏) – 13-струнный щипковый инструмент, напоминает длинную прямоугольную цитру с подвижными кобылками. Его вытянутая форма имеет сходство с драконом и, если смотреть со стороны исполнителя, справа мы увидим голову священного животного, а слева – его хвост. Звук извлекается из шелковых струн с помощью напальчников, которые надеваются на три пальца: большой, указательный и средний.

Разновидностей *кото* около десяти (*гакусо*, *цукуси-гото*, *дзokusо*, *кото икуты*, *кото ямады*, *синсо*: среди них 17,18 и 80-струнные), а их классификация производится по нескольким признакам: по виду ножек и форме отверстия в деке, толщине струн, высоте и толщине кобылок, формы плектров также разнятся между школами. «В музыке *кото* исполнитель также всегда является певцом и сопровождает свою песню, используя два особых звукоряда *ин* и *ё*, созданных японскими музыкантами; характерны чистота звука и лирический утонченный характер песен для *кото*, которые слушали, в основном, женщины» [Там же]. За века истории *кото* не претерпел принципиальных изменений в конструкции и продолжает использоваться в традиционной и современной японской музыке, а в настоящее время существует две школы исполнения на *кото* – Икута-рю и Ямада-рю.

Основные жанры произведений для *кото* – даммоно (япон. 段物, композиции для исполнения соло); *санкёку* (яп. 三曲, камерная музыка) – произведения для *кото*, *сямисэна* и *сякухати* (в прошлом третьим инструментом обычно выступал *кокю*), *дзиута* – камерные инструментальные произведения, чередующие фрагменты с пением и инструментальные интерлюдии.

Исследователи считают, что предком *бивы* стала иранская лютня *барбат*, путь её прослеживается через Гандхару, затем в

Хотан, оттуда в Китай, а затем – в Японию. Изначально *бива* входила в состав оркестра *гагаку* и в то же время использовалась при пении буддийских сутр и сохранилась в исполнительской музыкальной практике почти полностью, а с ней и раковины-трубы, бронзовые ручные колокольчики и храмовые колокола, тарелки и тарелочки, гонги, деревянные идиофоны и др.

***Бива*** – (яп. 琵琶) — японский струнный щипковый инструмент. Появилась в результате адаптации китайского инструмента *пипа*. «Была привезена в Японию через Китай из Персии по Великому шелковому пути. Корпус сделан из тутового или красного сандалового дерева. *Бива* имеет четыре струны и четыре лада. Звучание отрывистое и резкое. Играют на лютне большим плектром, сделанным из самшита. Наряду с *гакуссо*, *бива* – основной струнный инструмент, используемый в инструментальной музыке *кангэн*. Звук *бива* служит сигналом к перемене аккорда, которым духовой орган *сё* аккомпанирует основной мелодии» [3].

Характерная особенность *бивы* – «савари» (яп. さわり), особый «звонящий» тембр струны. Термин *бива* объединяет ряд японских музыкальных инструментов лютневого семейства: две разновидности *бива* – *гакубива* и *гогэнбива*. В дальнейшем возник ряд новых разновидностей *бива* (*сасабива*, *хэйкэбива*, *сацумабива*), использующихся для аккомпанемента при пении буддийских притч и военных сказаний.

Музыка для *бива* способствовала формированию одного из важнейших жанров японской традиционной музыки – песенного сказа. Для *бива* характерно чередование вокальной линии певца-рассказчика и музыкального сопровождения. Мелодическая линия музыки для *бива* может быть сказительной (*дзи*) или более напевной (*фуси*). Сюжеты сказов, в основном, связаны с историческими сражениями и пронизаны самурайской моралью, поскольку музыке для *бива* покровительствовали воины. *Бива* использовалась в древней Японии только как инструмент для *гагаку*. Следующий традиционный музыкальный инструмент, не менее значимый в музыкальном инструментарии – это *сямисэн*.

***Сямисэн*** – трехструнный щипковый инструмент с четырехгранным корпусом, кожаной верхней декой и с длинным грифом очень похож на лютню (Ил. 1). Играют на нём плектром (*бати*). Этот инструмент является визитной карточкой японской

культуры, его колоритное звучание в этнической музыке так же символично, как звучание русской балалайки в музыке России. «Следует отметить одну важную особенность звучания *сямисэна*. Всякий раз, когда защипывается нижняя струна, в дополнение к тону слышатся призвуки вместе с легким шумом. Эти призвуки также проявляются, когда другие струны резонируют с нижней струной, особенно если интервал тона на используемой струне и тона нижней струны составляют, условно говоря, октаву, две октавы, три октавы, квинту, кварту и т. д. Призвуки называются «*савари*», что означает «прикастаться» [4].

Музыка для *сямисэна*, в основном, сопровождает вокальную линию. При этом, мелодическая линия инструмента практически совпадает с вокальной, но *сямисэн* задает ритмический рисунок и немного опаздывает в сопровождении, что делает текст более понятным. В совместных произведениях с *кото* инструменты зачастую ведут каждый свою линию, создавая полифонию, нехарактерную для японской музыки в целом. Музыку для *сямисэна* можно разделить на *утамоно* (песни), *катаримоно* (сказы) и *минъё* (народные песни).

Другие традиционные музыкальные инструменты, известные в Японии.

***Сякухати*** – японская бамбуковая флейта, которая принадлежит к группе духовых инструментов, именуемых *фуэ*, произошла от китайской флейты и получила широкое распространение в эпоху Эдо (1603-1868). При извлечении звука на *сякухати* следует следить не только за потоком воздуха, но и за определенным углом наклона инструмента. Характерной особенностью музыки *сякухати* является отсутствие фиксированного ритма, при наслоении определенных и зачастую повторяющихся мелодических рисунков. Звукоряд основан на шкале ин.

***Японский барабан Тайко*** – незаменимый инструмент для участия в военных действиях. Символикой является определенная чередой ударов по *тайко*, к которым очень прислушивались воины. Сигнал из девяти ударов призывал в бой союзников, а преследование врага призывали трижды по девять ударов. Игра на барабанах необычайно зрелищна, в Японии важна не только музыкальная, но и театральная сторона выступления.

**Поющие чаши** – удивительный и оригинальный музыкальный инструмент Японии. Считают, что звук японских чаш имеет ещё и целительные свойства.

**Поющие колодцы (суйкинкуцу)** – еще один неповторимый и уникальный инструмент, который представляет собой перевернутый кувшин с отверстием в доннышке и зарытый в землю. Над кувшином размещается вода, капли которой падают вниз и издают звуки, напоминающие колокольчик. Японцы, следуя традиции, используют этот необычный инструмент в чайной церемонии, как атрибут японского сада. Звук этого инструмента необычайно медитативный, он вызывает у человека созерцательное настроение, и погружает его в дзен, т.к. сама чайная церемония и пребывание в саду – часть дзен-традиции.

В японской храмовой музыке сохраняется многочисленный ряд специфических музыкальных инструментов. К ним относятся флейта *сё*, близкая к китайскому *шэну* и индо-китайскому *кхэну* (термины их этимологически родственны). *Сё* изготавливается из большого количества бамбуковых трубок, длительное время выдержанных в очаге (*котацу*). Эти трубки разной длины расположены в *сё* по кругу, перпендикулярно к центральному резонатору. Способы игры на этих инструментах и искусство изготовления их ограничены узким (в отдельных случаях всего 5-6 человек на всю Японию) кругом исполнителей и специалистов. Кроме того, в храмовой музыке удивляет наличие и большое разнообразие ударных инструментов – различных размеров подвесные барабаны и гонги. Из обычных ударных инструментов важен барабан (*тайко*) с двумя ударными палочками, который бывает разных размеров — от маленьких до двухметровых, и инструмент типа сдвоенного бубна (*цуцуми*).

Одним из основных направлений традиционной японской музыки, которое сформировалось в IX–XI веках на основе древней музыки, стала музыка *гагаку*. «Гагаку (японское прочтение китайских иероглифов "я-юэ", обозначающих "высокую музыку") – название типа придворного оркестра, воспринятого Японией из Китая в VII в., одновременно – вся система музыкального мышления, выработанная в рамках этой традиции. Основой репертуара *гагаку* была китайская музыка, в свою очередь, вобравшая в себя элементы музыкальных культур Индии, Тибета, Монголии и Восточного Туркестана. Кроме того,



сюда входила музыка трех корейских царств, страны Бохай (населенной племенами маньчжуро-тунгусского происхождения) и страны Линьи (Юго-Восточная Азия). Красочные и символические придворные танцы *гагаку* сопровождался большим оркестром (около 30 инструментов, преимущественно китайского происхождения). Музыкальная теория *гагаку* легла в основу японской науки о музыке, привнеся с собой специальную терминологию, по сей день используемую в Японии» [3].

Музыка *гагаку* предназначалась и исполнялась при дворе перед аристократией и высшим сословием. *Гагаку* имеет три важные ветви: заимствованная музыка у других стран, сочиненная в Японии на основе музыкальных направлений других стран и национальная японская музыка, которая называется *кокуфу-кабу*. При исполнении музыки *гагаку* используются инструменты трех типов: *фукимоно* – духовые, *хикимONO* – струнные и *утимоно* – ударные инструменты.

Духовые инструменты: миниатюрный губной орган *сё*, состоящий из семнадцати соединенных друг с другом бамбуковых труб; язычковая флейта с двойной тростью *хитирики*, по звуку напоминающая гобой; поперечная бамбуковые флейты *рютэки*, *комабуэ*, *кагурабуэ*.

Струнные инструменты: 13-струнная японская цитра *со*, или *гаку-со*, лютя *бива*, шестиструнная цитра *вагон*.

Ударные инструменты: *сякубиёси*, пара деревянных палочек, маленький барабанчик *какко*, барабан *сан-но цуцуми* – «песочные часы», большой барабан *тайко* и его разновидности *цуридайко*, *дадайко*, *нинайдайки*, *фунагакуёдайко*, бронзовый гонг *сёко* и его разновидности: *цурисёко*, *нинайсёко* и *осёко*.

### Стилевые особенности японской музыки

К стилистическим особенностям традиционной японской музыки следует отнести звукоряд, заимствованный из китайской музыки, состоящий из 3, 7 или 5 тонов (в музыке для кото или сямисэна), отсутствие гармонии и понятия мажора и минора. В ней также может отсутствовать или меняться размер, ритм и темп, а пьесы могут не иметь регулярной ритмической организации. Это происходит в народных песнях и музыке для *сякухати*. Строение вокальной музыки ориентируется не на пульс, а на дыхание исполнителя.

Отсутствие нотной записи – еще одна особенность музыки Японии. Появление нотной записи в японской музыкальной культуре по европейской системе начинается с момента проникновения западной музыки в Японию, с эпохи Мэйдзи (1868–1912). До этого Мэйдзи существовала система обозначений в виде линий, и разнообразных фигур справа или слева от текста для обозначения струны, табулатуры, ритма, темпа, оттенков и знаков. Они символизировали нужную струну, аппликатуру, темп и характер исполнения.

В связи с этим изучение японской музыки по нотным записям имеет ограничения или невозможно без знания той или иной системы обозначений. В силу того, что многие песенные и сказовые произведения передавались от поколения к поколению на слух и не имели нотной записи, значительная часть фольклорной музыки утеряна.

Ещё одна стилевая особенность, выделяющая японскую музыку – минимум динамических контрастов. Большая часть японской музыки исполняется с умеренной силой звука, где динамический эффект достигается за счет тонкого регулирования звука одного оттенка, где имеют значение любые малейшие колебания, что характерно для выразительности восточной музыки. Кульминация в японской традиции приходится на окончание пьесы.

Другая отличительная особенность японской музыки – её *гомофоничность* в большинстве произведений, когда аккомпанирующий инструмент сопровождает основную мелодию. Но можно встретить и *полифонию*, где каждый инструмент ведет свою линию (например, в пьесах для *кото* и *сямисэна*) и гетерофония (отступление от основного напева), и даже «*какофония*» в музыке *гагаку*, когда все инструменты вступают не по правилам классического канона, а свободно один за другим со своей мелодической линией.

Жанровым своеобразием японской музыки является абсолютное преобладание вокальной музыки, т.к. она составляет 90% всех музыкальных произведений. Важными жанрами народного музицирования являются песенный сказ, песни с сопровождением *кото*, *сямисэна* и ансамблей, ритуальные народные песни: свадебные, рабочие, праздничные, детские. Известнейшей японской песней из числа народных жемчужин является песня «Сакура» (то есть «Вишня»).

## Взаимопроникновение русской и японской музыки

В первой половине XX века внимание российских композиторов привлекла экзотика Японии, но с течением времени, по словам Р. Морис, «японская линия в русском музыкальном творчестве с конца XX – начала XXI вв. продолжала трансформироваться в сторону реальности. Этому способствовали прямые человеческие контакты и более близкое знакомство русских с японской действительностью. Российские композиторы начали активно изучать японскую традиционную музыку и тесно сотрудничать с японскими музыкантами» [6].

На первом этапе композиторы исходили из специфики экзотической японской поэзии, в которой отображались вечные человеческие темы – природа, любовь и смерть, в том числе внимание композиторов привлекала иная, необычная ритмизация слов и традиционные японские мелодии – композиторы И. Стравинский, Д. Шостакович. На втором этапе (1950-1960) появляется совсем другая тема – атомная бомбардировка Хиросимы и Нагасаки. «Японская трагедия усиливает в обществе философский вопрос о наличии в мире зла, что побудило многих композиторов обратиться к вечной теме жизни и смерти (например, А. Шнитке, связывает с этой человеческой трагедией ораторию «Нагасаки»).

Современные композиторы нередко обращаются к японской культуре как неповторимой образно-философской основе искусства, как к оригинальному музыкальному языку. Например, А. Попов «Восемь хокку» (вокальный цикл на японские тексты для сопрано, фортепиано и колокольчиков), С. Ковчик в «12 хокку» (вокальный цикл), В. Зайцева «Три хора на стихи японских поэтов», «Весны все нет...» (вокальный цикл на стихи японских поэтов для сопрано, флейты, кларнета, альты и виолончели), А. Ларин «Из японских сказок» (сюита для оркестра русских народных инструментов), Две пьесы на японские темы.

Однако, активное проникновение западноевропейской музыки, стало угрозой для Японии в потере собственной музыкальной эстетики, и в государстве возникла проблема сохранения национальной традиционной музыки. Тогда «русская национальная музыкальная классика стала главной моделью японской музыкальной школы, в особенности для композиторов Ямады, Тэрахары и Акутагавы», по словам Р. Морис. [6]

В 1984 г. в Японии создаётся Японско-Русское общество музыкантов (ЯРОМ) с целью культурного обмена между странами и организации концертов. В Японию приглашаются педагоги из Московской консерватории по классу вокала, фортепиано и скрипки, организуются обменные концерты, симпозиумы, мастер-классы, открытые лекции. На современном этапе высоким авторитетом в Японии пользуется русская исполнительская школа.

### **Современная музыкальная культура в Японии**

В музыкальной жизни современной Японии можно проследить два направления: традиционная японская музыка, являющаяся объектом пристального внимания исследователей музыки и композиторов, и западная музыка, завоевавшая приоритеты в музыкальной жизни страны. В XXI веке между различными странами и Японией идёт культурный обмен: постоянные гастролы известных исполнителей и музыкальных коллективов из разных стран мира, а японские музыканты совершают турне по различным городам континента. В Японии существует более десяти профессиональных симфонических оркестров. Ежегодно в Токио проводятся музыкальные конкурсы по фортепиано, скрипке, вокалу, виолончели и композиции, а молодые японские исполнители принимают участие во многих международных конкурсах (конкурсе им. П.И. Чайковского).

Итак, совершив экскурс в историю древней Японии, мы определили процесс формирования японской музыкальной культуры и эстетики, раскрыли её отражение в «гармонии» музыкальной культуры, в частности, в музыкальных инструментах. В результате исследования были выявлены специфика традиционных японских музыкальных инструментов и их использование в музыкальной культуре Японии. Вместе с тем мы осуществили знакомство с другой, малоизвестной нам областью культуры, в данном случае японской, с её традициями, принципами и символами. Познакомились с японскими национальными музыкальными инструментами, и нашли точки соприкосновения русской и японской культур.

В заключение можно сказать, что культурные связи России и Японии продолжают укрепляться, примером тому служат традиционные фестивали японской культуры, проводимые

достаточно часто в Москве, других городах России и в нашем городе Челябинске. В январе 2018 года стартовал фестиваль «Бункасай», организованный Обществом «Россия-Япония» в сотрудничестве с Челябинским Областным Краеведческим музеем и готовятся к проведению летнего фестиваля японской культуры «*Нацу Мацури*».

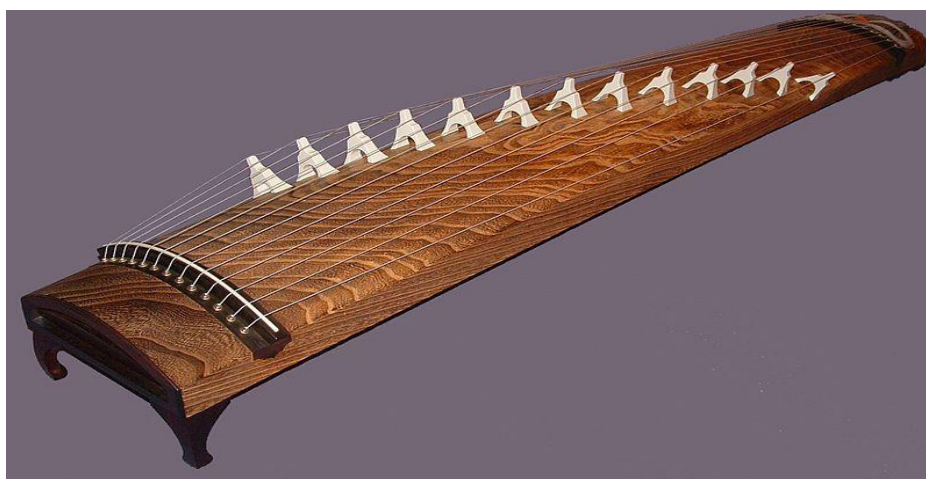
### Список литературы

1. Есипова, М.В. Музыка Японии в исторических взаимодействиях [Текст] / М.В. Есипова // Музыкальная академия. – 2007. – № 2. – С. 156–165.
2. Жуковская, Д. Взаимодействие русской и японской культур 2-й половины XX и начала XXI вв. [Электронный ресурс] / Д. Жуковская // Историко-общественно-политический журнал. – Режим доступа : URL: <http://www.historicus.ru/784> (дата обращения: 18.01.2018).
3. Забережная, О. Японская музыка: от древности до наших дней [Электронный ресурс] / О. Забережная. – Режим доступа : <http://info-japan.ru/articles/yaponskaya-muzyka-ot-drevnosti-do-nashih-dney> (дата обращения 18.02.2018).
4. Каратыгина, М.И. Музыкальный инструмент сямисэн [Электронный ресурс] / М.И. Каратыгина. – Режим доступа : URL: <http://www.worldmusiccenter.ru/instruments/syamisen> (дата обращения 03.02.2018).
5. Каратыгина, М.И. Музыкальный инструмент кото [Электронный ресурс] / М.И. Каратыгина. – Режим доступа : <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post239893766/> (дата обращения 03.02.2018).
6. Краткий список образов и символов японской поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.stihi.ru/2009/02/03/2597> (дата обращения 28.01.2018).
7. Мория, Р. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – нач. XXI вв.: Япония – Россия [Электронный ресурс] / Р. Мория. – Режим доступа : URL: <http://www.dissercat.com/content/vzaimoproniknovenie-dvukh-muzykalnykh-kultur-v-xx-nach-xxi-vv-yaponiya-rossiya> (дата обращения 21.01.2018).
8. Особенности японской поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [http://studbooks.net/2150968/literatura/osobennosti\\_yaponskoj\\_poezii](http://studbooks.net/2150968/literatura/osobennosti_yaponskoj_poezii) (дата обращения 02.02.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. Сямисэн – японский музыкальный инструмент*



*Ил. 2. Кото*

Автор: Серов Александр (2 класс), ЦДШИ  
Научные руководители: Золотухина В.А,  
Самойлова А.В., преподаватели  
Научный консультант: Дымова И.Г., канд. пед. наук, доцент

## **МУЗЫКАЛЬНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ (24 КАПРИС Н. ПАГАНИНИ)**

24 каприс a-moll для скрипки соло op. 1 (1817) Никколо Паганини (1782–1840), несомненно, представляет собой неповторимый художественный феномен XIX века. Каприс является «олицетворением итальянского композитора-романтика. За два века своего бессмертия он превратился в знак скрипичной эпохи, а также виртуозного исполнительства и безграничных возможностей художника в искусстве в целом» [11, с. 1039]. Однако этому сочинению было суждено стать не только блестящим результатом творчества Паганини, но и вызвать целый фейерверк идей у других великих композиторов.

В коротком основном мотиве Каприса словно заключена магия, ведь тема способна бесконечно превращаться и менять свой облик. В XIX и XX веках сочинение Паганини многократно «пересоздаётся» – подвергается переложениям для различных инструментов, транскрипциям и обработкам, джаззину, а также выступает в качестве цитат и аллюзий. К капрису обращались: Ф. Лист, И. Брамс, М. Кирого, С. Рахманинов, Б. Блахер, Дж. Тэлбен Болл, Г. Бреме, Ф. Маннино, Дж. Дэнкуорт, Г. Калинин, Э. Денисов, Э.Л. Уэббер, А. Розенблат, Ю. Фалик, А. Шнитке и многие другие. Кроме того, в современной бытовой практике распространено использование 24 каприса в качестве рингтона на мобильный телефон, где каприс как классическое произведение обретает «новую жизнь и новые смыслы, становясь символом качества, надёжности, подлинности» [9, с. 287].

*Цель* данной работы – выявить основные тенденции композиторского творчества в работе с 24 каприсом для скрипки соло Н. Паганини.

*Задачи работы:*

- изучить литературу и музыкальные произведения по данной теме;

- рассмотреть особенности претворения темы 24 каприса Н. Паганини в инструментальных сочинениях XIX и XX веков;
- подобрать иллюстративный материал.

*Актуальность темы* определяется особым интересом современного искусства к идее различных межтекстовых взаимодействий в художественных произведениях. Обращение к такому классическому образцу межвременного и межпространственного «диалога творцов» может способствовать дальнейшему осмыслению тенденций современного композиторского творчества.

*Практическая значимость работы:* возможность применения материала в курсах музыкальной литературы, истории мировой культуры, в различных формах внеклассной работы.

### **Значение в музыкальной культуре сочинения «24 каприса» Н. Паганини**

Каприс или каприччио означает сочинение в свободной форме, в котором фантазия автора подчас значит больше, чем законы композиции. Обратимся к определению жанра, данному в Музыкальной энциклопедии: «Каприччио (итал. capriccio, буквально – каприз, прихоть), также каприс (франц. caprice), – инструментальная пьеса свободной формы, в блестящем виртуозном стиле. Для многих каприччио типична причудливая смена эпизодов, настроений» [14, с. 710].

В начале XIX века скрипачи-педагоги часто писали для своих учеников упражнения и этюды для совершенствования техники. Иногда они эти этюды называли каприсами. Но каприсы, которые сочинил скрипач-виртуоз Н. Паганини были совсем не похожи на остальные. Во-первых, их было 24, ровно столько, сколько существует тональностей. Во-вторых, это был настоящий калейдоскоп новых, доселе невиданных высот технического совершенства. Паганини исполнял свои каприсы с лёгкостью и блеском, поражая современников и вызывая упорные слухи о том, что он продал душу дьяволу за право так играть.



Как известно, Паганини (Ил. 1) был, прежде всего, виртуозным скрипачом (в переводе с лат. яз. «virtus» – «добродетель, нравственное совершенство, душевное благородство») и в то же время: «мужество, храбрость, подвиг, талант» [5, с. 827]. Он не только существенно расширил возможности инструмента, но «перевернул» представление о скрипичной игре в целом и в этом смысле опередил своё время, ведь капризы в течение сорока лет после смерти композитора считались неисполнимыми.

Его называют «первым скрипачом, начавшим играть, а не «петь» на инструменте» [7, с. 17]. В противовес вокальной трактовке инструмента предшественниками, интерпретация инструмента Паганини становится колористической. Кроме того, истоки звукоподражательной техники игры Паганини происходят из народных традиций, в которых скрипку трактовали как прикладной инструмент: «по преимуществу моторный, тесно связанный с танцем» [11, с. 1041].

Обогащение тембровой палитры инструмента во многом связано с ассимиляцией приёмов игры и тематических элементов, типичных для других инструментов, в частности фортепиано и гитары. Это выразилось, с одной стороны, в расширении скрипичного диапазона – контрастном противопоставлении далёких регистров, частом употреблении низких третьей и четвёртой струн. С другой стороны, Паганини «сужает» расстояние между тонами за счёт хроматизации пассажей, глиссандо, вибрации. Эти и другие технические возможности инструмента, по сути, сформировали новый образ скрипки.

«Каприччи» были написаны Паганини в 1801–1806 годах. Кажется почти неправдоподобным, чтобы произведения, столь зрелые по мастерству и разнообразию содержания, могли быть созданы девятнадцатилетним юношей. «Dedicati agli artisti» («Посвящается артистам») – так гласит подзаголовок на титульном листе первого издания «24 каприччи». Этим Паганини указал, что в своем произведении он обращается к зрелым художникам, мастерам скрипичного искусства. И, конечно, представляется неоправданной точка зрения на «Каприччи», как на инструктивное сочинение, набор упражнений, цель которых развитие виртуозной техники скрипача. Подобное мнение мешает увидеть за внешне блестящей фактурой музыкальное содержание,

дававшее Роберту Шуману основание говорить, что великий скрипач занимает «первое место среди итальянских композиторов» [15, с. 245].

Паганини обогатил форму каприччио, создав художественные произведения, в которых «смелый полёт фантазии и "игра трудностями" сочетаются с богатством музыкального содержания» [Там же]. Это произведение, созданное на заре XIX века, положило начало романтическому направлению в музыке. Как пишет Ямпольский: «Стремительность пассажей, смелость скачков, сложность аккордики, изумительная тонкость штрихов, с такой силой воплощенные им в «Каприччи», не выдуманы, а порождены новым мироощущением, новым складом человека XIX века» [Там же, с. 243].

«Каприччи для скрипки соло» расширили возможности инструмента, перевернули представления о скрипичной игре в целом и опередили своё время. По мнению исследователей, (К. Мострас, И. Ямпольский, Б. Гутников, Т. Берфорд, А. Булатова, А. Синайская, Ф. Борер), виртуозность Паганини во многом связана с новыми техническими трудностями и находками исполнителя-композитора.

Однако самое эффектное автор приберёт на финал. Последний 24 каприс опуса стал своеобразным символом, знаком скрипичного виртуозного исполнительства и визитной карточкой Паганини. Каприс как магнит притягивает к себе музыкантов, и не только скрипачей, для которых сыграть столь сложную пьесу дело чести. Многие композиторы были буквально «захвачены в плен» лаконичной темой 24 каприса. Повторяющаяся как наваждение музыкальная фраза состояла всего из нескольких нот, но обладала завораживающим воздействием.

Каприччо № 24 написано в форме вариаций на оригинальную тему. Что представляет собой неисчерпаемая тема, созданная на заре романтической эпохи? В пределах краткой музыкальной мысли сконцентрированы формулы, высоко типичные для двух предшествующих великих музыкальных стилей. Тема пронизана «ритмически динамизированным классицистским "афоризмом действительности" – каденционным образом T—D—T, подчиненным секвенционному перемещению по ступеням I—VII—VI—V, в основе которого лежит движение,

характерное для доклассицистского "сковывающего" басса остинато» [4, с. 550]. По интонационной отточенности и сжатости изложения – классический метрический восьмитакт, мелодия каприччо № 24 стала классическим образцом вариационной темы.



Известно, что Паганини создавал свои каприсы непосредственно на сцене, в ситуации импровизации. В этой связи, в процессе многократного вариантного повторения тема Каприса a-moll отшлифовалась как своего рода устойчивая и автономная структурно-смысловая модель (инвариант). Однако в ней «живут» те многочисленные варианты, из которых она родилась. В любой момент они готовы к развёртыванию и бесконечным преобразованиям. «В другом контексте тема и вариационный тематизм каприса инициируют рождение новых интонационно-речевых оборотов и нового текста» [11, с. 1039].

### **Тема «Каприса № 24» Н. Паганини в творчестве композиторов XIX века**

Любопытно, что импульс многочисленных обращений к капрису задал сам автор: первое переложение 24-го каприса для скрипки и фортепиано (или гитары) принадлежит Паганини (1830-е гг.). Далее основные подходы во взаимодействиях с каприсом Паганини были заложены композиторами-романтиками в XIX веке: обработка (24 каприсов Паганини для скрипки и фортепиано (1851) Р. Шумана) и транскрипция («Бравурные

этюды по Паганини» для фортепиано (две редакции: 1838 и 1851) Ф. Листа). Первым автором оригинального сочинения на «чужую» тему – тему 24-го каприза – стал И. Брамс («Вариации на тему Паганини» для фортепиано op. 35, 1862–1863).

Ференца Листа, не менее легендарного музыканта-виртуоза, чем сам Никколо Паганини, тоже окружали сплетни и упрёки в связях с нечистой силой, он даже внешне был немного похож на Паганини. Знакомство Листа с творчеством Паганини произошло в 1831 году в Париже, где состоялись выступления легендарно скрипача. Первые опыты Листа над переложением сочинений Паганини относятся к тому же периоду, когда Лист, находясь под непосредственным-впечатлением игры Паганини, приступил к созданию «Большой бравурной фантазии на «Колокольчик» («Кампанелла») Паганини» («Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini»), то есть фантазии на ту же тему, на которую впоследствии был написан один из этюдов («Кампанелла»).

Лист задумал передать на фортепиано совершенную технику итальянского скрипача, не копируя скрипичных приемов, но воссоздавая их в соответствии со спецификой своего инструмента. В 1838 году композитор сочиняет «Бравурные этюды по капризам Паганини» по пятому, шестому, семнадцатому, первому, девятому и двадцать четвертому капризам Паганини, а также теме рондо из Второго скрипичного концерта h-moll Паганини. Цикл был опубликован в сентябре 1840 года после свадьбы Клары и Роберта Шуман и посвящён Кларе Шуман.

Вторая редакция была выполнена в 1851 году, и в переработанном виде цикл стал называться «Большие этюды по Паганини». Этюды были предназначены для концертных выступлений пианистов и потому насыщенные исключительно сложными виртуозными приемами. Среди которых наибольшую популярность завоевали № 3 («Кампанелла» gis-moll) и № 6 (a-moll); обе пьесы написаны в вариационной форме.

Лист называл этюды трансцендентными, то есть невообразимой, головокружительной сложности. «Безусловно, найдется мало людей, которым они окажутся по плечу, вероятно, не более четырех-пяти человек во всем мире», – напишет в рецензии Р. Шуман [13, с. 40]. Гений фортепиано словно

соревновался с гением скрипки в совершенстве владения инструментом. В «Больших этюдах по Паганини» Лист шел по пути, проложенному итальянцем, придавая пианистической технике необыкновенную красочность, блеск, открывая новые горизонты в использовании выразительных возможностей фортепиано: рояль Листа звучит подобно симфоническому оркестру. Симфоническая трактовка тембровой палитры инструмента – специфическая черта творчества венгерского музыканта.

Художник совсем иного склада – Иоганнес Брамс создал на основе короткой мелодии каприса капитальный цикл оригинальных фортепианных вариаций в двух тетрадах (1862–1863). Впервые произведение было исполнено автором 25 ноября 1865 года в Цюрихе. Сочинение Брамса поражало не только фантазией, но и виртуозностью фортепианной техники. Считается, что их создание во многом было вдохновлено дружбой с Карлом Таузигом, одним из лучших учеников Листа, чьи исключительные пианистические качества могли быть вполне реализованы в Вариациях.

Вариации на тему Паганини a-moll op. 35 композитор назвал их «этюдами для фортепиано». В соединении жанров вариаций и этюда Брамс, вероятно, опирался на «Симфонические этюды» Шумана. Каждая из вариаций (всего 28 поровну в двух тетрадах) основана на показе какого-либо пианистического приема, определенного вида техники. Здесь заключена своего рода энциклопедия пианизма Брамса. Но он не ограничивался только техническими задачами. Впервые композитор показал миру, что тема Паганини может стать и утонченно-лирической, и глубоко драматичной.

Выбор знаменитого 24 каприса в качестве темы был своего рода жестом Брамса в полемике с предшественниками: с одной стороны, с Робертом Шуманом, осуществившим фортепианное переложение каприсов Паганини, но без этого конкретного каприса, с другой – с Францем Листом, который переложил для фортепиано именно этот каприс – при совершенно иной трактовке исходного материала.

Преимущественное внимание к выявлению разнообразнейших видов фортепианной техники повлекло за собой воссоздание единой звукообразной стихии,

господствующей в вариациях. Пьесы и первой, и второй тетради основаны на неуклонном музыкальном развитии, приводящем к эффектной, бравурной кульминации. Тема Паганини, обобщающая диатоническую выразительность минорного лада, становится основой для сложных альтерированных гармоний. Также для этого сочинения характерны разнообразные приёмы метроритмического варьирования.

Большинство вариаций выдержаны в исходной тональности, лишь в четырёх вариациях из 28 осуществляется переход в A-dur. Обычно все вариации исполняются как единое целое (при этом исходная тема в начале второй тетради вариаций опускается), хотя иногда играют и отдельные пьесы из цикла – традиция исполнять некоторые вариации по собственному выбору была заложена ещё Кларой Шуман.

Логика цикла основана на последовательной динамизации и усложнении фактуры и гармонии. Также прослеживается «игровая логика неожиданных образных изменений, преобразующих, например, тему в духе томно-чувствительного венского вальса. «Балансирование на грани «чистой» виртуозности, рождающейся как бы в процессе увлекательных упражнений, и глубокой серьезности «симфонической» мысли, отличающей самые значительные вариационные циклы композитора, – определяет облик этого оригинального сочинения, напоминающего и о законах искусства доклассической поры, и связанного с романтическим пианизмом, и устремленного в будущее» [12, с. 139].

### **Тема 24 каприса Н. Паганини в творчестве композиторов XX века**

В музыке XX века 24 каприс Паганини не утрачивает своей значимости, и, напротив, становится объектом повышенного внимания многочисленных композиторов. В результате, включая каприс или его тему («прошлое») в пространство оригинального произведения («настоящее»), композиторы осуществляют «связь времён».

Как и в XIX веке, появляются *переложения* (например, для арфы М. Мчеделова, для балалайки П. Нечепоренко, для контрабаса Р. Азархина и др.); *обработки* (в частности, для

скрипки и фортепиано Л. Ауэра, Ф. Крейсlera, К. Шимановского («Три каприса Паганини» ор. 40, 1926) и др.) и *транскрипции* (к примеру, «Вариации» для двух фортепиано (1939), а также для фортепиано с оркестром (1978) В. Лютославского, «Пять каприсов Паганини» для скрипки и струнного оркестра (1985) Э. Денисова). Среди *оригинальных сочинений* на тему каприса: «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром ор. 43 (1934) С. Рахманинова, Вариации для оркестра ор. 26 (1947) Б. Блахера, «Паганиниана» ор. 52 («Концертные этюды для баяна», 1952) Г. Бреме, «Концерт-каприччио» для саксофона и духового оркестра (1977) Г. Калинковича и многие другие.

В 1934 году на своей вилле Сенар в Швейцарии Сергей Рахманинов за недолгий срок – с 3 июля по 18 августа написал одно из самых вдохновенных своих произведений «Рапсодию на тему Паганини» для фортепиано с оркестром<sup>7</sup>. Произведение, в сущности, является в творческом наследии Рахманинова последним, пятым по счёту фортепианным концертом, хотя по облику своему он совершенно не похож на предыдущие. Разумеется, кардинальные различия начинаются с самой избранной композитором формы вариаций, сложившихся в большой трёхчастный цикл: I часть (или «экспозиция») – вариации I–X, II часть («лирический центр») – вариации XI–XVIII, финал («реприза») – вариации XIX–XXIV.

В своей Рапсодии композитор соединяет вариационность с разработочностью и лейтмотивизмом. Сквозным, гибко изменяющимся и многообразно перевоплощающимся лейтмотивом стала основная остиная ячейка темы. Она выделена при помощи замены в мелодии Паганини хореических стоп на более динамичные ямбические.

В таком виде эта ячейка сразу «властно овладевает вниманием слушателей в краткой Интродукции – как в театрализованной заставке, указывающей главное направление действия.

---

<sup>7</sup> «Произведение это довольно большое, – сообщил Рахманинов 19 августа С.А. Сатиной, – и только вчера поздно вечером я его закончил... Эта вещь написана для фортепиано и оркестра, идет около 20-25 минут. Но это не концерт! Она называется «Симфонические вариации на тему Паганини». В письме от 8 сентября к Вильшау сочинение было названо «Фантазией» и указано, что вещь эта «довольно трудная, надо начинать учить». И уже ко времени первого исполнения 7 ноября в Балтиморе (автор и Филадельфийский оркестр под управлением Л. Стоковского) утвердилось окончательное название – «Рапсодия на тему Паганини».

230 Allegro vivace

Piano I

Piano II

Здесь «лейтмотив главного героя» подобен смелому кличу, который увлекает от одной схватки к другой, но вдруг призывает сдержаться перед некоей непреодолимой преградой» [4, с. 550].

В самой музыке Равсодии многократно делаются попытки отразить портретно-характеристические черты Паганини как легендарного скрипичного виртуоза. Таково, прежде всего, изложение темы скрипками, а также нередкое использование скрипичных соло при проведении лейтмотива. Не менее важно и то, что фактура сольной фортепианной партии часто оказывается «однолинейной», то есть близкой скрипичному одноголосию. В ряде же случаев фортепиано имитирует приемы виртуозной скрипичной техники, характерные именно для Паганини (например, «дьявольское пиччикато» в XIX вариации, или далекие стремительные скачки в начале и XXIV). Все это усугубляется еще «по-паганиниевски» ослепительным виртуозным блеском вообще, а также неоднократно вклинивающимися импровизационными эпизодами (см. вариации VI, XI, конец XXII и XXIII, XV).

При этом тема и первые пять вариаций как бы специально посвящены портретной характеристике Паганини-виртуоза, гипнотизирующего неуклонно нарастающей динамикой своего «дьявольского» искусства. Начинается эта цепь оригинальным звеном. Первая вариация («Precedente») предшествует теме в качестве ее контурного «остова», только начинающего «обрастать плотью»: словно перед «выходом Паганини на эстраду» показывается сначала только странная угловатая «тень» его. А в V вариации и игра, и фигура виртуоза кажутся уже



демоническими, — настолько динамично раскрываются здесь смелый блеск, решительный напор и нервный дерзкий задор, заложенные в теме.

Два переходных номера – VI и XI – обрамляют следующую группу вариаций, в крайних из которых (VII и X) выступает новый «тематический персонаж»: появляется знаменитая тема, тоже заимствованная Рахманиновым – из средневекового католического песнопения *Dies irae* («День гнева»). Мелодия секвенции, отзвуки которой звучат во многих сочинениях композитора, имела для него глубоко символическое значение, личный смысл, раскрывающийся лишь в совокупности всего творчества.

Напев «*Dies irae*» – символ не только смерти, но и «страшного суда», а, следовательно, и ада, и «нечистой силы». «Искрящийся блеск первой группы вариаций переходит теперь в мрачную суровость, дерзкая задорность – в ожесточенную нагнетательность, скерцозная «колючесть» – в зловещую стихийную грозность». [4, с. 553] У солиста начинает преобладать аккордово-октавная техника, партия оркестра становится более насыщенной, решительно превалирует уже не орнаментальное, а разработочное развитие.

В образном смысле действие, включая какие-то бурные натиски (VIII, IX) и злобный механический марш (первая фаза X вариации), приходит от диалога, состоящего из робких реплик лейтмотива «главного героя» и грозных повелений «*Dies irae*», к их жестокой схватке (вторая фаза X вариаций, ц. 28). Но последняя внезапно отстраняется переводом в фантастический план (третья фаза X вариации, ц. 29), и всё быстро рассеивается, как страшное наваждение.

Обе группы вариаций, связанные поступательным образным развитием, тональным единством и отсутствием ярких жанрово-характерных трансформаций, составляют первый крупный раздел в общей трехчастной композиции Рапсодии. По отношению к нему вариации XIX–XXIV выступают, как мощно динамизированная реприза общей трехчастной формы.

Центральный раздел композиции представляет собой серию преимущественно жанрово-характерных вариаций (XII–XVIII). Открывает их quasi-менуэт *d-moll* «*Tempo di minuetto*» (XII), в котором на фоне осторожных лейтмотивных реплик постепенно

«всё яснее проступают черты медленного вальса, напоминающего особенно распространенный в 1920-е годы американский бостон» [Там же, с. 555].

Важнейшей вариацией среднего раздела является ноктюрн Des-dur (XVIII – глубоко запрятанная лирическая сердцевина Рапсодии. Здесь несколько «магических штрихов» поистине волшебным образом преображают основную тему. При медленном темпе вся ее мелодическая линия дается в почти точном обращении, с трехчетвертным метром и более свободной ритмикой Тем самым возбужденная фанфарная переключка, слышащаяся в мелодии Паганини, превращается как бы в «распевный диалог двух ласково обращающихся друг к другу голосов, сливающихся в единую проникновенную лирическую песню» [Там же, с. 556].



«Великий артист», выступающий в центральном эпизоде Рапсодии, – это сам Рахманинов, который на остальном протяжении произведения как бы одет в мастерски выделанную антилирическую «маску Паганини», полностью сбрасываемую лишь в сокровенный момент душевных признаний-воспоминаний. Фигура Паганини привлекла Рахманинова как образ великого артиста, находящегося в остром конфликте с окружающей жизненной средой, что заставляет его маскировать заветные чувства и помыслы. Близкий друг Рахманинова, знаменитый хореограф «Русских сезонов» С.П. Дягилев Михаил Фокин долго искал сюжет для нового балета. Он отвергал одно предложение за другим до тех пор, пока Рахманинов не показал ему музыку своей Рапсодии. Оказалось, у композитора и либретто почти готово<sup>8</sup>. Он мечтал оживить легенду о Паганини,

<sup>8</sup> В рахманиновском письме М.М. Фокину от 29 августа 1937 года говорилось: «Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали у меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Все вариации с Диес-Ире – это нечистая сила. Вся середина от вариации 11-й до 18-й – это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в «Теме» и, побежденный, появляется в последний раз в 23-й вариации – первые 12 тактов, – после чего до конца торжество победителей. Первое появление нечистой силы – вариация 7-я, где при цифре 19 может быть диалог с Паганини на появляющуюся его тему вместе с

продавшему свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве и любовь. Фокин и Рахманинов в переписке горячо обсуждали детали спектакля, а хореограф даже стал учиться игре на скрипке, чтобы точнее представить Паганини на сцене.

Балет увидел свет в 1939 году в Лондоне. Премьера прошла с большим успехом на сцене театра Ковент-Гарден. Зрители впервые увидели танцующего Паганини, воплощенного в балетном образе. В 1960 году к Рапсодии на тему Паганини С.В. Рахманинова обратился и другой хореограф Леонид Лавровский. Это был нелёгкий период в творческой жизни великого советского балетмейстера, когда-то создавшего балет «Ромео и Джульетта». Его волновала тема время и художник во времени. В своем Паганини Лавровский рассказал о муках творчества, об искушениях, о сделках с совестью, о зависти и предательстве, об одиночестве художника, и о вечной музе.

Польский композитор-авангардист Витольд Лютославский в 1941 году сочинил «Вариации на тему Паганини» для фортепианного дуэта. В этом произведении проявилась склонность молодого Лютославского-пианиста к виртуозности. В своем интервью композитор говорит: «Мои занятия на фортепиано дали мне неоценимый опыт, особенно если речь идет о понимании сущности исполнительского искусства. Я никогда не сочиняю, не представив себе реального исполнения произведения. Для меня это неотъемлемая часть композиторского процесса» [1, с. 3].

Между тем, Лютославский в «Вариациях на тему Паганини» ориентируется в большей степени на модель сочинения Листа, чем Брамса или Рахманинова. Следуя почти полностью «нота в ноту» за процессом вариационного развития Каприса Н. Паганини, он использует новые, красочные ладово-гармонические сочетания. Именно они «переодевают» Тему в

---

Диес-Ире. Вариация 8, 9, 10 – развитие нечистой силы. Вариация 11-я – переход в любовную область. Вариация 12-я – менуэт – первое появление женщины до 18-й вариации. Вариация 13-я первое объяснение с женщиной Паганини. Вариация 19-я – торжество искусства Паганини, его дьявольское пиччатико. Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И еще мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они здесь должны быть со скрипками, ещё более фантастически-уродливыми» [4, с. 552].

совершенно невообразимые для XIX века «блестящие одежды» согласно вкусу и стилю нового, XX столетия. В огромном крещендо он показал путь от классической темы к самым современным созвучиям. Более того, эти насыщенные диссонансами гармонии становятся не только «визитной карточкой» индивидуального авторского стиля Лютославского, но и воплощают одну из актуальных тем XX века – «культуры и цивилизации» [Там же, с. 3].

Другой польский композитор Кароль Шимановский предложил свой вариант скрипичного каприса, добавив к нему фортепианный аккомпанемент. До неузнаваемости тему изменил немецкий композитор Борис Блахер, в его вариациях для оркестра знакомый мотив Паганини растворяется в современных диссонансах, необычных оркестровых красках и даже джазовых ритмах. Крупнейший русский авангардист Эдисон Денисов не изменил ни ноты в скрипичной партии Паганини, но он поместил её на фоне такого аккомпанемента струнного оркестра, что музыка вновь абсолютно изменила свой облик, обрела почти космический характер.

В последней четверти XX века 24-й каприс чаще репрезентирует только тема, выступая в качестве знака виртуозного стиля. Тема каприса воспроизводится в качестве цитаты (Ю. Фалик, Второй концерт для оркестра («Симфонические этюды», 1977) или аллюзии (А. Шнитке, «Посвящение Паганини», 1982). В результате сочинение Паганини становится «общим» для многочисленных оригинальных сочинений. На его основе (т. е. на основе «чужого слова») формируется «своё слово».

Вместе с тем, авторы в XX веке ведут диалог не только с великим гегуэцем, но и со своими предшественниками. Так, наиболее известные сочинения на тему 24-го каприса сами нередко перекладывались иными композиторами для различных инструментов. Например, к сочинениям Листа обращались Ф. Бузони (для фортепиано), М. Коцюба (для баяна), Л. Калимахос (для флейты и фортепиано), Брамса – Э. Кершоу (для гитары), Л. Ауэра – Л. Воинов (для балалайки) и т. д. Так, оригинальные сочинения на «чужую» тему, подвергаясь преобразованиям, сами выступают в роли «общего» для композиторов-последователей. В итоге пространство

взаимодействий с 24-м каприсом всё время расширяется: «словно осознав себя наследником двухтысячелетней истории, XX век оглядывался на путь, пройденный музыкой, и стремился актуализировать созданные ею ценности» [2, с. 275].

К 24 Капрису Н. Паганини обращаются композиторы различных стилей и направлений, национальных школ, академической традиции и так называемого «третьего пласта» (массовые бытовые жанры). Возможности этой темы кажутся, по истине, неисчерпаемыми. Знакомство с текстом художественного первоисточника, а также многочисленными произведениями, которые были вдохновлены сочинением Паганини, мы можем сделать некоторые выводы относительно основных тенденций композиторского творчества в работе с 24 каприсом.

Итак, обращение к каприсам Паганини и композиторов-романтиков (Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса), и авторов XX века (С. Рахманинова, В. Лютославского) было связано с утверждением собственного «Я» в фортепианной исполнительской и композиторской техниках. Этому как нельзя лучше соответствовали и гармонический каркас Темы, и вариационная форма оригинала. Общим для всех композиторов становится совершенствование приёмов звукоизвлечения, а также развитие технических и темброво-колористических возможностей инструмента.

В целом анализ межтекстовых взаимодействий с 24 каприсом Паганини обозначил некоторые тенденции, наметившиеся от XIX к XX веку. Так, складываются «корпусный» и «лексический» принципы межтекстового взаимодействия [2, с. 278]. При корпусном взаимодействии композиторы обращаются ко всему тексту каприса, в том числе его вариациям. Таковы сочинения, в которых «текст-первоисточник» и «текст-интерпретатор» (термины М.Г. Арановского) находятся в «близком родстве» (например, обработки и переложения каприса для других инструментов, а также несколько более отдаленные транскрипции). При лексическом подходе импульсом для диалога является тема каприса, насыщенная энергоёмкой ритмоинтонационной лексикой. Это оригинальные композиторские опусы, максимально удалённые от каприса.

Тема художника в сочинениях Паганини и его «собеседников» решается в основном посредством виртуозных компонентов музыкального текста. Через виртуозное авторы воплощают романтическое мироощущение художника, артиста, возвышающегося над толпой. В этой связи тема каприса выступает как символ сверхчеловеческих возможностей Паганини, по легенде предопределённых сделкой с дьяволом.

У авторов XX века самоидентификация художника в его творческих, в том числе этических устремлениях, осуществляется через «двойника», в роли которого выступает «чужой» текст. Такова, например, Рапсодия на тему Паганини С. Рахманинова, в которой автор словно надевает на себя маску великого скрипача. В сочинениях, основанных на теме Паганини, как бы одновременно существуют «два голоса»: 24-й каприз (или его часть) выступает в роли «чужого слова» и образует диалог с оригинальным композиторским текстом [3, с. 87].

Диалог каприса с различными произведениями современников-романтиков и композиторов XX века во многом определяет художественная тема самопознания личности. В её утверждении через провозглашение безграничных возможностей художника в искусстве композиторы XIX и XX веков выступают единомышленниками с Паганини.

Автор, вероятно, не мог и предположить, что его небольшое сочинение обретет такую популярность. Тема 24 каприса рождает всё новые идеи у композиторов, обретает новые контуры, дополняется новыми гармониями и ритмами, растворяется в диссонансах и необычных оркестровках. Сегодня, в XXI веке Каприз играют на трубе, на гитаре, на балалайке, вибратоне... Классическое произведение продолжает своё бесконечное путешествие, обогащая музыкальную культуру всё новыми и новыми метаморфозами.

Как удалось Паганини заложить в одной короткой теме столько скрытых смыслов? В этом, наверно, и есть великая загадка искусства Паганини, его гениальной личности. И загадка эта даёт возможность каждому художнику дать свой ответ.

## Список литературы

1. Антипова, Н.А. К проблеме демонического в музыке. Феномен Паганини в музыкальном искусстве XIX–XX вв. [Электронный ресурс] / Н.А. Антипова. – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74148/68-Antipova.pdf?sequence=1> (дата обращения 25.02.2018).
2. Арановский, М.Г. Музыкальный текст: Структура и свойства [Текст] / М.Г. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 344 с.
3. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского [Текст]. – 5-е изд., доп. / М.М. Бахтин. – Киев : НЕХТ, 1994. – 512 с.
4. Брянцева, В.Н. С.В. Рахманинов [Текст] / В.Н. Брянцева. – Москва : Советский композитор, 1976. – 645 с.
5. Дворецкий, И.Х. Латинско-русский словарь / И.Х. Дворецкий. – Москва : Русский язык, 1996. – 846 с.
6. Демченко, А.И. Позднее творчество С.В. Рахманинова: эссе [Текст] / А.И. Демченко // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1 (12). – С. 134–140.
7. Ефременко, Н.Б. О тайне Паганини: Краткое руководство по ускоренному овладению техникой игры на скрипке [Текст] / Н.Б. Ефременко. – Москва : ПАН, 1997. – 64 с.
8. Мильштейн Я.И. Ф. Лист [Текст] : в 2-х тт. / Я.И. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1970. – 864 с.
9. Сыров, В.Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) [Электронный ресурс] / В.Н. Сыров // Открытый текст: Электронное периодическое издание. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=716> (дата обращения 25.02.2018).
10. Хапытова, Р.Р. Виртуозные компоненты тематизма в скрипичных каприсах Н. Паганини [Текст] / Р.Р. Хапытова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа : УГАИ, 2010. – № 2. – С. 199–203.
11. Хапытова, Р.Р. К проблеме диалога «чужого» и «своего» в сочинениях на тему 24-го Каприза Н. Паганини [Текст] / Р.Р. Хапытова // Вестник башкирского университета. – Уфа : БГУ, 2008. – Том 13. – № 4. – С. 1039–1042.
12. Царёва, Е.М. Иоганнес Брамс [Текст] / Е.М. Царёва. – Москва : Музыка, 1986. – 383 с.
13. Ямпольский, И.М. Каприччи Н. Паганини [Текст] / И.М. Ямпольский. – Москва : Музгиз, 1962. – 62 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. Итальянская школа XIX в.  
Никколо Паганини*



Автор: Жилина Алиса (6 класс), ДШИ № 3  
Научный руководитель: Довгаль С.Г., преподаватель  
Научный консультант: Дымова И.Г. канд. пед. наук, доцент

## ОТТЕНКИ ОДНОЙ ИНТОНАЦИИ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

*С восторгом слышу голос твой,  
Кукушка, гость весны!  
О, кто ты? – птица, иль пустой  
Лишь голос с вышины?  
Уильям Вордсворт*

Звуки природы с давних времён привлекали человека. Тихий шелест листвы, журчание ручейка, птичьи голоса, шум дождя – успокаивают, создают ощущение гармонии. Более того, звуки природы – это неиссякаемый источник вдохновения для поэтов, писателей и музыкантов!

*Всегда природа звуками полна,  
Поёт в природе даже тишина.  
Прислушайся – и зазвучит слегка,  
Как песня, дуновенье ветерка,  
И подпоёт журчанье ручейка,  
Подаст свой голос бурная река.*

*Зинаида Торопчина*

Среди большого разнообразия природных звуков одними из самых притягательных являются звуки птиц. Их пение завораживает, очаровывает, восхищает. А какое богатство тембров, обилие интонаций! Ведь у каждой птицы своя мелодия, свой голос! Соловей – заливается, свистит, жаворонок – звенит, ласточка – щебечет, воробей – чирикает, ворона – каркает, сорока – трещит, голубь – воркует, дятел – стучит, филин – ухает и т. д. Среди этого многообразия звуковых красок мы остановились на образе скромной кукушки, которая только и может, что петь однообразное «ку-ку», да подкладывать яйца в чужие гнёзда. Однако, не всегда этот образ столь прост и однозначен (Ил. 2).

Кукушка – одна из наиболее мифологизированных птиц, с которой связано множество легенд. Например: «у древних индусов божество Индра превращалось в кукушку. У древних

греков кукушка считалась священной птицей богини Геры. У финикийцев она была королевской птицей. В тибетской «Книге о птицах» она предстает одной из скрытых ипостасей Будды! В германской мифологии кукушка – посвящена богу Донару, покровительствующему плодородию, весеннему обновлению. У славян серая птаха соотносилась с небесной богиней Живой, была её земным воплощением. И прилетала она на землю из Ирия – небесного рая, а на зиму снова туда отправлялась» [8, с. 11].

Многие народы признавали кукушку олицетворением души, главной пророчествующей птицей, определяющей продолжительность жизни человека, но у неё же спрашивали и о том, будет ли удачным брак, каков будет урожай и т. д. Это свидетельствует об универсальности образа, о тесной связи с Судьбой.

Таким образом, кукушка как птица и как метафора с её множеством значений обогатила мифологию разных народов. Этот образ нашёл отражение и в творчестве художников, музыкантов, писателей и поэтов.

### «Кукушка»

*Кукушки голос заунывный  
Под стать неяркому деньку –  
Простосердечный и отзывный,  
С утра до вечера: «Ку-ку!»*

*То близко, то далёко где-то  
Гуляет по всему леску...  
И тихо расцветает лето  
Под это милое «Ку-ку!»*

*Чуть пахнет перегретой смолкой.  
Лицо подставив ветерку,  
Лежу, блаженствую под ёлкой  
И слушаю «Ку-ку, ку-ку!»*

*(Елена Благинина)*

*Цель работы:* изучение образа кукушки в творчестве композиторов разных эпох и стилей.

*Основные задачи работы:*

- изучение литературных и электронных источников;
- анализ музыкальных произведений, воплощающих звукоподражание данного образа;
- выявление особенностей музыкального языка, средств выразительности, характерных для воплощения пения кукушки.

*Новизна работы* заключается в попытке рассмотрения изменений музыкального языка в произведениях, посвящённых данному образу, на протяжении разных стилевых эпох.

*Практической значимостью* является возможность использования данной темы в курсе музыкальной литературы, слушания музыки, во внеклассных мероприятиях (лекциях, беседах).

### **Музыкальная интонация кукушки в историко-стилевом преломлении.**

Исследование начнём с XVII века. Афанасий Кирхер, немецкий учёный, был первым, кто попытался изобразить птичьи голоса музыкальными звуками. В 1650 году в своей аранжировке «Musurgia universalis» («Всеобщая музургия» – музыкальная энциклопедия) он передал куриный клёкот как стаккато, голос кукушки как даунбит (в замедленном ритме), а крик попугая простым немзыкальным «χαίρε» – греческим словом, означающим «привет» (Ил. 1).

Следующей, уже художественной попыткой, стали музыкальные одноименные пьесы «Кукушка» Дакена и Куперена – французских клавесинистов конца XVII – начала XVIII столетия. Их творчество связано с так называемым *галантным стилем*<sup>9</sup>, отвечающим запросам светского общества. Поэтому для французской клавесинной музыки характерно обилие мелких звуковых украшений и завитков («мелизмов», аналогичных

---

<sup>9</sup> Галантный стиль (или рококо) получает распространение во Франции в период царствования Людовика XV. Центром формирования новой культуры XVIII века стал не дворцовый парадный интерьер, а салон. Камерность, уютность, изысканность помещений рококо создавалась за счёт меньших размеров и особого декорирования – украшений в виде завитков, от которых стиль и получил своё название (рококо от франц. rocaille – раковина). Важным в интерьере было не пышное и величавое, а приятное и удобное. Мир миниатюрных форм нашёл своё выражение в прикладном искусстве – в мебели, посуде, бронзе, фарфоре, выполненных с особым изяществом [6].

извилистым линиям стилизованных раковин – «рокайлей»), преобладание маленьких (ювелирно отделанных в деталях) и камерных форм, отсутствие ярких противопоставлений и драматических эффектов, господство игривых, кокетливых и галантных образов. Да и сам небольшой клавесин с негромким звуком, быстро затухающим и требующим большого количества мелких нот для заполнения пространства, являлся выражением стиля рококо.

Миниатюра «Кукушка» Л. Дакена – стремительная, лёгкая пьеса с обилием украшений, в форме рондо. В основе рефрена – интонация нисходящей малой терции, имитирующей звуки «ку-ку». Звучащая на фоне «порхающей» фигурационной фактуры, она является интонационной находкой, которая отныне, с лёгкой руки автора, станет главной для изображения образа кукушки в музыке.

### Л. Дакен. «Кукушка»

The musical score for "Кукушка" by L. Dacena is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment in the left hand and a vocal line in the right hand. The tempo is marked "Vivo" and the dynamics are "p e leggiero". The second system continues the piano accompaniment and the vocal line, with the lyrics "cre - scen - do". The third system shows the end of the piece with a piano accompaniment in the left hand and a vocal line in the right hand. The dynamics are "dim." and "p legg.".

Между проведениями рефрена (он проходит трижды без изменений) – два эпизода, которые в то время назывались «куплетами». Они близки по тематизму основной теме, лишь тонально (мажор) немного оттеняют господствующий в рефрене минор, отсюда, впечатление непрерывной текучести единого материала.

«Кукушка» Ф. Куперена тоже написана в минорной тональности, но в отличие от предыдущей пьесы здесь акцент сделан на вертикальную основу, которую можно выразить в чёткую гармоническую последовательность:  $T^5_3$ ,  $D_6$ ,  $T^5_3$ ,  $D^5_3$ ,

$D_6 \rightarrow (S)$ ,  $\Pi_5^6$ ,  $K_4^6$ ,  $D_7$ ,  $T_3^5$ . Куперен также использует интервал терции, но даёт его в гармоническом звучании, отчего теряется интонация «кукования».

### Ф. Куперен. «Кукушка»

Allegretto [Довольно скоро]

Композитор не стремится к звукоподражанию, для него главное – передать общее настроение грусти, тревоги, смятения. Пьеса написана в простой двухчастной форме, где во второй части автор использует интересный приём обращения интервалов, что создаёт эффект варьирования, «игры» с материалом. Так по-разному композиторы одной и той же эпохи воплощают образ кукушки, находя свои неповторимые приёмы.

Следующие два произведения, связанные с образом кукушки, написаны в первой половине XVIII века: А. Вивальди «Времена года», Г.Ф. Гендель, Концерт для органа и струнных инструментов F-dur «Кукушка и соловей». Эти произведения относятся к иной эпохе – эпохе барокко.<sup>10</sup>

Антонио Вивальди в историю музыки вошёл как автор знаменитых концертов для скрипки с оркестром «Четыре времени года» (1723). Каждому композитор предпослал сонет, а

<sup>10</sup> «Барокко – это один из самых монументальных, грандиозных, экспрессивных стилей в искусстве (от итал. barocco – причудливый, странный). Ему свойственны контрастность, динамичность образов, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств (городские и дворцово-парковые ансамбли, опера, культовая музыка, оратория); одновременно – тенденция к автономии отдельных жанров (концерто grosso, соната, сюита, концерт в инструментальной музыке)» [5].

также в самой партитуре дал словесные пояснения, конкретизируя музыку, в которой можно услышать пение птиц, шум ветра, звуки грома, дождя, вой собаки и др. Остановимся на I части Второго концерта «Лето» («Изнеможение от жары»).

*Лениво бродит стадо, вянут травы  
От тяжкого, удушливого зноя  
Страдает и томится всё живое.  
Поёт кукушка в тишине дубравы,  
Воркует горлинка в саду и нежно  
Вдыхают ветерки... Но вдруг мятежный  
Взвился Борей, пронесся вихрем в небе -  
И плачет пастушок, кляня свой жребий.  
  
Боишься он, заслышав гром далекий.  
От молнии в испуге замирает.  
Докучных мошек рой его терзает...  
И плачет пастушок, застигнутый грозой.  
Но вот гроза, бурлящие потоки  
С крутых высот в долины низвергая,  
Ревёт, бушует на несжатых нивах,  
И град жестокий бьёт, у горделивых  
Цветов и злаков головы срывая.*

«Первая часть написана в старинной концертной форме, строящейся на чередовании оркестрового *ритурнеля* с сольными проведениями (ритурнель, как правило, выражает общую идею части, сольные же эпизоды (интермедии) разнообразят её звукописными «картинками»)» [9, с. 26].

«Изнеможение от жары» – такова первая ремарка композитора. Первый раздел (ритурнель) – картина «удушливого зноя» – достаточно медленный, тянущийся. С каждым следующим оркестровым проведением напряжение нарастает, в конце части – в сцене с грозой – «оркестр разражается лавиной мелких длительностей, наполняя звучание гулким рокотом» [Там же, с. 28]. Все сольные интермедии связаны с определёнными образами: кукушки, горлицы и щегла, и пастушка.

Интонация кукушки звучит в первой интермедии у солирующей скрипки с постепенным ускорением темпа, учащением ритма, и впервые вносит настроение взволнованности и предвосхищает напряжение последующих разделов. Вторая

интермедия – многотемна. В ней изображены горлица, щегол и теплые ветры. В третьей интермедии у солирующей скрипки слышатся интонации жалобы – это «плач пастушка». «И плачет пастушок робкими всхлипами скрипки соло, потому что понимает: это не просто раскаты грома – это его судьба (*e'l suo destino*, – пишет Вивальди)» [Там же, с. 28].

### А. Вивальди. Концерт «Лето», I часть



Таким образом, проанализировав первую часть концерта, можно сделать вывод. Подражая звукам природы, Вивальди далёк от прямой иллюстративности. Музыкальная мысль композитора подчинена музыкально-психологическому развитию «сюжета»: драматизм нарастает постепенно. Какова драматургическая роль кукушки в начале части? Возможно, она введена в музыкальную ткань не просто как штрих к пасторальной картинке, а как образ «судьбы» – то ли зреющего урожая, которому угрожают грозы и град, то ли пастушка, горящего о последствиях стихии.

Георг Фридрих Гендель – великий немецкий композитор, прославившийся в первую очередь как автор ораторий и опер. Однако надо сказать, что ни оратории, ни оперы не заслоняют художественной ценности его многочисленных и разнообразных инструментальных сочинений. Об этом свидетельствует огромное количество инструментальных произведений. **Концерт Генделя F-dur «Кукушка и соловей»** (HWV 295 № 13) относится к жанру органного концерта.

Талант Генделя как блестящего органиста-импровизатора в полной мере проявился в театральном зале Ковент-Гардена и послужил источником для появления органных концертов. Они родились из импровизаций в антрактах ораторий и привлекали публику едва ли не больше, чем сами оратории. «Собственно говоря, на эти концерты следует смотреть как на великолепные популярные «концерты» для широкой публики, призванные дать

слушателям эмоциональную разрядку в антрактах между монументальным и величественным звучанием генделевских ораторий» [10, с. 120]. Музыка концертов почти всегда живописна. Таков Концерт F-dur (1738).

Концерт представляет собой произведение для солирующего органа с аккомпанирующей группой (*tutti*). По строению это четырёхчастный цикл с контрастно чередующимися частями. Остановимся на первых двух частях. Первая часть (*Larghetto*) – это медленное вступление, которое неторопливо вводит в круг основных пленэрных образов с опорой на народно-танцевальные мелодии и ритмы. Вторая часть (*Allegro*) написана в старинной концертной форме. Вступительный оркестровый раздел – ригурнель, звучит ликующе, ярко, как гимн, воспевающий красоту природу. По контрасту с ним – сольные эпизоды – это звукоизобразительные картинки, связанные с образами кукушки и соловья. Сначала мы слышим знакомую терцию у солирующего органа, имитирующего звучание деревянных духовых инструментов. Затем в разговор вступают виртуозные импровизации соловья, постепенно напряжение нарастает. Это слышно во втором сольном эпизоде, где терцовая интонация превращается сначала в квартовую, затем в октавную, поднимается выше и резко обрывается каскадом шестнадцатых, в которых угадывается победа маленькой птички. Но это столь неважно для автора. Он восхищается природой в целом, поэтому в конце части ригурнель появляется в первоначальном изложении.

Итак, два рассмотренных концерта написаны в старинной концертной форме по принципу *tutti-soli*, в них присутствует образ кукушки. Но как по-разному композиторы подходят к воплощению одного образа! Вивальди использует интонацию кукушки как образ «судьбы», отсчитывающей время. Вот почему её импровизационное изложение – первое предвосхищение кульминационного напряжения, связанного с приближающейся грозой. У Генделя же, если принять во внимание при каких обстоятельствах родился жанр концерта, образ кукушки – не что иное, как звукоизобразительная картинка, где в музыкальных звуках передаётся почти «живое» пение птиц, а соловьиные пассажи воспринимаются как прекрасные импровизационные



вставки. Его концерт в полной мере отвечает своей главной задаче: дать эмоциональный отдых слушателям.

**Симфония № 6 «Пасторальная» Л. Бетховена (1808)** – представителя классицизма,<sup>11</sup> ещё один пример, связанный с образом кукушки. «Пасторальная» симфония занимает особое место в творчестве композитора. «Она программна, причём, единственная из девяти, имеет не только общее название, но и заголовки к каждой части: первая часть – «Радостные чувства по прибытии в деревню», вторая – «Сцена у ручья», третья – «Веселое сборище поселян», четвертая – «Гроза» и пятая – «Пастушеская песня» («Радостные и благодарные чувства после бури»). Пасторальная, по словам самого композитора, передаёт чувства, рождающиеся от соприкосновения с миром природы и сельской жизни. Симфония стала произведением, предвосхищающим романтические тенденции в творчестве Бетховена» [3].

«Вторая часть симфонии – «Сцена у ручья» пронизана безмятежными чувствами, что и первая, однако, здесь больше мечтательности, обилие изобразительных и звукоподражательных приёмов. В музыкальную ткань сопровождения (две солирующие виолончели с сурдинами и педаль валторн), передающего спокойное течение ручья, вплетаются коротенькие трели, форшлагги, небольшие и более протяженные мелодические обороты, связанные со звуками реального мира. Мягкие краски всей звуковой палитры рисуют идиллическую картину природы, её трепетные зовы, легчайшее порхание, шепот листьев и т. п. Лишь в самом конце «ручей» смолкает, уступая место перекличке птиц: трелям соловья в исполнении флейты, крику перепела у гобоя и кукованию кукушки у кларнета» [Там же].

---

<sup>11</sup> Классицизм (от лат. classicus – образцовый) – стиль в искусстве конца XVII – начала XIX века. В музыке он устойчиво ассоциируется с творчеством Гайдна, Моцарта и Бетховена, называемых венскими классиками. Эстетика классицизма основывалась на убеждении в разумности и гармоничности бытия, что проявилось во внимании к сбалансированности частей произведения, тщательной отделке деталей, разработке основных канонов музыкальной формы. Именно в этот период окончательно сформировалась сонатная форма, основанная на развитии и противопоставлении двух контрастных тем, определился классический состав частей сонаты и симфонии. Венские классики утвердили и упрочили четырёхчастную композицию симфонии, придали ей монументальный характер, наполнили глубоким содержанием.

## Л. ван Бетховен. Симфония № 6, II часть

The image shows a musical score for the second movement of Beethoven's Symphony No. 6. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The Flute part has a melodic line with a 'cresc.' marking. The Oboe part is labeled 'Wachtel.' (quail) and has a rhythmic pattern. The Clarinet part is labeled 'Kukuk.' (cuckoo) and has a rhythmic pattern. The Bassoon part has a rhythmic pattern. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat.

Таким необычным образом завершается вся «птичья сцена» у ручья. Интонациям кукушки посвящено всего 11 тактов (в сочетании с «голосами» других птиц), но они несут яркую изобразительную функцию. Необычно то, что впервые меняется тембровая окраска интонации – она выразительно звучит у кларнета, более того, с этих пор именно этот инструмент будет ассоциироваться у композиторов с пением кукушки.

**Камиль Сен-Санс** – французский композитор конца XIX века в своей зоологической фантазии «**Карнавал животных**» (1886) «сумел проявить живость, остроумие, изящество, которые великолепно сочетаются с мелодической насыщенностью и поэтичностью лирики. Партитура сюиты блещет поразительной меткостью звуко-изобразительных характеристик и эффектными находками в использовании выразительных возможностей инструментов. Каждая из 14 миниатюр – маленький музыкальный шедевр» [7, с. 169], в котором очень точно переданы не только голос, походка, но, и ощущение пространства, окружающего данного героя.

В пьесе, связанной с образом кукушки – № 9 «**Кукушка в глубине леса**», Сен-Санс изображает сумрачный лес. Тихие, строгие и сдержанные аккорды в исполнении двух фортепиано, мерно чередуясь, напоминают осторожные шаги путника, пробирающегося среди старых вековых деревьев. Мы словно ощущаем прохладу тёмного, дремучего леса.

На фоне необычных аккордов оркестра кларнет периодически играет два «кукующих» звука (согласно указанию автора, инструмент должен находиться за кулисами). Он звучит таинственно, приглушённо, словно доносится издалека.

## К. Сен-Санс. «Карнавал животных», № 9

Andante

PIANO *pp una corda*

Всего лишь маленький нюанс – кларнет за кулисами – и схвачена самая суть необычного поведения этой птицы: она ведёт чрезвычайно скрытый образ жизни, летает, в основном, только по ночам, а днём прячется в глухих местах леса. «Красочные гармонии, сопровождающие голос кукушки, выдают интерес Сен-Санса к новейшему течению в музыке – импрессионизму» [7, с. 170].

Почти в это же время появляется **Симфония № 1 Густава Малера** (1888). «Ещё совсем молодой композитор впервые задается вопросами о сущности бытия, о смысле жизни. Содержание симфонии отражает конфликт между только что осознавшим своё «Я» художником и окружающим миром, конфликт нравственной чистоты чувства с лицемерной мещанской действительностью, наивности и безыскусственности – с циничной искущённостью» [2, с. 51]. В своих поисках смысла жизни Малер близок исканиям молодого мельника – главного героя вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Франца Шуберта, отправившегося в путь искать своё счастье.

## Г. Малер. Симфония № 1, I часть

Der Ruf eines Kuk-  
kuck nachzuahmen

1. Clar. in B

«Симфонию открывает музыкальный пейзаж – картина пробуждающейся природы в медленном вступлении. Словно из предрассветной тишины возникают фанфары охотничьего рога (кларнеты), голоса птиц (точная имитация крика кукушки у кларнета solo), неясный нарастающий гул» [Там же, с. 52]. Подобно бетховенской «Пасторальной симфонии», Малер показывает становление человека в тесном общении с природой, в которой можно обрести покой и опору для душевного равновесия. Поэтому «тема природы» начинает и завершает симфонию, становясь смысловым центром драматургии всего произведения.

Последним, рассматриваемым нами произведением, в котором встречается интонация «кукования», будет оркестровая пьеса **Фредерика Делиуса «Слушая первую кукушку весной»** (1912), открывающая уже XX век. Назвав композицию «Слушая первую кукушку весной», композитор не делает этот образ главным. Он один из многих. С помощью оркестра он передаёт общее состояние пробуждения природы, весеннего обновления. В его музыке ощутимо влияние импрессионистов<sup>12</sup>, проявляющееся в красочности звуковой фактуры, в приёмах оркестровки (он словно любит звучание каждого инструмента в отдельности и в разных сочетаниях), в уменьшении размеров классического оркестра. Звучание музыки – это «палитра» красочных созвучий-пятен: мягко и нежно поёт гобой, а затем на фоне томного звучания скрипок едва слышно, как будто из самой глубины весеннего леса, несколько раз звучит у кларнета терцовая интонация кукушки. Композитор словно наслаждается красотой колорита, мягкими переходами от одной гармонической или оркестровой краски к другой, сверканием светлых, безмятежных тонов.

---

<sup>12</sup> В конце XIX века во Франции появилось новое направление, получившее название «импрессионизм» (с франц. – «впечатление»). В 70-е годы на различных парижских выставках появились необычные картины К. Моне, К. Писсаро, Э. Дега, О. Ренуара, А. Сислея. Их искусство резко отличалось от приглаженных и безликих работ живописцев-академистов. Импрессионисты вышли из своих мастерских на открытый воздух, научились воспроизводить игру живых красок природы, сверкание солнечных лучей, разноцветные блики на водной глади, пестроту праздничной толпы. Они применяли особую технику пятен-мазков, которые вблизи казались беспорядочными, а на расстоянии рождали реальное ощущение живой игры красок. Свежесть мгновенного впечатления в их полотнах сочеталась с тонкостью психологических настроений. Позднее, в 80–90-е годы, идеи импрессионизма нашли выражение и во французской музыке.)

В XX веке пьесы, посвящённые образу кукушки, не редкость в репертуаре детских музыкальных школ: Л. Шитте «Кукушка», (Дания), Р. Фрике «Весёлая кукушка» (Германия), Э. Сигмейстер «Кукушка» (Америка), Ю. Геворкян (Армения), М. Буттинг (Германия), В. Довженко (Украина), А. Шнитке «Кукушка и дрозд» (Россия) и др. Каждая из этих миниатюр – маленькая музыкальная зарисовка.

Таким образом, в ходе исследовательской работы мы пришли к следующим выводам:

1. Произведения, связанные с кукушкой, встречаются во всех музыкальных стилях периода с XVIII по XX век.

2. Эти произведения представлены в самых разнообразных жанрах: клавесинная миниатюра, концерт, симфония, сюита, пьеса для оркестра. Каждый жанр соответствует стилю, в рамках которого он родился. Иногда оно остаётся в рамках жанра (напр., клавесинная миниатюра), но чаще расширяет его.

3. Редко, когда образ кукушки является основным. Это характерно для небольших миниатюр. В крупных жанрах кукушка, точнее её интонация, используется как одна из многих, связанных с характеристикой леса, природного мира (рисующих мир природы).

4. Терцовая интонация – неизменный атрибут образа кукушки. Надо думать, что родилась она гораздо раньше, чем XVIII век, т.к. уже в XVII веке учёный Афанасий Кирхер фиксирует её в своей книге как терцию.

5. Судя по всему эта интонация не была принадлежностью какой-то одной страны, потому что она используется композиторами разных стран. Скорее всего, распространение её происходило через народный музыкальный фольклор. Можно сделать предположение, что родилась это интонация из народных песен, но этот пласт устного народного творчества невозможно выстроить в хронологический ряд, как нельзя выяснить какой стране принадлежит первенство в её использовании.

6. Регистр звучания терцовой интонации чаще связан со средним, характерным для птицы, диапазоном. Она не спускается вниз, а вверх идёт только для передачи нарастания напряжения звучания.

7. На протяжении веков интонация «кукования» оставалась неизменной, менялись оттенки, связанные с общим настроением музыкального произведения.

К сожалению, формат работы не даёт возможность рассмотреть сочинения русских авторов, связанных с образом кукушки. А сколько ещё интересных опусов посвящено ей: поистине это интернациональная героиня.

### Список литературы

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства [Текст] : учеб. для муз. вузов в 3-х ч. / А.Д. Алексеев. – Москва : Музгиз, 1988. – Ч. 1 и 2. – 415 с.
2. Барсова, И.А. Симфонии Малера [Текст] / И.А. Барсова. – Москва : Советский композитор, 1975. – 475 с.
3. Галацкая, В.С. Бетховен. Симфония № 6. [Электронный ресурс] / В.С. Галацкая. – Режим доступа : URL:[http://www.belcanto.ru/s\\_beethoven\\_6.html](http://www.belcanto.ru/s_beethoven_6.html). (дата обращения 05.01.2018).
4. История искусства зарубежных стран [Текст] : в 3 т. / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина [общ. ред. М.В. Доброклонского]. – Москва : Искусство, 1961. – Т. 3 [ред. В. И. Раздольская]. – 1964. – 670 с.
5. Коротко о стилях: барокко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://shabby-decor.ru/коротко-о-стилях-барокко/> (дата обращения 21.12.2017).
6. Коротко о стилях: рококо [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://shabby-decor.ru/коротко-о-стилях-рококо/> (дата обращения 21.12.2017).
7. Кремлев, Ю.А. Камиль Сен-Санс [Текст] / Ю.А. Кремлев. – Москва : Советский композитор, 1970. – 328 с.
8. Мальчевский, А.С. Кукушка и её воспитатели. [Электронный ресурс] / А.С. Мальчевский. – Режим доступа : URL: <http://bookre.org/reader?file=484588>. (дата обращения 20.01.2018).
9. Новосёлова, Е.Ю. Вивальди. Времена года [Текст] / Е.Ю. Новосёлова. – Москва : Классика XXI, 2009. – 44 с.
10. Роллан, Р. Гендель [Текст] / Р. Роллан. – Москва : Музыка, 1984. – 256 с.
11. Энциклопедический словарь юного музыканта [Текст] / гл. ред. Т.Н. Хренников. – Москва : Педагогика, 1985. – 351 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. А. Курхер. «Musurgia universalis»  
(«Всеобщая музургия» – музыкальная энциклопедия)*



*Ил. 2. Кукушка*

Авторы: Альшина Дарья, Попова Варвара (5 класс),  
ДШИ № 8 им. Ю.Г. Суткового  
Научные руководители: Адамова В.П.,  
Важенина Е.И., преподаватели  
Научный консультант: Дымова И.Г.,  
канд. пед. наук, доцент

## КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ В ИСКУССТВЕ

Космос – это всё, что есть, что когда-либо было и будет всегда. Возраст вселенной, её размеры лежат за пределами человеческого понимания, а крошечный планетарный дом под названием Земля кажется затерянным где-то между вечностью и безмерностью пространства. Одно только его созерцание потрясает сознанием того, что прикасаешься к величайшей из тайн, перед лицом которой людские дела выглядят мелкими и незначительными. Путь человечества в изучении космоса наполнен трудностями и подобен одиссее<sup>13</sup> древнегреческого героя. И всё же человеческий род молод и очень любопытен, благодаря чему было сделано множество удивительных открытий, касающихся устройства космоса, места человека в нём, а его художественные творения в искусстве стали духовной составляющей космической одиссеи.

XX век – время технического прогресса, благодаря которому самые «безумные» идеи начали сбываться. Искусство, будучи неотъемлемой частью духовной жизни людей, откликалось на происходящие события и воплощало невероятные фантазии в кинематографе, живописи, литературных произведениях. Тема космоса, безусловно, есть и в музыке. В творчестве разных мастеров она обретает свои образы и имеет определённые средства художественной выразительности, свой язык понятный и востребованный в определённый исторический период.

*Цель работы* – рассмотреть влияние и отражение значительных научных и социальных достижений в искусстве XX века на примере темы освоения космоса.

---

<sup>13</sup> Одиссея – ёмкое понятие, одно из значений которого – богатые событиями странствия, похождения.



При этом определены следующие *задачи*:

- рассмотреть познание человеком космоса, как части окружающего его мира и отношение к нему;
- изучить его воплощение в различных видах искусства: литературе, кинематографе, живописи и музыке (на примере отдельных произведений отечественных композиторов XX века);
- определить роль музыки среди других видов искусства, отражающих тему космоса;
- познакомиться с музыкальными произведениями, ставшими «посланниками» Земли во Вселенную.

*Новизна работы* связана с попыткой обобщить отражение в искусстве идеи покорения космического пространства, а также рассмотреть музыкальные произведения разных эпох как «визитную карточку», самопрезентацию человечества.

*Практическая значимость* определена широкой возможностью использования материала в учебном процессе (школьные курсы музыкальной литературы, слушание музыки, внеклассные мероприятия).

### **Космос в искусстве и искусство в космосе**

Термин «Космос» (греч. κόσμος – порядок) появился в Древней Греции. Впервые так назвал Вселенную Пифагор, подразумевая упорядоченность и гармонию мироустройства в противовес хаосу. Среди различных учений, изложенных, в том числе Платоном и Аристотелем<sup>14</sup>, выделяется утверждение о музыкально-математическом устройстве космоса, представляя его как гармонию сфер, гармонию мира.

Эта идея продолжила существование в западноевропейской философской и музыкально-теоретической науках на всём протяжении Средних веков и Возрождения, а также на

---

<sup>14</sup> Платон (между 429 и 427 до н. э. – 347 до н. э.) – древнегреческий философ, ученик Сократа, учитель Аристотеля. Первый философ, чьи сочинения сохранились не в кратких отрывках, цитируемых другими, а полностью.

Аристотель (384 год до н. э. – 322 год до н. э.) – древнегреческий философ. С 343 года до н. э. – воспитатель Александра Македонского

средневековом Востоке в «Послании о музыке» Братьев чистоты<sup>15</sup>.

Позднее концепция «музыки сфер» была развита Иоганном Кеплером<sup>16</sup> в его трактате «Гармония мира» (1619), где в результате исследований чисел в основе интервалов и скоростей движущихся тел, каждой планете соответствовала своя мелодия.

Бесспорно, гармонию мира воспели в своих творениях писатели, поэты и композиторы, например, У. Шекспир («Венецианский купец» V.1), И. Гёте (пролог к «Фаусту»), А. Блок («Звёздный хор»), Й. Штраус (вальс "Музыка сфер" соч. 235), Н. Римский-Корсаков («Музыка сфер» для неосуществлённой оперы «Земля и небо»), П. Хиндемит (опера и симфония под названием «Гармония мира») и др. В 2006 году американец Грег Фокс, используя реальные астрономические данные орбит девяти планет Солнечной системы, написал электронную композицию «Песня сфер» (Carmen of the Spheres). В 2008 году британский композитор Майк Олдфилд, увлечённый идеей гармонии сфер, выпустил альбом «Музыка сфер» (Music of the Spheres).

Наукой доказано, что космос – это вакуум, а звучание сфер – это музыка внутри человека, его души, охваченной величием бескрайней вселенной. К.Э. Циолковский говорил: «Земля – колыбель разума, но нельзя вечно жить в колыбели» [11]

После Великой отечественной войны народ-победитель в СССР готов был покорить космос. Конструкторы, учёные, пилоты, энтузиасты... жаждали больших исследований, результатом которых должен был стать не просто очередной рядовой шаг в развитии науки, а событие, имеющее эпохальное значение. 12 апреля 1961 года первый человек в течение 1 часа 48 минут находился в космосе, имя лётчика-космонавта Юрия Гагарина узнал весь мир (Ил. 1).

Появилась другая линия в музыке, направленная на постижение глубины переживаний человека, его эмоций. В этой лирической сфере космическое может возникать как отклик души человека на свет звезд, на неизведанные тайны Вселенной даже в

---

<sup>15</sup> «Братья чистоты», «Чистые братья» – группа арабо-мусульманских мыслителей, образовавших в г. Басра (Ирак) в X веке, тайное научно-философское общество, от имени которого была написана своего рода энциклопедия из 51 трактата.

<sup>16</sup> Иоганн Кеплер (1571 – 1630) – немецкий математик, астроном, механик, оптик, первооткрыватель законов движения планет Солнечной системы.

столь демократичном жанре, как песня. Их было создано огромное количество.

В настоящее время самой известной, пожалуй, является «Трава у дома» (слова А. Поперечного). Написанная ко Дню космонавтики (12 апреля 1982), она впервые была исполнена автором Владимиром Мигулей на передаче «Притяжение Земли», затем прозвучала у группы с подходящим названием «Земляне» и стала лауреатом всесоюзного телевизионного конкурса «Песня года – 83». В 2009 году решением «Роскосмоса» песне был официально присвоен общественный статус «Гимна российской космонавтики».

Однако в 1960 году, за год до полёта Юрия Гагарина в космос, по заказу партии был создан «Гимн космонавтов» («Заправлены в планшеты космические карты») композитором О. Фельцманом на слова В. Войновича, который после 12 апреля 1961 года распевала вся страна. Люди верили, что человек обязательно поднимется в космос и это свершилось. Песня «Девушку Чайкой зовут» (1963, музыка А. Долуханяна, слова М. Лисянского) посвящена первой женщине-космонавту Валентине Терешковой, у которой на время трёхдневного полета был позывной «Чайка». В этом же году композитор В. Мурадели и поэт Е. Долматовский воспевали отважных мечтателей в песнях «И на Марсе будут яблони цвести», «Я – Земля» из кинофильма «Мечте навстречу», потрясающе пронзительно звучит «Притяженье земли» Д. Тухманова на слова Р. Рождественского (1980). В творческом союзе А. Пахмутова и Н. Добронравов создали целый ряд песен, среди которых музыкальный талисман космонавтов «Надежда» (1971), «Запевала звёздных дорог» и «Знаете, каким он парнем был», вошли в вокальный цикл «Созвездие Гагарина» (1970–1971) как память о трагически погибшем в 1968 году космонавте. «Мне давно хотелось написать песню о Гагарине... Может быть, когда-нибудь люди назовут его светлым именем новые звёзды, и не в поэтическом воображении, а наяву засияет над нашей Землёй созвездие Гагарина. О нём будут написаны книги и сложены легенды. А эти первые песни пусть будут просто воспоминанием о нём и благодарностью судьбе за то, что она познакомила нас с этим солнечным человеком» – писала А. Пахмутова [8].

Космическая тематика была тесно вплетена в повседневную жизнь, в фестивали и торжественные празднования. Детские

площадки были спроектированы в виде ракет, стены школ и детских садов были украшены рисунками космических кораблей и звезд. Тысячи художников рисовали открытки и плакаты, которые регулярно выпускались в честь юбилеев и новых открытий. Без преувеличения гордостью России можно назвать Алексея Архиповича Леонова и Владимира Александровича Джанибекова. Они не только лётчики-космонавты, но и члены Союза художников, подарившие миру серию полотен, основанных на личных впечатлениях от увиденного на орбите во время полётов. Например, работы А. Леонова «Терминатор» (граница дня и ночи), «Ночное свечение ореола атмосферы», «Утро в космосе», «Космический вечер», изображение первой в истории международной космической программы стыковки «Союза–19», командиром которого был сам Алексей Архипович (!) и «Аполлона», целый ряд картин космической фантастики, также полотна В. Джанибекова «Космонавт», «Грёзы о небе», «На работу» и другие (Ил. 3).

В отечественной литературе были созданы романы и новеллы таких авторов, как Кир Булычев, Чингиз Айтматов, братья Стругацкие, а развитие кинематографа позволило экранизировать многие произведения. В их числе фильмы Тарковского, ставшие классическими: «Солярис» (1972, одноимённый фантастический роман Станислава Лема), «Сталкер» (1979, повесть «Пикник на обочине» братьев Стругацких), фильмы, основанные на романах Кира Булычева – «Через тернии к звездам» (1981) и «Гостя из будущего» (1985). До сих пор вызывают восхищение детей мультфильмы «Тайны третьей планеты» (1981), «Мурзилка на спутнике» (1960), «В тридесатом веке» (1972), «Новеллы о космосе» (1973), «Незнайка на Луне» (1997, по мотивам одноимённой книги (1964) Н. Носова) и другие.

Особую ценность представляют собой киноленты, основанные на подлинных событиях, об исследователях и конструкторах межпланетных кораблей, например, «Укрощение огня» (1972), снятый по мотивам биографии конструктора ракет Сергея Павловича Королёва и его соратников по авиационной и ракетной технике (музыка Андрея Петрова), «Взлёт» (1979) – о судьбе основоположника теоретической космонавтики Константине Циолковском, с поэтом Евгением Евтушенко в главной роли, «Время первых» (2017) – исторический фильм о первом выходе Алексея Леонова в открытый космос, «Салют-7»

(2017) – драматическая лента о миссии корабля «Союз Т-13» в 1985 году, когда его экипаж восстанавливал работоспособность орбитальной станции «Салют-7».

Одновременно с этими жанрами шло развитие инструментальной электронной музыки, связанной с желанием найти особое, необычное, новое звучание. К этим поискам подталкивал стремительный XX век с электричеством, радио и телевидением, машинами и самолётами, атомной энергией и, наконец, освоением космоса.

Старый мир ушёл, а новый обещал быть невероятным, революционным, в котором непременно должна звучать авангардная музыка будущего. Её создавали учёные, вычисляли математики, проектировали инженеры. Теорию музыки будущего сочиняли в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН), инструменты для неё разрабатывал Научно-исследовательский институт музыкальной промышленности (НИИМП). Одним из первых в Петрограде российский изобретатель Лев Термен создал терменвокс, он же этерофон – электромузыкальный инструмент, звук которого казался неземным, поэтому его и сейчас часто используют в кино. Арсений Авраамов («Симфония гудков», 1918) написал множество научных работ о синтезировании звука, провёл ряд экспериментов, которые позже стали основой советских электромузыкальных инструментов. Композитор был так уверен в успехе и важности ещё не построенных синтезаторов, что всерьёз предлагал Сталину создать с их помощью новый гимн СССР, основанный на ультрахроматической гармонии, отвергнув стандартное деление на двенадцать полутонов. Текст предлагалось рассчитать математически, а петь его должен был синтезированный голос Маяковского!

Эксперименты в области акустики и радиоэлектроники продолжались. Музыка наступившего будущего, светлого и беззаботного, появилась благодаря Вячеславу Валериановичу Мещерину, создавшему в 1956 году первый в СССР Ансамбль электромузыкальных инструментов. Однако лёгкие, весёлые мелодии, олицетворяющие прекрасное будущее, создавались с полной серьёзностью. Стиль, в котором играл ансамбль Мещерина, на Западе называли термином Space Age Pop – «поп-музыка космической эры». Музыканты были талантливыми новаторами. Они использовали не только терменвоксы, но и

электроарфы, электроорганы, первый в стране синтезатор «Экводин» (был разработан в 1936 г. Андреем Володиным, но в руки музыкантов попал только в 1950-е) и ревербератор, который создали сами, а также одними из первых стали ставить звукосниматели на обычные инструменты, вплоть до балалаек и баянов.

Стремительное развитие электронной техники и музыкальных инструментов в том числе, послужило толчком к появлению целого ряда ансамблей с космической тематикой в разных странах. Например, во Франции с 1972 года начала своё триумфальное шествие рок-группа «Rockets», которая славилась масштабными спецэффектами лазеров, пиротехники, «инопланетными» декорациями, а альбом «Galaxy» (1980) получил статус платинового (более 1 млн. копий). В 1970-х годах в Латвии (тогда республике СССР) появился инструментальный ансамбль «Зодиак» (латыш. «Zodiaks») под управлением Яниса Лесенса. Он состоял из студентов консерватории на базе кафедры электронных музыкальных инструментов и потрясал слушателей высочайшим профессионализмом и музыкальным вкусом. Ещё более популярной стала французская группа, исполняющая музыку в жанре «космической» электроники и диско-«Space» («космос»), созданная в 1977 году Дидье Маруани, Роланом Романелли и Янником Топом. В 2011 году, в честь 50-летия полёта Юрия Гагарина, они выступили с концертами в Доме Космонавтов в Звёздном городке (11 апреля) и в Государственном Кремлёвском дворце (13 апреля), где прозвучали версии известных эстрадных хитов о космосе, а композицию «Ура, Гагарин, Ура!», специально написанную Маруани к юбилею, вместе с артистами исполнили космонавты из разных стран.

Немало композиторов, известных во всём мире, в начале своего творческого пути в той или иной степени увлекались электронной музыкой. Так, в 1971 году Московской экспериментальной студии удалось достать уникальный советский синтезатор АНС, и для него члены студии, Эдуард Артемьев, Альфред Шнитке, Софья Губайдулина, Эдисон Денисов и Олег Булошкин, сочинили и исполнили свои композиции, позднее выпущенные на пластинке с названием «Музыкальное приношение». Именно в этой студии раскрылся талант Эдуарда Артемьева, музыка которого известна по

кинофильмам «Сталкер», «Солярис», «Лунная радуга», «Возвращение с орбиты», «Мечта навстречу» и другим фантастическим лентам.

Чаще подобную музыку писали не профессиональные электронщики, а кинокомпозиторы. Для них это был не основной жанр, а всего лишь одним из приёмов в создании соответствующей атмосферы, например, Александр Зацепин, мультфильм «Тайна третьей планеты», Алексей Рыбников к фильмам «Через тернии к звёздам», «Отроки во вселенной», «Большое космическое путешествие» и другие. Однако, слушая «инопланетную» музыку, казалось, что авторы сами находились где-то там, над мирной и процветающей Землёй, в другом измерении. А может быть, действительно есть иные Миры?

Летом 1977 года NASA (национальное космическое ведомство США) произвело запуск двух космических кораблей «Вояджер» (англ. – «путешественник») с целью изучения внешних планет Солнечной системы. Предполагалось, что закончив основную часть своей миссии, они продолжат своё бесконечное путешествие в межзвездном пространстве.

«Вояджер-2» был запущен 20 августа, а «Вояджер-1» – 5 сентября 1977 года. Они идентичны, различает их лишь название и время запуска. Путаницы в нумерации нет, «Вояджер-1», идущий по другому маршруту, обогнал, как и предполагали учёные, другой зонд. Известно, что корабли вышли за границы Солнечной системы. По расчётам, приблизительно в 8571 году один из них будет недалеко от Звезды Барнарда, а к 296 036 году подойдёт к Сириусу. За время полёта зарегистрировано и передано на Землю звучание Космоса, из которого NASA сделало удивительный альбом из пяти симфоний под названием «Симфонии планет».

На корпус каждого летательного аппарата был прикреплен позолоченный диск с различной информацией, игла для воспроизведения записи, схема её установки и способ преобразования сигналов в изображение и звук (Ил. 2). 115 слайдов содержат научные данные о Земле, её местоположении относительно Солнечной системы, о материках, ландшафтах, жизни животных и человека, включая молекулу ДНК. Также записаны ряд звуков, среди которых звуки природы (шум ветра и дождя, грохот вулканов и землетрясений, шуршание песка и океанский прибой, звуки птиц, насекомых, лягушек,

собак, львов, шимпанзе, волков и даже песня горбатого кита), звуки людей и их деятельности (шаги, удары молотка и топора, шепот матери и плач ребенка, звуки машины, сирены, реактивного самолёта, запуска ракеты), Человеческая речь представлена короткими приветствиями на 58 языках народов мира, в том числе по-русски: «Здравствуйте, приветствую вас!».

Однако примерно 75% записей «Вояджера» посвящено музыке. С помощью дирижёра Мюррея Сидлина и музыковедов Алана Лоцнакса, Роберта Брауна и Чу Вен Чанга было выбрано 27 различных произведений. Представлена классическая музыка Индии, Явы и Японии, а также китайское произведение для 7-струнного инструмента Цисяньцин, сочинённое 2500 лет назад китайским композитором Бо Я. Была включена и народная музыка Перу, Болгарии, Австралии, Африки, азербайджанская музыка для волынки и грузинское хоровое пение, игра на свирели с Соломоновых островов и ритуальное пение из Новой Гвинеи, которое, возможно, сохранилось с каменного века, когда первобытные люди только ещё начинали сочинять музыку.

Всё же основная часть послания состоит из произведений мировой музыкальной культуры, тех, которые посчитали лучшей музыкой Земли – это 1 часть Бранденбургского концерта № 2, «Гавот в форме рондо» из скрипичной партиты № 3 и Прелюдия и fuga C-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» Иоганна Себастьяна Баха, Ария Царицы Ночи из оперы «Волшебная флейта» Вольфганга Амадея Моцарта, 1 часть симфонии № 5 и Каватина из струнного квартета № 13 Людвиг ван Бетховена, «Великая священная пляска» из балета «Весна священная» Игоря Стравинского, более современная музыка представлена джазовыми и блюзовыми композициями Чака Берри («Johnny B. Goode»), Луи Армстронга («Melancholy Blues») и Вилли Джонсона («Dark Was the Night»).

Обратимся к той классической (в переводе – «образцовой») музыке, созданной выдающимися композиторами более чем сто, двести и даже триста лет назад, которая звучит сегодня и будет звучать ещё не одно десятилетие, вызывая восхищение человечества.

Сложный мир запечатлён в произведениях И. Баха, нелегко определить, в чём скрыта сила её воздействия. «Шесть концертов для различных инструментов», среди которых «Бранденбургский» № 2, F-dur, написаны около 1721 года, (название



«Бранденбургские» им дал уже в XIX веке исследователь творчества Баха Филипп Шпитта) из-за трудности исполнения лишь в XX веке обрели жизнь в концертных залах мира, став подлинным украшением репертуара крупнейших дирижеров и оркестров. Ликующе-праздничная атмосфера царит почти во всех концертах, господствуют мажорные тональности и светлые, ясные тембры. Задорное, бодрое, живое моторное движение *alla breve*, «неизъяснимое и неподвластное времени очарование» (Теди Папаврами) исходит от музыки «Гавота в форме рондо» из скрипичной партиты № 3 E-dur.

Совершенство «Хорошо темперированного клавира» предопределило обращение Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа и других к сочинению, как к настольной книге «...каждого мыслящего музыканта, необходимое – на всю жизнь! – учебное пособие и вместе с тем неиссякаемый источник самого чистого наслаждения» [6]. И. Гёте, услышав это произведение в 1827 году (ХТК), писал: «У меня было такое чувство, будто вечная Гармония беседовала сама с собой, как это было, вероятно, в груди Господа перед сотворением мира. Так волновалась моя смятенная душа, я чувствовал, что у меня нет ни ушей, ни глаз, ни других органов чувств, да в них и не было необходимости» [9].

В двух томах написанных в разное время (в Кётене и Лейпциге), композитор раскрывает большой и сложный внутренний мир человека, его художественно-поэтические представления, богатейшую область человеческих чувств. А. Рубинштейн говорил: «В «*Wohltemperiertes Klavier*» вы находите фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только они все схожи – в красоте...» [6]. Художественное обобщение жизненных явлений, богатое, глубокое воплощение музыкальных образов, обгоняя время, уходят в область возвышенного, направленного в будущее. Альберт Швейцер говорил, что если бы мы могли слышать звучание космических сфер, то оно было бы подобно музыке И.С. Баха.

Бесспорно, достойным примером виртуозного вокального мастерства стала одна из самых известных арий из оперы В. Моцарта «Волшебная флейта» – ария Царицы Ночи. Исполнение этого трудного в техническом и драматическом плане номера

требует от певицы подвижного лирического сопрано с диапазоном в 2 октавы. Несмотря на чарующие, серебристые колоратуры, музыка наполнена необычайной энергией, динамикой, создающий образ величия и далёкой неземной красоты. Можно предположить, что основополагающим при выборе музыки для запуска в космос, стало не содержание оперы и образ Царицы Ночи как таковой, а тембр и возможности человеческого голоса как музыкального инструмента и, конечно, потрясающая музыка, которая «...вымывает прочь из души пыль повседневной жизни» (Бертольд Ауэрбах)<sup>17</sup> [1].

«Музыка должна высекать огонь из людских сердец», – говорил Людвиг ван Бетховен. [4]. Это в полной мере проявилось в Пятой симфонии, которой суждено было отправиться в космическую бесконечность. Всего четыре ноты вступления созвучны словам композитора: «Так судьба стучится в дверь» Может ли человек противостоять судьбе, изменить собственную жизнь? Уже первая часть симфонии представляет собой стремительно развивающуюся драму, в которой, благодаря невероятным усилиям, преодолевая безжалостную судьбу, человек выходит победителем в этом поединке.

Известно, что в собственных дневниках композитор часто размышлял над предназначением человека в этом мире. Сама жизнь Бетховена и многие страницы его творчества являются примером стойкости духа, вызывая восхищение. Шестнадцать квартетов оказались тем камерно-инструментальным жанром, в котором, в отличие от симфонии, больше передавалось не действие, а сложный внутренний мир гениального художника-мыслителя, раздумья о жизни и смерти, о страдании и радости. Тем удивительнее, что в шести частях тринадцатого квартета, написанного в 1826 году, в большей степени господствует позитивное восприятие жизни. Одной из любимых страниц этого сочинения была *Savatina* (пятая часть, *Adagio molto espressivo*), кантиленная мелодия которой с широким дыханием, полная лирической поэзии, кажется бесконечной и поражает глубиной чувств. И совершенно забываешь, что всё это создано глухим музыкантом.

---

<sup>17</sup> Бертольд Ауэрбах (Авербах; 1812 – 1882) — немецкий писатель и поэт еврейского происхождения XIX века.

Слушая произведения Бетховена, ощущаешь эмоциональное напряжение, атмосфера триумфа и преодоления звучит как призыв, посланный сквозь времена. Его музыка проникает в глубину состояний, стремлений, упований, в тайники души, вызывая ответный отклик.

Как соотносятся друг с другом такие разные сочинения? Вряд ли инопланетный слушатель, захваченный музыкой, будет думать, какова «эпохальная принадлежность» сочинений и их творца? Так ли это важно? Главное – это музыка, её красота, неповторимость.

Шедевром назвал Жан Кокто<sup>18</sup> «Весну священную» Игоря Стравинского, «симфонией, исполненной дикой печали, запечатлевшей землю в состоянии произрастания...» [3]. Могучая стихия ритма, как основа музыки, восходящего к глубинам человеческой природы, пронизывает весь балет композитора, кульминацией которого является «Великая священная пляска» (2 акт), где всё подчинено воплощению основной идеи произведения – показать картины языческой Руси, принося жертву ради весеннего обновления земли, подчиняясь властной силе природы. При этом «...музыка не движется и даже не переливается, а только кружится, как колесо вокруг оси» [2].

Итак, XX век вошёл в историю, как время великих космических достижений, открытий: запуск первого спутника, полет человека на орбиту Земли и на Луну, выход в открытый космос. Постоянный интерес к происходящему и невероятные предположения о будущем Вселенной можно найти в разных видах искусства.

Создаётся огромное количество художественной литературы фантастического жанра. В музыке жанр массовой песни, малые формы которой позволяют быстро откликаться на происходящие события, рассказывал о людях новой героической профессии лётчика-космонавта. Появляются молодежные рок и поп-группы, основой творчества которых становится космическая тема.

В этот период начинает развиваться электронная музыка с новыми электронными инструментами, что явилось благодатной почвой для написания композиций, в том числе создающих неизвестные неземные образы, инопланетные пейзажи.

---

<sup>18</sup> Жан Морис Эжен Клеман Кокто (1889 – 1963) – французский писатель, поэт, драматург, художник и кинорежиссёр. Одна из крупнейших фигур во французской литературе XX века.

Композиторы академической школы тоже отдали дань этому всеохватному явлению в жизни целого поколения.

Развитие киноискусства позволило создавать удивительные картины, в том числе и на основе реальных, теперь уже исторических событий про освоение космоса. С уверенностью можно сказать, что музыка, являясь одним из выразительных средств современного кинематографа, и по сей день играет значительную роль в общей драматургии таких фильмов. Её необычное звучание участвует не только в экспозиции основных действующих сил, посредством «персональных» музыкальных тем сообщает много дополнительных подробностей, задаёт и подчёркивает тон и атмосферу событий. Саундтреки к ним становятся узнаваемыми, любимыми слушателями, оформляются в самостоятельные произведения и начинают собственное существование в культуре.

А что дал космос человечеству? Трудно себе представить, что совсем недавно не было интернета, компактных мобильных телефонов и других устройств, которыми сейчас пользуется и управляет даже ребёнок. Благодаря спутникам связи, работающим на орбите, стало возможным в прямом эфире следить за многочисленными событиями, происходящими на разных широтах нашей планеты. Позволит ли технический прогресс осуществить связь с другими цивилизациями, если они существуют? Эта мысль подтолкнула создателей «Вояджеров» оставить для других цивилизаций записанные на золотых дисках послания, чтобы передать информацию о Земле, человечестве и культуре.

Поэтому в космическую одиссею отправилось больше всего музыки, среди которой произведения выдающихся композиторов разных столетий, «проверенные» временем, впитавшие духовную мудрость, ценности человечества.

«...Верится, что ... музыкальное послание тронет сердца далеких «братьев по разуму» и расскажет лучше докладов и речей о наших чувствах, стремлениях, радостях и страданиях, о наших мечтах. Ведь Музыка — удивительнейшее явление природы, она всегда говорит на универсальном из языков, языке души, гармонии, и поэтому не нуждается в переводе ни в одном из уголков Вселенной. А значит, знакомство цивилизаций обязательно состоится!» [10].

## Список литературы

1. Ауэрбах, Б. – Викицитатник [Электронный ресурс] / Б. Ауэрбах. – Режим доступа : URL: [https://ru.wikiquote.org/wiki/Бертольд Ауэрбах](https://ru.wikiquote.org/wiki/Бертольд_Ауэрбах) (дата обращения 20.02.2018).
2. Весна священная. XX век [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://www.sites.google.com/site/hismusxx/vesna-svasennaа> (дата обращения 20.02.18).
3. Весна священная. Языческая Русь в балете И. Стравинского [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.music-fantasy.ru/materials/vesna-svyashchennaya-yazycheskaya-rus-v-balete-i-stravinskogo> (дата обращения 20.02.2018).
4. Высказывания Бетховена [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.beethoven.ru/node/106> (дата обращения 20.02.2018).
5. Картины космонавтов-художников [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL:[https://artinvestment.ru/invest/painters/20160331\\_cosmos\\_artists.html](https://artinvestment.ru/invest/painters/20160331_cosmos_artists.html) (дата обращения 20.02.18).
6. Мильштейн, Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения [Электронный ресурс] / Я. Мильштейн. – Режим доступа : URL: <http://www.piano.ru/scores/books/mil-хtk.pdf> (дата обращения 20.02.2018).
7. Саган, К. Космос. Эволюция Вселенной, жизни и цивилизации [Текст] / К. Саган – Санкт-Петербург : Амфора, 2005.
8. Созвездие Гагарина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [http://www.retroportal.ru/gagarin\\_foto\\_golos\\_dokumenty.shtml](http://www.retroportal.ru/gagarin_foto_golos_dokumenty.shtml) (дата обращения 20.02.2018).
9. Хаммершлаг, Я. Если бы Бах вел дневник. От Иоганна Баха / Я. Хаммершлаг [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.stafka.ru/epistol/bax.html> (дата обращения 20.02.2018).
10. Хомичев, Б. Межпланетный диск [Электронный ресурс] / Б. Хомичев. – Режим доступа : URL: [http://www.manwb.ru/articles/music\\_box/2008\\_year/voyadjer/](http://www.manwb.ru/articles/music_box/2008_year/voyadjer/) (дата обращения 20.02.2018).
11. Циолковский, К.Э. Цитаты, избранные мысли и афоризмы / К.Э. Циолковский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [www.tsiolkovsky.ru/index.php%3Foption%3Dcom](http://www.tsiolkovsky.ru/index.php%3Foption%3Dcom) (дата обращения 20.02.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. А. Плотнов. «Ю.А. Гагарин»  
(из триптиха)*



*Ил. 2. Золотая  
пластинка*



*Ил. 3. Подарок А. Леонова Третьяковской галерее*

Авторы: Клиппа Виолетта,  
Коптилова Анна (2 класс), ДШИ № 2  
Научные руководители: Агафонова Е.В.,  
Хусаинова О.В., преподаватели  
Научный консультант: Дымова И.Г. канд. пед. наук, доцент

## СКАЗОЧНЫЕ ПЕРСОНАЖИ Т. ГОФМАНА В МУЗЫКЕ И ЖИВОПИСИ

*Недаром дети любят сказку.  
Ведь сказка тем и хороша,  
Что в ней счастливую развязку  
Уже предчувствует душа.  
И на любые испытанья  
Согласны храбрые сердца  
В нетерпеливом ожиданье  
Благополучного конца.*

*Валентин Берестов*

### История деревянного Щелкунчика

На традиционных рождественских и новогодних базарах, среди прочих игрушек часто встречается деревянная кукла Щелкунчик. Блестящий от лака, в треуголке и изящном мундире, с бородкой из кроличьего меха, с маленькой косичкой сзади, с саблей и воинственной челюстью! Откуда же появился этот сказочный персонаж и какова история его создания?

*Цель работы:* исследовать роль и значение образа Щелкунчика в разных видах искусства.

*Задачи работы:*

- подобрать и прочитать информацию о возникновении куклы Щелкунчик;
- познакомиться с различными изданиями сказки Гофмана и иллюстрациями к ним; выявить, в каких видах искусств и почему Щелкунчику отводится столь значительная роль;
- познакомиться с образом Щелкунчика в картинах художников.

*Актуальность* выбора темы исследовательской работы связана с изучением и проникновением традиций немецкого фольклора в живопись и русскую музыку.

*Практическая значимость* работы заключается в возможности использования её материалов на уроках слушания музыки и музыкальной литературы.

### **История появления Щелкунчика**

Известно, что «Щелкунчик – кукла, исполненная из металла или дерева, предназначенная для раскалывания ореховой скорлупы» [2]. Обычно её дарили на Рождество. Этой традиции уже более 300 лет. Согласно немецкой легенде, щелкунчики приносят удачу и оберегают дом, поэтому они были столь популярны как рождественские подарки для детей.

Родиной Щелкунчика является небольшой немецкий городок-деревня Зайфен в Рудных горах недалеко от границы с Чехией. Городок славится своими народными промыслами и искусством резьбы по дереву. Именно здесь, в старинных мастерских, на свет появляются немецкие Щелкунчики. Когда-то по дну ручьёв в Рудных горах перекатывались крупинки чистого олова. Рудокопы складывали из камней ступенчатые запруды, вылавливали светло-серые бусинки, плавил их в тигелях и делали оловянную посуду. Отсюда и пошло название деревушки – Зайфен, что значит «мыть», «намывать».

В долгие зимние вечера рудокопы любили посидеть в домашнем тепле, вырезая из душистого деревянного чурбачка забавную зверюшку, героя народной сказки, злую соседку, похожую на ведьму, или ненавистных притеснителей – князя, барона, их усердных холоуёв, выколачивающих кнутом последнюю копейку у бедняка рудокопа. Жадного притеснителя изображали с зубастым, огромным, прожорливым ртом. Какому-то весёлому резчику пришла в голову озорная идея – заставить деревянного уродца щёлкать орехи. Пусть потрудится и посмешит рудокопов! Так появился на свет Щелкунчик – деревянная кукла-карикатура с размалёванным лицом и в помпезном мундире!

В 1699 году Иоганн Химан, крестьянин из Зайфена, нагрузил ручную тачку деревянными игрушками своих



односельчан и покати́л её по изви́стым горным тропам на ярмарку в Лейпциг. Он прошагал с тачкой почти триста километров туда и обратно, но вернулся довольный – игрушки распродал выгодно. Особенно понравился покупателям «Зубастик». С тех пор каждый настоящий, уважающий себя, мастер в деревне должен был сделать своего Щелкунчика. Известно также, что во время Второй мировой войны Щелкунчик попал за океан – американские солдаты охотно отправляли его в подарок своим детям: в их понимании Щелкунчик символизировал силу, защиту и приносил удачу.<sup>19</sup>

### **Эрнст Теодор Амадей Гофман. Создание сказки**

Так, одного из Щелкунчиков увидел в начале XIX века замечательный немецкий сказочник Эрнст Теодор Амадей Гофман и создал великолепную сказку «Щелкунчик и мышиный король», опубликованную в 1816 году. Её главные герои – девочка по имени Марихен Штальбаум (при переводе сказки на другие языки её называли Кларой, Марией, просто Машей) и странная игрушка – щипцы для колки орехов в форме солдати́ка, тот самый легендарный Щелкунчик, которого подарил Марихен крёстный, сказочник Дроссельмейер в канун Рождества. Никто из окружающих не догадывался (только мудрый сказочник знал), что Щелкунчик – это не уродливая игрушка, а прекрасный принц, заколдованный мышиной королевой Мышильдой.

Гофман – один из ярчайших представителей позднего немецкого романтизма. Эта уникальная личность совмещала в себе талант музыканта, режиссёра, живописца, писателя и критика. Он родился в Кёнигсберге в семье адвоката 24 января 1776 года. Получив юридическое образование, работал судебным чиновником в разных прусских городах. Но подлинная жизнь Гофмана проходила за стенами судебных учреждений, в занятиях искусством, музыкой, литературой.

---

<sup>19</sup> Сегодня в Зайфене есть музей Щелкунчика, где находится самый большой Щелкунчик в мире, и этот факт занесен в книгу рекордов Гиннеса! Сохранились здесь и имена выдающихся легендарных мастеров: старушки Августы Мюллер, её племянника Карла Мюллера, семьи Фюхтнеров, самый первый из которых, по преданию, и был создателем Щелкунчика [4].

Уже с юношеских лет у Гофмана проявилась богатая творческая одарённость. Он обнаруживает немалый талант живописца, а незаурядное музыкальное дарование давало основания Гофману мечтать о славе музыканта: он превосходно играл на органе, фортепьяно, скрипке, пел, дирижировал. «Ещё до того, как пришла к нему слава писателя, он уже был автором многих музыкальных произведений, в том числе и опер. Музыка скрашивала печальное однообразие канцелярской службы, была, по его собственным словам, спутницей и утешительницей» [2].

Сюжет сказки «Щелкунчик и мышиный король» родился у него в общении с детьми его друга Хитцига. Гофман всегда был желанным гостем в этой семье, дети ждали его восхитительных подарков, сказок, игрушек, которые он делал своими руками, подобно умельцу Дроссельмейеру. Имена детей писатель запечатлел в «Щелкунчике»: Мари Штальбаум – нежная девочка с отважным и любящим сердцем, сумевшая вернуть Щелкунчику его настоящий облик.

Эта сказка наполнена тайной, ожиданием и предзнаменованием Чуда, которое обязательно произойдёт в канун Рождества! С радостью погружается Гофман в чудесное детство – страну замысловатых игрушек, затейливых пряников и конфет, удивительных и увлекательных историй. Рассказ автора как будто сопровождается музыкой, в нём буквально ощущается танцевальный ритм. Музыка изначально живёт в этой сказке и превращает её в особенное волшебное произведение искусства.

### **Образ Щелкунчика в музыке**

Эта сказка поразила воображение маленького русского мальчика, который, став позднее выдающимся композитором, создал удивительный балет «Щелкунчик». Это был Пётр Ильич Чайковский. «Сказка Гофмана была переведена литератором Эмилем Лабедолльером на французский язык в 1838 году. Именно этот перевод и достался знаменитому писателю Александру Дюма, создавшему уже свой вариант произведения. Именно эта, несколько изменённая версия, попала к Ивану Александровичу Всевожскому (известный театральный деятель, сценарист, художник), предложившему Чайковскому создать балет» [3].

Над спектаклем Чайковский работал вместе с Мариусом Петипа – знаменитым балетмейстером. Первая постановка балета «Щелкунчик» состоялась в 1892 году. Пожалуй, это самое узнаваемое произведение во всем мире. Чего только стоит завораживающий Танец феи Драже, нежнейший Вальс Цветов, череда танцев Шоколад, Кофе, Чай и многие другие. Да и кто из детей не мечтал оказаться на месте Мари и Щелкунчика в этом сказочном царстве шоколада, карамели, зефира и прочих вкусовностей!

Вполне заслуженно спектакль является настоящей жемчужиной мирового балета, со времён своей премьеры, он с успехом ставится на всех известных мировых сценах. Музыку из Щелкунчика можно услышать в кино, в разнообразных мультфильмах и даже в компьютерных играх. Современные хореографы с удовольствием используют этот балет, привнося в него новшества, изменяя сюжет, место действия, вводя современные танцы. Лишь одно остаётся нетронутым – это удивительно прекрасная, завораживающая слушателей буквально с первых волшебных звуков, музыка Чайковского.

На музыку «Щелкунчика» обратили внимание и многие мультипликаторы. В 1940 году на студии Уолта Диснея вышел мультфильм «Фантазия», в котором были представлены некоторые фрагменты балета. В советское время Борис Степанцев создал свой знаменитый мультфильм по сказке Гофмана, также с музыкой Чайковского.

### **Щелкунчик в живописи**

Образ Щелкунчика чудесно оживает в книжных иллюстрациях ведущих зарубежных художников XX века – Артуша Шайнера (Чехия, 1924, Ил. 5), Евы Йоханны Рубин (Германия, 1976, Ил. 3), Скотта Густафсона (США, 1991), Инноченти Роберто (Италия, 1996), Рене Граф (США, 1990-е), В. Эйсер (Израиль, 2000-е, Ил. 4.) и др. Не обошли вниманием эту сказку и отечественные иллюстраторы: Г. Филипповский (1956), Н. Гольц (1973), В. Алфеевский (1978), В.Е. Маковский (1982г.), Г. Спирин (1980–90-е), М. Шемякин (2000, Ил. 2), М. Михальская (2010, Ил. 1), М. Митрофанов (2011) и другие.

Имя Гофмана продолжает жить в мировом искусстве. Его творения – это подлинный театр, и в этом театре есть, как

положено, и музыка, и драма, и комедия, и трагедия, где философствует мудрый кот Мурр, где стойко сражается против вражеских сил храбрый Щелкунчик, представлен мир Песочного человека, Принцессы Брамбиллы и т. д. Под пером сказочника Гофмана волшебным образом преображается мир, становится лучше, ярче, богаче. Многие полагали, что его фантазии – это способ уйти от жизненной горечи, отвлечься от тягостной службы. Да, но не только. Это и возможность высказать свои суждения, бороться с косностью, невежеством, а порой и жестокостью мира. Многие открылось пристальному и доброму взгляду этого художника в процессе творчества, и потому его имя часто звучит как символ человечности и одухотворённости. Мы привыкли воспринимать «Щелкунчика» как детскую сказку, новогоднюю волшебную историю. «Но за сказочным сюжетом таится глубокий философский смысл. Это иллюзорность грани между явью и сном, живыми существами и миром вещей, неживыми предметами и игрушками, оппозиция мира взрослых и мира детей, борьба благородства и мелочного зла, мудрость, скрытая за маской чудачества и любовь, побеждающая ненависть» [2].

Сказку нельзя «сделать», считает автор, даже если ты искусный мастер, а тем более купить или определить ей цену. Она приходит сама в добрые и любящие сердца, способные рассмотреть даже в уродливом Щелкунчике внутреннюю красоту. Мир детства и мир сказки у Гофмана живут одними законами. Ребёнок старательно копирует мир взрослых, как это стало с воинственным братом Мари, которого волнует только внешняя красота его солдатиков, возможность всегда побеждать и быть «великим полководцем». Ему смешны и непонятны переживания сестры, её привязанность к Щелкунчику.

Как и любая сказка, «Щелкунчик и Мышиный король» несёт в себе особый нравственный и моральный урок. Прежде всего, его необходимо усвоить детям, которые всё ещё верят в чудо и волшебство. Через сказочный сюжет легче всего преподнести донести до сознания детей истинные жизненные ценности и добродетели.

Мари полюбила Щелкунчика, несмотря на его некрасивую внешность – она сумела разглядеть в нём доброту, благородство и внутреннюю красоту, совершила поступок – помогла бедному Щелкунчику избавиться от мучений. А сам Щелкунчик

показывает, что надо верить в лучшее, а невероятная смелость и отвага помогают ему вернуть человеческий облик.

Произведения Гофмана вдохновили многих композиторов. Поэтические образы Гофмана отражены в «Крейслериане» Шумана, операх – «Летучий голландец» Р. Вагнера, «Кардильяк» П. Хиндемита; балетах «Коппелия» Л. Делиба, «Жизель» А. Адана, «Щелкунчик» П. Чайковского, «Волшебный орех» и «Принцесса Пирлипат» С. Слонимского и др. На основе биографии Гофмана и его произведений были созданы поэма «Ночь Гофмана» М. Огарёва и опера Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана».

В городе Светлогорске, расположенном недалеко от Калининграда (бывшего Кёнигсберга), где жил и учился Гофман, устроен настоящий музей сказочника. Там создан макет замка Кёнисберг и парк скульптур героев гофмановских новелл. В самом Калининграде, на конкурсе скульптур из песка ежегодно обязательно присутствует фигура Щелкунчика.

Таким образом, сказка Э. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» преподносит ценные нравственные уроки, через волшебство и счастливый финал. Именно поэтому образ Щелкунчика до сих пор современен. Душевная красота, наполняющая героя светом и гармонией, покоряет сердца детей и взрослых уже не одно столетие, и ещё долго будет вдохновлять художников на создание своих шедевров.

### Список литературы

1. Федякина, О. Щелкунчик и Мышиный король. Почти двести лет вместе (о главных версиях «Щелкунчика», пока он не стал оперой) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL:<https://www.kommersant.ru/doc/2634967> (дата обращения 07.02.2018).
2. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана [Текст] / И. Бэлза, О. Логинова, С. Тураев, Д. Чавчанидзе (ред. коллегия) – Москва : Наука, 1982. – 295 с.
3. Щелкунчик [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [https:// ru.wikipedia.org/ wiki/Щелкунчик](https://ru.wikipedia.org/wiki/Щелкунчик) (дата обращения 07.02.2018).

4. П.И. Чайковский. Лучшие постановки мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://kinomuzic.mybb.ru> (дата обращения: 17.02.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

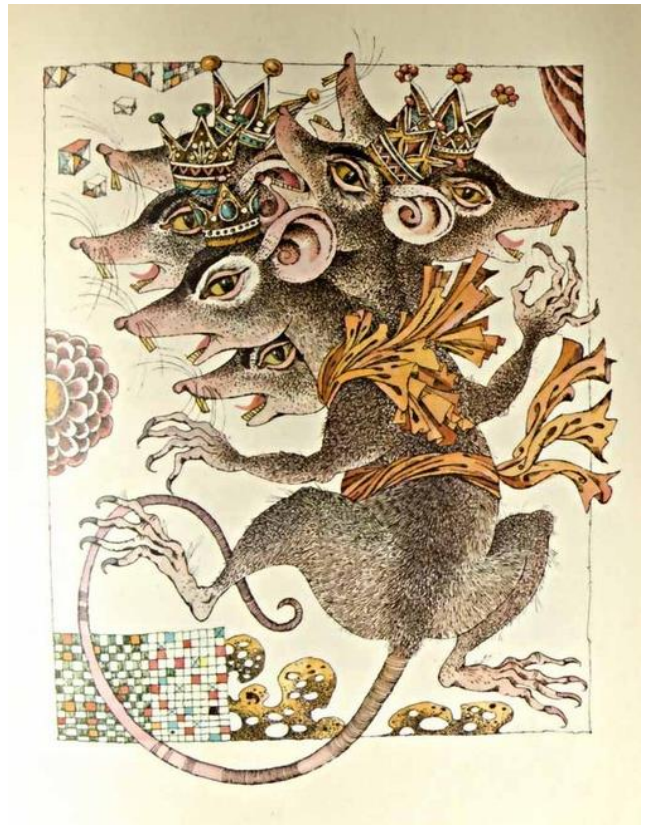
### Иллюстрации к «Щелкунчику» Э.Т.А. Гофмана



*Ил. 1. М. Михальская*



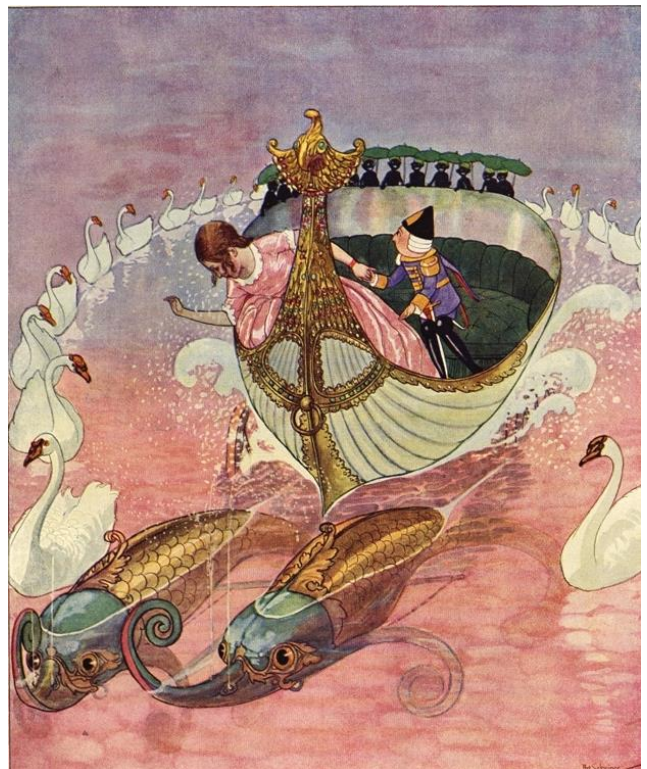
*Ил. 2. М. Шемякин*



*Ил. 3. Е. Рубин*



*Ил. 4. В. Эйсер*



*Ил. 5. А. Шайнер*

Автор: Сиднева Мария (5 класс), ДШИ № 13  
Научный руководитель: Попова Е.П., преподаватель  
Научный консультант: Дымова И.Г., канд. пед. наук, доцент

## **ОПЕРЕТТА – ОСОБЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР**

Оперетта (с итал. Operetta – «маленькая опера»). Ей свойственны легкое содержание, сочетание песенного исполнения, инструментальной музыки и танца, а также использование значительных по объёму фрагментов обычной речи в диалогах, монологах и репликах. Действие оперетты отличается стремительностью и развивается вокруг комической или авантюрной ситуации. Оперетта воспринимается зрителями как развлечение, поэтому в ней не исполняются сложные музыкальные и вокальные партии: арии, дуэты, хоровое сопровождение чаще всего имеет куплетно-песенную жанровую окраску, а каждое действие обязательно заканчивается танцем.

По сравнению с опереттой, опера имеет более сложную композицию (состоит из трёх актов с прологом и эпилогом и включает симфонические формы сценической драматургии – увертюру, антракты, балетную музыку, пантомиму) и, как правило, более серьёзное содержание.

*Цель работы* – определить особенности развития жанра оперетты как особой формы художественной культуры и охарактеризовать оперетту в процессе её развития.

*Задачи работы:*

1. выявление национально-исторического своеобразия оперетты на основе информации, содержащейся в музыковедческих, театроведческих трудах;
2. анализ выдающихся образцов жанра;
3. обобщение историко-теоретических и аналитических наблюдений общей картины становления и развития оперетты.

*Практическое значение* – применение материалов исследования на уроках слушания музыки и музыкальной литературы, а также во внеклассных мероприятиях.



## История развития жанра

История развития жанра оперетты восходит к глубокой древности. Отдельные элементы оперетты можно увидеть ещё в античных мистериях – сочетание танца, музыки, карнавала, буффонады<sup>20</sup>. В средние века в Европе странствующие артисты исполняли весёлые куплеты и песенки, высмеивающие вельмож-аристократов и церковнослужителей. Их выступления сопровождались танцами и акробатическими номерами. Так постепенно зарождался жанр оперетты.

Официальным днём рождения этого жанра считается 5 июля 1855 года, когда Жак Оффенбах (1819-1880) открыл маленький театр в Париже на Елисейских полях – «Буфф-Паризьен», где прозвучали первые оперетты. Их содержание часто было пародийным, а музыка всегда весёлой. В оперетте, в отличие от оперы, не только пели, но и говорили. В течение последующих двадцати лет Оффенбах написал и поставил в театре 89 оперетт, среди которых «Орфей в аду» (1858), «Женевьева Брабантская» (1859), «Прекрасная Елена» (1864), «Парижская жизнь» (1866), «Великая герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Принцесса Трапезундская» (1869), «Разбойники» (1869) и «Мадам Аршидюк» (1874)

Одним из популярных произведений Оффенбаха является опера «Сказки Гоффмана». Она потребовала от него огромных усилий. Композитор был в то время серьезно болен и молился, чтобы не умереть, не увидев оперу на сцене. Оффенбах увидел оперу в домашней обстановке под аккомпанемент фортепиано, затем он забрал рукопись, чтобы переписать партию Гоффмана для тенора (первоначально она была сочинена для баритона). Но композитор не успел закончить оркестровку, не дожидаясь до того дня, когда опера была впервые представлена публике. Оркестровку суждено было сделать Эрнесту Гиро, который оказал «аналогичную услугу» «Кармен», сочинив для неё речитативы уже после смерти Бизе. Опера с самого начала имела огромный успех в Париже, где уже в первый сезон была исполнена 101 раз. Оффенбах – театральный мастер создал

---

<sup>20</sup> Буффонада – комическая, шутливая, веселящая форма игры, основанная на гротеске, неожиданном сопоставлении.

оперетту как художественное целое, положив начало истории становления и развития этого жанра.

Уже в годы расцвета оффенбаховского творчества завоевал признание второй представитель французской оперетты XIX века – Шарль Лекок (1832–1918), создавший в 1868 году своё восьмое по счету музыкально-комедийное произведение «Чайный цветок», принесшее автору первые лавры признания. Однако лучшие свои творения – «Дочь мадам Анго» (1872) и «Жирофле-Жиро-фля» (1874) – Лекок создал в 70-е годы, когда популярность Оффенбаха снизилась. Последними корифеями «золотого века» французской оперетты стали композиторы Эдмон Ордан (1842–1901) – автор «Маскотты» (1880) и Робер Планкет (1848–1903) – творец популярных и ныне «Корневильских колоколов» (1877).

Начиная с 80-х годов XIX века французская оперетта постепенно уступает место австрийской – венской классической оперетте, которая своей популярностью обязана Иоганну Штраусу, а также Карлу Миллёкеру и Францу фон Зуппе. Величие и блеск венской оперетты олицетворяет, И. Штраус-младший (1825-1899), создавший около 500 произведений. Он впервые обратился к музыкально-театральному жанру в возрасте 46 лет («по совету» Оффенбаха), будучи уже всемирно известным автором вальсов «На прекрасном голубом Дунае», «Сказки венского леса», «Вино, женщины и песни» и «Жизнь артиста». Среди оперетт Штрауса наибольшим успехом пользовались «Летучая мышь» (1874), «Веселая война» (1881), «Ночь в Венеции» (1883) и «Цыганский барон» (1885).

Классическая оперетта далее получила развитие в Англии и связана с именами драматурга У. Гильберта (1836–1911) и композитора А. Салливена (1842-1900). Сатирический талант Гилберта в сочетании с изяществом музыки Салливена породили такие действительно вдохновенные произведения, как «Фрегат её величества “Пинафор”» (1878), «Пираты Пензанса» (1880), «Микадо» (1885), «Гвардеец» (1888) и «Гондольеры» (1889). За Гилбертом и Салливином последовали Э. Джерман (1862–1936) с его «Веселой Англией» (1902) и С. Джонс (1869–1914), автор «Гейши» (1896).

Новое столетие открыло новые имена. В период между расцветом классической венской и становлением современной

венской оперетты были созданы добротные произведения, которые приносили доход театрам: «Продавца птиц» (1891) К. Целлера, «Бала в Опере» (1898) Р. Хойбергера, «Бродяг» (1900) К. Цирера и «Красотки» (1901) Г. Рейнхардта. В этих произведениях на первое место выходит танец – атрибут лёгкого музыкального театра. Переход ко вкусам нового столетия не был внезапным. Оффенбах и Штраус использовали канканы, вальсы, польки и марши не только для украшения своих партитур, но и в музыкально-драматургических целях – для обрисовки ситуации и развития действия.

К 1900 применение танцевальных ритмов как средства драматической выразительности стало общераспространенной практикой. Франц Легар (1870–1948) придал указанной выше тенденции художественную значительность, что проявилось и в других его опереттах. «Граф Люксембург» (1909), «Цыганская любовь» (1910), «Паганини» (1925), «Фридерика» (1928) и «Страна улыбок» (1929), «Весёлая вдова» (1905) – наиболее часто исполняемые оперетты во всём мире.

Одновременно с Легаром в Вене работало около двух десятков композиторов. Это Л. Фалль (1873–1925), написавший «Долларовую принцессу» (1907) и «Мадам Помпадур» (1922); О. Штраус (1870–1954), автор «Мечты о вальсе» (1907) и «Шоколадного солдата» (1908); И. Кальман (1882–1953), автор оперетт «Королева чардаша», «Сильва» (1915), «Графиня Марица» (1924), «Принцесса цирка» (1926, Ил. 1).

До XIX века оригинальной русской оперетты практически не было. Отечественная сценическая музыкальная комедия в России развивалась в жанре водевиля, её основным автором был драматург, музыкальные же номера (танцы и куплеты) носили прикладной характер; в отличие от оперетты, они не столько служили развитию действия, сколько иллюстрировали его. Более редкую разновидность музыкальных спектаклей того времени составляли «мозаики», музыкальная партитура которых была собрана из популярных произведений – романсов и эстрадных песен («Русские романсы в лицах» и «Цыганские песни в лицах» Н.И. Куликова; «Хаджи-Мурат» И.Ф. Деккер-Шенка; «Змейка» В. Шпачека; «Ночь любви» В. Валентинова и др.).

История сценической оперетты в России началась с постановки «Прекрасной Елены» Оффенбаха (1868,

Александринский театр). С 1870 года возникают труппы, специализирующиеся на оперетте, которые ставили произведения преимущественно французских и австрийских композиторов.

Значительную роль в становлении и развитии сценической оперетты в России сыграл антрепренёр, режиссёр и актёр Михаил Валентинович Лентовский (1843-1906). В 1878 он организовал антрепризу в жанре оперетты в московском летнем саду «Эрмитаж» – театр с большим оркестром, хором и балетом. В спектаклях сочеталась яркая пышность оформления с высокой вокально-музыкальной культурой и убедительной актерской игрой. Его спектакли пользовались большой популярностью как у массовой публики, так и у деятелей искусства. Театр Лентовского оказал существенное влияние на молодого К. Станиславского, чьё увлечение театром началось с оперетты.

Вслед за театром Лентовского, опереточные труппы появились в Петербурге (наиболее известными в XIX веке были «Палас-Театр» и «Летний Буфф») и в российской провинции. Развитие оперетты в России в это время связывалось с именами таких актеров, как В. Блюменталь-Тамарин, Я. Брянский, К. Греков, А. Кошевский, Н. Монахов, В. Пионтковская, И. Вавич, В. Шувалова, Е. Потопчина и др.

Российские композиторы на рубеже XIX-XX веков также обращались к оперетте, но это были лишь единичные попытки. Так, к примеру, в 1913 А. Глазунов, бывший в то время ректором Петербургской консерватории, назвал первой российской опереттой произведение «Аршин мал алан», написанное азербайджанским студентом консерватории У. Гаджибековым.

Важный этап развития театра оперетты в России пришелся на 1920-е годы. В этом сказалась новая экономическая политика (НЭП), принятая в 1921 советским правительством. Появились состоятельные люди, жаждавшие развлечений. В этих условиях жанр оперетты стал чрезвычайно популярным. Основой спектаклей по-прежнему была не русская, но классическая оперетта – чаще всего, французская, зато к её постановкам обращались известные российские режиссёры. Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858–1943) в Музыкальной студии МХТ поставил «Дочь мадам Анго» Лекока (1920) и «Перикола» Оффенбаха, Александр Яковлевич Таиров в Камерном театре – «Жирофле-Жирофля» (1922) и «День и ночь»

(1926) Лекока. Чрезвычайная популярность жанра отразилась на государственной культурной политике: в конце 1920-х один за другим открывались государственные театры оперетты. Первым из них стал Хабаровский театр (1926, он ещё носил название Театра комической оперы), затем – Московский театр оперетты (1927), Ленинградский театр музыкальной комедии (1929), а также театры в Свердловске, Воронеже, Иванове, Харькове, Киеве, Ростове-на-Дону и других городах. Однако государственная культурная политика требовала иного, «небуржуазного» репертуара, поэтому перед советскими композиторами была поставлена задача создания новой оперетты с новыми героями и новым содержанием.

Основоположниками советской оперетты считаются композиторы Н.М. Стрельников и И.О. Дунаевский, К.Я. Листов. Стрельников в своих опереттах следовал традициям венской школы, создавая своеобразные мелодрамы-буфф. Самая известная его оперетта – «Холопка» (1929) близка по сюжетной линии и музыкальной структуре «Принцессе цирка» Кальмана. Дунаевский фактически совершил революцию жанра, органично объединив в оперетте развлекательную и идеологическую линии. Его первые оперетты «И нашим и вашим» (1924), «Карьера премьеры» (1925) были близки водевилю. Следующая оперетта – «Женихи» (1927) – ознаменовала поворот к новой, советской опереточной стилистике. Она обладала ярко выраженной пародийной направленностью, высмеивая традиционных для того времени отрицательных персонажей – нэпманов и обывателей. В оперетте «Ножи» (1928) сатирическая линия была дополнена лирической, связанной с изображением положительных героев. Новаторским приёмом стало использование Дунаевским в оперетте массовой песни, нередко пафосной и даже агитационной, которая впоследствии стала одним из важнейших выразительных средств музыкальной драматургии советской оперетты. На этих принципах построены самые известные оперетты Дунаевского – «Золотая долина» (1937), «Вольный ветер» (1947), «Белая акация» (1955). Пожалуй, апофеозом его творческого метода стала песня «Широка страна моя родная», впервые прозвучавшая в экранизированной музыкальной комедии «Цирк» (1936), по сути своей – оперетте. Событием в истории жанра было появление в 1937 оперетты «Свадьба в

Малиновке» Бориса Александровича Александрова (1905–1994), посвящённой гражданской войне на Украине. Эта оперетта шла на сцене вплоть до начала 1990-х годов.

Во время Великой Отечественной войны в репертуаре советских театров оперетты появлялись произведения на патриотическую тему: «Девушка из Барселоны» Б. Александрова (1942), «Раскинулось море широко» Л. Круца, Н. Минха и В. Витлина (1942, переработка Г. Свиридова – 1943), «Табачный капитан» (1944) и др. Ленинградский театр музыкальной комедии работал в осаждённом городе на протяжении всей блокады, своим искусством помогая ленинградцам выжить.

После войны среди авторов оперетты появились новые имена композиторов: Юрий Сергеевич Милютин («Девичий переполох», «Трембита», «Поцелуй Чаниты»), Константин Яковлевич Листов («Севастопольский вальс»). Продолжил активно работать И. Дунаевский («Вольный ветер», «Белая акация»). Оперетте отдал дань и великий Дмитрий Дмитриевич Шостакович – «Москва, Черемушки» (1959).

В становлении и развитии российской оперетты значительную роль сыграли актеры Г. Ярон, Н. Бравин, Т. Бах, К. Новикова, Ю. Алексеев, З. Белая, А. Феона, В. Канделаки, Т. Шмыга, Н. Янет, Г. Отс, Л. Амарфий, В. Батейко, М. Ростовцев, Г. Корчагина-Александровская, Г. Васильев, Ж. Жердер, З. Виноградова, Б. Смолкин и многие другие.

Оперетта в Москве имеет полуторавековую историю, богатую именами, событиями и адресами, появившись во второй половине XIX века как модный, актуальный, лёгкий, но эффектный музыкально-театральный жанр. Ведущим в этом жанре является Московский театр оперетты (хотя оперетта имеется также в репертуаре других музыкальных театров Москвы). Никитский театр – «предок» нынешнего Московского театра оперетты, открывшегося 26 ноября 1922 года на Дмитровке как частного театра оперетты. С 1927 года театр приобрёл статус государственного. В афише театра рядом с признанными классиками Ж. Оффенбахом, И. Штраусом, Ф. Легаром, И. Кальманом, П. Абрахамом заняли достойное место композиторы И. Дунаевский, Ю. Милютин, Т. Хренников, Д. Шостакович, Д. Кабалевский.

Постепенно театры наряду с классической опереттой активно стали обращаться к музыкальным произведениям других жанров – рок-опере, мюзиклу. Такой процесс интеграции жанров характерен для театрально-музыкального искусства во всем мире. В последние годы с использованием современной световой и звуковой техники поставлены мюзиклы «Такси в Атлантик-Сити» А. Хоука, «Notre Dame de Paris» Ричарда Кочанте, «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика, «Монте-Кристо», «Хелло, Долли» Дж. Хермана, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, рок-оперы – «Иисус Христос – суперзвезда» Э.Л. Уэббера, «Юнона и Авось» (Ил. 2), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова, «Стадион» и «Мастер и Маргарита» А. Градского, «Преступление и наказание» Э. Артемьева, и другие.

### Список литературы

1. Амфитеатров, А.В. Маски Мельпомены [Текст] / А.В. Амфитеатров. – Москва : Книжный дом «Либроком», 2012. – 280 с.
2. Колесников, А.Г. Оперетты Франца Легара и он сам [Текст] / А.Г. Колесников. – Москва : Театралис, 2013. – 424 с.
3. Кудинова, Т.Н. От водевиля до мюзикла [Текст] / Т.Н. Кудинова. – Москва : Сов. композитор, 1982. – 175 с.
4. Оперетта в России и СССР в XX веке. Библиографический указатель [Текст]. – Москва ; Екатеринбург, 2013. – 292 с.
5. Смолина, К.А. Венская оперетта [Текст] / К.А. Смолина // Сто великих театров мира. – Москва : Вече, 2010. – 432 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. И. Кальман. «Принцесса цирка»  
(Московский театр мюзикла)*



*Ил. 2. А. Рыбников. «Юнона и Авось»  
(Театр «Ленком»)*



Автор: Мухамбетова Марина (6 класс), ДШИ № 6  
Научные руководители: Кузнецова Ю.Ю.,  
Мустафина Г.Т., преподаватели  
Научный консультант: Тельнова Н.А.,  
преподаватель ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского

## **INTERMEZZO SYMPHONIQUE IN MODO CLASSICO М.П. МУСОРГСКОГО**

Находясь зимой 1861 года в деревне у своей матери в Псковской губернии (вскоре после крестьянской реформы), Мусоргский сидел у окна и глядел на расстилавшийся перед ним простор. Дело было в праздник, Модест хотел сочинить небольшую инструментальную пьесу в классическом духе, а подходящие музыкальные темы никак не приходили в голову. И вдруг он увидел толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега; многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. «Это, – рассказывал Мусоргский, – было и красиво, и живописно, и серьёзно, и забавно. За ними вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою неожиданно сложилась первая «шагающая вверх и вниз» мелодия *a la Vach*; веселые, смеющиеся бабёнки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал среднюю часть или *trio*. Но все это – *in modo classico*, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями. И вот так и родилось на свет моё «*Intermezzo*» [9].

Жанр интермеццо встречается в творчестве как зарубежных композиторов (Д. Перголези, Р. Шуман, И. Брамс, П. Масканьи), так и русских (А.К. Лядов, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, С.С. Прокофьев и др.).

*Цель работы* – познакомиться с жанром интермеццо и рассмотреть его воплощение русским композитором на примере «*Intermezzo symphonique in modo classico*» М.П. Мусоргского.

*Задачи работы:*

1. изучение литературы о жанре интермеццо;
2. краткий экскурс в историю развития жанра;

### 3. анализ «Intermezzo symphonique in modo classico» М.П. Мусоргского.

*Новизна* данной работы заключается в том, что жанр интермеццо и «Intermezzo» М.П. Мусоргского – это мало изученные темы музыкального искусства.

*Практическая значимость:* данная работа может быть использована на уроках музыкальной литературы в качестве дополнительной информации.

### **Краткий экскурс в историю развития жанра интермеццо**

Слово «интермеццо» (итал. *Intermezzo*, от лат. *Intermedius* – находящийся посреди, промежуточный) имеет несколько значений в различных видах искусства. Так называется опера Рихарда Штрауса, фильм режиссёра Грегори Ратоффа (1939 г.) и даже государственный гимн Боснии и Герцеговины [2].

В музыкальном искусстве существуют два значения этого термина.

1. Пьеса промежуточного характера, выполняющая драматургическую функцию переключения, отстранения. Это может быть небольшое комическое представление, разыгрываемое между актами или картинами оперы *seria* (например, интермедии Д. Перголези «Служанка-госпожа» и «Лукавая крестьянка»). В инструментальной музыке встречается как часть симфонии, концерта или цикла; трио в сложной трехчастной форме.

2. Самостоятельное характерное произведение. Как самостоятельный инструментальный жанр интермеццо родилось лишь в XIX веке. И это не случайно, композиторов романтиков привлекла природа интермедийности. Инструментальность, импровизационность, небольшие масштабы, эмоциональное состояние «отключения», отстранения от действенного непосредственного переживания сюжета отвечали эстетике романтизма. «Постоянная изменчивость музыкального материала, при кажущейся чёткой форме наиболее полно смогли отразить остановку мгновения и сделать его [мгновение] самостоятельным. В интермеццо музыкальные образы чаще не развивались, а сменяли друг друга» [3].

Первым романтиком, обратившим внимание на жанр интермеццо, был Роберт Шуман. В его творчестве этот жанр представлен как частью концерта (II часть из фортепианного концерта a-moll), так и шестью интермеццо op. 4 (1832). «Если в концерте музыка интермеццо в полной мере соответствует своему названию – это, прежде всего отдохновение, заполняемое плетением красивых узоров, ласковой и тихой беседой, то в Шести интермеццо op. 4 преобладает непредсказуемая импульсивность движения музыкальной мысли» [5].

Вторым композитором романтиком, обратившимся к этому жанру, был Иоганнес Брамс. В его творчестве жанр интермеццо представлен более широко и разнообразно. Впервые интермеццо появилось в крупных циклических произведениях (в g-moll-ном квартете). В дальнейшем этот жанр получил развитие в средних частях инструментальных циклов Брамса, обнаруживая тенденцию к усилению жанрово-танцевального и песенно-лирического начала, достигшего кульминации в вальсе (Poco Allegretto) из Второго струнного квартета, а также в его Третьей симфонии.

В качестве самостоятельных произведений интермеццо появились в фортепианных пьесах 76, 116-119 опусов. И даже здесь не сразу проявилась их самостоятельность. В op. 76 интермеццо были расположены между более масштабными каприччио, а с op. 116 они постепенно освобождаются от функции связки. Весь op. 117 представлен лишь жанром интермеццо. Брамс чаще всего трактует интермеццо как синтезирующий импровизационный жанр, где лирические интонации «растворяются» в общих формах движения. В его фортепианном творчестве происходит не только становление жанра, но и расширение диапазона его лирики. У Брамса есть интермеццо драматические, эпические, жанрово-бытовые.

Каждый композитор трактует этот жанр по-своему. Интермеццо Шумана op. 4 вряд ли можно признать отвечающим идее жанра – это типичные для автора, характеристические импульсивные пьесы. «В них проявляются характерные черты ранних шумановских циклов – пьесы предельно лаконичны и, в то же время, насыщены контрастами, темы скорее сопоставляются, чем развиваются» [5]. Интермеццо же Брамса, напротив – проникнуты чувством сдержанной скорби или

просветленной печали, близки по духу лирико-философским песням позднего периода творчества. Их можно назвать «лирическими монологами».

Не оставили без внимания этот жанр и русские композиторы: у Н.А. Римского-Корсакова и самого М.П. Мусоргского есть интермеццо в операх, у А.К. Лядова и В.С. Калинникова оно используется как часть инструментального цикла и как самостоятельная пьеса.

### **Анализ «Intermezzo symphonique in modo classico» М.П. Мусоргского**

Обратимся к анализу интермеццо Модеста Петровича Мусоргского. В отличие от фортепианных интермеццо Р. Шумана и И. Брамса, объединённых в циклы, это – самостоятельное оркестровое произведение (первое произведение, написанное без помощи М.А. Балакирева). По высказываниям его друзей из балакиревского кружка, «"Intermezzo" полно могучей силы и красоты и самим автором названо "Intermezzo symphonique in modo classic" (в классическом роде, что действительно оправдывается общим складом и даже главной темой несколько в баховском стиле» [8]. Но даже несмотря всю внешнюю классичность и европеизм, это сочинение носит содержание национально-русское.

Замысел был воплощен не сразу. Первоначально (зимой 1861г.) Мусоргский записал фортепианное изложение задуманного *Intermezzo symphonique h-moll* – без средней части (трио). «Летом 1863 года, находясь в Торопце, он вернулся к этому сочинению, намереваясь завершить и оркестровать его. Но – посреди сутолоки забот и хлопот по имению – работа не клеилась. Лишь в июле 1867 года пьеса была разработана в симфоническую картину, и тогда же по готовой партитуре Мусоргский сделал полное переложение *Интермеццо для фортепиано*» [9]. Пьеса посвящена А. Бородину, которого Мусоргский в балакиревском кружке называл «химическим господином».

Произведение написано в сложной трехчастной форме с серединой типа трио. Двум контрастным образам крестьянских мужиков и женщин соответствуют две музыкальные темы.

Начальная, размашистая тема Интермеццо h-moll навеяна органной Фугой Баха a-moll и родственна ей. «Шагающая вверх и вниз мелодия a la Bach» – вольная транскрипция темы баховской фуги. Тема интермеццо основана на повторяющихся звуках тонического трезвучия. Её инструментальный характер, чеканность ритма и полифоничность изложения (присутствует скрытое двухголосие) – всё это придает фугированный характер. Тема воссоздаёт образ русских мужиков, настойчиво пробирающихся сквозь сугробы, бранящихся между собой.

Несмотря на «европейский» характер темы, Мусоргский наделяет её русскими чертами. Проведение темы в октавном удвоении, создает образ величавости, весомости, тембровое развитие во всех партиях, широкий диапазон – всё это поистине придает Интермеццо богатырский размах. Чередование октав в разных регистрах создает ощущение колокольности, которое позже ярко проявилось в зрелом творчестве композитора<sup>21</sup>.

Строго Grave. Pesante

Уже в середине первой части мы слышим напевную мелодию, её подхватывают то деревянные духовые, то струнные. И вдруг всё затихает. Из тишины у деревянных духовых на фоне почти прозрачного аккомпанемента проявляется тема средней части (Fis-dur). Она чисто русская, народного склада, певучая нежная, контрастна первой теме, возникает как бы из тишины, так и заканчивается, уходя в тишину.

<sup>21</sup> Нотные примеры даны в фортепианном варианте.



Несмотря на то, что тема инструментального характера, она не лишена лирической напевности. Реприза начинается с протяжного звука валторн, тема будто бы постепенно «собирается» из коротких интонаций.

Такое сопоставление контрастных образов, тональное соотношение (тоники-доминантовое) придаёт темам черты сонатно-симфонического цикла. Богатырская тема, звучит в октавных дублировках, но штрих стаккато будто бы «закручивает» её. По характеру она напоминает тему из симфонической картины «Ночь на Лысой горе», которую Мусоргский задумывал в это же время. Тема трио напоминает нам средние части (женские) хоров из опер русских композиторов – утонченные, песенные, танцевальные (русская трактовка трио).

Итак, жанр интермеццо, возникший из интермедии и, в то же, время, обладающей свободой, не оставался без внимания композиторов разных эпох и национальных школ. Композиторы-романтики трактовали интермеццо как самостоятельный жанр, который как нельзя лучше мог отразить эстетику романтизма: понимание каждого мгновения развития как самоценного, а

потому представляющего интерес в отдельном художественном воссоздании.

Мусоргский же в своем «Intermezzo symphonique in modo classico» отразил стремление к живописной яркости, реалистичности образов. В нём можно найти большую роль программно-изобразительных и жанровых элементов, что непосредственно и проявилось в творчестве ещё молодого композитора, чьи стилистические черты только начинали формироваться. Даже сама история создания говорит о картинном мышлении композитора. Если у композиторов-романтиков это фортепианные миниатюры, то у Мусоргского симфоническая зарисовка. Сам Мусоргский остался доволен этим своим сочинением, хотя и говаривал, полушутя, что «тут немец сидит, а не я сам» [1]. «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака» – это высказывание Михаила Ивановича Глинки можно применить к «Intermezzo symphonique in modo classico» Мусоргского [9].

Обращались к жанру интермеццо и другие композиторы «Могучей кучки». Например, А.П. Бородин в «Маленькой сюите», М.А. Балакирев в сюите «Шопен» для оркестра. В опере использовал С.В. Рахманинов («Алеко»), Этот жанр привлекал внимание и советских композиторов: С.С. Прокофьев использовал интермеццо в Симфонии № 1, Концерте для фортепиано с оркестром № 2, в сборнике фортепианных обработок (6 пьес), составленных из музыки балета «Блудный сын», вокального цикла «Пять песен без слов», финала квартета ор.50 и четвертой части симфониетты; Д.Д. Шостакович в балете «Болт», Р.К. Щедрин в «Кармен сюите». С.М. Слонимский написал концертную пьесу «Интермеццо памяти Брамса». Его двойственная природа и свобода трактовки и сегодня привлекают внимание композиторов.

### **Список литературы**

1. Абызова, Е.Н. Модест Петрович Мусоргский [Электронный ресурс] / Е.Н. Абызова. – Режим доступа : URL: <http://www.mussorgsky.ru/mus.html> (дата обращения 15.01.2018).

2. Интермеццо (значения) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Интермеццо\\_\(значения\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Интермеццо_(значения)) (дата обращения 27.12.2017)
3. Интермеццо [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.belcanto.ru/intermezzo.html> (дата обращения 27.12.2017).
4. Интермеццо [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://musicseasons.org/shuman-intermezzo/> (дата обращения 27.12.2017).
5. Интермеццо Шумана [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://musicseasons.org/shuman-intermezzo/> (дата обращения 18.01.2018).
6. Пекелис, М.С. Мусоргский – писатель-драматург [Электронный ресурс] / М.С. Пекелис. – Режим доступа : URL: <http://www.mussorgsky.ru/dramaturg.html> (дата обращения 15.01.2018).
7. Фортепианное творчество И. Брамса [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [http://www.belcanto.ru/brahms\\_pianomusic.html](http://www.belcanto.ru/brahms_pianomusic.html) (дата обращения 27.12.2017).
8. Фрид, Э.Л. Очерк жизни и творчества [Электронный ресурс] / Э.Л. Фрид. – Режим доступа : URL: <http://www.mussorgsky.ru/bio.html> (дата обращения 15.01.2018).
9. Хубов, Г.Н. Мусоргский [Электронный ресурс] / Г.Н. Хубов. – Режим доступа : URL: <http://www.mussorgsky.ru/hubov.html> (дата обращения 15.01.2018).



## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. М.П. Мусоргский*

Автор: Челищева Дарья (3 класс), ДШИ № 11  
Научный руководитель: Косова Д.С., преподаватель  
Научный консультант: Тельнова Н.А.,  
преподаватель ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского

## **ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАКОВ В ЕГО РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ И ЖАНРАХ**

«...Казачья песня – мощный пласт русского народного песенного искусства, уникальный по силе воздействия и художественным особенностям» [7, с. 4]. К сожалению, возродить прежнюю самобытность казаков на сегодняшний день уже невозможно, но наша задача – содействовать сохранению и популяризации традиционной казачьей культуры (Ил. 2).

Не смотря на то, что музыкальный фольклор казачества развивался на общерусской фольклорной основе, он обладает своей яркой спецификой. Это проявляется в тематике, образах и музыкальном языке казачьего фольклора. Песня непосредственно участвовала в процессах всей жизни казаков, сопровождая их в труде, воинском быту, сражениях, походах и семейно-бытовых событиях.

Все казачьи песни пропитаны «военным элементом». О чём бы казаки ни пели – везде военные интересы на первом плане. Это связано, прежде всего, с тем, что казак большую часть своей жизни проводил на службе, охраняя границы российского государства. В этом заключается своеобразие казачьего взгляда на мир – сочетание патриотизма, религиозного начала, любви, доброты и извечной тяги к вольности. Именно воинские, исторические и строевые песни составляли наиболее стабильную часть традиционного репертуара.

В связи с постоянным военным положением и несением службы вне казачьих поселений, песни Оренбургских казаков принято объединять в группы по их жизненному назначению: жанры «внешнего» и «внутреннего» быта. Такая классификация была впервые предложена исследователем А.М. Листопадовым [4, с. 22], и она была взята за основу нашей работы. Музыкальным материалом исследования послужили сборники А.В. Глинкина «Песни оренбургских казаков» и П.П. Малого «Песни Оренбургского казачества».

*Цель работы* – выявить основные черты песенных жанров Оренбургских казаков.

*Задачи:*

- представить основной круг песенных жанров;
- классифицировать жанры согласно бытовым функциям;
- выявить особенности музыкального языка.

*Объект исследования* – песенная культура Оренбургского казачества.

*Предмет* – жанровый состав казачьих песен.

*Актуальность исследования.* Фольклор является важнейшим средством передачи и сохранения традиционной духовной культуры, и молодое поколение должно быть достойным приемником казачьей истории, ценностей и традиций, являющихся неотъемлемой частью быта и культуры России.

*Практическая значимость работы* – возможность применения материала на уроках музыкальной литературы и в различных формах внеклассной работы.

### **Жанры «внешнего» быта**

К жанрам «внешнего» быта относятся мужские *былинные, лирические, исторические, балладные* и *строевые*. Все песни различны по форме: в основном преобладают *протяжные* («старинные», «долгие», «первобытные») и *частые* («скорые»). Именно *протяжные песни* долгое время составляли походный репертуар казаков, в них наиболее ярко проявилось своеобразие их песен. Основная идея протяжной песни – продление «слова (слога) во времени и пространстве» [7, с. 164] с помощью внутрислогового распева или межслогового с добавлением дополнительных гласных: «час(ы) да по часу», «мой(и) да хороший». Также для них характерны развёрнутые композиции, частое употребление широких интервальных ходов, большие диапазоны напевов (превышающие октаву), мелодическая орнаментация и многоголосная фактура. Протяжные песни по своему многоголосному складу образуют две группы: песни, которые «дишканятся», то есть исполняются с солирующим подголоском (дискантом), и песни, которые «не дишканятся» («басовые» — термин Кабанова) [3, с. 107], где «...все певцы поют одну мелодию, а различия в высотности голосовых линиях не осознаются ими как «разноголосие»» [7, с. 183].

*Дискант* («подголосок», «голосник», «дишкант») – верхний солирующий голос, украшающий песню. Он придаёт ей особую широту и неповторимый колорит. В наши дни вместо мужского голоса широко бытует альтовый женский дискант. Казачьи песни с дискантом, как правило, исполняются следующим образом: двух-трёхголосие, где бас и средний голос противопоставляются «дишканту»; и трёх-четырёхголосие, где бас и «дишкант» контрастируют с голосом запевалы.

### Да во поле, во поле

Спор сокола с конём

Умеренно скоро

The image shows a musical score for the song 'Да во поле, во поле'. It is written for voice and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Умеренно скоро'. The score is divided into two parts: 'запевала' (lead singer) and 'всс' (ensemble). The lyrics are: '1. Да во по-ле, во по-ле, во чис-том по - ле, да там рос вы-рас-тал сыр зе-лё - най дуб'. The piano accompaniment consists of a steady bass line in the left hand and a more active melody in the right hand.

*Запевала* ведёт песню, он определяет tessитуру и темп. Это не только певец, но и яркая личность, лидер, который способен придать нужный характер песне. Основные качества запевалы – уметь петь любую партию и слышать звучание всего ансамбля. Запевала также контролирует основную голосовую партию (в двухголосии – нижняя, в трёхголосии – нижняя или средняя). Его мелодия наиболее рельефна и волнообразна.

«Многоголосие большинства песен Оренбуржья обычно ограничивается двумя голосами, хотя в песне двухголосного склада могут встретиться и трёхголосные, реже четырёхголосные сочетания» [6, с. 9]. В основном, голоса движутся терциями, октавами, унисонами, параллельными трезвучиями и их обращениями. Диссонирующие созвучия (ч.4, м.2 и б.2) встречаются редко. Как правило, оканчиваются песни интервалом октавы или унисоном.

**Былинные песни** («богатырские», «прадедовские») принадлежат к стилевой группе протяжных, но сейчас они относятся к жанрам «внутреннего быта». «Былинный жанр если и был элементом культуры внешнего быта, то, по-видимому, в весьма отдаленные от нас времена» [7, с. 115]. В прошлом былины пелись мужчинами, а со временем стали исполняться на беседах и свадебных пирах женщинами. Исследователями было записано множество былинных текстов о Добрыне Никитиче,

Илье Муромце и Алёше Поповиче («Илья Муромец у ворот Киева»). Былинные сюжеты отличались масштабностью, величавостью изложения, но позже стали упрощаться.

Ой да, пролегала было шлях-дороженька  
(Илья Муромец у ворот Киева)

♩ = 72    запев 2-й и последующие    запев 1-й    все

женские голоса

1. Ой да про-ле - га- ло бы - ло э-та шлях до-  
2. о-на не ши-ро - ка - я,

ро - жень-ка, о - на не ши ро ка - я.

4

7

Она не широкая  
Ой да, шириною она,  
Эта шлях-дорожунька,  
Она на пятнадцать верст.

Она на пятнадцать верст.  
Ой да, длиною она,  
Вот эта дорожунька,  
Она конца краю нет.

Она конца краю нет.  
Ой да, не кто-то по ней,

По это дорожуньке,  
Никто не проезживал.  
Никто не проезживал.

Ой, да проезжал-то по ней,  
По этой дорожуньке,  
Удал добрый молодец.

Удал добрый молодец.  
Ой, да проезжал-то по ней,  
Разудалый молодец –  
Только Илья Муромец.

Сюжеты *исторических песен* Оренбургских казаков, в отличие от былин, основаны на конкретном историческом событии, в ней могут быть приукрашены факты, но в допустимых пределах. Героями являются действительные исторические лица – цари, полководцы, простые воины. Рядом с реальными героями в песнях нередко упоминаются вымышленные герои или безымянные персонажи. Но основное место во многих исторических песнях занимает казачья вольница. Наиболее полно этот жанр представлен в сборниках А.В. Глинкина «Песни оренбургских казаков» и П.П. Малого «Песни оренбургского казачества». В отличие от былин, где выработаны традиционные композиционные схемы, в исторической песне композиционную

форму определяет сюжет. Со временем историческая песня подверглась изменениям – сюжет сохранялся, но излагался в предельно сжатом виде.

Главным мотивом казачьих исторических песен является мотив трудности царской службы. Так в песне «Ночной штурм Варшавы» казаки между собой говорят: «Трудна, трудна казаченькам, Трудна служба царская, Трудна, трудна, казаченькам, Трудна служба, невесела». «Захватывая всё новые и новые земли, <...> царское правительство заселяло их казаками. Казаки целыми станицами насильно перегонялись из насиженных гнезд на вновь захваченные земли» [5, с. 6]. В песне «Бегство Горемыкина за Дунай» говорится о том, как один казак не выдержал царской службы и бежал за «Дунай-речку». Сюжет песни отображает реальное событие, ведь не один «Горемыкин» бежал от тяжелого гнёта, который был в царской армии. Сегодня трудно сказать, кто именно сложил эту песню – оренбургские или донские казаки. И те, и другие, несомненно, во всех подробностях знали об этом событии.

Среди оренбургского казачества бытует много песен, отражающих крестьянские войны с боярами и помещиками под руководством Степана Разина и Емельяна Пугачёва. Не смотря на то, что Степан Тимофеевич родом из Донской области, сюжетов о нем в Оренбургской области намного больше, чем на Дону. Рассмотрим две популярные песни о Разине: «Ты пролей-ка» и «Стенька Разин в Астрахани». Песня «Ты пролей-ка» является буквальным воспроизведением старой песни про разинцев, сидящих в тюрьме («Ой да, ты пролей-ка, пролей, сильный дождик, Ой да, ты размой-ка, размой земляну тюрьму»). Вторая песня «Стенька Разин в Астрахани» «...отличается удивительной компактностью содержания, экспрессией в развитии действия, и прямолинейностью в ответе сынка астраханскому воеводе» [5, с. 7]: «Я тюрьмы-то не боюсь, всю по камню разнесу. Астраханский городочек выжгу весь до тла, снесу, Астрахансково-то воеводу во полон возьму».

Так как Оренбургский край был главной ареной действия пугачёвских войск, много песен должно быть про атамана Емельяна Пугачёва. «До Октябрьской революции песни о Пугачёве не могли быть напечатаны полностью. Царская власть не только не разрешала публикацию этих песен, но жестоко преследовала и пение этих песен» [Там же, с.8].

*Лирические протяжные песни* в казачьей культуре были также очень популярны, особенно те, в которых пелось о разлуке с любимыми людьми. Это, прежде всего, было связано с продолжительной военной службой. По композиции лирическая песня строится в форме монолога или диалога, в них присутствуют устойчивые речевые повторы («Сторона ли ты моя сторонка, скоро ль вижу я тебя. Скоро ль вижу я тебя, услышу звук на зорьке соловья»), эпитеты («любезна хозяйюшка», «добрый конь», «ноченька темненька», «конь вороной», «красны девушки», «садик зеленый»). Кульминация приходится на конец песни. Повествовательное начало в лирических песнях менее развито, так как в них выражаются чувства, переживания человека. Например, в песне «Как под веткой, под рябиной» представлен общий сюжетный мотив «неузнанного мужа», возвращающегося после долгой службы домой.

*Балладные песни* довольно трудно разграничить с лирической песней, так как внимание в обоих случаях сосредотачивается на индивидуальных человеческих судьбах. Популярны сюжеты песен: возвращение казака со службы домой, вести о смерти родных, измена жены, одиночество, тоска по дому, любимой. «Балладные тексты бытовали, как с протяжными, полупротяжными и строевыми напевами» [10]. Со временем баллады, как и былины, они стали примыкать к группе песен «внутреннего быта»: их часто пели за работой или укачивая ребёнка. Некоторые песни с семейными сюжетами прикрепились к свадебному обряду. Композиционные особенности баллады характеризуют: одноконфликтность (сюжет построен на одном событии), сжатость изложения, большое количество повторений с нарастанием напряжённости, которая приводит к драматической развязке. Так, в песне «Все пташки приумолкли» рассказывается, как к одной казачке попросились на ночлег «два храбрых героя», возвращающихся из похода домой. Выяснилось, что эти герои являются мужем и сыном казачки, которая двадцать лет их считала погибшими.

Строевые и плясовые принадлежат к стилевой группе *частых* песен. *Строевые* песни были весьма богаты по своему содержанию. Основными темами являлись тема Родины, храбрости и отваги, верности воинскому долгу (Ил. 1). Исполнялись песни, в основном, во время переходов, маршей, так как пение в строю помогало организовать движение. В песне «Из-

за леса копий и мечей» ярко проявляются характерные для строевых песен черты, такие как мерность ритмической пульсации, чеканное произнесение слов и наличие многоголосия.

### Из-за леса копия мечей

Музыкальный фрагмент песни «Из-за леса копия мечей». Видны ноты и текст: Из - за ле - са ле - са ко - пи - я ме - чей. е - дет сот - ня бу - дё - но - в(ы)-це - в(ы) ли - ха - чей.

«Многоголосие строевых песен организовано двумя способами: с подголоском и без подголоска. В первом случае нижняя голосовая партия излагается несколькими певцами в унисон либо в терцию, а верхнюю ведет один исполнитель. В песнях без подголоска значение главного мелодического голоса приобретает верхний, нижний же выступает в роли басового фундамента гармонии» [4, с.16].

**Плясовые** песни исполнялись обычно во время отдыха в том же темпе, что и строевые, но с тенденцией к ускорению. Для них характерны: регулярный ритм, строгая вертикаль голосов, октавные удвоения (связано с тем, что песни «внутреннего быта» поются смешанными составами исполнителей).

Изучив особенности жанров «внешнего быта», можно сделать вывод, что исполняются песни, в основном, мужскими голосами, а главной темой в репертуаре выступают военные события Российской истории. После гражданской войны изменились условия бытования воинских песен, перешедших в жанры «внутреннего» быта, изменился и состав исполнителей. Основными хранителями казачьего репертуара на сегодняшний день являются смешанные и женские ансамбли.

### Жанры «внутреннего» быта

Песни «внутреннего» быта многообразны в жанровом и стилевом отношении. Для них характерно ансамблевое и сольное женское пение. К ним относятся *семейно-бытовые, лирические, обрядовые* (календарные, свадебные), *былинные и балладные* песни.



К *семейно-бытовым песням*, прежде всего, относятся произведения на *любовную тему*. Для них характерны: психологические параллелизмы («Со вечера дождь идет, По утру туман, На меня на девицу всё горе да печаль»), символика (воркуют голуби – свидание влюбленных, сад осыпается – девица навсегда разлучается с добрым молодцем), аллегорические образы (птичка в клетке – девушка в неволе, сокол падает на землю — казак погибает в дальней стороне). В любовных песнях полностью отсутствуют приметы казачьего быта («Ой, там на горе»). «Чаще всего любовная тематика находит выражение в формах проголосной песни, романса, реже – баллады» [1, с. 22]

В песнях на *семейную тему* события развиваются на конкретной социально-бытовой почве. В песне «Час да по часу» передаются переживания девушки, которую рано выдали замуж. «Не скрывают песни семейных раздоров, ссор, человеческих пороков, превративших либо доброго молодца, либо красную девицу в обыкновенных обывателей, лежебок, пьяниц и гуляк» [1, с. 23].

«Большой популярностью в казачьих станицах пользовалась *лирические песни*, рисующие женскую красоту: «брови черные, как у соболя»; «лицо белое как снег»; «щёчки алые, будто алый мак»; «идёт девушка, как лебедушка плывет». Такими же прекрасными чертами в песнях одарены и казаки: очи ясные, как у сокола; голова буйная, если перстень, то золотой; если плетка, то шелковая; коли на коне, то на добром и т. д.» [2, с.19]. В лирической бытовой песне особое место занимает природа, на фоне которой разворачиваются события. В песне «Что ты, пташка, приуныла?» «пташка» ассоциируется с молодой женой, заключенной в «золотую клетку».

### Что ты, пташка, приуныла?

♩ = 55

Что ты пта - шка при-у-ны-ла не слы-хатъ твой го-ло-со да, и-ли

3  
жизнь те-бе не ми-ла, жал-ко во-ли до-ро-гой.

Или жизнь тебе не мила,  
Жалко воли дорогой?

– Я по волюшке летала,  
Пела летом и зимой.

– Я по волюшке летала,  
Пела летом и зимой.

Пела летом и зимой,  
Пела осенью, весной.

Злой стрелец поставил клетку  
Для гибели моей.

На клеточку присела,  
Клетка золотом горит.

Наиболее обширна и популярна в среде оренбургского казачества группа *хороводных, плясовых, шуточных и игровых песен*, которые также относятся к семейно-бытовой лирике. Такое количество объясняется более благополучным социальным положением казачества по сравнению с русским крестьянством («Кума к куме приходила», хороводная песня «Ой, да во лузях»).

### Кума к куме приходила

$\text{♩} = 120$

Ку - ма к ку - ме при-хо-ди - ла, ку - ма к ку - ме при-хо-ди - ла,  
при-хо-ди - ла ку - ма, при-хо-ди - ла, при-хо-ди - ла ку - ма при-хо-ди - ла

Эти песни полны здорового юмора и веселья. По мелодическому складу они ритмичные и быстрые. Основное содержание – бытовые конфликты, знакомые нам по протяжным песням, но разрешение сводится к игровой развязке. Например, в песне «Ой, вы, гости, мои гости» разыгрывается популярный в народе сюжет: казак со службы спешит домой, чтобы повидаться с любимой женой. Прискакав домой, муж спрашивает жену, как ей жилось без него, а в ответ слышит озорное признание: «Иванович, хорошо! Хоть бы с годичек ещё. Хоть бы с годик, хоть бы с два – Погуляла б молодая!».

Следующий раздел песен оренбургского казачества составляют песни *обрядовые*. В силу военного образа жизни, *календарных* песен в фольклоре Оренбургских казаков очень мало. Имеются лишь отрывочные сведения о существовании земледельческо-календарной обрядной песни (песня-колядка «У

Иванова двора», пасхальные хороводы «Как у нас на кругу», «Уж ты, вёснушка, весна»).

Наиболее ярко представлен *свадебный* обряд во всех его жанровых разновидностях. Свадебные обрядовые песни делятся на лирические и моторные, связанные с движением. Исполнялись они при определённых действиях и сопровождали свадьбу во всех ее частях (от сговора до свадебного гуляния).

Нужно отметить, что свадебный обряд южнорусской традиции (Оренбургский край) отличается от северорусской. Общее настроение обряда в южных округах более весёлое и жизнерадостное. «Главное в нем – песни, а не плачи, не причитания, как в северной свадьбе» [1, с. 27]. Здесь отношения между полами более свободные, чем где-либо, девушка играла порой основную роль в решении вопроса о свадьбе. Например, песня «Ой, пойду я во конюшенку» поётся от лица казака, пришедшего на сговор не по своей воле, а по воле красной девицы. Несомненно, драматизм свадебного обряда сохраняется – невеста и жених прощаются с молодостью и волей. «Особенно драматично было положение девушки, которая уходила в новую семью, отдавалась во власть не только мужа, но и свёкра и свекрови» [1, с. 27].

Хотя отношения между невестой и женихом и их семьями на сегодняшний день коренным образом изменились, свадебный обряд в большинстве случаев совершается по-прежнему и состоит из следующих разделов: сватание (запой платка); девичник (в доме родителей невесты); регистрация брака (ранее – венчание, «поезд»).

Во время сватовства решалась главнейшая проблема свадебного процесса – получить согласие семьи девушки породниться с семьей будущего зятя. С чувствами и переживаниями невесты считались меньше всего. Отражение этого первого свадебного момента можно видеть в песне «Как во поле».

Второй свадебный момент – сговор. Обе стороны сговариваются по поводу условий брака. Этот традиционный обряд отражается в песне «Уж вы, соколы». Исполнялась парнями и девушками во время катанья на лошадях по улицам станицы, ночью, после сговора.

## УЖ ВЫ, СОКОЛЫ

Умеренно

Уж вы со - ка - лы, со - ко - лы, да,  
со - ко - лы вы свет Ми - хай - ли ны.

Песни на девичнике по характеру отличались от сговорных, исполнялись подругами невесты и её замужними сестрами. «...Они утешали невесту, но не скрывали, как тяжело «в чужом доме» жить» [1, с. 29]. Средством утешения невесты было исполнение насмешливых корильных песен, направленных против свахи и свата, которые позволяли невесте снять душевное напряжение.

С утра в день свадьбы девушку наряжают под венец. «Самый драматический момент на свадьбе – расплетание девичьей косы <...>, когда девушка навеки лишается символа своей молодости» [Там же; с. 30]. Настроение невесты и её родителей в этот момент отлично передают песни, похожие на плач. В песне «Куда, доченька, собираешься?» мать после расплетания косы к дочери обращается со словами утешения, говорит, что и после свадьбы она всегда может прийти в родительский дом.

Выкуп невесты сопровождался песнями, интересными по своему содержанию и звучанию. «Здесь грустные драматические мелодии переплетаются с игровыми, озорными напевами» [1, с. 31]. «Вот поплыла селезенюшка» – корильная песня, в которой жених называется «серым коршуном», погубителем «селезенюшки», то есть красоты девицы.

## Розан, мой розан

♩ = 120

Ро - зан мой ро - зан, ви - но - град зе - ле - ный, кто у нас хо -  
ро - ший, кто у нас при - го - жий, ро - зан мой ро - зан, ви - но - град зе - ле - ный.

Иван у нас Хороший,  
Васильевич пригожий.  
Розан, мой розан, виноград зеленый.  
На коня садился,  
Конь под ним бодрился,  
Розан, мой розан, виноград зеленый.  
К дому подъезжает,  
Машенька встречает,  
Розан, мой розан, виноград зеленый.

В горницу заходит,  
Во светлицу входит.  
Розан, мой розан, виноград зеленый.  
За стол посадила,  
Улыбкой одарила.  
Розан, мой розан, виноград зеленый.  
Маша у нас хороша,  
Васильевна пригожа.  
Розан, мой розан, виноград зеленый

Следующий цикл свадебных песен связан с застольем. За праздничным столом хор одну за другой исполнял величальные песни для невесты, жениха, родителей и гостей («Розан, мой, розан»).

*Скоморошины*, родственные плясовым, составляют основную массу песен, звучащих на свадьбе. Исполнение их начиналось с того, что один запевал, а все остальные вставали из-за столов, плясали на стульях и скамейках, размахивая платками.

### Во кузнице

Задорно, бойко

один хор один хор

Во ку... во куз - ни - це, во ку... во куз - ни - це, во куз  
ни - це мо - ло ды - е куз - ни - цы, во куз - ни - це мо - ло - ды - е куз - ни - цы.

Для скоморошин характерна мелодика слогового строя, гармония, восходящая к гармошечным наигрышам, терцовая, либо октавная организация многоголосия, характерная для исполнения смешанными ансамблями. Казачьи скоморошины близки по стилю русским плясовым, поэтому у казаков на равных правах бытуют русские песни «Во кузнице», «Во лужях», «Уж вы, сени мои, сени» и др.

**Былины и балладные песни**, которые стилистически примыкают к группе протяжных песен «внешнего быта», были рассмотрены выше.

Итак, за всё время своего существования, Оренбургские казаки оставили огромное песенное и культурное наследие, обладающее своей яркой спецификой:

- преобладает мужское пение;
- основной отличительный признак казачьего пения – виртуозный орнаментальный подголосок – дискант;
- наличие характерных для казачьего исполнения песенных жанров (былинные, строевые, солдатские);
- большое количество исторических песен о казаках Степане Разине и Емельяне Пугачеве;
- почти полное отсутствие календарно-земледельческих песен;
- свадебный обряд южнорусской традиции (Оренбургский край) более жизнерадостный и оптимистический, чем в северорусской традиции;
- казачьи песни Оренбуржья, в основном, исполняются двухголосно, хотя в песне могут встретиться трёхголосные и четырёхголосные созвучия;
- голоса движутся терциями, октавами, унисонами, параллельными трезвучиями и их обращениями;
- кварто-квинтовые интонации и чеканная ритмика придают военным песням дух удальства;
- манера исполнения связана с ходьбой или ездой на коне;

Основное отличие казачьего песенного фольклора от русского – в способе деления репертуара на служебный («внешнего быта») и домашний («внутреннего быта»), «Между ними не было непроходимой грани – из «службы» песни перемещались в домашний быт, из мужского репертуара нередко попадали в женский...» [8]. В казачьей культуре сохраняется уникальный по составу и огромный по объему корпус военно-исторических песен, не знающий себе равных ни в одной из русских региональных традиций.

«Казачья песенная культура является богатой и разнообразной. Её исполнение требует большого мастерства от певцов» [9], ведь песни являются проводником от предков к молодому поколению. Популярными формами возрождения казачества на сегодня являются фестивали, театрализованные праздники, выставки казачьего творчества, конкурсы казачьей песни. Сегодня в Оренбуржье насчитывается около 250 взрослых и порядка 180 детских казачьих творческих коллективов. (Оренбургский народный хор, Ансамбли казачьей песни «Яик», «Вольница», «Казачий круг», «Субботея» и др.). Именно в этих

ансамблях ведётся постоянная работа по сохранению традиционных казачьих истоков.

### Список литературы

1. Глинкин, А.В. Песни оренбургских казаков [Текст] / А.В. Глинкин, А.И. Лазарев. – Челябинск : Челяб. гос. ун-т, 1996. – 266 с.
2. Бородина, Е.М. Особенности традиционной культуры казачества Западной Сибири [Текст] : автореф. дис. канд. культурологии / Е.М. Бородина. – Кемерово, 2004. – 24 с.
3. Кабанов, А.С. Многоголосие и ритмика протяжных песен донских казаков [Текст] / А.С. Кабанов // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: науч. тр. – Вып. 110. – Москва : НИИК, 1982. – С. 107.
4. Листопадов, А.М. Песни донских казаков [Текст] / А.М. Листопадов ; под ред. Г. Сердюченко. – В 4 т. – Москва : Музгиз, 1949. – Т. 1. – Часть 1. – С. 22.
5. Малый, П.П. Песни Оренбургского казачества [Текст] / П.П. Малый. – Оренбург : Обл. книжно-журн. изд-во, 1938. – 156 с.
6. Малый, П.П. Русские народные песни Оренбургской области [Текст] / П.П. Малый. – Москва : Сов, композитор, 1980. – 104 с.
7. Рудиченко, Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии [Текст] : дис. канд. искусств / Т.С. Рудиченко. – Ростов н/Д., 2005. – 547 с.
8. Рудиченко, Т.С. Певческая традиция донских казаков: к проблеме самобытности [Электронный ресурс] : автореф. дис. канд. искусств / Т.С. Рудиченко. – Ростов н/Д., 1995. – Режим доступа : URL: <http://cheloveknauka.com/v/438884/a#?page=1> (дата обращения 23.02.2018).
9. Казачий песенный фольклор [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://megaobuchalka.ru/9/19998.html> (дата обращения 23.02.2018).
10. «Мужская казачья песня: жанровые разновидности и бытование» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.rusobschina.ru/2010-11-06-17-48-35/793-2010-12-24-09-15-56> (дата обращения 23.02.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. В. Коссаk. Казак на коне*



*Ил. 2. Г.А. Гукасов. Казачья песня*



Автор: Саламатова Полина (3 класс), ДШИ № 4  
Научный руководитель: Минибаева М.М., преподаватель  
Научный консультант: Дымова И.Г., канд. пед. наук, доцент

## **НАПРАВЛЕНИЕ СИМФО-ГОТИК-МЕТАЛ КАК СОЕДИНЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР**

Современная музыка отличается многообразием различных жанров и направлений. Одной из таких разновидностей является симфо-готик-метал, являющийся симбиозом пауэр- и готик-метала, а также симфонической музыки. Этот жанр привлекателен своей эстетикой и довольно разнообразной тематикой, а также гармоничным сочетанием «металлической» и классической музыки.

*Цель работы:* определить черты классической музыки в жанре симфо-готик-метал и выявить их проявление в современном музыкальном направлении.

*Задачи работы:*

- изучить историю возникновения и развития стиля симфо-готик-метал;
- провести сравнительный музыкальный анализ классических произведений и фрагментов композиций в стиле симфо-готик-метал;
- выявить общие черты классической и симфо-готик-металлической музыки.

*Актуальность* данной работы заключается в том, что симфо-готик-метал является сложной системой, построенной на сочетании различных жанров, что предоставляет множество материала для исследования. Попытаемся систематизировать общность и различие классики и симфо-готик-метала на примере творчества группы «Lacrimosa» – ведущих исполнителей в этом стиле.

*Практическая значимость:* материалы работы могут быть использованы на уроках музыкальной литературы, мировой художественной культуры, в различного рода внеклассных мероприятиях (лектории, конференции, диспуты, игры и т. д.).

## История становления жанра симфо-готик-метал на фоне развития готической субкультуры

Развитие готической субкультуры было тесно связано с эволюцией музыкального жанра готик-рок. Своего расцвета она достигла в первой половине 1980-х годов, когда широкую популярность приобрели такие группы, как «Bauhaus», «Southern Death Cult», «Siouxsie and the Banshees» и другие. Существенное влияние на формирование готики оказал лондонский клуб «Batcave». К 1983 году уже можно было говорить о том, что новая субкультура окончательно утвердилась [5].

Основными составляющими субкультуры являются готическая мода и готическая музыка. Готическая мода весьма разнообразна и включает ряд специфических направлений, однако общими чертами для большинства из них являются преобладание чёрного цвета в одежде, специфическая атрибутика и особый макияж. К готической музыке обычно относят *готик-рок* (*gothic rock* – готический рок), *дэт-рок* (*death rock*, от англ. death – смерть) и *дарквэйв* (*dark wave* – «тёмная, мрачная волна»), однако это понятие может также включать некоторые производные жанры, например, *готик-метал* [4]. Данные музыкальные жанры имеют много общего с музыкой позднего романтизма. Во-первых, это тема одиночества и конфликта героя с окружающим миром. Во-вторых, современные готические группы довольно часто заимствуют мелодии из фольклора – «Nightwish» (Ил. 2), «Lacrimosa» (Ил. 1).

На развитие готик-метала повлияли произведения романтического направления (тема рока, фатума, демонические образы), в частности, П. Чайковского, Р. Вагнера, Ф. Шопена, Ф. Листа и других композиторов. В готической музыке нередко встречаются образы огня, пламени, света, что отсылает к символизму, к творчеству Скрябина. На развитие готики повлияли произведения литературы, живописи и кинематографа – неоготические романы, такие как «Дракула» Брэма Стокера, «Франкенштейн, или современный «Прометей» Мэри Шелли, «Призрак оперы» Гастона Леру. В живописи большое влияние имели работы И. Босха («Страшный суд», триптих «Сад земных наслаждений», «Несение креста»), гравюры А. Дюрера («Четыре всадника Апокалипсиса», «Рыцарь, дьявол и смерть»),

романтиков Ф. Гойи («Сатурн, пожирающий своих детей», «Шабаш ведьм», серия гравюр «Капричос»), И. Фюсли («Ночной кошмар»), символистов Ф. фон Штюка («Люцифер»), У. Блейка («Большой красный дракон»), а также А. Бёклина («Остров мёртвых»).

В кинематографе подобные образы запечатлены в фильмах «Носферату: Симфония ужаса» (1922, реж. Фридрих Вильгельм Мурнау); «Седьмая печать» (1957, реж. Ингмар Бергман). «Омен» (1976, реж. Ричард Шварцберг), «Дракула» (1979, реж. Джон Бэдэм) и др. Позднее сами элементы субкультурной эстетики начали проникать в массовое искусство.

Симфо-готик-метал появился на готической музыкальной сцене в середине 1990-х годов и достиг своего расцвета уже к началу 2000-х. Новый жанр являлся результатом комбинирования пауэр-метала (с англ. *power metal* – энергичный метал), готик-метала и симфонической музыки. Таким образом, являясь частью готической субкультуры, он в то же время был независимым жанром, обособившимся с течением времени [6].

На заре своего существования симфоник-метал представлял собой оркестровые аранжировки пауэр– и готик-метала. Однако уже в 1997 году (судьбоносном для этого жанра) симфоник-метал уже переходит в самостоятельный жанр, имеющий собственные музыкальные характеристики.

### **Основные музыкальные характеристики симфо-готик-метала**

В отличие от большинства других стилей метала, где ведущие вокалисты как правило мужчины, в симфоническом метале активно задействован женский вокал, как правило высокий – сопрано или меццо-сопрано (его часто, но ошибочно называют «оперным»). Многие вокалистки в этом стиле могут иметь классическое музыкальное образование и в своём имидже нередко подражают оперным певицам (к примеру, Тарья Турунен – солистка группы «Nightwish», Лори Льюис-солистка группы «Therion», Флор Янсен – солистка групп «After Forever» и «Nightwish», Симона Симонс – солистка группы «Epica»). Именно вокалистки обычно становятся лицами симфо-метал групп, их часто называют «королевами металла».

Помимо женского сопрано, симфонический метал может похвастаться доставшимся ему от готического метала стилистическим приёмом «красавица и чудовище», где чистому женскому высокому голосу оппонирует грубый мужской рык – гроулинг (от англ. growling – «рычание»), либо мужской хриплый сухой крик – скриминг (от англ. scream – «кричать»).

Но всё же главной характеристикой музыкального стиля «симфонический метал» является не стилизованный под «оперу» вокал, а звучание симфонического оркестра (с греч. συμφωνία – созвучие, унисон, созвучное многоголосие). Основу симфонического оркестра составляют четыре группы инструментов: струнные смычковые, медные духовые, деревянные духовые, ударные инструменты (перкуссия). В ряде случаев в состав оркестра включаются и другие вспомогательные инструменты – прежде всего, арфа, а также фортепиано, орган, челеста, клавесин; в особых случаях вводятся различные «экзотические» для симфонического оркестра вспомогательные инструменты – ситар, домра, балалайка и т. д.

Также стоит заметить, что наличие в группе клавиш, органа или органного звучания (сэмпла<sup>22</sup>), придающие «атмосферность», часто рассматриваются любителями как очевидный признак «симфонической» музыки. Но сам по себе орган не входит ни в одну из четырёх секций симфонического оркестра, являясь всего лишь дополнительным инструментом в ряде случаев. Собственно, различные органы исторически были характерны для европейской церковной музыки, отчего и полюбились изначально поклонникам средневековой мистики и оккультизма ранним «Led Zepelin» и «Black Sabbath», а впоследствии так же и готик-року, который экспериментировал с синтетическими звуками и сэмплами на основе модуляций, близких к органному звуку, откуда они и перекочевали в дум (*doom metal*, от doom – «рок», «гибель», «злая судьба») и готик-метал.

Другой важной характеристикой стиля симфо-метал может являться академический вокальный хор (иногда так же камерный

---

<sup>22</sup>Сэмпл (англ. *sample*) — относительно небольшой оцифрованный звуковой фрагмент. В качестве семпла чаще выступает звук акустического инструмента (например, рояля Steinway, литавр, флейты и др.), но также и звуки электромузыкальных инструментов (например, Родес-пиано).

хор), который так же может обладать эффектом симфонического созвучия, симфонического *crescendo* [7].

По своей музыкальной форме симфо-метал часто неоднороден. Отчасти это связано с истоками симфо-метала – меланхоличный, неторопливый, мистический дум-готик (*doom-gothic*) и активный, торжественный, более подвижный пауэр (*power*) являли собой некие противоположности по своей ритмической структуре и настроению. С другой стороны, трудно исключать влияние симфонической музыки. Так или иначе, симфо-метал нередко тяготеет к оперности, концептуализму, масштабности.

В своей работе я разбираю данные характеристики на примере творчества швейцарской симфо-готик-метал группы «*Lacrimosa*». Творчество этой группы не имеет чётких жанровых границ: Тило Вольфф, основатель группы, начинал творческий путь со стиля дарквэйв; однако четвёртый альбом, «*Inferno*», становится для группы переломным: с приходом в коллектив вокалистки Анне Нурми «*Lacrimosa*» окончательно переходит от дарквэйва к готик-року [2].

Симфо-готик-метал группой «*Lacrimosa*» становится после выхода альбома «*Elodia*» (1999), который принято считать первой готик-метал оперой и классикой стиля симфо-готик-метал. В записи альбома участвовал Лондонский симфонический оркестр, что стало беспрецедентным случаем для готической музыки. Отличительной особенностью этого альбома стала проработанная и прописанная в тексте образная система, в центре которой образы двух влюблённых – Арлекина (центральный образ творчества группы) и греческой богини Элодии, обречённой на расставание. Предыдущие альбомы группы были также концептуально наполнены и имели некую завершённость; однако «*Elodia*» стала первым альбомом, имевшим условную сюжетную линию и деление на три акта [1].

Особый интерес представляет композиция, открывающая собой весь альбом – «*Am Ende der Stille*» (рус. «В конце тишина»). В ней, пожалуй, больше всего прослеживается влияние классики на музыку стиля симфо-готик-метал. Вся композиция пронизана отсылками к творчеству Моцарта и Бетховена, а в некоторых отрывках чётко узнаются характерные особенности

тем из конкретных произведений: например, первая тема вступления из «Эгмонта» Бетховена (1:57 – 2:56).

Наряду с альбомом «Elodia» можно также выделить альбом «Testimonium» (2017 г.), который продолжает музыкальные традиции всех предыдущих альбомов группы, неким образом объединяя их в себе. В нём нет сюжетной линии, в отличие от «Elodia» (однако логическая последовательность композиций всё же присутствует), но при этом интерес представляют собой форма и тема альбома: «Testimonium» является реквиемом из четырёх актов, написанных Тило Вольффом в память об умерших в 2016 году музыкантах, которых вдохновлявших его своей музыкой: Дэвид Боуи (умер 10 января 2016), Принс (умер 21 апреля 2016) и Леонард Коэн (умер 7 ноября 2016) [3].

С точки зрения музыкальных характеристик, в первую очередь можно отметить нестандартный подход к музыке: ни в одном из альбомов тексты на немецком языке не сочетаются так гармонично с народными мелодиями и с классическими темами. При этом чувствуется влияние не только венских классиков, но и барочной музыки и даже романсов. В композиции «Der leise Tod» (рус. «Тихая смерть») в начальной теме слышны отголоски жанра романса (0:26 – :43), а также тема, созвучная по звучанию и образу с темой судьбы из пятой симфонии Бетховена (2:34 – 2:54).

Но самой интересной композицией именно в отношении стилистики является «Lass die Nacht nicht über mich fallen» (рус. «Не дай ночи напасть на меня»): во вступлении мы слышим тему, созвучную арии Петра из «Страстей по Матфею» Баха (0:22 – 0:38), в проигрышах между куплетами – мелодию, похожую на знаменитую мелодию из оперы «Орфей и Эвридика» Глюка (2:23 – 2:43); также слышится влияние романтизма (3:04 – 3:24) и неоклассицизма (4:58 – 6:57). Получается, что данная композиция органично сочетает в себе разнообразные стилистические направления и объединяет их в эстетически приятное целое.

Итак, несмотря на то, что для исследования был взят довольно небольшой музыкальный материал, в ходе его изучения были выполнены поставленные задачи, а именно: изучена история становления жанра симфо-готик метал, а также проведён сравнительный анализ композиций жанра симфо-готик-метал и классических произведений, в ходе которого были выявлены

общие черты классической и симфо-готик-металлической музыки. Тем не менее, стоит отметить, что симфо-готик-метал является очень разнообразным и обширным стилем, включающим множество внутренних направлений и течений, что представляет собой большой материал для дальнейших исследований.

### **Список литературы**

1. Elodia [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Elodia> (дата обращения: 27.01.2018).
2. Lacrimosa [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Lacrimosa> (дата обращения 27.01.2018).
3. Testimonium [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Testimonium> (дата обращения 27.01.2018).
4. Готик-метал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Готик-метал> (дата обращения 27.01.2018).
5. Готы\_(субкультура) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Готы\\_\(субкультура\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Готы_(субкультура)) (дата обращения 27.01.2018).
6. Пауэр-метал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Пауэр-метал> (дата обращения 27.01.2018).
7. Симфоник-метал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Симфоник-метал> (дата обращения: 27.01.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. Группа «Lacrimosa»*



*Ил. 2. Группа «Nightwish»*



Авторы: Есин Никита (3 класс),  
Туболев Глеб (2 класс), ДШИ № 9  
Научные руководители: Ногина О.А.,  
Фигловская О.А., преподаватели  
Научный консультант: Дымова И.Г., канд. пед. наук, доцент

## **ВИКТОР КОЗЛОВ И ЕГО СЕНЬОРИТА ГИТАРА**

Гитара – удивительный инструмент. Она поражает своей способностью великолепно звучать и аккомпанируя бардовской песне, и солируя на большой академической сцене в сопровождении симфонического оркестра. В утверждение универсальности гитарного искусства особый вклад внёс талантливый музыкант современности, заслуженный артист Российской Федерации (1997), профессор Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (2000) Виктор Викторович Козлов (Ил. 1).

Виктор Викторович по праву считается основателем гитарной исполнительской школы на Южном Урале, создателем яркого и оригинального репертуара для гитаристов, который с успехом используется во многих учебных заведениях России и в европейских странах. Его перу принадлежит больше 150 сочинений для гитары и ансамблей с участием гитары, ставших важной частью всей отечественной профессиональной музыкальной культуры.

Исполнительское мастерство Виктора Козлова граничит с волшебством, вдохновляющей магией. Недаром музыканты и критики называют его «уральским уникамом», «фантастическим радостным самоцветом» [9]. Успешно гастролирующему как в России, так и за рубежом музыканту, посвящены десятки статей и рецензий, и едва ли не в каждой из них красной нитью проходит мысль о том, что в его лице отечественная гитарная школа обрела глубокого, блистательно самобытного художника.

Своим уникальным исполнительским и композиторским мастерством Виктор Викторович с успехом делится со своими учениками – студентами Челябинского института музыки, ныне ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского: им воспитан целый «букет

талантов», имена которых известны не только в городах России и СНГ, но и за рубежом.

Невероятно насыщенную творческую и педагогическую деятельность В.В. Козлов успешно сочетает с организаторской деятельностью. Уже более 20 лет он является художественным руководителем ансамбля «Трио гитаристов Урала», при его активном участии создана Ассоциация деятелей классической гитары музыкального общества Челябинской области, деятельность которой даёт возможность профессионалам и любителям насладиться шедеврами классических композиторов, вдохновляет современных авторов на создание нового репертуара. Более того, на протяжении многих лет Виктор Козлов является председателем международного конкурса «Виртуозы гитары» в городе Санкт-Петербурге, членом жюри Всероссийского конкурса «Гитара в России» в Челябинске.

Без преувеличения можно сказать, что Виктор Викторович Козлов – художник широчайшего диапазона – гитарист, композитор, музыкальный педагог, один из основателей движения за возрождение гитарной музыки на Урале. Что является наиболее значимым в его творческой судьбе, всецело связанной с гитарой? В чем секрет его успеха? Поиск ответов на эти вопросы стал импульсом обращения к этой теме.

*Цель работы:* осмысление многогранности творческой личности В.В. Козлова.

*Задачи работы:*

- познакомиться с литературой и видеоматериалом о личности и творчестве В.В. Козлова;
- дать краткий экскурс биографических сведений о композиторе;
- охарактеризовать основные сферы деятельности В.В. Козлова;
- подготовить интервью с В.В. Козловым для накопления и уточнения необходимой информации о жизни и творчестве композитора.

*Новизна* работы связана с попыткой дать целостное представление о творческом портрете В.В. Козлова, внёсшего значительный вклад в развитие классической гитары в Челябинске и России.

*Актуальность* работы определена востребованностью репертуара композитора, интересом к его эффективным исполнительским «находкам», значимостью педагогической и организаторской деятельности. Важно подчеркнуть, что исследовательских работ о жизни и творчестве В.В. Козлова в настоящий момент нет. Среди серьёзных современных публикаций можно отметить: Б.Л. Вольмана, «Гитара в России: очерк об истории гитарного искусства», В.В. Козлова «Классическая гитара на Урале». Существенный материал был взят из видео материалов творческого проекта ДШИ № 9 «Встреча с композитором» (руководитель Т.А. Остроухова).

*Практическая значимость* работы заключается в широком спектре использования данного материала на уроках слушания музыки, музыкальной литературы, во внешкольных мероприятиях.

### **Биографическое эссе**

Музыкант Виктор Викторович Козлов родился 10 января 1958г. в городе Челябинске. В возрасте 12 лет он пришёл в кружок гитаристов ДК ЧМЗ. На вопрос о выборе музыкального инструмента Виктор Козлов отвечает так: «Сам иногда удивляюсь, почему я люблю гитару... Скорее всего, за звучание. За такой проникновенный звук, который может издавать гитара. За такие звуки, которые могут тронуть тонкие струны человеческой души» [Видео встречи]. Конкретная цель – освоение гитары – связана была тогда ещё и с желанием научиться играть на электрогитаре так же, как участники знаменитого ансамбля «Битлз». Руководитель кружка гитаристов – Шариф Хадиатович Мухатдинов – желание юноши одобрил и посоветовал освоить классическую гитару профессионально в музыкальной школе. Поэтому через полгода Виктор перешёл в музыкальную школу № 2 в класс гитары преподавателя Ш.Х. Мухатдинова.

После службы в Советской Армии молодой музыкант четыре года (1979–1983) учился в Челябинском музыкальном училище им. П.И. Чайковского (ныне ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, в котором он преподаёт уже 31 год) по классу гитары. Его преподавателями были Г. Федоренко, В. Медведев, Т. Карева. Одновременно с освоением основной

специальности Виктор Козлов занимался композицией в классе Юлия Евгеньевича Гальперина. После окончания училища с 1983 по 1988 год учился в Уральской консерватории по классу гитары у преподавателя В. Михайловича Деруна, по классу ансамбля у Т.И. Вольской, по инструментовке у композитора А.Б. Бызова.

Во время учёбы Виктор Козлов принимал активное участие в концертной деятельности. В 1988 году в Москве, будучи участником Первого Всесоюзного фестиваля гитарной музыки, был удостоен диплома фестиваля и приза зрительской симпатии за исполнение авторской сюиты «Чёрный тореадор». В этом же году он становится лауреатом I-ой премии Первого областного конкурса исполнителей на русских народных инструментах в Челябинске. В Нижнем Новгороде в 1990 году В. Козлов становится дипломантом Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах. Выступает с сольными программами в Москве, Минске, Бишкеке, Воронеже, Харькове, Санкт-Петербурге, Челябинске, Екатеринбурге, Томске, Новосибирске.

Международная известность как к композитору к нему пришла в 1989 году, когда на IX Международном фестивале в Эстергоме (Венгрия) в конкурсе композиторов он стал лауреатом III премии. В 1997 году он получил звание Заслуженного артиста России, через три года ему присвоено звание Заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества. В 2003 году Виктор Викторович стал профессором.

Сегодня Виктор Козлов – известный композитор, заслуженный артист Российской Федерации, заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, председатель Ассоциации гитаристов Музыкального общества Челябинской области. С 2001 года Виктор Викторович – профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского (до 2007 года).

### **Педагогическая деятельность**

Виктор Викторович Козлов – основатель южно-уральской гитарной школы, автор программ для всех ступеней обучения. Виктором Козловым подготовлено значительное число гитаристов-педагогов, исполнителей российского и

международного уровня. Среди них Ирина Куликова (Нидерланды), Евгений и Екатерина Пушкаренко, Сергей Гаврилов (Москва), Андрей Шакинов (Астана, Казахстан), Олег Киселев, Диана Ивченко, Павел Шумаков (Санкт-Петербург), Дмитрий Чернов и др. (Ил. 5).

В сфере образования он работает с 1987 года. За время своей работы преподавателем на кафедре народных инструментов Челябинского института музыки им. П.И. Чайковского и на кафедре народных инструментов в Челябинской государственной академии культуры и искусства им воспитано огромное количество учеников. Среди них лауреаты международных и всероссийских конкурсов, получивших известность и признание, как в России, так и за её пределами, стипендиаты Международной программы «Новые имена»: Н. Федоренко, О. Киселев, И. Куликова, А. Генгер, Д. Чернов, И. Жуков.

Известную ученицу В. Козлова Ирину Куликову красноречиво называют «принцессой классической гитары». В 6 лет начав заниматься на гитаре, Ирина в 1992 году была допущена в Международную программу для молодых талантов под названием «Новые имена», а в октябре того же года получила первый приз для молодых гитаристов на конкурсе в Челябинске. В 1993 году Ирина Куликова получила первое место в региональном и в телевизионном соревновании. Через год Ирина завоевала первые места на конкурсах «Классическая гитара на Урале» (Челябинск), «Игра на классической гитаре» (Новосибирск), «Гитара в России» (Воронеж). Как победителя международных соревнований, тринадцатилетнюю Ирину пригласили принять участие в ряде концертов в Италии, а в 1995 году она получила приглашение играть в торжественных концертах России. В 2005 году Ирина записала свой первый соло-альбом на CD. Сейчас Ирина Куликова живёт и работает в Нидерландах.

Ещё один знаменитый ученик В. Козлова – гитарист Альфред Генгер – лауреат многочисленных международных конкурсов, выпускник ЮУрГИИ, а также Высшей школы музыки в Кельне, ныне артист, ведущий активную гастрольную деятельность за границей.

Среди учеников В. Козлова есть и известные сегодня композиторы, пишущие для гитары, – например, Дмитрий

Милованов, Олег Киселёв. Выпускник Челябинского музыкального училища, дипломант многочисленных международных фестивалей и конкурсов в России, Беларуси, Армении, Польше, Сербии, Венгрии, Олег Киселёв сегодня является автором более чем 300 пьес для гитары, опубликованных как в России, так и в зарубежных странах. Большая часть его произведений адресована детям и юношеству. Композитор использует в своём творчестве всю палитру музыкальных стилей (классика, романтика, джаз, модерн, фолк, рок-н-ролл). В настоящее время музыкантом записано 8 компакт дисков. Рецензии на его музыку опубликованы в гитарных журналах России, Великобритании, США, Италии.

На данный момент в классе Виктора Викторовича Козлова обучаются ученики из самых разных, в том числе и отдаленных городов России, таких как Сургут, Златоуст, Каменск-Уральский, Йошкар-Ола, Хабаровск, Киров и др.

### **Творческая деятельность**

Исполнительство и композиция – две равносоставляющие для Виктора Козлова. На сцене он – блестящий виртуоз и вдохновенный артист. Музыковед Л.А. Иванова в своей статье «Уральский самоцвет» о Викторе Козлове писала: «Игра Виктора – это мастерство, одухотворённое поэзией. Завидная раскованность, непринуждённость, помноженные на природный артистизм и обаяние. Гитарист умеет держать зал в состоянии непрерывного захватывающего интереса. Он способен к проникновенному «разговору» со слушателем. Особенно выделяется изощрённое звуковедение, удивительно насыщенный звук с богатейшей красочной палитрой, живой блеск, непревзойдённая техника, потрясающее чувство стиля» [2].

На IV Международном фестивале «Гитара в России» Козлов с его гитарными выдумками, «розыгрышами» затмил успех мировой звезды Роланда Дьенса. Кстати, сам Виктор Викторович со свойственным ему простодушием признаётся, что на таких крупных форумах, где француз Дьенс и гречанка Елена Папандреу на высшем пилотаже исполняют классику, ему хочется быть неожиданным, эффектным. Для того чтобы создать свежий, незатёртый, часто гротескный или буффонадный образ,

композитор пользуется артистичной мимикой, шуточными аксессуарами вроде шариков, шляп, смычков и ложек. Неповторимые исполнительские качества стали характерной особенностью творческого почерка Виктора Козлова.

Первые серьёзные произведения были созданы композитором в период учёбы в Челябинском музыкальном училище им. П.И. Чайковского. Это Вариации для фортепиано, вокальный цикл на стихи П. Вегина, несколько пьес для народного оркестра, «Трио для альты, флейты и гитары», «Хоровод и пляска» для гитары соло, «Бурлеска», «Струнный квартет». Как говорил композитор: «Я уже с детства мечтал играть серьёзную музыку по всей академической форме, с бабочкой и во фраке» [Интервью].

Позже композитор начинает отдавать предпочтение миниатюрам для сольной гитары – «Марш» (1992г.), «Малахит», «Сонатина до-мажор» (1997), для дуэта гитар «Эхо вальс», «Шарманка» (2006), а также для трио гитар: «Эстергомский вальс» (1997), «Изумруд», «Хоровод» и «Вальс» (1998), с использованием красочных гитарных приёмов, которые имеют неизменный успех в концертном репертуаре.

Виктором Козловым написаны несколько сочинений для гитары с оркестром: «Концертино» для мандолины и гитары (1996), «Концертино-Буффо» (1997) «Былина и русский танец» (2001), «Регтайм» (2010) для гитары и оркестра народных инструментов, «И звук романса в сердце отзовётся» фантазия на темы русских романсов для гитары и оркестра народных инструментов (2008). Интересно тембровое решение «Пьесы в стиле фламенко» (2000), написанной для домры и баяна.

Поэма «Коррида» Рафаэля Гизатуллина вдохновила Виктора Викторовича на создание сюиты «Чёрный тореадор» для гитары соло в 4-х частях. Она была написана в 1988 году и исполнена в этом же году на государственном экзамене по специальности в Уральской консерватории. В 1997 году написана «Баллада для Елены прекрасной», которая посвящена жене композитора Елене Попляновой. Виктор Викторович рассказывает о своих творческих пристрастиях: «Считаю, что музыке доступны абсолютно все функции, как и все виды общения и обобщения. Музыка может дать и абстрактное, зашифрованное полотно, и совершенно определенную картину. Наверное, уже понятно, что

выбрал я. Слушатель легко может определить, что я вовсе не живописен. Конкретное, не боюсь сказать, прикладное значение музыки мне ближе» [Видеовстречи]. И действительно, необычно, но очень реалистично и понятно звучат, например, «Медитация» (2002), «Посвящение Земле русской» (2005), «Эхо бразильского карнавала» (2003).

Но особое внимание он уделяет детским пьесам. В числе первых сочинений – «Шарманка», «Заводная кукла» (1986), «Детская сюита» для двух гитар (1987). В 1999 году композитор выпустил сборник для юных гитаристов «Маленькие тайны сеньориты гитары» (Ил. 2), который был признан лучшим в России. Сборник содержит произведения для классической гитары на различные виды техники: арпеджио, гаммаобразные пассажи, техническое легато, аккорды, флажолеты и др. Автор считает необходимым знакомить юных музыкантов с подобными средствами выразительности уже в детской музыке в лёгкой форме, удобной для освоения. В методических комментариях к каждой пьесе даны подробные описания их исполнения, графика записи этих приёмов. В оригинальных пьесах технические новшества способствуют более полному раскрытию музыкальных образов, делая их более яркими и конкретными. Увлекают, заставляют улыбаться как детей, так и взрослых юмористические пьесы: «Маленький детектив»; «Марш солдатиков»; «Танец охотника»; «Кискино горе».

Сегодня композитором созданы более 150 произведений для гитары соло и ансамблей с участием гитары. Уже сейчас ряд произведений В.В. Козлова напечатаны в издательствах России, Англии, Германии, Италии, Мексики, Польши, Финляндии. Его произведения включили в свой репертуар гитаристы Н. Комолятов, Р. Зорькин (Москва), В. Жадько (Киев), Т. Вольская (США), А.Хорев (С.-Петербург), П. Кухта (Белоруссия), С. Динниган (Англия), дуэт «Каприччиозо» (Германия), их также исполняет челябинское «Трио гитаристов Урала», инструментальный дуэт «Концертино» (Екатеринбург) и многие другие. То есть произведения, созданные В.В. Козловым, стали частью отечественной музыкальной культуры.



## Организаторская деятельность

На протяжении 20 лет Виктор Викторович Козлов является участником и художественным руководителем «Трио гитаристов Урала», в состав которого помимо самого Виктора Козлова входят Шариф Мухатдинов и Виктор Ковба (Ил. 4). Идея ансамбля как совместного исполнительского сообщества единомышленников родилась в процессе подготовки I Всесоюзного фестиваля гитаристов, который проходил в Челябинске с 18 по 22 ноября 1991 года. Составляя программу фестиваля, гитаристы будущего «Трио», входящие в Оргкомитет, заметили: в программе выступлений присутствуют одни солисты, а есть замечательные произведения, недоступные сольному исполнению, и данную музыку надо непременно показать. Единственный способ для этого – объединиться. Так возник единственный в России постоянно выступающий профессиональный гитарный ансамбль, на счету которого уже более 300 концертов в России и гастрольные поездки по городам Польши, Венгрии, Финляндии, Украины, Казахстана. Все концертные программы трио гитаристов отличаются удивительной искренностью, внутренним динамизмом исполнения и, конечно же – высоким мастерством.

Еще одна стезя музыкантов «Трио гитаристов Урала» и, прежде всего – Виктора Викторовича Козлова – общественная деятельность. Благодаря «Трио гитаристов Урала» Челябинск стал одним из самых популярных городов среди гитаристов не только России, но и ближнего и дальнего зарубежья. Чего только стоят Фестиваль классической гитары на Урале и фестиваль ансамблей щипковых инструментов «Хрустальные струны» проходящие в Челябинске. Эти фестивали стали своеобразным вдохновением для рождения и других фестивалей в Магнитогорске, в Перми, в Каменске-Уральском. Наш город стал одним из авторитетных методических центров гитарного искусства, и огромную роль здесь сыграла, созданная в 1991 году усилиями участников гитарного «Трио», Ассоциация деятелей классической гитары музыкального общества Челябинской области.

Главная цель Ассоциации – способствовать тому, чтобы гитаристы уральского региона (педагоги, исполнители,

профессионалы и любители) были в курсе того, что происходит в гитарной жизни как у нас в стране, так и за рубежом; какие появляются новые тенденции в исполнительстве, педагогике. Эта организация позволяет любому желающему быть в курсе всех значительных отечественных и зарубежных явлений, связанных с гитарой.

В качестве одного из направлений своей работы Ассоциация проводит Конкурсы юных гитаристов. «Это было своеобразным мониторингом юных талантов и методическая помощь преподавателям по классу гитары», – поясняет цель организации Конкурсов В. Козлов [Интервью]. Доброжелательность, умение объективно оценивать музыкальное дарование, дух не враждебного соперничества, радость от своего и чужого исполнения – вот что характеризует атмосферу Конкурсов юных гитаристов.

В сферу организационной деятельности Виктора Викторовича Козлова можно включить сотрудничество с камерным оркестром «Классика» под руководством Адика Абдурахманова, Государственным оркестром народных инструментов «Малахит» под руководством Виктора Лебедева, оркестром народных инструментов Челябинского высшего музыкального училища. Кроме того, его регулярно приглашают для участия в работе жюри престижных конкурсов, таких как «Виртуозы гитары» (Санкт-Петербург), «Кубок Севера» (Череповец), «Магия гитары» (Курган), «Гитара в России» (Челябинск), «Жемчужина Кубани» (Краснодар), Международный интернет-конкурс композиторов «Семь нот – шесть струн» (Гомель, Белоруссия).

Но, наверное, самый необычный и счастливый «организационный проект» Виктора Викторовича – дуэт с Еленой Попляновой (Ил. 3). И дуэт не только музыкально-исполнительский (Елена играет на фортепиано, Виктор – на гитаре), но и творческий (Е. Попляновой написано множество произведений, сыгранных В. Козловым сольно, с оркестром, в составе «Трио гитаристов Урала»), и даже жизненный (рождение двух дочерей Маши и Нади, появление на свет внучки Виктории).

Музыка связала музыкантов без малого тридцать два года назад. Познакомились они в классе педагога по композиции Юрия Гальперина. «Мне Виктор понравился своей веселостью»,

– вспоминает Елена Поплянова. Супругу Виктор назвал «чудесным цветком» [8].

Выпускница Челябинского музыкального училища (класс композиции Ю. Гальперина), закончившая в 1986 году Санкт-Петербургскую консерваторию (класс композиции профессора В. Успенского) Елена Поплянова – действительно замечательный цветок в букете талантливых композиторов Южного Урала. Музыка её ярка, театральна, образна. Среди основных сочинений: опера, симфония, концерт, сонаты, музыка для камерных ансамблей, более сотни песен.

Особое место в творчестве композитора занимает музыка для гитары – это Соната для гитары соло; «Адажио для Антонио Вивальди» для флейты, гитары и камерного оркестра; триптих для гитарного трио «Милонга. Танго. Румба»; две прелюдии для флейты и гитары; детский альбом Юного гитариста; «Мелодии старого дилижанса»; книга о гитаре для начинающих музыкантов «Ветер, играющий на струнах». Особой удачей Елены Попляновой стал Концерт для гитары и камерного оркестра, впервые исполненный в Екатеринбурге на Международном фестивале «Час гитары».

Любимое произведение Виктора Козлова, написанное для него Еленой Попляновой – соната для гитары. А «Баллада для Елены Прекрасной» – самая любимая вещь его жены. Благодаря совместному музицированию двух композиторов возникла «Пастораль для Доменико Скарлатти» для клавесина, гитары и колокольчиков. Это своего рода реминисценция из истории искусств, дань высоким образцам музыки прошлого – символ согласия, взаимопонимания. «Нам каждому хочется, чтоб было как можно лучше, но каждый к этому идем своим путем. Главное – прийти в одну точку», – уверена Елена Поплянова [8].

Общий дуэт Виктора Козлова и Елены Попляновой под названием «Subito» – творческий союз двух талантливых музыкантов, который существует более двадцати лет. За это время они завоевали любовь слушателей самых разных регионов России, а так же за рубежом. География их выступлений насчитывает десятки концертных залов разных городов России и Европы. Среди них Санкт-Петербург, Москва, Казань. Екатеринбург, Челябинск, Новосибирск, Кёльн, Эссен

(Германия), Хельсинки (Финляндия), Эстергом (Венгрия), Турин (Италия) и др.

Творческий стиль дуэта отличает тяготение к современной музыке, а так же исполнение оригинальных авторских сочинений. Их сочинения издаются в Англии, Германии, Италии, Польше, Финляндии и России. И для нас особенно важно, что значимое место в творчестве композиторов занимает музыка для детей, этой аудитории адресованы многие нотные издания.

Итак, гитарное творчество В.В. Козлова – уникальная страница современной российской музыкальной культуры. Многогранная деятельность музыканта – исполнительство, педагогика, композиция, организаторская деятельность – проникнута искренней любовью к гитаре, беспредельной преданностью этому инструменту. Виктор Викторович доказывает это, исполняя на своей «сеньорите» гитаре удивительно выразительные, виртуозные, с блестящей красочной звуковой палитрой и остроумными выдумками сочинения. «Звёздные» имена и успешная карьера его учеников позволяет говорить о том, что В.В. Козлов является создателем своей школы игры на гитаре, которая возникла в результате многолетней творческо-педагогической деятельности.

Разнообразный, необыкновенно образный и оригинальный репертуар для гитаристов, опубликованный в издательствах России, Германии, Англии и Италии с успехом используется во многих учебных заведениях как России, так и европейских стран. Нам особенно хочется отметить сборник пьес для юных гитаристов «Маленькие тайны сеньориты гитары», в котором самобытность образов подчеркнута специфически выразительными техническими приёмами. Это делает сюжеты произведений почти «живыми», запоминающимися.

Творческий портрет музыканта-гитариста Виктора Викторовича Козлова был бы неполным без освящения его организаторской деятельности: это и создание знаменитого ансамбля «Трио гитаристов Урала», и руководство Ассоциацией деятелей классической гитары, и проведение Фестиваля классической гитары на Урале, Конкурсов юных гитаристов и многое другое. Многогранное дарование – свидетельство невероятно творческой личности. Творческим оказался и

«жизненный дуэт» с Еленой Попляновой, среди произведений которой весомое место занимают произведения для гитары.

Остаётся лишь добавить, что, отпраздновав своё шестидесятилетие, композитор полон творческих планов. В интервью на вопрос о творческих перспективах Виктор Викторович ответил: «В планах написать самое красивое сочинение для гитары!» [Интервью].

### Список литературы

1. Горюк, О.С. Трио гитаристов Урала – 10 лет [Текст] / О.С. Горюк // Информация ВМО. – 2002. – № 11 – С. 18–21.
2. Иванова, Л.А. Труд и неустанный поиск [Текст] / Л.А. Иванова // Народник. – 1997. – № 4 – С. 8–9.
3. Козлов, В.В. Классическая гитара на Урале [Текст] / В.В. Козлов // Гитарист. – 2005. – № 2. – С. 45.
4. Кочекон, В.Ф. История исполнительства на классической шестиструнной гитаре в Челябинской области [Текст] : монография / В.Ф. Кочекон. – Челябинск : Цицеро, 2011. – 100 с.
5. Кочекон, В.Ф. Трио гитаристов Урала [Текст] / В.Ф. Кочекон // Гитарист. – 2005. – № 2 – С. 27–28.
6. Миронов, К. Встреча с Виктором Козловым [Текст] / К. Миронов // Классическая гитара. – 2000. – № 1. – С. 3–10.
7. Рубинская, Н.Б. Уральский уникум и Фея колыбельных [Текст] / Н.Б. Рубинская // Автограф. – 1999. – № 3 – С. 41–42.
8. Семейный дуэт композиторов [Видеозапись]. – Челябинск : Россия 24 – Южный Урал. – Выпуск от 26.02.2018.
9. Становление и развитие гитарного исполнительства в г. Челябинск [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://www.webkursovik.ru/kartgotrab.asp?id=105352> (дата обращения 21.12.2017).

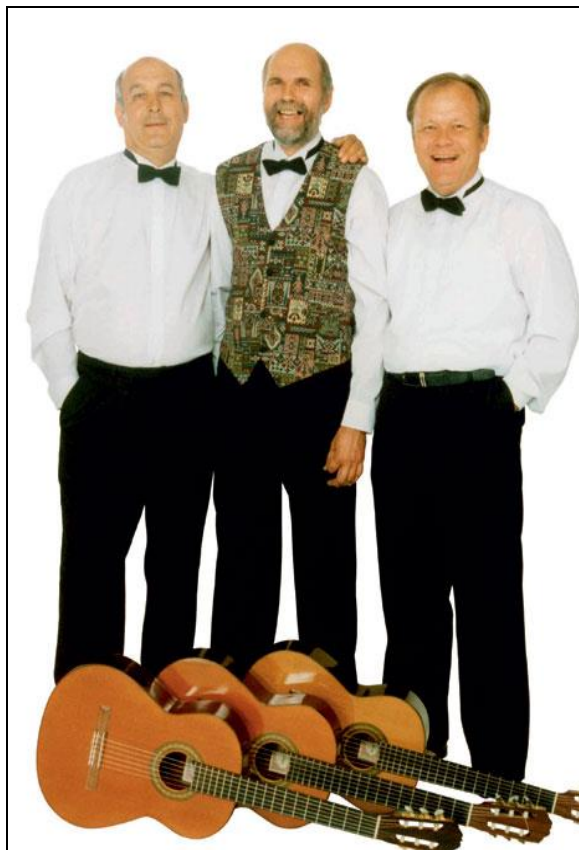
## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1-2. Виктор Козлов и сборник его произведений*



*Ил. 3. Виктор Козлов  
и Елена Поплянова*



*Ил. 4. Трио  
гитаристов Урала*



*Ил. 5. Виктор Козлов с учениками*

Авторы: Пекарская Анна, Левина Виктория, Ключева Соня,  
Попова Соня, Баканова Арина, Селиванова Арина (5 класс)  
хореографического отделения ДШИ № 4  
Научный руководитель: Минибаева М.М., преподаватель  
Научный консультант: Тельнова Н.А., преподаватель ЮУрГИИ

## **ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ДИНАСТИЯ ИСТОМИНЫХ: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА**

*Истинные дарования не остаются без награды:  
есть публика, есть потомство.*

*Главное дело не получать, а заслуживать.*

*Н. Карамзин*

Авторы работы – учащиеся 5 класса хореографического отделения ДШИ № 4, являются воспитанниками танцевальной династии преподавателей хореографии Елены Валерьевны и её дочери Тамары Александровны Истоминых, основателей и руководителей народного коллектива ансамбля танца «Экспрессия», «Студии Мюзикла Тамары Истоминой», в постановках и концертах которых ежегодно принимаем участие. Нам стало интересно узнать историю этой династии, коллективов, одному из которых исполнилось 36, а другому – 10 лет, этому мы решили посвятить нашу работу.

*Цель работы* – познакомиться с историей и творческими достижениями танцевальной династии Елены Валерьевны и Тамары Александровны Истоминой, народного коллектива ансамбля танца «Экспрессия» и «Студии Мюзикла Тамары Истоминой».

*Новизной работы* является то, что впервые собран такой объёмный и содержательный материал о наших преподавателях и их работе. Актуальностью данного исследования является использование его в изучении истории нашей школы, а также на внеклассных мероприятиях и на уроках «Истории балета».

*Задачи работы:*

- изучить, собрать информацию об ансамбле «Экспрессия» и «Студии мюзикла Тамары Истоминой» (поиск информации в сети интернет, изучение архивных видеозаписей и фотографий, личные интервью);



- познакомиться с существующими программами обучения, направлениями в танцевальном искусстве;
- доказать эффективность работы ансамбля и студии.

### **История развития ансамбля «Экспрессия» и основные направления его работы**

С чего всё началось? В 1981 году Елена Валерьевна Истомина (Ил. 1), художественный руководитель ансамбля бального танца индустриально-педагогического техникума города Челябинска, выпускница Челябинского областного культурно-просветительного училища, а затем Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, пришла на беседу с учениками школы № 108 города Челябинска с идеей создать ансамбль бального танца. На первое занятие пришло 100 девочек. Не о каких бальных танцах речи не шло, потому что не было партнеров. Решено было создать танцевальный коллектив. Уже через три месяца девочки первый раз выступили перед публикой в ДК ЧКПЗ и произвели фурор. Публика аплодировала стоя, жюри было в восторге. С 1990 года ансамбль стал заниматься на базе ДК Станкомаш, и в этом же году начались занятия в ДШИ № 4. В 1997 году ансамбль получил звание народного коллектива.

Участники ансамбля – большая дружная семья, в которой растут и воспитываются будущие поколения танцоров. Первыми солистками ансамбля стали Галина Наталья и Светлана Тепикина. Одна из самых ярких участниц ансамбля – Лиханова Елена, танцующая в коллективе уже более 25 лет, преподаватель танцевального центра «Экспрессия», вспоминает: «В 12 лет я узнала об “Экспрессии”, пришла заниматься в тогда ещё самокупаемую группу. Это был не ансамбль, а просто группы для всех желающих. Была мечта попасть в ансамбль. Через два года я уже танцевала в “Экспрессии”. Занятия в коллективе были для меня в радость. Естественно, иногда было сложно, но когда занимаешься любимым делом, всё по плечу» [9].

Кроме Елены Лихановой, профессионально связали свою жизнь с танцами Бойкова Елена, Уткова Мария, Алла Медведева, Анна Райно, Екатерина Ярославкина, Екатерина Кочелаевская, Лузина Света, Лушников Саша, Истомина Тамара и др. Вот что

рассказала нам Тамара Истомина: «Когда я, после окончания ДШИ, пришла в коллектив, в “Экспрессии” было столько народу, что моё место в классе было у дальней правой двери, чьи-то ноги летали передо мной. В общем, чтобы из последней линии перейти в первую, прошло года три усиленной работы. К тому же сильных девочек – человек 16-20, только основного состава, поэтому, если пропустишь, можно лишиться места в номере» [9].

У других участниц ансамбля – самые разнообразные профессии: работники торговли, банковские специалисты, телеграфист, руководитель строительной фирмы, врачи – косметолог и гастроэнтеролог, логопед, много студентов и учащихся старших классов.

За 36 лет существования ансамбля сформировались танцевальные династии: Кочкорева Евгения и дочь Колесникова Саша, Аруевы Татьяна и Наташа, Лихановы Галина и Катя, Потапова Татьяна и дочери Оля и Катя, Курицына Вера и дочери Оксана и Аня, Солдатова Светлана и дочь Катя. Вспоминает Татьяна Аруева: «Я водила дочек в школу искусств на хореографическое отделение. Современной хореографией занимались у Истоминой Елены Валерьевны. На одном из занятий Елена Валерьевна предложила заниматься с нами, мамочками, пока ожидаем детей. И «затянуло» на 12 лет. Очень люблю наш коллектив! Самые яркие танцы: «Антре», «Street dance», «Джаз». Очень люблю танцевать, фанатик здорового образа жизни, спортсмен. Сейчас провожу занятия Wellness клуба, сама давала разминки, растяжки, ставила на «планку». Сейчас усиленно занимаюсь йогой» [Там же].

За многолетнюю историю «Экспрессии» с коллективом работали известные постановщики Челябинск, такие, как Олег Китаев – лауреат всероссийских конкурсов артистов эстрады, балетмейстер, хореограф; Юлия Репицина – хореограф челябинского театра современного танца; Попова Алина – хореограф ДК «Коллющенко», лауреат всероссийских танцевальных конкурсов. Олег Китаев поделился с нами своими впечатлениями: «В Экспрессию меня пригласила Елена Валерьевна, и мы вместе стали развивать коллектив. Работать с ансамблем было очень легко. Мы понимали друг друга с полуслова. «Экспрессия» – это отдельный этап в моей жизни и в моём творчестве» [Там же].

В связи с большим наплывом желающих танцевать, в 2009 году был создан танцевальный центр «Экспрессия» для людей разного возраста. Вот как сказала об этом Елена Валерьевна Истомина: «Открывая танцевальный центр, я даю возможность любому человеку найти своё любимое танцевальное направление и заниматься интереснейшим занятием – танцем» [9]. Вот его основные направления:

### **1. Программы обучения для детей:**

*Дошкольное направление.* Занятия проходят с детьми от 3 лет по следующим предметам: детский танец, театральная игра. Педагоги работают по специальной методике развития координации движений и мышления ребёнка через игровые и танцевально-музыкальные задания. В игровой форме дети познают себя и окружающий мир.

*Детская профессиональная программа.* Занятия проходят по следующим дисциплинам: классический танец, современная хореография, гимнастика, затем добавляется народно-сценический танец, творческая мастерская.

### **2. Программа танцев для взрослых** включает следующие направления:

*Эстрадный танец.* В эстрадном танце используется синтез различных танцевальных техник: классический танец, джаз, модерн, шоу-хореография, акробатика, клубные танцы и т. д. Поэтому танцоры, занимающиеся данным видом хореографии, могут танцевать в разных жанрах.

*Танец живота* – древняя традиция работы с телом. Программа не требует специальной хореографической подготовки, возрастных ограничений так же нет. Занятия отличаются особым оздоровительным эффектом для брюшной полости и формируют осанку.

*Фламенко* – андалузский народный танец, невероятно сильный и страстный. В отличие от остальных европейских танцев, где стремятся к созданию иллюзии свободы от сил земного притяжения, фламенко, с его чудесными движениями ступней, старается сохранить связь танцора с землёй (Ил. 4).

*Латина* – сольный синтезированный стиль, основанный на движениях популярнейших танцев Латинской Америки, прекрасно подходит как для танцевания на вечеринках latino, так

и для исполнения под нелатиноамериканскую клубную музыку. В латиноамериканскую программу входят: бачата, сальса и др.

*Леди Дэнс* – программа сочетает изучение пластики, современной хореографии, джаза. Предназначена для девушек и женщин, как с начальной хореографической подготовкой, так и без неё.

*Народный танец* – программа основана на изучении танцев разных национальных культур: русской, башкирской, цыганской, испанской и др.

Много лет ансамбль пополняется выпускниками хореографического отделения ДШИ № 4, учащиеся которого в течение пяти лет изучали основы хореографического искусства – классический, народный, историко-бытовой и эстрадный танец, теорию музыки и историю балета.

В 1991 году на основе Танцевального центра был создан шоу-балет «Экспрессия» – дипломант всероссийских конкурсов артистов эстрады, лауреат международных конкурсов в Санкт-Петербурге, Москве, Болгарии. Его репертуар разнообразен – от зажигательного кан-кана и горячей латины до завораживающего «Танго звездного неба». Шоу-балет с успехом выступает не только в Челябинске и Челябинской области, но и в других городах – Сургуте, Нефтеюганске, Пытьяхе, Кургане, Тюмени, Тобольске, а так же за рубежом – в Казахстане, Турции, Болгарии, Китае. Шоу-балет работал со многими прославленными коллективами нашего города и России: с ансамблями «Ариэль», «Уральский диксиленд», «Маэстро аккордеон», с эстрадными группами «Стрелки», «Блестящие», с солистами Челябинской филармонии – Галиной Шороховой, Николаем Глазковым.

### **История создания и направления работы «Студии мюзикла Тамары Истоминой»**

Продолжателем танцевальной династии Истоминых стала дочь Елены Валерьевны – Тамара Александровна Истомина (Ил. 2). В 2004 году она окончила ЧГПУ по специальности «народно-художественное творчество», хореография в квалификации художественный руководитель хореографического коллектива и преподаватель, сейчас работает преподавателем

хореографии в Детской школе искусств № 4, а с 2016 года является руководителем хореографического отделения. Тамара Александровна – лауреат премии Законодательного Собрания Челябинской области в сфере культуры и искусства. Помимо этого, она многократно становилась лауреатом городских, областных и международных конкурсов как постановщик и как исполнитель. В 2007 году Истомина-младшая стала основателем и идейным вдохновителем проекта «Студия Мюзикла Тамары Истоминой» (Ил. 3), который был создан на базе ДК «Станкомаш» и ДШИ № 4 г. Челябинска. Вот что рассказала нам Тамара Александровна о создании студии: «Я в детстве училась в этой школе искусств на хореографическом и фортепианном отделениях. Все эти жанры и по отдельности интересны, но ещё интереснее, когда это все объединяется в одном спектакле. Вот поэтому пришла мысль о создании студии мюзикла. Самым запоминающимся стал наш первый спектакль «Сон лягушонка», когда мы не знали что получится, но, судя по отзывам, получилось неплохо. А самыми яркими спектаклями стали: «Дюймовочка», «Возвращение Алисы» и «Том Сойер». Вообще я люблю все наши спектакли, они – как дети».

За 10 лет было поставлено множество мюзиклов и музыкальных спектаклей, вот некоторые из них: «Сон лягушонка»; «Путешествие в сказку»; «Новые приключения Белоснежки»; «Дюймовочка»; «Наш друг Незнайка»; «Снежная королева»; «Страна Хохотания»; «Первая скрипка»; «Школа снеговиков»; «Срочно нужен Дед Мороз»; «Волк и семеро козлят на новый лад»; «Алиса в Зазеркалье»; «Возвращение Алисы»; «Снежная Королева»; «Том Сойер»; «Мери Поппинс» и многие другие.

В студии занимаются дети и подростки с 3 до 15 лет. Стремление ребёнка заниматься – главный критерий при поступлении в студию. Дети отбираются по интересам. Даже если данных к определённому виду искусства нет, то преподаватели их развивают. Освоение большого синтеза жанров мюзикла позволяет исполнителю раскрываться многогранно и гармонично. У ребёнка развивается образное мышление, грамотная речь, память, музыкальный слух, красивая осанка, моторика, укрепляется костно-мышечный аппарат. В итоге такой разнообразной деятельности у детей улучшаются личностные и

коммуникативные качества, расширяется кругозор, воспитывается вкус. Обучение детей в «Студии Мюзикла» осуществляется по различным дисциплинам: актерское мастерство, сценическая речь, вокал (ансамбль и соло), хореография (гимнастика, эстрадный танец, джаз танец).

Участники студии успешно принимают участие в районных, городских и международных конкурсах. Все дети два раза в год принимают участие в спектаклях, которые проходят с живым звуком, на профессиональной сцене, с освещением, декорациями и костюмами.

Основные направления в работе студии мюзикла следующие.

*Дошкольное.* В дошкольном возрасте для детей проводятся занятия со сменой видов деятельности. Поэтому в программе «Студии мюзикла» уроки проходят в игровой форме, с чередованием разных предметов. В группах, где занимаются дети 3-4-5 лет занятия проходят два раза в неделю, три урока (вокал, хореография, актерское мастерство) по 20-30 минут, в зависимости от возраста и уровня готовности осваивать материал. Для детей 5-6 лет (второй год обучения) занятия проходят по 40 минут, также два раза в неделю по три урока. В процессе занятий дети знакомятся с азами актерского мастерства, с элементами логоритмики, вокала и хореографии. Освоение такого синтеза позволяют ребёнку развиваться многогранно и гармонично.

*Школьное.* Дети школьного образа обучаются актерскому мастерству, умению красиво и органично двигаться, петь. В процессе занятий происходит тренировка памяти, развитие образного мышления, слуха, речевого аппарата, обретается навык работы в команде, развивается чувство ансамбля, формируется красивый мышечный корсет, укрепляется костно-мышечный аппарат. В результате дети приобретают важные для личностного роста качества.

Помимо подготовки к спектаклям, осуществляется работа над отдельными концертно-конкурсными номерами индивидуально. В «Студии Мюзикла» школьного направления дети занимаются в группах по следующим дисциплинам: хореография, вокал, актерское мастерство, дополнительно – сценическая речь. За эти годы в «Студии Мюзикла» появились

традиции: встречи с интересными людьми; День именинника; чтение басен и стихов; творческие выездные зимние и летние мастер-классы. Дважды в год на профессиональной сцене с освещением, декорациями и живой музыкой ставится спектакль, в котором играют все дети. Подобная практика обучает их дисциплине, целеустремлённости и командному чувству.

В «Студии Мюзикла» преподают профессиональные высококвалифицированные педагоги, которые с удовольствием передают ученикам свой опыт: Истомина Тамара – руководитель «Студии мюзикла»; Печерских Ольга – преподаватель академического и эстрадного вокала; Литвиненко Жанна – режиссёр, преподаватель актерского мастерства; Ушакова Анастасия – режиссёр, преподаватель актерского мастерства, сценической речи; Уткова Мария и Альдикеева Махаббат – хореографы.

Нам удалось взять интервью у некоторых солистов студии.

*Гавриленко Егор* занимается в студии 5 лет. В 2017 году на конкурсе «Театральные ступеньки» в Ижевске стал победителем в номинации «Лучшая мужская роль» за главную роль в спектакле «Том Сойер». Он поделился с нами своими впечатлениями: «Моей первой ролью стала роль Крота в мюзикле «Дюймовочка», затем – Кая в «Снежной Королеве». А самая любимая роль – Том Сойер в одноименной постановке. Каждая роль для меня особенно ценна своей неповторимостью. Студия – это моя жизнь!» [2].

*Баканова Арина* занимается в студии 9 лет. Вот что она рассказала: «Моей первой ролью была Дюймовочка из этого же спектакля. Далее главные роли: Лоскутик из спектакля «Лоскутик и Облачко», Герда в спектакле «Снежная Королева», Алхимик из мюзикла «Снежная Королева», Снеговик из спектакля «Школа снеговиков», Красная Королева из мюзикла «Алиса в стране чудес», Гек из постановки «Том Сойер», Гуся из спектакля «Приключения Незнайки». Мне нравится роль Джо из «Алисы в стране чудес» потому что я люблю играть характерные роли, а Джо именно такой персонаж» [Там же].

*Мария Гуляева* занимается в студии 4 года. Вот что она говорит о работе в студии: «В «Студию мюзикла» попала по визитке и решила попробовать себя в таком жанре, как мюзикл. И это было не зря. Моя первая роль – девочка Алиса из «Алисы в

стране чудес, возвращение», вторая роль – Герда и Алхимик из спектакля «Снежная королева», ещё играла мальчика Джо и Мэри из мюзикла «Том Сойер». Все эти роли были для меня интересны! Я получила огромный сценический опыт. Ну, а в этом году мы поставили спектакль «Мэри Поппинс», где я играю три роли: Джейн, няня Кэти и няня Эндрю» [1].

*Алина Семащук* занимается в студии 5 лет. Алина о своих ролях: «Моя самая первая роль была Белой Королевы, я сразу полюбила её! Потом я была Вороной из «Снежной Королевы», для меня это было интересно. Роль учителя танцев в спектакле «Том Сойер» дала мне возможность почувствовать себя настоящей леди. Ну, и к слову о леди – мы поставили прекрасный мюзикл «Мэри Поппинс», где я – главная героиня» [2].

*Дарчиашвили София* занимается в студии 5 лет. Вот что она поведала нам о своем творчестве: «Чеширский кот из спектакля «Алиса в стране чудес» был моей самой первой большой ролью, позже я сыграла Гусеницу. Благодаря ей я научилась читать рэп. А Тетушка Полли из мюзикла «Том Сойер» стала первой ролью, в которой я сыграла человека. Все персонажи мне дороги своей яркой индивидуальностью» [1].

## **Достижения и награды династии Истоминых**

Результатом многолетней, целенаправленной и профессиональной работы династии Истоминых стали многочисленные награды и звания, заработанные на международных, всероссийских, областных, городских и районных фестивалях. Вот некоторые из них:

*Международные конкурсы:* «Искусство и дружба» (Болгария, 2007) – Лауреаты; «Бегущая по волнам» (Москва, 2010) – Лауреаты; «Дыхание весны» (Москва, 2011) – Лауреаты; «Meteoritedance Festival» (Челябинск, 2014) – Лауреаты; Фестиваль-конкурс «Берега надежды» (Москва, 2015) – Дипломанты; Фестиваль «Арт-Компас Евразии» (Екатеринбург, 2016) – Лауреаты; Фестиваль «Арт-Олимпиада» (Челябинск, 2016) – Дипломанты; Конкурсы хореографии «Урал собирает друзей» и «Уральская Сказка» (Челябинск, 2010–2017) – Лауреаты и Дипломанты.



*Всероссийские конкурсы:* Конкурс артистов эстрады (Сочи, 2006) – Дипломанты; Конкурс профессионалов «Майский ландыш» (Ижевск, 2014) – Лауреаты; Конкурс хореографии «Звёздный дождь» (Москва, 2014) – Дипломанты; Фестиваль «Театральные ступеньки» (Ижевск, 2016) – «Гран-При» и «Лучшая мужская роль»; Детско-юношеская театральная премия «Масочка» (Санкт-Петербург, 2017) – Лауреаты; Конкурс «Петербургская метелица» (Санкт-Петербург, 2010-2016) – Лауреаты и Дипломанты.

А также, множество побед на региональных, областных городских и районных конкурсах. В 2014 году руководитель ансамбля «Экспрессия» Е.В. Истомина удостоена звания Лауреата премии «Золотая лира»

Знакомство с творческой династией Истоминых и их коллективами открыло нам много нового. Как оказалось, в нашей школе работают удивительно одарённые и высокопрофессиональные преподаватели, сумевшие не только создать выдающиеся танцевальные и театрально-музыкальные коллективы, но и очень много хореографических направлений для разных возрастных категорий и разной степени подготовки. Своих успехов Елена Валерьевна и Тамара Александровна добились благодаря целенаправленной программе воспитания и обучения танцоров, а также планомерной работе с учащимися ДШИ № 4, составляющими основу ансамбля.

Наши коллективы активно развиваются. Выросший на основе народного, самодеятельного, коллектив «Экспрессия» давно стал профессиональным, о чём говорят его многочисленные награды и победы, а также российские и зарубежные гастролы.

Артисты «Студии мюзикла Тамары Истоминой» взрослеют и развиваются от одного спектакля к другому, накапливая сценический опыт и мастерство, поэтому спектакли получают яркими, разнообразными и красочными. В них могут принимать участие как начинающие артисты, так и опытные исполнители, как маленькие дети, так и старшеклассники.

У коллективов впереди ещё много работы. В творческих планах Истоминых работа над новым мюзиклом «Весь мир вокруг тебя», поездка в Сочи на танцевальный международный конкурс «Новый формат», в Ижевск на фестиваль «Театральные ступеньки» и много, много других задумок. Отметив свои 35-

летний и 10-летний юбилей, наши коллективы молоды и юны, благодаря творческой энергии новых участников. Мы желаем им и их руководителям – Елене Валерьевне и Тамаре Александровне Истоминым – многолетней и успешной творческой жизни.

### Список литературы

1. Краткосрочный проект постановки мюзикла «Непослушные котята» художественно-эстетической направленности [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://doshkolnik.ru/teatr/13637-kratkosrochnyy-proekt-postanovki-muzykla-neposlushnye-estvennoesteticheskoiy-napravlennosti.html> (дата обращения 28.10.2017).
2. Студия мюзикла Тамары Истоминой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: [https://vk.com/studia\\_muzikla](https://vk.com/studia_muzikla) (дата обращения 15.12.2017).
3. Студия мюзикла Тамары Истоминой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://muzikl74.ru/> (дата обращения 16.02.2018).
4. Танцевальный центр «Экспрессия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://xn--174-qddpk9aihda118a> (дата обращения 13.01.2018).
5. Танцевальный центр «Экспрессия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://xn--174-qddpk9aihda118a.xn--p1ai/> (дата обращения 12.02.2018).
6. Творческий проект «И оживает сказка...» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.centrsolo.ru/images/> (дата обращения 28.10.2017).
7. Творческий проект «Мастерская мюзикла» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://pandia.ru/text/78/239/35687.php> (дата обращения 28.10.2017).
8. Шоу-балет «Экспрессия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://chel.gorko.ru> (дата обращения 07.01.2018).
9. Шоу-балет «Экспрессия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://vk.com/club19647017> (дата обращения 15.12.2017).
10. Ярмарка мастеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://www.livemaster.ru/topic/1618113-tsitaty-i-aforizmy-o-tvorchestve> (дата обращения 28.10.2017).

## ПРИЛОЖЕНИЕ



*Ил. 1. Елена Истомина*



*Ил. 2. Тамара Истомина*



*Ил. 3. Студия мюзикла Тамары Истоминой*



*Ил. 4. Ансамбль танца «Экспрессия» (фламенко)*

## СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	..... 3
Марченко С.	Искусство музыкального шифрования ..... 5
Вставская Т.	Музыкальный строй ..... 19
Илларионов Г.	Музыкальные инструменты как выражение гармонии японской культуры ..... 33
Серов А.	Музыкальные метаморфозы (24 каприс Н. Паганини) ..... 47
Жилина А.	Оттенки одной интонации в истории музыкальных стилей ..... 65
Альшина Д., Попова В.	Космическая одиссея в искусстве ..... 80
Клиппа В. Коптилова А.	Сказочные персонажи Т. Гофмана в музыке и живописи ..... 95
Сиднева М.	Оперетта – особый музыкальный жанр ..... 104
Мухамбетова М.	«Intermezzo symphonique in modo classico» М.П. Мусоргского ..... 113
Челищева Д.	Песенный фольклор оренбургских казаков в его различных видах и жанрах ..... 122
Саламатова П.	Направление симфо-готик-метал как соединение классической и современной музыкальных культур ..... 137
Есин Н., Туболев Г.	Виктор Козлов и его сеньорита гитара ..... 145
Пекарская А., Левина В., Клюева С., Попова С., Баканова А., Селиванова А.	Танцевальная династия Истоминых: вчера, сегодня, завтра ..... 160

*Научное издание*

**ПЕРВЫЕ ШАГИ В НАУКЕ**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
XV ГОРОДСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
НАУЧНОГО ОБЩЕСТВА УЧАЩИХСЯ  
ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ  
(17 марта 2018 года)**

**ВЫПУСК 14**

Компьютерный набор *И.Г. Дымовой*

Редактор *Л.А. Сундарева*

Вёрстка *Т.М. Крахмаловой*

Подписано в печать 19.11.2018 г.

Гарнитура Times New Roman. Формат 60x84/16. Бумага офсетная

Заказ № 56. Тираж 55 экз.

Уч.- изд. л. 9,0. Усл. п. л. 11,0

Цена свободная

Отпечатано в РИО ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского  
454 Челябинск, пр. Победы, 167