

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

А.ВАРЕЛАС

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
для
СКРИПКИ и ФОРТЕПИАНО

учебно-методическое пособие
для высших образовательных учреждений

Ташкент

2007

Учебно-методическое пособие рекомендовано к печати научно-методическим советом Государственной консерватории Узбекистана и республиканским методическим и информационным центром Министерства по делам культуры и спорта Республики Узбекистан

Настоящая работа представляет собой учебно-методическое пособие, основанное на исполнительском анализе сочинений для скрипки и фортепиано ведущего специалиста Государственной консерватории Узбекистана, доцента Анатолия Вареласа. Анализируемый музыкальный материал, охватывающий произведения малой и крупной формы, является результатом многолетнего опыта композиторской, исполнительской и педагогической деятельности автора.

Учебно-методическое пособие предназначено студентам и педагогам музыкальных высших образовательных учреждений по специальности скрипка. Оно может быть использовано в музыкальных колледжах искусств и культуры, академических лицеях и концертирующими исполнителями.

Ответственный редактор: **И.Г.Галущенко**, кандидат искусствоведения, профессор.

Рецензенты: **М.Ю.Рустамбеков**, доцент;
А.А.Ахмадиева, профессор.

Мазкур иш Ўзбекистон давлат консерваториясининг етакчи мутахассиси, доцент Анатолий Вареласнинг скрипка ва фортепиано учун яратган асарларини ижро этиш таълилига асосланган ўқув-услубий ўқиланмадир. Кичик ва йирик шаклдаги асарларни ўамраб олувчи таълил этилаётган ушбу мусиқа материали муаллифнинг композиторлик, ижрочилик ва педагогик фаолият соҳасида тўплаган кўп йиллик тажрибаси натижасидир.

Ўқув-услубий ўқиланма мусиқа олий ўқув юртлари талабалари ва ўқитувчиларига мўлжалланган. Ўқиланмадан мусиқий санъат ва маданият коллежлари, академик лицейларида ўамда концерт ижрочилигида фойдаланилиши мумкин.

Масъул муҳаррир: **И.Г.Галущенко**, санъатшунослик фанлари номзоди, профессор.

Таъризчилар: **М. Рустамбеков**, доцент;

А.А.Ғадиева, профессор.

This educational-methodical manual is based on the performance analysis of the compositions for violin and piano written by A.Varelas – Assistant Professor, leading specialist of the State Conservatory of Uzbekistan. This analyzed material, including compositions written in small and big form, is Result of long-standing experience in composing, performance and teaching work of the author.

This educational-methodical manual is destined for students and teachers of music academic lyceums, art and culture colleges and also in concert repertory of any performers.

Editor-in-chief: Galushenco I.G., Professor, candidat of art-criticizm.

Reviewers: Rustambekov M.U., Assistant Professor;

Achmadieva A.A., Professor.

ОТ РЕДАКТОРА

Автор учебно-методического пособия «Произведения для скрипки и фортепиано» Анатолий Советович Варелас – известный узбекистанский композитор, член Союза композиторов Узбекистана, доцент кафедры струнных инструментов Государственной консерватории Узбекистана. Его сочинения исполняются в Узбекистане, а также звучали за рубежом – во Франции, Испании, Греции, Финляндии, России. В 2007 году А.С.Варелас был удостоен высокой государственной награды – ордена «Дустлик» за плодотворную творческую деятельность в области искусства и культуры.

Соединение в одном лице композитора, музыканта-исполнителя, педагога и исследователя-теоретика искусства – явление достаточно сложное. В этом смысле А.С.Варелас удачно соединил в себе преемственные нити генетических истоков. Отец – Совет Афанасьевич Варелас – маститый композитор, мать – Тамара Аванесовна – известный музыковед и педагог, автор ряда научных трудов. Анатолию Советовичу посчастливилось заниматься по композиции у Б.И.Зейдмана, по классу скрипки у И.Н.Рейдера и Н.Е.Повера. Сочетание композиторской практики, музыкального исполнительства и педагогики стали канвой, на которой ярко вырисовывались узоры музыкальной судьбы художника, формировались его идейно-эстетические принципы.

Композиторское творчество А.С.Вареласа проникнуто глубоким ощущением красоты человеческой души, внутренней гармонии, существующей между человеком и природой. Цельность поэтической культуры этого музыканта – результат постижения бытия, радостей и горестей земли, осмысления истории, чувства долга перед прошлым и будущим. Герой музыки А.С.Вареласа множеством нитей связан с окружающим миром. Об этом свидетельствуют сочинения узбекистанского композитора – симфонии, симфонические поэмы, увертюры, кантаты, вокальные произведения, скрипичные концерты, камерные инструментальные ансамбли.

Необходимо особо отметить огромный интерес А.С.Вареласа к скрипке, её изумительному звуку, тончайшим нюансам исполнительских штрихов и приёмов. Доскональное знание природы и возможностей этого инструмента позволило Анатолию Советовичу создать очень интересные и оригинальные композиции. В скрипичных сочинениях А.С.Вареласа привлекают замысел и его реализация, способность выразить свой взгляд на окружающий мир, стремление духовно обогатить слушателя, пробудить в нём творческое начало.

Личность в музыке – это прежде всего интонация, главное объективное доказательство эстетической ценности музыкального искусства. В сочинениях А.С.Вареласа интонация имеет решающее значение – живая, естественная, психологически утонченная, выразительная, заставляющая слушателя откликнуться, разбудить в нём поэта. Интонационная поэтичность музыкального языка предполагает широту музыкального словаря, которым А.С.Варелас владеет с большой свободой. Он умеет говорить своеобразным языком, глубоким по истокам и впечатляющим по выразительности. Музыкальная лексика композитора многообразна, стилистически синтетична.

Все эти качества композиторского стиля А.С.Вареласа нашли отражения в предлагаемых сочинениях в данном учебно-методическом пособии для скрипки и фортепиано, отличающихся особой изысканностью, тонким психологизмом, яркой эмоциональностью, значительностью и глубиной музыкального высказывания. Композитор, пожелавший сам раскрыть содержание своих сочинений, не поручая это музыковедам, несомненно, заслуживает особого внимания. Теоретический труд художника всегда притягателен и в этом плане учебно-методическое пособие А.С.Вареласа уникально.

Неоспоримым достоинством труда А.С.Вареласа является практический подход к рассматриваемым сочинениям, стремление автора, обладающего методикой анализа, как теоретического, так и исполнительского, своим понятийным аппаратом, своими формами мыслей, раскрыть содержание произведений, стиль, выразительные средства. Немалое место в работе А.С.Вареласа уделено специфическим приёмам скрипичной игры, штрихам, аппликатуре, динамическим нюансам.

Важным и ценным качеством учебно-методического пособия является последовательное проведение сквозной линии в стремлении рассматривать специфические решения в связи с проблемой становления формы. А.С.Варелас раскрывает собственную логику развёртывания формы, своё ощущение мелоса, гармонии, лада, ритма, их функции в музыкальной ткани, где решающую роль играет эстетический феномен прекрасного. «Моя цель, – утверждает А.С.Варелас, – писать такие произведения, которые бы радовали слушателей, обогащали их духовный мир и открывали новые импульсы, пути и в музыкально-исполнительской практике». Именно это и имеется в данном учебно-методическом пособии.

Безусловно, труд А.С.Вареласа является существенным и полезным вкладом в современную музыкальную педагогику. И не только в связи с интереснейшей музыкальной информацией, которую он содержит, но также в связи с глубоким осмыслением предлагаемых сочинений, тщательно продуманной системой теоретического и музыкально-исполнительского анализа собственной творческой продукции. Ценность данного труда, как нам представляется, в решающей степени обусловлена тем, что в нём бьётся живая творческая мысль о музыке, слышна речь мастера, горячо заинтересованного в деле, составляющем смысл его жизни, отчётливо выражена эстетическая позиция художника по вопросам современного музыкального искусства.

И.Г.Галущенко

ОТ АВТОРА

Предлагаемое учебно-методическое пособие «Произведения для скрипки и фортепиано» основано на исполнительском анализе разнохарактерных и разножанровых оригинальных произведений, созданных мною в конце XX века и в начале XXI столетия.

Анализируемый музыкальный материал является многолетним творческим опытом моей композиторской, исполнительской и педагогической практики. В пособие вошли избранные скрипичные произведения крупной и малой формы, написанные специально для студентов кафедры струнных инструментов Государственной консерватории Узбекистана. Все сочинения прошли апробацию в Союзе композиторов Узбекистана и вошли в педагогический и концертный репертуар скрипачей республики.

Основная цель работы – повысить техническое и музыкально-художественное мастерство студентов консерватории. Учебно-методическое пособие состоит из следующих разделов: «От автора», «Введение», «Исполнительский анализ музыкальных произведений», «Библиография» и «Приложение», «Практическая часть», включающая анализируемые произведения.

ВВЕДЕНИЕ

Чем была бы музыка без тех,
кто дает ей жизнь и чувство,
кто делает ее известной и любимой?..

Э.Изаи

Справедливо отмечала известный воспитатель-педагог Т.Грум-Гржимайло, что человеческий слух инертен.¹ Слушатели предпочитают музыку, которую слушали много, много раз. Малейшее нарушение стиля, технических приемов вызывало и вызывает даже в наше время внутреннее сопротивление, к сожалению, не только любителей музыки, но иногда у профессиональных музыкантов, педагогов, студентов воспитанных на классической литературе.

История знает десятки непризнанных великих композиторов, имена которых засверкали только после смерти авторов. Только исполнителю суждено определить ценность сочинения, именно ему дана великая миссия донести до слушателя новаторские идеи автора. Думается, что прав Э.Изаи, когда сказал: «Судьба музыкального произведения в руках исполнителя...», а А.Рубинштейн эту мысль развил: «Воспроизведение, второе рождение». Действительно, от талантливого музыканта во многом зависит «быть произведению или не быть»... Именно взаимодействие композитора и исполнителя рождает новые интерпретации. Естественно, что исключительную роль в развитии исполнительского искусства играли великие скрипачи, имена которых сохранила история – это Дж.Тартини, А.Вивальди, А.Корелли, А.Вьетан, Г.Венявский, Н.Паганини, Й.Иоахим Э.Изаи, Ф.Крейслер, Я.Хейфец, И.Менухин, И.Ойстрах, Л.Коган, К.Флеш и многие другие.

В наше время музыкальная история накопила значительную научную литературу, посвященную собственно скрипке и скрипичному искусству: постановке рук, звукоизвлечению, аппликатуре, техническим упражнениям, изучению различных штрихов, анализу тех или иных произведений, педагогике и методике преподавания и, наконец, психологии. Всех трудов не перечислить. Заметим лишь, что среди них есть монографические работы, раскрывающие ту или иную личность, воспоминания, мемуары исполнителей, школы игры на скрипке, методические и методологические сборники статей, касающихся конкретно штрихов, аппликатуры как средства интерпретации, книги о педагогах, оставивших глубокий след в музыкальном искусстве. Из сказанного следует, что скрипичное искусство, теория владения инструментом, освоение техники игры, интерпретация произведений вызывают самый живой интерес исполнителей, педагогов и музыковедов. Работы, связанные с исполнительским искусством, и в частности, игрой на скрипке затрагивают многочисленные проблемы.

¹Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. –М.,1984. С.3.

Сменялись эпохи, века, формировались различные направления, школы. Под воздействием времени менялось отношение к инструменту, к его техническим и звуковым возможностям. Одни теории приходили на смену другим. Теоретическая мысль об исполнительском искусстве развивается. Однако проблемы не исчезают, и это понятно, потому что искусство вообще, и, в частности, скрипичное – понятие развивающееся.

Одной из важнейших проблем, не потерявшей своей значимости и в наше время, является мера роли технического и художественного начала в игре на скрипке. В свое время считалось, что главным в развитии скрипача или пианиста является двигательная техника: то есть механические упражнения (П.Роде, П.Байо, Р.Крейцер. Метод игры на скрипке, 1982 г.), в то время как другие, в частности Дж.Тартини, Ф.Джеминиани, К.Ф.Э.Бах, свое внимание акцентировали на художественной форме воплощения музыки. Показательны в этом отношении их высказывания: «Нельзя играть как дрессированная птица, исполнение должно идти от души» (К.Ф.Э.Бах) или «Цель инструментальной музыки не только тешить ухо, но и выражать чувства, душевные движения и страсти» (Ф.Джеминиани).

В поисках истины Ж.Ф.Рамо приходит к «Методу пальцевой механики». Этот метод и в дальнейшем находит свое развитие в различных работах, что во многом обусловлено необходимостью подготовки огромного числа музыкантов. Усиление роли техники, моторного начала, в конце концов, приводит ученых к особому вниманию роли у исполнителя «физических качеств», технических приемов двигательного аппарата. Несмотря на сопротивление некоторых музыкантов, эти идеи получили достаточно широкое распространение и в более поздние времена. Здесь следует вспомнить основы игрового мастерства представителей анатомо-физиологической школы Ф.Деппе, Р.Бреутгаупта, Ф.Штейнгаузена. Справедливо считает исследователь О.Ф.Шульпяков, что «эта школа имела лишь частичный успех». Ее основная задача – «выработать научно-обоснованные и, следовательно, общеобязательные рекомендации по освоению рациональных движений, внедрить их в практическую педагогику – осталась увы, не достигнутой»².

Отрицательно к этой теории относились многие выдающиеся исполнители, такие как: Ф.Лист, Ф.Бузони, В.Гизекинг, И.Гофман, Л.Ауэр, К.А.Мартинсен. Все чаще и чаще проблемы, связанные с техникой рассматриваются в контексте целого. Особенно большое значение выразительности звука придавала итальянская школа, начиная с Джузеппе Тартини. Многие музыканты приходят к выводу о необходимости объединить механические средства с художественными, при господстве последних. Эта мысль постоянно подчеркивается в самых различных трудах, брошюрах и статьях и нашего времени. Так, например, педагог-исследователь И.П.Благовещенский писал: «основной вопрос скрипичной педагогики, объединившей в себе все остальные, не менее важные, но более частные – достижение единства музыкального и технического развития скрипача»³. В связи с подобной постановкой на первый план выдвигается слуховой подход, проблема анализа. Особое внимание уделяется

² Шульпяков О.Ф. Проблема единства «художественного» и «технического» в теории и практике музыкального исполнительства//Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. –Новосибирск, 1987. С. 10-11.

³ Благовещенский. И.П. Из истории скрипичной педагогики. –Минск, 1980. С. 16.

психической школе, психотехнике. Еще немецкий композитор, скрипач и педагог XIX века Л.Шпор говорил, что ученики должны уметь мысленно воссоздавать образы: «если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, какие нужны для получения звука»⁴.

Под воздействием учения И.П.Павлова, связанного с физиологией высшей нервной деятельности, эти идеи получают дальнейшее развитие, в частности, И.П.Благовещенский посвящает им главу своей книги «Некоторые вопросы музыкального искусства» под характерным названием: «Единство музыкального и технического развития скрипача в свете учения И.П.Павлова». Ученый поднимает в ней важнейшие вопросы, излагает ряд идей, рассматривает игру на инструменте как сложный психофизический процесс, построенный не только на единении, но и на противоборстве двух начал. «Конфликт между музыкальным и техническим развитием, – писал он в своей книге «Из истории скрипичной педагогики», – может возникнуть не только и даже не столько из-за неспособности движений исполнителя ответить его художественным намерениям, сколько из-за отсутствия у исполнителя этих «намерений»⁵.

Отсюда можно сделать вывод: необходимо развивать «определенные способности психические», умение «воссоздавать звуковой рисунок», иметь не только хороший слух, музыкальную память, но и умение слушать и слышать музыку. Последнее, как ни странно недооценивается многими педагогами. Это один из серьезнейших недостатков в образовании не только учащихся школ, колледжей и лицеев, но и студентов консерваторий. Недостатки движений нельзя рассматривать отдельно от слуха, от отсутствия прочных и правильно воспитанных связей между слухом и движениями исполнителя. Умение слушать музыку, как и музыкальный слух, можно развивать (Ганс Эйслер). Нужно, чтобы педагог мог создавать художественный образ в сознании ученика, чтобы его представление о музыкальном сочинении опережало его исполнение.

Нельзя также оставить без внимания и связи исполнительского искусства с эпохой, временем, определенными стилями, сформировавшихся или формирующихся – «необходимо быть чутким к эстетическим нормам своего времени и учитывать сложившуюся «конкретную ситуацию» (Д.Рабинович). Здесь следует еще раз напомнить, что искусство вне преемственности и вне взаимодействия новых тенденций со старыми не существует. Отдельные стилевые особенности сохраняются, развиваются и взаимодействуют с новыми веяниями эпохи, что открывает новые перспективы.

Одной из животрепещущих и «не умирающих» проблем является собственно проблема интерпретации музыки, будь-то старинной или современной. Художник-творец имеет право на свое восприятие, понимание и видение концепции произведения. Его индивидуальное прочтение музыки – это своеобразный барометр в определении яркой интерпретации той или иной музыки. «Нужно уметь видеть, – писал Г.М.Коган, чтобы запоминать, уметь запоминать – чтобы уметь воображать, уметь воображать, – чтобы уметь воплощать». Вслушиваясь в каждую фразу прославленного скрипача, мы видим, что не только

⁴ Там же, с. 13.

⁵ Благовещенский. И.П. Из истории скрипичной педагогики. –Минск, 1980. С. 17.

синтез художественного и рационального начала важен для формирования большого музыканта, но и наличие яркой индивидуальности, владение собственным видением произведения, пониманием эстетических норм времени, соблюдение принципов преемственности – все эти качества позволяют музыканту выполнить свою миссию интерпретатора в музыкальном искусстве.

Небезынтересно познакомиться и с некоторыми проблемами скрипичного искусства в Узбекистане. Двадцатый век был временем активного развития музыкального искусства в республике. Композиторы создавали новые произведения в различных жанрах, совершенствовали исполнительское искусство игры на скрипке. Основные проблемы скрипичного исполнительства в Узбекистане аналогичны проблемам мирового искусства. Они многообразны и многозначны. Из широкого спектра составляющих исполнительское искусство особо следует выделить проблему звукоизвлечения, которая сама по себе многозначна и многогранна и играет существенную роль. И хотя теоретически формула звукоизвлечения давно известна (она зависит от места контакта смычка со струной, от силы нажима и скорости ведения смычка), каждое произведение, в соответствии с поставленными художественными задачами предъявляет к исполнителю все новые требования и поиски путей их освоения.

В современных сочинениях расширяется арсенал выразительных средств, усложняется тембровая палитра, усиливается роль динамики в трактовке звукоизвлечения. Студент-исполнитель в Узбекистане подчас не готов к восприятию усложненной хроматики, политональности, полиладовости, и наконец, характерных для современной музыки пуантилистской, серийной и других современных техник письма, требующих в каждом случае индивидуального звукоизвлечения.

Для работы со студентами необходимо привлекать музыку XX века, как например, произведения Б.Бартока, М.Равеля, И.Стравинского, А.Шёнберга, А.Шнитке. Дж.Энеску, в частности, его Румынские танцы, Вторую и Третью сонаты. Они интересны синтезом исполнительских приемов с национальным искусством лэутаров, как например, мелкое тремоло правой руки, воспроизводящее на пианиссимо тембр кобзы в конце второй части сонаты №2, или вибрация по-лэутарски в третьей части данной сонаты. В сонате №3 (в румынском народном стиле) помимо имитаций народного инструмента – флуера (вид свирели) – которые воспроизводятся флажолетами, озвучивающими грустную заунывную мелодию (начало второй части цикла), композитор широко применяет натуральные лады, терпкие гармонические созвучия – наложение функций, «трение секунд», родственные узбекской музыке.

Новая для узбекской музыки интонационность и приемы формообразования имеют истоки в скрипичных атональных микроминатюрах австрийского композитора А.Веберна (Пять пьес для скрипки и фортепиано). Соната для скрипки соло Б.Бартока интересна своей экспериментальной направленностью. Сложная контрапунктическая работа, с имитациями в разных этажах скрипичного диапазона, использование старинных жанров, таких как Чакона, Фуга отражает неоклассические тенденции, получившие развитие в творчестве композиторов Узбекистана.

Для расширения кругозора студентов можно познакомить их и со скрипичными концертами И.Стравинского, Б.Бартока, Б.Бриттена, А.Берга. Концерт А.Берга – «лебединая

песня» композитора, привлекает новизной интонационного языка, опирающегося на атональную манеру письма. Необычна не только мелодическая структура Концерта, но и его композиционное построение. Он состоит из двух частей; каждая из них делится на два раздела. 1 часть – Andante (Preludium) и Allegro (Scherzo). 2 часть – Allegro (Cadenza) и Adagio (Choral Variations). Несмотря на сложность интонационной сферы в Концерте обнаруживаются жанровые символы, облегчающие восприятие музыки, как например, цитата хорала Баха (во втором разделе второй части), Скерцо выдержано в характере лендлера, Берг использовал здесь подлинный каринтийский напев. Выделяется еще пасторальный лирический эпизод скрипки и валторны, интонации которого в виде реминисценций возникают в возвышенной просветленной коде.

Определенные проблемы возникают при исполнении скрипичной музыки Узбекистана, особенно связанной с традициями монодийного искусства, её спецификой, часто нетемперированного интонирования. Естественно, что в сочинениях европейской традиции нетемперированные интонации не носят тотальный характер, но, тем не менее, они создают определенные трудности в сфере звукоизвлечения и интонирования. Дробление звука на единицы менее полутона не может не отразиться на отношении к аппликатуре, технике соединения полутонов или четверть тонов, в применении приема глиссандо. Основная проблема в этом случае опять же находится в зависимости от развития слухового опыта студента, только на этот раз монодийного искусства. Несомненным тормозом в этом плане становится небольшой композиторский опыт в создании концертных жанров скрипичной музыки. Показательно, что в репертуаре практически отсутствуют произведения для скрипки соло, а ведь узбекское монодийское искусство обладает огромными возможностями в создании выразительных концертных пьес в данном жанре. К сожалению их очень мало, особенно в сравнении с музыкой фортепианной и оркестровой. Создание разнообразных жанров скрипичной музыки могло бы служить лабораторией для формирования национального стиля.

Многие недостатки в развитии современного скрипичного искусства проистекают еще и из-за недостаточного использования в программах студентов консерватории и, особенно, в средних учебных заведениях, не только современных произведений композиторов Узбекистана, но и европейских авторов. В этом плане школьные программы учеников-скрипачей не всегда отвечают требованиям сегодняшнего дня. Восполнить этот пробел в стенах консерватории достаточно сложно, так как слуховой и практический опыт накапливается годами.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СКРИПИЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Родник»

Пьеса «Родник», написанная в 1995 году, по интонационному строю приближена к национальным истокам. Поступенное мелодическое движение, с характерными интонационными и ритмическими оборотами для лирического жанра ашула – знак узбекской песенности. Благодаря переливчатости, импрессионистически окрашенной фортепианной фактуре, мелодия, которую ведет скрипка постоянно обновляется, обогащается гармоническими и тембровыми оттенками.

Пьеса написана в трехчастной форме с серединой развивающего типа. Тема ее подвергается вариантному преобразованию, в результате которого происходит взаимодействие двух образных сфер и соответствующих им интонационных пластов.

Главная задача в работе со студентами – раскрытие тембровой палитры, способствующей выражению содержания музыки: – лирического настроения, овеянного печалью, и образа «журчащего» родника, богатого многообразием оттенков – от тонких, прозрачных до самых густых и ярких звучностей.

Вступление пьесы рисует картину рождения источника, пробивающегося из под земли. Оно построено на колористическом чередовании (фа диэз мажор и до мажор) триольных фигураций восьмых в партии скрипки и продублированных аккордами фортепиано. Движение, начинающееся с *piano*, затем *crescendo*, доходит до *forte* в 4 такте и постепенно спадает к 9 такту, поэтому положение смычка вначале находится на грифе и с увеличением звука смещается ближе к подставке, а к концу фразы возвращается на гриф. Основная техническая трудность во вступлении – это добиться чистой интонации. Дело в том, что трезвучия от фа-диэз и от до неудобно играть в одной позиции, а иногда и невозможно, что приводит к изменению положения руки практически в каждой четверти. Возникает сложность и в выборе аппликатуры, наиболее органичной, и способствующей интонационной устойчивости:



Триольное движение в партии скрипки плавно перемещается в партию фортепиано и превращается в переливчатую красочную фактуру.

Ведущая тема пьесы в партии скрипки [цифра 1] построена на опевании первоначального звука фа-диез и постепенного спуска до ноты ре. Песенная по своему характеру, изложенная в верхнем регистре, она должна звучать выразительно, напевно, окрашиваясь в светлые флейтовые тона. Затактовые ноты лучше присоединять лигами к опорным нотам, а не играть отдельно, а также следить за правильным распределением смычка.

Фразы желательно не дробить, а строить на большом дыхании: от первой к последней ноте, при этом, ни в коем случае, не отменять нюансировку внутри фраз. Что касается фактурной темы «родника» у фортепиано – триольное движение разложенных аккордов от второй до третьей октавы, включительно, – то ей нужно придать прозрачный и серебристый оттенок. Здесь надо играть нежно, несколько убаюкивающе, с небольшими всплесками при остановке мелодии, продолжительное время сохраняя динамику *piano*:

[Andante]

Во втором мелодическом построении [3] и [4] тема варьируется: расширяется диапазон, динамика становится более активной, происходит смена гармонического развития. Тема [5] окрашивается в новые тона тембра струны Ля. В мелодическую линию вторгаются элементы темы «родника» в виде триолей восьмыми, что естественно, динамизирует материал. Задача исполнителя – органично вводить триоли в основную мелодию, подчеркивать момент вторжения яркой звучностью, а к концу подводить ближе к тембровой и динамической интонации прерванной темы.

Вариантное развитие средней части ([9]-[11]) наиболее насыщенное по динамике. Партия скрипки усложняется двойными нотами и аккордами. Играются аккорды следующим образом: одновременно берутся три звука ближе к грифу, затем к верхнему звуку добавляется четвертый, а смычок смещается ближе к подставке.



В двойных нотах следует обратить внимание на хорошее добротное и одновременное звучание, украшенное вибрацией, а также на последовательное и плавное соединение мелодической линии и равномерное распределение силы звука для достижения кульминации. В октавном экспонировании темы (скрипка), необходимо выделить верхний голос так, чтобы он не поглощался партией фортепиано, где тема дублируется аккордами.

Ре-диез си во втором такте можно было взять 2,1 пальцами, но с 3,4 переход на фа-диез ля 1,3 будет более выразительным:

[Andante]

73 **9**

Динамическая варьирующая реприза [12] экспонируется в партии фортепиано, в виде широко разведенного (через 4 октавы) тематического построения:

[Andante]

The image displays a musical score for piano and violin, measures 89-93. The tempo is marked [Andante]. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The violin part (top staff) features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four, with fingerings (1, 2, 3, 4) indicated above. The piano part (bottom staff) consists of chords and single notes, with a forte (f) dynamic marking at the beginning. The score is divided into two systems: measures 89-92 and measures 93-96. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system continues the musical material, ending with a final cadence.

Вместе со скрипичной партией она же выполняет функцию кульминационной зоны пьесы, образуя своеобразный аудж. Партия скрипки трактована более виртуозно (триоли восьмыми сменяются шестнадцатыми, штрих *ricochet*) и импровизационно, при этом, она определяет и гармоническую функцию. *Ricochet* достаточно сложный штрих и требует специального изучения. В виде подготовки штриха надо начинать данную фигурацию играть легато. Троость слегка отклонить в сторону подставки. Вращением плечевого сустава производится смена струн. Качество штриха *ricochet* во многом зависит от величины отрезка смычка и скорости движения. Наиболее яркий пример штриха *ricochet* – каприс №1 Н.Паганини.

На смену динамической репризе приходит смысловая, она сокращена и варьирована. Возвращается материал практически в своей первоначальной функции – напевной песенной мелодии в мягком тембре струны Ля, сопровождаемой нежным «журчанием родника». С [15] ритмические построения становятся более свободными; фортепианная фактура обогащается с помощью вторжения в нее сольных затактовых интонационных оборотов скрипки. В 116 такте заключительное свободное проведение интонаций темы всем ансамблем в унисон завершается значительным *ritenuto* к 118 такту. Заключительное триольное движение представляет собой коду в виде динамической волны, проходящей от нижних до самых высоких, растворяющихся в тишине звуков:

[Andante]

Violin part (Measures 123-127):

- Measure 123: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Notes: F#4 (1), G#4 (1), A5 (3), B5 (4). Fingering: 1, 1, 3, 4.
- Measure 124: Notes: C#5 (1), D#5 (1), E5 (1), F#5 (3), G#5 (4). Fingering: 1, 1, 1, 3, 4.
- Measure 125: Notes: A5 (1), B5 (1), C#6 (3), D#6 (4). Fingering: 1, 3, 4.
- Measure 126: Notes: E6 (1), F#6 (1), G#6 (3), A6 (4). Fingering: 4.
- Measure 127: Notes: A6 (pizz.), G#6, F#6. Dynamics: *pizz.*, *p*.

Piano part (Measures 123-127):

- Measure 123: Treble clef, key signature of two sharps. Chords: F#4-G#4, A5-B5. Bass clef: F#3, C#4. Dynamics: *p*.
- Measure 124: Treble clef: G#4-A5, B5-C#6. Bass clef: G#2, C#3. Dynamics: *p*.
- Measure 125: Treble clef: A5-B5, C#6-D#6. Bass clef: A2, D#3. Dynamics: *p*.
- Measure 126: Treble clef: B5-C#6, D#6-E6. Bass clef: B2, E3. Dynamics: *p*.
- Measure 127: Treble clef: C#6-D#6, E6-F#6. Bass clef: C#3, F#3. Dynamics: *p*.

Фантазия «Силуэты»

Фантазия «Силуэты» для скрипки и фортепиано была создана в начале 2004 года к международному музыкальному фестивалю «Ильхом XX». Ее первыми исполнителями стали Екатерина Савченкова (скрипка) и дипломант международного конкурса Сусанна Константиновская (фортепиано). Успех на фестивале определил дальнейшую судьбу сочинения, широко используемого в концертном и учебном репертуаре республики.

Многообразие тематических элементов фантазии «Силуэты», наличие многочисленных контрастов, неожиданных переходов, а подчас и эскизность в изложении материала усложняют восприятие и исполнение произведения, вследствие чего предлагается детальный исполнительский анализ.

Образы реального и иллюзорного мира человека составляют содержание «Силуэтов». Музыка произведения вырастает из нескольких контрастных тематических элементов – именно они определяют развитие формы в целом. Впервые эти элементы отчетливо очерчены во вступлении. Первое интонационное ядро – акцентированные ходы на нону звучат жестко (1-5 такты у фортепиано, 7-9 такты у скрипки). У скрипки применяется штрих *martelé* у конца смычка, причем таким образом, чтобы ноты звучали как бы с оттяжкой, без суеты и торопливости, с опорой на нижний звук, что придает интонации весомость. Возможны варианты аппликатуры: на соседних струнах (пальцы 1,3,1,3,4), что не слишком удобно, более убедительный вариант через струну (1,2,1,2,3). Смену струн производить за счет подвижного локтевого сустава, без применения кисти.



Второй элемент – контрастный: нежный и трепетный, экспонируется в 4 такте у фортепиано, в 10 такте – у скрипки, его последний звук ми как бы «зависает в воздухе»:



Трели у фортепиано (5 такт) и скрипки (11 такт) третье интонационное ядро, не менее значимое, продолжающее мелодическую линию.



К трелям следует отнестись с большим вниманием: у фортепиано они чаще диатонические, а в партии скрипки – диатонические чередуются с хроматическими. Каждая трель берется с легким акцентом и с замирающим звуком к концу. При этом сила ее нарастает в каждом двутакте. Смысловая опора, кульминационный момент приходится на 15-такт. Следующий такт – разделительная полоса, знаменует резкий контраст, смену настроения. Два интонационных ядра – первый и третий начинают взаимодействовать, сталкиваться друг с другом, благодаря чему осуществляется непрерывное развертывание материала: динамический подъем и постепенное растворение звучности (*glissando*, *ritenuto*). Добиться этого можно только с помощью хорошего ансамбля скрипки и фортепиано.

Проанализированные три интонационных ядра вступления «Силуэтов» способствуют развитию основной части фантазии – *Allegro*. Они же создают своеобразную формообразующую арку, выполняющую функцию обрамления произведения. *Allegro*, построено на интонациях, родственных вступительной части произведения, а также и на новых тематических образованиях. Начинается оно с резкого контраста – стремительного движения ломаных шестнадцатых на *forte* у фортепиано и яркого *pizzicato* скрипки. Чем жестче по характеру начало *Allegro*, тем нежнее и прозрачнее звучит следующая фраза, с вопросительной

интонацией (нота до-диез *pianissimo*, 31-33 такты). Последующее построение необходимо рассматривать как продолжение ведущей линии. Все виолочки должны звучать выпукло. Видоизмененный второй элемент вступления (42 такт) подхватывает фортепиано.

Следует обратить внимание на достаточно трудный технический прием у скрипки: трель на «баске» и одновременно *pizzicato* левой руки на открытых струнах. Над *pizzicato* левой рукой надо поработать отдельно. Как учебный материал можно использовать упражнения из четвертой тетради О.Шевчика. Во время занятий щипковые движения должны быть крепкими для выработки пальцевой силы. Трель выражает чувство тревоги, слышатся отзвуки открытых струн. Контрапунктом к трели (31-33 такты) фортепиано канонически проводит тему, ранее проходившую у скрипки в [3], в высоком регистре в динамике *piano*. Переход у скрипки от *pizzicato* левой руки к *pizzicato* правой проводится незаметно, завуалировано. Поэтому не надо набрасываться на первые ноты правой рукой, лучше попытаться продолжить партию левой. Несмотря на наличие контрастных моментов, последующие трели у фортепиано (с 32 такта), а затем и скрипки объединяют весь этот раздел вплоть до 51 такта.

[Allegro]

The musical score for measures 46-51 is presented in a standard musical notation format. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The violin part begins with a tremolo (tr) and a pizzicato (pizz.) marking. The piano part features a melodic line with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Небольшое, поэтически тонкое, «небесного» характера построение (57-67 такты) экспонируется на одном дыхании, в едином звуковом пространстве, что приводит к первой значительной кульминации в 67 такте. Предлагаемая здесь аппликатура связана с частыми переходами на струне Ми, хотя не исключена возможность где-то использовать струну Ля. Шестнадцатые на «вершине» должны звучать рельефно и ярко, что зависит от активности пальцев левой руки. При этом важна не только скорость падения, но и скорость, и четкость снятия пальцев с грифа. Желательно сделать *crescendo* ярким до 69 такта.

Начиная с 71 такта происходит активное развитие всех тематических элементов вступления. Некоторые из них объединяются по горизонтали, другие контрапунктируют. *Glissando* в 72 такте реализуется с одной стороны усилением, а с другой – резким спадом звука,

с четкой фиксацией заключительной ноты. В 74-77 тактах нежелательно использовать струну Ре. Лучше сыграть все густым тембром на «баске».

С 82 по 98 такты – заключительный этап развития Allegro. Он возникает из второго тематического элемента вступления. Мелодия постоянно видоизменяется, завоевывая новые высоты, вследствие чего становится более динамичной. Раздробленный материал важно объединить в общий эмоциональный строй, но не столько увеличением громкости, сколько усилением внутреннего напряжения. Последующий кульминационный спад в динамике, замедление темпа, тембровая вариантность подготавливают средний раздел «Силуэтов». Аппликатура заключительного раздела Allegro обозначена в нотном тексте. Следует заметить, что фа-диез (83 такт) берется первым пальцем, с помощью расширения зоны третьей позиции. В некоторых случаях выписаны варианты аппликатуры. Скрипач может выбрать вариант, который ему удобнее. В 97 такте *détaché* переходит на третьей доле в *portamento*, в 98 такте, там где изменяется размер на четыре четверти, шестнадцатые длительности звучат протяжно, на что указывают черточки над нотами. Две последние ноты трактуются как своеобразный затакт к первой доле средней части (*meno mosso*).

По содержанию раздел *meno mosso* самый трогательный – это не сбывшиеся мечты, боль и нежность воспоминаний, разрушенных жестоким реальным миром. Музыка льется свободно, пластично, окрашенная мягким и теплым тембром. Несмотря на господство лирической сферы, необходимо правильно рассчитать постепенный рост эмоционального напряжения, тем более что в этой части располагается и главная кульминационная зона произведения (112-133 такты), и ее спад до репризы (в 139 такте). Затактовые восьмые (с 99-102 тактах) желательно не выделять. В 103 такте выброс на флажолет в четвертую октаву выполняется стремительно, не прерывая мелодической линии (вариант экспозиции, но на более высокой динамике):

Здесь аппликатура усложняется из-за появления частых скачков и мелких длительностей. С точки зрения логики верхний вариант аппликатуры более предпочтителен.

Наибольшую трудность представляют собой двойные ноты –большие и малые септимы и ноны. К сожалению, в учебной практике эти интервалы встречаются нечасто, поэтому у студентов обычно не достаёт как технического, так и слухового опыта. Только практические навыки могут придать уверенность и надёжность в исполнении. Для технического освоения современных гармонических сочетаний рекомендую поиграть этюды П.Хиндемита и К.Мостраса.

В 114-115 тактах последняя доля – тремоло выполняется у конца смычка, а в 116-117 тактах – дубль штрих шестнадцатыми длительностями исполняется *crescendo*. Аккорды из трех звуков (124-127 такты) воспроизводятся одновременно, с опорой на среднюю струну «Ля», при этом постепенно нарастает сила звука и скорость темпа. Несмотря на диссонирующие созвучия, проставленная аппликатура позволяет сыграть аккорды в подвижном темпе. В последующих четырех тактах применяется штрих *ricochet*, над которым следует поработать отдельно, чтобы добиться желаемого результата. Аппликатура остается та же, что была в аккордах. Динамическая и смысловая кульминация всего произведения приходится на 132-133 такты, после чего спад можно трактовать свободно, как по темпу, так и по динамике:

[meno mosso]

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 124-127) shows a piano introduction with chords and a bass line, marked 'accel.' and 'f'. The second system (measures 128-131) shows a trill (tr) in the right hand over a bass line, marked 'f'. The third system (measures 132-133) shows a trill (tr) in the right hand over a bass line, marked 'f'. The score is in G major (one sharp).

Реприза «Силуэтов», начинающаяся с 139 такта – вариантное изложение лирической темы из Аллегро, усложненное и обогащенное колкими диссонансами у фортепиано. Фразы

выстраиваются волнообразно. Аппликатура выписана. Последние три ноты в 145 такте лучше играть искусственными флажолетами с акцентами.

Возвращение к материалу вступления в 146 такте, как уже упоминалось ранее, создает образную арку. Но теперь первый элемент проводит вначале скрипка, а затем фортепиано. Далее благодаря разным приемам игры – *pizzicato* и *sul ponticello*, он меняет свою тембровую окраску. *Pizzicato* играется с абсолютной метрической точностью и достаточно тихой динамикой. При этом оно остается сочным и внятным. Все три тематических элемента, как и в начале фантазии «Силуэты», постоянно взаимодействуют друг с другом.

С такта 168 начинается кода, отражающая эфемерный мир мечты и грез:

[Moderato]

The image shows a musical score for measures 183 through 189. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature has one flat (B-flat). Measure 183 is marked with a treble clef and a key signature change to one flat. The violin part features a series of trills (tr) on a high note, with some measures having a sharp sign (#) above the trill. The piano part features a series of trills (tr) on a low note, with some measures having a sharp sign (#) above the trill. The piano part also includes a glissando (gliss) in measure 189. The tempo marking [Moderato] is present above the first staff.

Все трели у скрипки и фортепиано как бы смешиваются. Они создают эффект «светящегося звездного неба». Открытые струны (182-188 такты), *pizzicato* в левой руке и *glissando* на *pianissimo* у фортепиано в 189 такте символизируют вечность и бесконечность вселенной.

Элегия

Элегия, созданная в 1997 году, посвящена памяти отца – Совета Афанасьевича Вареласа, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, выдающегося композитора и педагога, который был прекрасным человеком и замечательным отцом.

Название и посвящение приоткрывают завесу содержания пьесы. Мелодия ее напевная, и, вместе с тем, «говорящая», одухотворённая, наполненная глубокой скорбью, чувством неизбывной печали, ощущением огромной и невосполнимой утраты. Медленный темп (*Lento*), пластичные мягкие и нежные терцово-квартовые интонации, переменный размер 4/4, 3/4 передают состояние оцепенения, сменяющееся в дальнейшем взрывом эмоций.

Первая тема Элегии – своеобразный лирический монолог, проникнутый душевной болью. Она выполняет функцию рефрена, выражающего основную мысль сочинения (45-48 такты и заключение). Начальные фразы монолога с переменным размером лучше играть на струне Ре. Здесь следует опираться на первую четверть, чтобы несколько смягчить синкопу:

The musical score consists of two staves. The top staff is for Violin (V-no) and the bottom staff is for Piano (Pno.). The Violin part begins with a tempo marking 'Lento' and a quarter note equal to 40. It features a melodic line with fingerings (3, 4, 2, 2, 2) and a dynamic marking 'mp'. The Piano part includes a triplet of eighth notes marked 'sfz' and 'p', followed by a crescendo ('cresc.') and an acceleration ('accel.') leading to a cluster of notes. The score is written in 4/4 and 3/4 time signatures.

Смычок распределяется следующим образом: половина его озвучивает первую четверть, другая – половинную длительность с точкой. Переход осуществляется вторым пальцем – с выразительным хорошо слышимым *glissando*. Акцентированный звук фа второй октавы (6 такт) с последующим коротким *crescendo*, образует небольшой подъем. Постепенно ускоряющееся движение приводящее к многозвучным кластерам, сменяется таким же коротким *diminuiendo* на ноте ми-бемоль.

В повторном проведении – тема у скрипки [1] варьируется: расширяется ее диапазон, вводится двухголосная полифоническая фактура. Начало второго проведения темы исполняется на струне Соль, важно еще сохранить ее тембр до [2]. Здесь предпочтительнее

использовать нижний вариант аппликатуры. Чтобы добиться самостоятельного тембрового и ритмического воплощения каждой линии и их органичного взаимодействия, в партии скрипки необходимо пройти каждый голос отдельно. Пассаж *crescendo* с 27 такта лучше играть, применяя нижний вариант аппликатуры.

С [4] основная мелодическая линия перемещается в партию фортепиано, а у скрипки возникает самостоятельный лиризованный контрапункт. Желательно до 33 такта играть на струне Ми, хотя это приводит к многочисленным позиционным переходам, которые выполняются скольжением по струне, при этом можно в отдельных случаях, например, при движении вверх четвертым пальцем на до-диез в 32 такте, использовать так называемое «художественное» *glissando*:

[Lento]

С [5] начинается этап интенсивного динамического развития: появляются вихревые пассажи, подводящие к кульминационной зоне, самому высокому звуку (до четвертой октавы [6]), и активному движению септимами (скрипка) Напряжение усиливается и за счет ускорения темпа. Здесь рекомендуется применять нижний вариант аппликатуры. Септимы лучше поиграть отдельно, в виде гаммы. Все септимы шестнадцатыми исполняются активно, акцентировано в нижней части смычка. Они подводят к самой напряженной точке в 43 такте, после чего наступает спад. Двойные ноты (септимы 1,3 пальцами) со «сползающими» на *diminuendo* трелями играются 3,4 пальцами, а трель в нижнем голосе малой ноты извлекается 1,2 пальцами. Именно здесь завершается первая часть Элегии:

[Lento]

В качестве разделяющей грани в партии скрипки, затем и фортепиано выступает своеобразный рефрен терцово-квартового оборота с характерной для него интонацией скорби. Второй раздел начинается с этих же интонаций на *pizzicato* (55 такт). Затем повторенные в 56 такте в нюансе *piano*, они воспринимаются как эхо. Из этого материала произрастает лирический контрапункт в партии скрипки на фоне траурной поступи в партии фортепиано.

В [10] *pizzicato* выполняется левой рукой (обозначено крестиком). Ноту ля надо «сдерживать» четвертым пальцем левой руки, не прерывая общей линии, исполняющейся смычком. Драматический накал увеличивается благодаря фортепианной фактуре. Насыщенная напряженными возгласами, острым ритмическим рисунком, колокольным звоном она обостряет драматические коллизии:

[Lento]

Постепенно общая звучность затухает на струне Соль [11]. Заключительные такты «Элегии», возвращающие к рефрену (сокращенная до предела реприза) – на просветленном колокольном звоне завершают пьесу:

[Lento]

11

85 8^{va} 3 *p* 4 3 4 3

89 8^{va} 2 3 1 3 *ppp* (8) 3 3 3 *ppp*

Скрипка и фортепиано звучат в высоком регистре просветлённо и умиротворенно. Небо проясняется, уступая дорогу душе, устремляющейся в вечность.

Сентиментальный вальс

Как известно, жанр вальса зародился в Австрии (его предшественником был лендлер). Однако он быстро ассимилировался культурами разных стран. Из бытового жанра вальс вскоре превратился в неотъемлемую часть классической концертной музыки (Ф.Шуберт, Ф.Шопен, Г.Берлиоз, П.Чайковский, М.Равель, И.Штраус, А.Хачатурян, Г.Свиридов). Большой

популярностью вальс пользуется и в Узбекистане. Трудно найти композитора, который не обращался к этому жанру (М.Бурханов, С.Юдаков, М.Ашрафи и многие другие).

Анализируемый Сентиментальный вальс, написанный в 1995 году, представляет собой своеобразную концертную пьесу с чертами салонности. В этом смысле он как бы продолжает линию пьес, восходящих к Вальсу «*Za plus que lente*» К.Дебюсси с его изысканной утонченностью. Он демократичен по музыкальному языку и доступен широкой публике. Сочинению свойственны мелодическая выразительность, напевность, господство лирической сферы. Смена настроения, темпа, кульминации на разных уровнях, и, что очень важно, варьирование тембровой палитры требуют от исполнителя чуткого отношения к деталям нотного текста.

Темп Сентиментального вальса подвижный, но не слишком быстрый. В течение начальных тактов темы он как бы сдерживается, а в последних напротив, отмечен ускорением. Форму произведения можно определить как сложную трехчастную (А-В-А1 с А2-В2-А3), в которой середина имеет разработочный характер. Несмотря на внутреннюю расчлененность, вальс звучит на одном дыхании. Красочная гармония, мелодические задержания и ритмическая свобода придают ему особый оттенок. Главное для музыкантов – добиться цельного построения пьесы, красивого звука и непрерывного мелодического развертывания материала – все это можно обеспечить тщательной работой над пластикой и гибкостью звучания.

Тема (ре мажор) опирается на нонаккорд II ступени, который придает ей неустойчивость и дальнейшее тяготение через доминату к основному тону. Благодаря задержанию в мелодии ноты ми в 3 такте образуется созвучие, воспринимающееся гармонически как мажорный нонаккорд. Первое построение – это постепенное накопление энергии: волнообразное движение от *mp*, *crescendo* и вновь *piano* – возвращает к первоначальному темпу и динамике. Здесь возможны два варианта аппликатуры: первые 6 тактов исполняются на струне Соль (можно перейти на струну Ре в 3 такте). Во втором случае можно в 3 такте через открытую струну Ре попасть в первую позицию и перейти в третью только в 5 такте. Если в первом варианте возникает преимущество сохранения тембра «баска», при этом получается более напряженное звучание в верхних позициях, что важно для экспозиционного показа темы, то второй вариант более традиционен, но вполне имеет право на существование:



С 9 такта тема развивается интонационно, достигая местной кульминации (нота ре третьей октавы в 14 такте). Последующая заключительная фраза отличается по тембру (струна Соль) и по динамике (*piano*). В 16 такте, звукоизвлечение по прежнему, осуществляется на струне Соль, при небольшом замедлении к последнему звуку ре, в 17 такте на струне Ре применяется флажолет:



Развивающая середина [2] играется *con moto* (с движением) в нюансе *mf*. В 22-23 тактах и в 30-31 тактах восьмые исполняются выразительным *portamento*. Необходимо правильно распределить смычок: – в 24 такте отдельные ноты проводятся в верхней части смычка, затем с 25 такта в нижней. Возможная основная и альтернативная аппликатура выписана в нотном тексте.

В варьированной репризе [4] тема излагается у фортепиано, в виде насыщенной аккордовой фактуры. Партия скрипки (разложенное движение по аккордовым звукам) должна быть рельефной, с опорой на вторую долю такта и мягким окончанием фраз. Эти штрихи придают мелодии ощущение полетности. Третья четверть 38 такта замедляется в виде непродолжительного задержания, после чего возвращается первоначальный темп. Волнообразное движение партии скрипки, поддержанное аккордовой фактурой фортепиано, подводит к следующей кульминации на звуке ре четвертой октавы (46 такт).

В [6] тема, интонационно расчлененная по два такта (соло фортепиано), служит связкой, с помощью которой осуществляется переход к средней части – *Piu mosso* [7]. В этой части следует обратить внимание на тональные сопоставления, разработочный характер интонационного развития, усложнение музыкального языка (хроматизмы, непредсказуемые мелодические ходы, проникновение элементов полифонии в гармоническую фактуру).

Хотя начальные интонации темы средней части и близки характеру отдельных элементов первой части, уже с третьего такта, становится очевидным их различие. Здесь наблюдается огромный разворот мелодической линии, ее ломкость, угловатость из-за скачкообразных движений, ритмическая вариантность (перенос опорных долей в такте), гармоническая обостренность – все это придает середине более активный и взволнованный характер. Естественно, что это отражается как на штрихах, так и на частой смене аппликатуры:



Чтобы удобно и интонационно чисто подойти к цифре [8] в 66-67 тактах необходимо использовать предлагаемую в нотном тексте аппликатуру на струне Ля. С ее помощью нетрудно добраться до ноты до третьей октавы вторым пальцем, и на фингерированных октавах продолжить движение вниз. [8] исполняется в нижней части смычка две ноты legato, две staccato, две spiccato. Движение завершается в 71 такте portamento.

С 72 такта начинается новый эмоциональный и динамический подъем, который приводит к еще одной яркой кульминации. Весь эпизод из-за обилия хроматических ходов и высокого регистра труден для исполнения в интонационном отношении. Здесь требуется тщательная работа над мелодией в медленном темпе при полной свободе левой руки.

Волнообразное развитие продолжается. Тема переходит в партию фортепиано [9]. С 89 такта движение двойными нотами на тематическом элементе, усиление звука и ускорение темпа приводят к основной кульминации произведения [11]. С 93 такта используется штрих spiccato и только в 99-100 тактах следует перейти на détaché, чтобы смычок дольше соприкасался со струной, поскольку последние октавные звуки перед [11] расставляются за счет постепенного замедления:

[Piú mosso]

Велика роль фортепиано в средней части, партия которого обогащается здесь контрапунктическими линиями, динамизирующими музыкальный материал.

[11] – это небольшой связующий раздел, где происходит динамический спад и осуществляется плавный переход к репризе (Tempo primo). В репризе сохраняется масштаб и форма экспозиции, при этом она носит варьированный характер. Хроматизированная мелодия вплетается в триольный ритмический рисунок, благодаря которому она становится еще более гибкой и пластичной:

В дальнейшем (с 141 т.) тему ведет фортепиано, а в партии скрипки появляются шестнадцатые. Все это ускоряет движение и вносит разнообразие в мелодические линии. При исполнении репризы важно, чтобы сохранялся характер элегического вальса, не было лишней суеты и ажиотажа. Вариантность как средство выразительности является дополнительной

краской в общем развитии произведения. Правильное взаимодействие всех движений правой и левой руки, даёт возможность осмыслить целостность музыкальной композиции.

Соната

Соната для скрипки и фортепиано в трех частях – одно из ранних сочинений, привлечших внимание слушателей своей зрелостью, и тем не менее подвергшееся коренной переработке. Она была написана в 1972 году и впервые прозвучала в этом же году в Ленинграде в программе международного музыкального фестиваля, партию фортепиано исполнял композитор Рустам Абдуллаев. В 1986 году была сделана новая редакция Сонаты, в которую внесены существенные изменения, в частности, заново был написан финал. В этой редакции сочинение неоднократно исполнялось в концертах, а также использовалось как учебный материал для студентов консерватории. В 2003 году возникла новая редакция, которая предлагается в настоящем учебно-методическом пособии. Она характеризуется более тщательно и детально разработанной скрипичной партией, применением новых штрихов и приёмов игры.

Три части Сонаты объединяются в цикле не только логикой последовательного развития музыкальных образов, но и глубоким внутренним интонационным родством. Первая – *Andante*, написанная в сонатной форме, не лишена импровизационных черт. В ней господствует лирико-драматическая образность: концентрированное выражение драматических эмоций, выпуклость и рельефность линий – напряженных и патетичных. При этом аккордовая фактура главной партии излагается внутренне сдержанно, весомо, в особенности у фортепиано.

Вторая часть *Allegro vivace* вносит в цикл ощутимый контраст. Она построена в сложной трехчастной форме. Стремительно-непрерывное и очень взволнованное по характеру мелодическое движение у скрипки продолжается и в средней части – лирическом эпизоде, благодаря динамической трактовке фортепианной партии [26].

В третьей части цикла – финале *Maestoso* преобладает философское размышление. Следует обратить внимание, что связь ее с первой частью осуществляется разными способами: атакой (вторая часть переходит в третью практически без паузы), драматическим аккордовым изложением первоначального тематического материала, свободным течением музыкальной мысли и реминисценцией (в кульминации и заключении финала звучит тема главной партии первой части). Партии инструментов в ансамбле взаимодействуют: дополняют друг друга, иногда противостоят, а подчас сливаются в гармоничном звучании.

Патетико-драматическая тема главной партии первой части – *Andante* в аккордовой фактуре фортепиано звучит на *forte* полнозвучно, насыщенно, можно сказать, оркестрово, и внутренне напряженно. Каждая ее фраза – это подъем, завоевывание новых эмоциональных вершин, которые усиливаются знаками *crescendo* и постепенным уплотнением звука.

Скрипка вступает на кульминации (*forte*), как эмоциональный взрыв; проходит ниспадающий альтерированный пассаж (выписанное *accelerando*), после чего резко изменяется эмоциональный тон. Насколько плотно «оркестрово» озвучивается первое проведение главной темы у фортепиано, настолько камерно и вместе с тем очень глубоко и выразительно поет скрипка в сопровождении мягких аккордов фортепиано. Пластичная мелодия разворачивается свободно и экспрессивно. Тембр четвертой струны Соль в [1] окрашивает тему в благородные тона:

[Andante]

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is written on a single staff with a treble clef. It begins with a first finger position on the G string, indicated by '1 sul G'. The piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. The piano part provides harmonic support with chords. The tempo is marked '[Andante]' and the dynamics are 'mp' (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

В такте 21 следует перейти на струну Ре, хотя возможен вариант продолжения игры на струне Соль до 30 такта, что обеспечит тембровое единство и большую напряженность. В непрерывном движении шестнадцатых в [31] нужно выделить опорные ноты, составляющие определенную канву эпизода: динамизированный мелодический разлив скрипичных пассажей, вступивших во взаимодействие с аккордовым контрапунктом фортепиано – своеобразной динамической репризой главной партии. В этой фактуре впечатляюще вступает бас, имитирующий колокол (ми контроктавы). Педаль фортепиано поможет сгустить эмоциональный строй. Аппликатура шестнадцатых выписана в тексте. Трудность в интонационном плане, требующая специальной тренировки, представляют последующие двойные ноты. Предварительно можно поиграть гаммы двойными нотами, исполняя их медленно, лучше вначале в тональностях до, соль, ре, ля мажор. Особенно полезно поиграть гаммы квинтами, секстами.

Завершающая стадия развития главной партии приводит к вершине разработочного характера. Здесь элементы темы даются в увеличении, октавные удвоения чередуются с двойными нотами скрипки. Звучность усиливается благодаря гармонической фактуре. Следует также обратить внимание на большие и малые септимы, которые воспроизводятся параллельно 2 и 4 пальцами. Октавы в 46 такте можно играть параллельным движением пальцев 1 и 4. Л.Ауэр при октавном удвоении советует сосредоточить внимание на первом пальце, в то время как четвертый движется беззвучно, в точности, повторяя действия первого. Возможен вариант использования фингирования октав (2,4 – 1,3 пальцами). Во всех шестнадцатых важно выделить верхние ноты, опирающиеся на интонации темы.

Перелом в эмоциональном плане происходит в связующей партии, основанной на лирических интонациях. Уже в 45 и 46 тактах чередование разных рисунков, в том числе и введение триольной формулы, подготавливают смену настроения.

Область побочной партии – фортепианная кантилена [6], тема ее рельефная, выразительная. Гибкая, непрерывная мелодическая линия контрапунктирует с интонационно и ритмически родственной ей триольной хроматизированной фигурацией скрипки. Для реализации подобного контрапункта нужна большая работа над интонацией и слаженность ансамбля, мягкого и плавного диалога скрипки и фортепиано:



Экспозиционное изложение темы побочной партии у фортепиано необходимо приблизить к виолончельному тембру. Важно объединять в целостную композицию мелкое членение триольных ячеек скрипичной партии. Играть нужно на *pianissimo* и ближе к грифу, при этом используя небольшое количество волоса на смычке. В 59 такте применяется внепозиционное движение пальцев. В певучей побочной (партия скрипки), в 63-64 тактах, после *crescendo* необходимо выделить неожиданное *subito piano* в 65 такте. В [8] должен проявиться тембр струны Ре. Звучание здесь негромкое, но достаточно плотное.

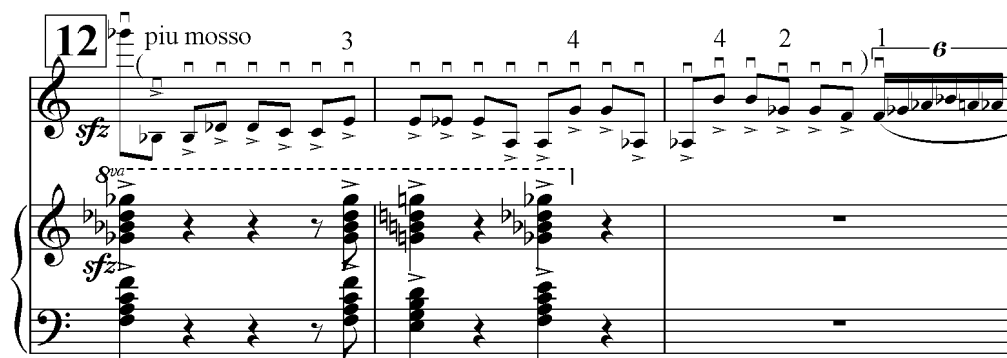
В такте 69 начинается обыгрывание элемента побочной партии. Происходит своеобразная «раскачка» по полтакта, широкая и плотная, с применением всего смычка и с последующим возрастанием динамики. Следует обратить внимание на флажолеты [9], несвоевременное снятие пальцев приводит к ненужным призвукам. Возможен вариант без флажолетов – тогда следует поменять аппликатуру: в 73 такте ноту до взять первым пальцем на струне Ля, а в 75 такте ноту ля – первым, фа – вторым и си – четвертым пальцами. Начиная с 79 такта, движение триолями идет на спад, доходя до *pianissimo*. Pizzicato в 83-84 тактах, несмотря на тихую звучность, исполняется отчетливо, чтобы вступившее фортепиано на *staccato* могло органично подхватить партию скрипки, и продолжить ее динамическое развитие. Таким образом, можно реализовать естественный переход от экспозиции к разработке:

[meno mosso]



Разработка [10] строится на активном развитии темы главной партии (скрипка) и фактурного материала побочной (фортепиано). В ней особенно важно дифференцировать смену темповых обозначений и динамических оттенков; от этого зависит целостность самой разработки. Начинается она с полифонического изложения главной темы, в которой необходимо максимально выявить лирико-психологический настрой. Важно проследить за интонацией каждого голоса скрипичной партии.

Мелодизированная фортепианная фактура наполнена энергией, партия скрипки активна и динамична [11]. Аккорды желательно играть одновременно, при этом кисть должна быть гибкой, эластичной и располагаться между грифом и подставкой или ближе к последней, что обеспечит хороший звук. В аппликатуре не надо бояться использования открытых струн. Аккорды у фортепиано исполняются жестко, даже несколько «агрессивно». В цифре 12 в партии скрипки акцентируется каждая восьмая доля, но при этом сохраняется линейность движения. Секстоли шестнадцатыми и тридцатьвторые длительности играют стремительно crescendo, максимальная динамика падает на восьмые ноты. Желательно сохранить marcato в нижней части смычка; предлагаемое движение все время вниз на восьмых долях не обязательно:



Аккорды в партии фортепиано исполняются *sforzando*, резко и коротко. Все эти компоненты реализует кульминационную зону с [11] до [13] включительно. Яркая кульминация [13] проводится достаточно широким акцентированным смычком в ее верхней половине с последующим замедлением, зависая в воздухе в 115 такте. Следует обратить внимание также на фермато, после него двойные ноты скрипки (*pizzicato*) должны звучать как эхо. Сгустившийся сумрак усиливает низкий тембр фортепиано. Качественное *pizzicato* двойными нотами, не задевающее соседние струны, что обычно приводит к образованию призвуков, требует дополнительной концентрации внимания исполнителя. Хорошее *pizzicato* зависит и от упругости кожи пальцев.

Половинные длительности (119-120 такты) – исполняются ритмически свободно, «белым» звуком без вибрации. Этот переход от сумеречного низкого звучания к болезненно-прозрачному высокому, происходит на четвертой «растянутой» доле в виде *glissando*. Связующую партию ведет скрипка:



Флажолет ми следует взять на струне Ля третьим пальцем. Искусственные флажолеты лучше выполнять на струне Ля, что сохранит тембровую окраску. Флажолеты ми и ми бемоль соединены лигой и исполняются цельно, быстрым скольжением по струне без паузы. Искусственные флажолеты исполнять труднее, чем натуральные. Поэтому, как пишет Л.Ауэр: «Для овладения ими существует одно незаменимое правило: надо упражняться медленно и внимательно следить за тем, чтобы четвертый палец, который в сущности извлекает флажолет (первый палец твердо стоит на месте), слегка касался струны... Малейшее уклонение в отношении интонации отрицательно скажется на звучании флажолета»⁶. Что касается партии фортепиано, то она в это время выполняет функцию арфы. Заключительный элемент связующей (переход партии скрипки в партию фортепиано) подводит непосредственно к варьированной зеркальной репризе.

В побочной партии (*meno mosso*) соответственно изменяется регистровая и тембровая окраска (теперь она начинается от ноты фа в третьей октаве, охватывает самый высокий регистр скрипки), что придает ей еще более утонченный характер, требующий, в свою очередь, безупречной интонации. Кульминация побочной партии, благодаря высокому регистру скрипки и применению двойных нот звучит еще ярче и драматичнее, чем в экспозиции. Динамический спад подготавливает коду, построенную на варианте темы главной партии. Последняя на этот раз совмещает функции репризы и коды. Теперь она звучит

⁶ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. –М., 1965. –С. 78-78.

умиротворенно, постепенно растворяясь на полутоновой интонации квинтовых флажолет – прозрачных и холодных.

Стремительная и демоническая по характеру вторая часть – *Allegro vivace* вносит внезапный контраст в драматургическое развитие всего цикла. Это буря, вихрь драматических эмоций, выраженных непрерывающимся движением шестнадцатых, содержащих широкую гамму регистровых скачков, динамических накоплений и спадов:



Структуру основной темы солирующей скрипки условно можно расчленить по тактам на 3+4(2+2) +4+2, где последние 2 такта становятся связкой ко второму проведению. Все шестнадцатые исполняются штрихом *sautillé*. Основная трудность возникает при переходе от дублированных к одиночным нотам (170, 172, 203, 205 такты). Требуется отработать одновременное совпадение движения пальцев и смычка: – быстрое снятие и постановка пальцев при сохранении качества штриха. Другая сложность заключается в четком перемещении смычка через две струны (173, 194-197 такты). Важно подчеркивать обозначенные первые доли тактов. В [19] – второе проведение темы скрипкой октавой выше окрашивается яркой контрапунктической темой в правой руке партии фортепиано. Левая рука в это время озвучивает ритмически организованные диссонирующие созвучия. В [21] – функции инструментов изменяются: ведущая тема у фортепиано, а у скрипки – контрапункт. В 212-217 тактах скрипка широкими интервалами движется от самой низкой ноты к ми четвертой октавы, при этом динамика ее идет на спад.

Glissando в 218-219 тактах выполняется плавным скольжением по струне третьим пальцем при неизменном штрихе:



Последнее проведение основной темы (соло скрипки) «взлетающей в за облачные выси» в 244 такте подхватывает фортепиано. Точное распределение ее динамики в токкатном движении подготавливает контрастную лирическую тему средней части. Движение, заданное в первой части шестнадцатыми длительностями, сохраняется в фортепианной фактуре на протяжении всей средней части:

[Allegro vivace]

Лирическая скрипичная мелодия состоит из двух фраз, где вторая более развернутая. Важно уловить опорный динамический и смысловой центр темы, приходящийся на ноты си в 275 и 293 тактах. Желательно избежать смены струн и сохранить прозрачный серебристый тон. Квартовые флажолеты – заключительное завершение музыкальной мысли. В данном случае можно начинать движение на струне Ля, а заканчивать на струне Ре.

[28] – середина средней части. В ней происходит внезапный динамический взрыв накопленной энергии за счет насыщенного звучания «баска» в пятой позиции. Новая тема, вычлененная из предыдущих интонаций, создает активный импульс движению, чему в немалой степени способствует и появление четвертных триолей. Варианты аппликатуры связаны с выбором переходов при смене позиций. Основной вариант выписан в партии скрипки. Можно перейти на ми третьим пальцем, а в следующем такте – на ре вторым, но этот вариант менее логичен.

С [30] вступает реприза средней части. В фортепианной партии помимо продолжающегося движения шестнадцатыми внедряется поступенный мелодический контрапункт протяженными длительностями. Динамика постепенно наращивается с помощью дробления мелодии на более мелкие длительности, они же обуславливают напряженную кульминацию, переходящую в яркую каденцию скрипки, интонационность и динамические оттенки которой насыщены контрастами (нюансировка резко изменяется: *crescendo*, *sforzando*, *diminuendo*). По завершению каденции начинается сокращенная реприза второй части цикла.

Образный мир третьей части сонаты, – это мир сложных душевных переживаний: философских размышлений, скорбных настроений и глубокой печали. Хроматическое ниспадающее движение, глубокие мелодизированные октавные басы фортепиано, интонационно связанные с главной темой (скрипка) определяют характер и полифонический склад всей части. Сложность в реализации психологического тонуса финала заключается именно в полифонизации ткани, в пластичных гибких интонационных переходах от одного голоса к другому, в нахождении соответствующей тембровой окраски того или иного раздела, в объединении небольших, часто коротких фраз в единое целое.

Финал располагает огромными возможностями индивидуального прочтения содержания музыки. *Ad libitum* иногда на очень малых отрезках музыкальной формы, ощущение внутреннего напряжения и расслабления фактуры [44], регистровое и тембровое разнообразие, импровизационность, наконец, наличие каденции позволяют выявить исполнительские возможности скрипача. Изложение темы скрипкой [39] (из-за такта на *piano*) в течении двух тактов окрашивается сумеречным тембром струны Соль. Но и при смене струны, в такте 455 желательно сохранить тембровую окраску с помощью передачи звуковой напряженности:

[Maestoso]



Тема состоит из нескольких коротких фраз, где главная – первая (452 такт) содержит две малые терции, движущиеся в противоположном направлении. В структуре третьей части цикла многие важные моменты определяет вторая фраза, особенно ее начальный излом: чистая кварта вверх, тритон вниз и малая секунда. Это интонации воспринимаются как «визитка» части. Все короткие фразы достаточно выпуклые и выразительные, при этом не разрушают целостности всей мелодии. Смена смычка должна быть идеальной. Изломанность линии, ее хроматизация вызывают трудности в воспроизведении чистой интонации и в выписанной аппликатуре, иногда с возможными вариантами.

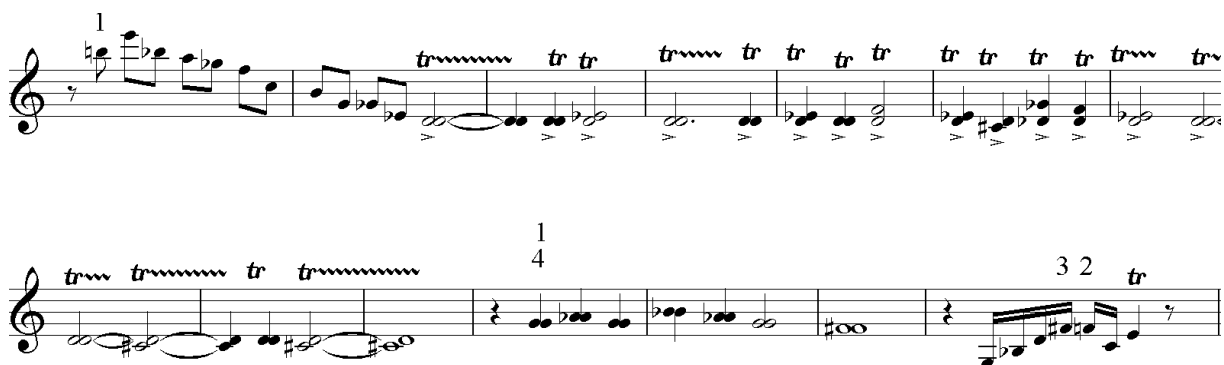
В [40] тема окрашивается в более светлые тона струны Ля. При этом напряженность не спадает, а наоборот возрастает благодаря развитию тематического зерна: появлению более мелких длительностей и звуковысотных вершин. Первый значительный подъем приходится на 471 такт. Кульминация в [43-44] (*forte*) совпадает с проведением темы главной партии из первой части цикла в партии фортепиано. У скрипки дается ее вариант с двойными нотами, украшенными мордентами:

[Maestoso]



Звукоизвлечение по штриху приближается к *martelé*, очень активному в начальной стадии, но более сглаженному в конце движения. Нужно выделять из общей структуры мелодическую линию, расположенную в более высоком регистре. Все это в конечном счете приводит к яркой кульминации [44], звуку си у скрипки, а у фортепиано (*fortissimo*) озвучивается первый такт темы вступления из третьей части.

В 485 такте наступает резкая смена настроения – возникает хрупкая и прозрачная трель (485-456 такты), сползающая на *glissando* вниз на фоне прояснившейся минорной гармонии. Последние тематические фразы модулируют в каденцию, которая исполняется очень свободно, как по темпу, так и по эмоциональному тону. Интонации третьей части сменяются тревожной трелью в унисон с открытой струной, из которой произрастают мотивы первой части цикла. Затем вторгается фактурное движение шестнадцатыми из второй части с зависшими трелями.



Теоретически каждый скрипач, обладающий пальцевой техникой, должен владеть трелью. В действительности напряжение некоторых мышц руки часто мешает развитию трели. Прежде всего надо установить причину, а затем приступить к упражнениям которые помогут убрать помехи. Эти упражнения описаны в книге «Искусство скрипичной игры» К.Флеша. Особое внимание работе над трелью уделял Л.Ауэр, который рекомендовал следующее: «Для получения красивой – безразлично длинной или короткой – трели пальцы, прежде всего, должны быть укреплены гимнастическими упражнениями, систематически, повторяемыми из дня в день... для укрепления слабых пальцев только одни пальцы должны ударять по струнам, ни в коем случае не вся рука»⁷. Сложность представляет собой и движение в унисон, так как это связано с большой растяжкой пальцев. Постепенно движение шестнадцатыми активизируется до кульминационного момента (ми четвертой октавы). Фактура насыщена разнообразными интонациями, в которые вкрапливается второй элемент темы.

Сокращенная реприза звучит на достаточно высоком динамическом уровне. Главная тема объединяется с материалом вступления к третьей части, демонстрирующим заключительную драматическую кульминацию всего произведения. Плавные имитации мотивов главной темы подводят к коде – концентрированному выражению глубокой печали, размышлению о сущности бытия, о прошлом, которому нет возврата (главная партия первой части). Таким образом, кода по своему смыслу и материалу суммирует содержание не только третьей части, но и цикла в целом.

В крупных формах, как например, в Сонате для скрипки и фортепиано внимание интерпретатора должно быть сконцентрировано не только на деталях произведения, но и на его разделах и композиции в целом. Отсюда необходимо тщательно продумать соотношение частей, внутренних построений сонатного цикла.

Триптих «Кошки»

⁷ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. –С.73.

Триптих «Кошки» для шести скрипок и фортепиано написан в 2004 году. Он был впервые исполнен на международном музыкальном фестивале «Ильхом XX» силами студентов моего класса в составе Е.Савченкова, Е.Горховер, И.Анцифорова, Л.Раимджанова, Н.Ковальчук, В.Федотова и концертмейстер С.Константиновская. «Кошки» – это сюита из трех контрастных пьес-картин, объединенных единым замыслом. Каждой части предпослано название: 1 – «Черная кошка в темной комнате»; 2 – «Балаганчик»; 3 – «Неожиданный визит». Названия частей, как и элементы программности, хотя и носят условный характер, тем не менее, дают импульс для восприятия образной сферы каждой из них. Главная идея ансамбля – выразить в звуках театрализованное представление, объединившее в себе мрачные размышления и драматизм, клоунаду и юмор, радость и печаль.

В первой части триптиха «Черная кошка в темной комнате» изобразительные моменты переплетаются с мрачными философскими размышлениями. Они раскрывают, соответствующие этой части настроения. Вторая часть цикла «Балаганчик» рисует картинки уличных театральных представлений, передвижных цирков на оживленных ярмарках, где наряду с шарманщиком, акробатами обязательно выступали животные с незатейливыми номерами.

Третья часть «Неожиданный визит» – стремительный финал. Под «визитом» можно подразумевать и «кошачий переполох» и ворвавшийся вихрь, сметающий всё на своем пути. Пьеса очень динамична, звучит на одном дыхании. По замыслу все части цикла исполняются без перерыва.

В триптихе перед музыкантами ставится ряд сложных задач. Сначала желательно, чтобы музыканты познакомились с циклом с листа. После прочтения его они получают общее представление об авторском замысле произведения и трудностях, которые необходимо преодолеть. На раннем этапе рекомендуется изучить все партии инструментального ансамбля каждым музыкантом в отдельности. Здесь подразумевается очень серьезная работа педагога со студентами в освоении основных навыков ансамблевой игры: тщательная отработка штрихов; особо следует обратить внимание на многочисленные *glissando*, аппликатуру, динамику, позже и стиль. Конечный результат работы: научиться слышать себя, своих партнеров и ансамбль в целом. Образно определила это средство музыковед Т.Свирская: «Умение вписывать себя в общее звучание ансамбля, то «растворяясь» в нем, то выходя на передний план, подчиняясь художественной трактовке и логике произведения».

Следует обратить внимание на своеобразие сонорной тембровой палитры, образованной с помощью техники сверх-многоголосия. Обилие полутоновых ходов предъявляет музыкантам особое внимание к интонационной сфере. Естественно, что нужно добиться синтеза эмоциональной выразительности и техники ансамблевой игры, иначе говоря, полной гармонии. Таковы общие требования, предъявляемые к музыкантам-ансамблистам. Теперь обратимся к более последовательному исполнительскому анализу.

Итак, ансамблевая фактура первой части построена на сочетании полифонической фактуры с гомофонной. Динамика ее в основном колеблется в пределах *p*, *mp*, *pp*, за исключением кульминационных моментов. Основная тема – соло первой скрипки с

глиссандирующими звуками, изображающими кошачье «мяу», свертывание «кошки в клубок», исполняется скользящим вторым пальцем, начиная с форшлага и до шестнадцатой доли (соль-диез). Для ровности и пластичности звучания лучше начинать в пятой позиции, а заканчивать в первой, все на струне Ля. Тембр этой струны придает мелодии мягкость и задумчивость. Не следует играть на струне Ми, так как она прозвучит открыто, ярко, что не соответствует характеру пьесы. Конец темы не завершает фразу, а неопределенно зависает в воздухе:



Подобный тип построения главной темы сохраняется и в последующих проведениях шестой скрипки (3 такт), третьей (6 такт) и т.д. В дальнейшем она контрапунктирует с глиссандирующими интонациями в других голосах, что придает построению гармоническую неустойчивость и ощущение недосказанности.

Поскольку *glissando* употребляется никак как прием перехода из одной позиции в другую, а как средство выразительности оно требует отдельного рассмотрения. В различных партиях, особенно, когда движение проходит на большом временном отрезке, *glissando* исполняется с четкой фиксацией первой ноты, не задерживаясь, равномерно распределяет скорость движения и «плывет» к следующей ноте. В большинстве случаев это движение сопровождается усилением звука, за исключением обозначенных в нотах *diminuendo*. Аппликатура *glissando* во многом связана с тем, что ноты должны находиться на одной струне и обычно извлекаться одним пальцем. При параллельном движении голосов *glissando* возникают сложности в ансамбле. Здесь особенно важна единая трактовка исполнителями данного приёма игры.

В [2] слегка акцентированное последовательное вступление голосов с опозданием на четверть (сначала фортепиано «ля» большой октавы, затем 1 и 2 скрипки на фа-диез второй октавы, затем 3, 4, 5 и 6 образуют каноническую фактуру. Следует выделить поочередное глиссандирование динамическими акцентами у 3, 4 и 6 скрипок. В 23 такте все голоса делают активное *crescendo*. к 24 такту, в конце которого наступает спад (*diminuendo*), что создает волнообразное движение. Принцип постепенного вступления голосов *glissando* становится основой развития данной части.

[Lento]

Здесь партии инструментов вступают более разбросано, но с общей нарастающей динамикой, с сонорной звучностью, что приводит к первой большой кульминации. Резкая напряженность неожиданно прерывается красочным и прозрачным эпизодом. Наступает момент истины, катарсис (медитативный раздел): слышны медленно спускающихся, как космические лучи звуки пяти скрипок, зависшие на *pianissimo* в высоком регистре на струне Ми, на фоне длительного органного пункта на ноте до-диез первой октавы у шестой скрипки в 44 такте. Мелодические линии образует полиритмию и красочные гармонические образования. Особый тонкий поэтический эффект придает этому эпизоду фортепианная фактура, приближенная по тембру прозрачному и несколько холодновато- сказочному звучанию челесты (шестнадцатые в третьей октаве). В партии левой руки звучат элементы основной темы:

[Lento]

The image shows a musical score for measures 44 to 57, marked [Lento]. The score is for a string quartet and piano. Measures 44-57 show a complex texture with multiple voices. The piano part features a prominent glissando in measure 58, marked 'pp' and 'gliss'. The string parts have various dynamics including 'pp' and 'ppp'.

В 53-57 тактах пуантилистическое распределение отдельных акцентированных звуков мелодической линии у разных инструментов неминуемо ведет к нарастанию звучности. Особенно важно не оставить без внимания характерный эффект внезапного *pianissimo* в 58 такте. После этого начинается планомерное усиление напряжения. Количество *glissando* увеличивается, усложняется и партия фортепиано. Кульминация первой части приходится на первую долю. Фермата должна быть достаточно длительной, чтобы сила напряжения успела ослабнуть [7]. Вступления второй и первой скрипок окрашиваются в первоначальные смысловые краски — это по существу видоизмененная сжатая реприза. Ряд *glissando* с угасающей звучностью завершает первую часть триптиха. Их исполнение должно быть абсолютно синхронным как по скорости движения, так и по моменту снятия.

Вторая часть «Балаганчик» имеет ещё и второе название «Шарманка», навеянное остиной двухтактовой фактурой с соответствующей гармонией. Фактура складывается из поочередного вступления голосов, которые как кубики постепенно создают общую структуру, на фоне которой в [10] тему проводит первая скрипка. Основные элементы мелодизированной фактуры сами по себе просты: *pizzicato* 1,2, затем 3,4 скрипок, но достаточно трудны для исполнения в ансамбле. Во-первых, в них отсутствует опорный басовый звук и начало приходится на слабую долю, что усложняет вступления инструментов, во-вторых, *pizzicato* на *pianissimo* трудно играть четко и вовремя. Поэтому начало пьесы требует тщательной отработки. С 5 такта возникают опорные звуки у шестой скрипки. Смычок мягко погружается в струну, создавая ощущение глубокого продолжительного звучания гармонии до ее следующей смены. Четвертая скрипка, а затем и третья подчеркивают слабую восьмую долю, создавая ощущение синкопированности. Следующая восьмая длительность, напротив, легкая по

характеру. В 94 такте пятая скрипка вводит в фактуру тематический вариант (ритмически активные шестнадцатые) и новую окраску приёмом игры у подставки *sul ponticello*. Динамика, в отличие от других голосов, обозначена *mf* для более яркого выявления её своеобразного тембра *sul ponticello*.

С новым элементом фактуры в 96 такте вступает вторая скрипка с резкого акцентирующего звука на слабой доле и сразу *subito p* с последующим *crescendo* до *f* со срывом на следующей ноте. В [10] ансамбле партии первой скрипки динамически выделяется главная тема танцевального характера («изящная и грациозная кошечка стоит на задних лапках»), а остальные инструменты на *diminutndo*, как бы разыгрывают действие второго плана. Их образы, достаточно яркие и рельефные и в дальнейшем продолжают выполнять свою функцию, поддерживая соответствующую артикуляцию, только более скромно.

Партия первой скрипки наиболее сложна, как по характерной передаче «балаганного» образа, так и чисто технически. Это связано с частыми скачками в разных позициях в высоком регистре, со сложной полифонической фактурой и гармонией. В 109 такте происходит смена настроения. Подчеркивая тон до-диез, вторые голоса выступают на первый план. Оттенки смягчаются к [12].

Новое проведение темы получает объемное звучание благодаря дублированию её шестой скрипкой через две октавы. Возникает тембровое звучание приближающееся к органу.

В партии третьей и четвертой скрипок вклиниваются тематические элементы в виде имитаций, добавляются голоса, варьируется ритмика солирующих партий. Все это приводит к усложнению и усилению звучности и театральной «хаотичности»[13]. Ведущие темы – образы как бы исчезают, остаются лишь различные элементы фактуры, слегка напоминающие о театрализованном представлении.

Таким образом, индивидуальная трактовка партий инструментов, их мелодико-ритмическая дифференцированность как в интонационном, так и ритмическом отношении (преобладание полиритмии), составляют основу партитуры. Она требует скрупулезной работы в деталях и умении исполнителей вписывать себя в ансамбль.

Третья часть «Неожиданный визит» в образном отношении наиболее яркая и эффектная. Быстрый и стремительный темп, многообразные и нестандартные мелодические движения, пронизывающие всю пьесу до самого конца, доставляют много проблем в эмоционально-техническом плане. Кроме того, следует обратить внимание на важные детали, выполнение которых будет способствовать реализации авторского замысла – раскрытию образа игрового характера.

Начальный такт – акцентированная нота под фермой лишает ритмической опоры для вступления голосов. Быстрый темп, который в течение финала практически не меняется, определяют четвертая и пятая скрипки. Чтобы облегчить анализ данной части, целесообразно функционально разделить контрапунктирующие партии инструментального ансамбля на три группы: первую группу образуют стремительные, вихревые графические мелодические линии варьированных шестнадцатых (волнообразные по динамике), они то уплотняются (увеличивается количество партий), то разрежаются (уменьшаются), таким образом взаимодействуют друг с другом, как бы «разговаривают». Для удобства исполнения большинство этих линий расчленены на небольшие отрезки, которые подхватываются разными группами инструментов. Хотя это и несколько облегчает техническое воспроизведение, но не решает проблемы достижения единства инструментального ансамбля на протяжении всей части:

Allegro

arco 3 24 3 02 0 3 2

arco 3 2 3 2

pp

arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*

pp

pp

pp

pp

pp

Исполнители должны обладать хорошим чувством ритма и ощущением звучания своего отрезка в общей концепции мелодического движения. Огромное значение также приобретает владение четким отрывистым штрихом *spiccato*, близкого к *sautille*, проходящего практически через всю часть. При неодинаковом воспроизведении штриха рухнут все планы единой линии у разных инструментов.

Вторую группу составляют педальные звуки (133-135 такты) – гармонический остов, начало которого берется коротким акцентом, сменяющийся внезапным *piano*. После первого такта количество голосов увеличивается, что создает ощущение пространственности.

Третья группа – это самостоятельный, напевный мелодико-гармонический материал изложенный *pizzicato* (иногда без него), с использованием в заключении построения глиссандирующих интонаций (приём игры *glissando* приобретает в этой части цикла, как и в первой, большое художественное значение). Весь этот материал противопоставляется вихревому движению шестнадцатых. *Pizzicato* в 136-137 тактах исполняется четко, и вместе с тем, легко, а *glissando* ярко и выпукло. У первой и второй скрипок *glissando* [15] звучит *piano* с последующим резким *crescendo* (два такта), голоса движутся в противоположных направлениях, благодаря чему возникает огромное напряжение. В заключении построения происходит параллельный спад динамики, возникает эффект «горящего свечения» в виде имитации «отсвета» у пятой и шестой скрипок. В [17] появляется кратковременно новый мелодический эпизод с трелями, которые исполняются с легким акцентом. Возникает сонорный диалог между партиями 1, 2 скрипок, а также фортепиано с партиями 3 и 4 скрипок.

С [18] начинается новое, более динамизированное развитие главной вихревой темы, поддержанное фортепиано. Постепенно происходит насыщение звучности, увеличивается количество стремительных по своему движению варьированных скрипичных партий. Внезапное *piano* в 173 такте лишь на короткое время прерывает динамическое развитие, которое вспыхивает вновь с новой силой:

[Allegro]

The musical score shows six staves of music. The first five staves are for violins and violas, and the sixth is for cellos and double basses. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked [Allegro]. The score is divided into measures 173, 174, and 175. In measure 173, all five upper staves begin with a piano (*pp*) dynamic, playing sixteenth-note patterns. In measure 174, the dynamics remain *pp*. In measure 175, the dynamics shift to forte (*f*) for all five upper staves. The bottom two staves (cellos and double basses) are silent in measures 173 and 174, then enter in measure 175 with a forte (*f*) melody. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks.

Динамика здесь достигается не только с помощью быстрого темпа, многообразных пассажей шестнадцатых длительностей, но и благодаря репетиционной технике, обилию хроматических ходов, наконец, сверхмногоголосию и созвучиям-кластерам, образующим сонорный эффект.

Лишь в [22] фактура разрежается, сокращается количество голосов. В 189 такте возникает нисходящее движение шестиголосного канона в нюансе *piano*, где каждый голос вступает с опозданием на четверть. Весь звуковой поток канонически спускается вниз:

[Allegro]



Затем он поднимается на *diminuendo* до самой высокой ноты – соль четвертой октавы, после чего вступает реприза части на фоне органного пункта шестой скрипки. В заключительной части «Неожиданного визита» возникает динамический взлет и наступает ложная или прерванная кода. Неожиданно появляется тема из первой части («Черная кошка в темной комнате») на фоне фактуры из второй («Балаганчик»), выписанная укрупненными длительностями, при этом темп не меняется. В эту тему, в 234 такте внедряется контрапунктически тематический элемент третьей части, как бы продолжая движение коды шестнадцатыми сначала у второй и пятой скрипками. Затем оно подхватывается всеми участниками ансамбля (заключительный взлет). В последних трех тактах «Неожиданного визита» все скрипки и фортепиано звучат в высоком регистре *pianissimo*. Выдержанные по длительности и расходящиеся гармонические звуки приводят к прозрачному просветленному мажору.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Сборник статей. — Новосибирск, 1987.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. —М., 1965.
3. Благовещенский И. Из истории скрипичной педагогики. —Минск, 1980.
4. Благовещенский И. Некоторые вопросы музыкального искусства (педагогика, эстетика, фольклор). —Минск, 1965.
5. Браудо И. Артикуляция. —Л., 1973.
6. Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей. Вып. 2. —М.,1980.
7. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. —М.,1981.
8. Готсдинер М.. Краткие очерки о скрипичном искусстве. —М.,2002.
9. Грум-Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство. —М.,1984.
10. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. —Л.,1988.
11. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. — Новосибирск., 1985.
12. Гутников Б. Об искусстве скрипичной игры. —Л.,1988.
13. Кремер Г. Обертоны, —М.,2003.
14. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. —М.,1964
15. Мострас К. Интонация на скрипке. —М.,1948.
16. Раабен Л. Жизнь замечательных людей скрипачей и виолончелистов. —Л., 1969.
17. Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. —Л.,1984.
18. Петрушин В. Музыкальная психология. —М.,1997.
19. Погожева Т. Вопросы методики обучения игре на скрипке. —М.,1966.
20. Рейсон М. Годы жизни и творческих исканий. —М., 2002.
21. Флеш К. Искусство скрипичной игры. —М.,1964.
22. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. —М., 1983
23. Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. —М., 1978.
24. Ямпольский И. Основы скрипичной аппликатуры. —М., 1977.
25. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. —М.,1983.
26. Янкелевич Ю. Интонация и образ. —М., 1965.

Глоссарий

Аббревиатура (от лат. *abrevio* — сокращаю) — знаки сокращения и упрощения нотного письма. Аббревиатура используется для обозначения: повторения частей пьесы или отдельных тактов,

групп нот, удвоения звуков, переноса звуков на октаву вверх или вниз, инструментов в партитуре, терминов. К аббревиатуре также относятся мелизмы (см. Мелизмы).

Абсолютный слух — способность определять и воспроизводить точную высоту любого звука без предварительной слуховой настройки.

Авангардизм (от фр. *avant* — вперед и *garde* — стража, отряд) — общее название течений современного искусства, для которых характерен разрыв с традициями реализма, поиски новых форм и выразительных средств, нередко превращающиеся в самоцель. Музыкальный авангардизм приводит к разрушению эстетических и технологических основ музыкального искусства. К авангардизму относятся авторы и теоретики серийной, конкретной, алеаторической, пунтилистической, сонористической и электронной музыки. Наиболее видные представители авангардизма — П. Булез, Л. Ноно, К. Штокгаузен, Л. Берио, С. Буссотти, П. Шеффер и др.

Автентический каданс (от гр. *autentikos* — главный, основной) — завершение музыкального произведения или музыкального предложения путем перехода от аккордов доминантовой функции к тонической (см. Каданс).

Автор (от лат. *au (c) tor* — создатель) — создатель художественного, научного или другого произведения. Автор музыкального произведения — композитор.

Авторский концерт — публичное исполнение концертной программы, составленной из произведений одного композитора. В таких концертах сами авторы часто выступают в качестве исполнителей (дирижера, пианиста).

Автофония (от гр. *autos* — сам и *phone* — звук) — в вокальной методике — слышание певцом собственного голоса. Его звучание для поющего существенно отличается от воспринимаемого слушателями, т. к. помимо акустических качеств звука поющий воспринимает также вибрационные и другие ощущения (см. Вокальный слух). Чтобы приблизить автофонию к реальному звучанию голоса, певцы прибегают к различным приемам, к специальным акустическим устройствам.

Агач-комуз — дагестанский трехструнный щипковый инструмент с долбленным корпусом совкообразной формы. Агач-комуз используется для аккомпанемента пению у кумыков, даргинцев горного и среднего Дагестана, а также у аварцев.

Агнус деи (лат. *Agnus Dei* — агнец божий, телец господень) — католическое песнопение; заключительный раздел мессы. Музыка *Agnus Dei* носит лирически-скорбный характер. Выдающиеся образцы *Agnus Dei* создали И. С. Бах, Л. Бетховен, Д. Верди, В. А. Моцарт.

Агогика, (от гр. *agoge* — движение, ведение) — незначительные отклонения (замедления или ускорения) от темпа, допускаемые при исполнении, подчиненные созданию художественного образа. Агогические изменения могут быть указаны автором или возникать в зависимости от художественного замысла исполнителя.

Адажио (ит. *adagio* — медленно, спокойно) — 1. Медленный темп. 2. Часть произведения (симфонии, концерта, сонаты, квартета), написанная в медленном темпе и носящая характер глубокого раздумья. 3. Медленный лирический танец в классическом балете.

Адаптация слуха — способность слуха подсознательно приспосабливаться к восприятию звука разной громкости. Если нижний порог адаптации слуха практически не ограничен, то верхним порогом является громкость порядка 140—150 дБ., превышение которого может вызвать в слуховом аппарате необратимые изменения, вплоть до частичной или полной глухоты.

Азбука музыкальная — древнерусские теоретические пособия, входившие в состав певческих книг, начиная с XV в. Сначала азбука музыкальная ограничивалась перечнем знамен, затем к их перечислению добавилось «толкование знамени», приводились фиты — т. е. мелодические формулы, служившие в качестве вокализов, помогавших развивать музыкальную память, дыхание, вырабатывать певческие и исполнительские навыки. Наиболее полными азбуками музыкальными являются «Извещение о согласнейших пометах» (XVII в.) и «Ключ» к чтению крюкового письма (XVII в.). Азбука музыкальная служит важным источником для изучения древнерусской музыкальной культуры.

Азмари — эфиопский певец-сказитель, исполняющий восхваления, сатиры и исторические песни, текст которых импровизируется по древним канонам. Азмари сопровождают свое пение — гортанное, носовое — игрой на однострунном смычковом инструменте — месинко.

Айтыс (казах, от айту — рассказывать) — состязание казахских акынов, одна из форм казахского устного народного творчества.

А капелла (ит. *a cappella*) — хоровое пение без инструментального сопровождения. Широко распространен в народном творчестве. В стиле *a cappella* написано много произведений многоголосной вокальной музыки для хоров и ансамблей (см. Капелла).

Акафист (от гр. *akathistos* — не сидящий) — торжественное песнопение православной церкви, исполняемое стоя (отсюда — происхождение названия).

Акколада (фр. *accolade* - соединять скобкой) — скобка (прямая или фигурная), соединяющая два или более нотных знамен при записи фортепианных, органных пьес, хоровых и инструментальных партитур (см. Приложение 1).

Аккомпанемент (фр. *accompagnement* — сопровождение) — музыкальное сопровождение основной партии (мелодии) вокального или инструментального произведения. Исполняется на фортепиано, баяне, гитаре и других инструментах, а также инструментальным или вокальным ансамблем, хором, оркестром. Аккомпаниатор — исполнитель аккомпанемента. Аккомпанировать — исполнять аккомпанемент.

Аккорд (ит. *accordo* — согласованность) — совокупность нескольких (не менее трех) разных по высоте звуков, извлекаемых одновременно. Наиболее распространенным видом являются аккорды терцового строения, составляющие звуки которых расположены (или могут быть расположены) по терциям. Аккорд терцового строения, состоящий из трех звуков, называется трезвучием (1), из четырех — септаккордом (2), из пяти — нонаккордом (3), из шести — ундецимаккордом (4). Каждый звук аккорда имеет свое название: нижний — основной тон или прима (обозначается цифрой 1), остальные (по терциям вверх) — терцовый тон, или терция (3), квинтовый тон, или квинта (5), септимовый тон, или септима (7), нона (9). Каждый звук аккорда может быть перенесен в другую октаву, удвоен, утроен и т. д. При этом аккорд сохраняет свое название, кроме случаев, когда основной тон переходит в средний или верхний голос. Аккорд терцового строения является основным элементом гармонии (см. Приложение XIV).

Аккордеон — разновидность хроматической гармоники; имеет две клавиатуры: кнопочную (с готовыми аккордами) — для левой руки и фортепианную — для правой руки. Этот признак отличает аккордеон от других видов гармоники (в том числе и от баяна). Наличие регистров-переключателей позволяет менять тембр инструмента и удваивать звуки (в октаву и унисон). Используется как сольный и аккомпанирующий инструмент, а также входит в состав различных эстрадных ансамблей.

Аккорды нетерцового строения — созвучие из трех (или более) разных по высоте звуков, которые расположены по квартам (А. Скрябин, А. Шенберг), или имеют смешанное строение (С. Прокофьев, А. Берг).

Аккорды терцового строения — см. Аккорд (см. Приложение XIV).

Аккордовый звук — звук, входящий в состав аккорда. В аккордах терцового строения аккордовыми звуками являются те, которые можно расположить по терциям, а в аккордах нетерцового строения (например, квартово-го) — расположенные в установленном порядке. В случае отсутствия четкой системы построения аккорда аккордовые и неаккордовые звуки не разделяются.

Акт (от лат. *actus* — действие) — 1. законченная часть сценического произведения, отделяемая от другого акта антрактом. 2. Музыка между частями пьесы (Англия, 80—90 гг. XVI в.).

Акустика (от гр. *асио* — слушаю) — 1. Раздел физики, изучающий свойства и закономерности звуковых явлений. 2. Условия для наиболее благоприятного распространения звуковых волн в помещениях.

Акустика музыкальная — наука, исследующая физические закономерности музыки в связи с ее восприятием и исполнением. Акустика музыкальная изучает такие явления, как высота, сила, тембр и продолжительность музыкальных звуков, консонанс и диссонанс, музыкальные системы, музыкальный слух, музыкальные инструменты, певческий голос, электронная музыка и т. д.

Акцент (от лат. *accentus* — ударение) — выделение отдельного звука или аккорда путем его динамического или агогического усиления. Обозначения: *V > sf* (от ит. *sforzando* — неожиданный акцент).

Акын — народный музыкант-импровизатор, поэт и певец в Казахстане, Киргизии, слагающий свои песни под аккомпанемент домбры или комуза.

Алеаторика (от лат. *alea* — случайность, игральная кость) — направление современной музыки, провозглашающее случайность первоосновой творчества и исполнительства. Внесение

элемента случайности осуществляется различными методами — жеребьевкой, шахматными ходами, числовыми комбинациями, перетасовыванием нотных листов, бросанием игральных костей, разбрызгиванием чернил по нотной бумаге и т. д. «Абсолютная», «тотальная» алеаторика сводит роль композитора к «организации» звукового номера, ведет к полному распаду музыкальной формы, неконтролируемому музыкальному хаосу. Основоположниками алеаторики являются К. Штокхаузен и П. Булез. И. Ф. Стравинский называл композиторов-алеаториков «ходячими врагами искусства».

Аликвотные струны (от лат. aliquot — несколько) — см. Резонансовые струны.

Аллегро (от ит. allegro — веселый, живой) — 1. Быстрый, оживленный темп. 2. Часть произведения (сонатное аллегро в симфонии, концерте, сонате и т. д.). Чаще всего — первая часть. 3. Условное название пьесы, написанной в этом темпе, но не имеющей специального названия.

Аллеманда (фр. allemande немецкая) — танец XVI—XVIII вв., величественный и плавный. Темп умеренно медленный, размер 4/4; встречается в сюитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и др.

Аллилуйя (гр. alleluja — хвалите бога) — восторженное, торжественное религиозное песнопение с характерным распевом на отдельных слогах слова alleluja. Лучшие образцы alleluja принадлежат Г. Ф. Генделю, И. С. Баху, В. А. Моцарту, П. И. Чайковскому и по своему художественному значению выходят далеко за пределы религиозной музыки.

Алфавит музыкальный — буквенная система обозначения звуков различной высоты, возникшая в Древней Греции не позднее III в. до н. э. В период раннего средневековья наравне с древнегреческой буквенной нотацией применялись буквы латинского алфавита. После введения в практику линейной системы записи нот Алфавит музыкальный утратил свое значение и применяется как вспомогательное средство обозначения отдельных звуков, аккордов и тональностей.

Альбертиевы басы — изложение партии левой руки в фортепианной пьесе, имеющее вид многократно повторяемого движения по звукам аккорда. Название связано с именем итальянского композитора Д. Альберта, которому приписывают приоритет использования этого приема.

Альборада (от исп. *alborada* — рассвет) — испанские вокальные и инструментальные произведения, воссоздающие картину рассвета, наступления утра или же исполняемые утром на открытом воздухе. Наиболее известны альборады М. Равеля, Ж. Бизе, И. Альбениса Ф. Пуленка. Как эпизод, альборада входит в «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова.

Альт (от лат. *altus* — высокий) — 1. Низкий детский (или женский) певческий голос. Диапазон от а до е2. 2. Партия в хоре или вокальном ансамбле, состоящая из низких детских или женских голосов (меццо-сопрано и контральто). 3. Смычковый инструмент из семейства скрипичных (ит. *viola*). Строй струн — с, g, d1, a1 — на квинту ниже строя скрипок. Диапазон от с до е3, ноты записываются в альтовом и скрипичном ключах. Входит в состав симфонического оркестра и камерных ансамблей; как сольный инструмент встречается редко. 4. Разновидность духового инструмента (альтгорн). 5. Разновидность некоторых оркестровых инструментов (альт-кларнет, альт-тромбон, домра-альт, балалайка-альт и т. д.).

Альтерация (от лат. *altero* — изменять) — 1. Повышение или понижение любой ступени лада на полутон или целый тон при помощи знаков альтерации без изменения названия ступени. Знаки альтерации: диез (1) — обозначает повышение на полтона; бемоль (2) — понижение на полтона; дубль-диез (3) — повышение на тон; дубль-бемоль (4) — понижение на тон. Отмена предшествующего знака альтерации обозначается знаком бекар (5) (см. Приложение V)). Случайные знаки альтерации действительны только в пределах такта, в котором они записаны. Ключевые знаки альтерации пишутся в начале нотного стана и действуют во всех октавах до конца произведения или изменения знаков. 2. В учении о гармонии — хроматическое видоизменение основных неустойчивых ступеней звукоряда, обостряющее их тяготение к устойчивым звукам тонического трезвучия. Аккорды, содержащие такие звуки, называются альтерированными. 3. В мензуральной нотации — удвоение второй из двух равных нотных длительностей при превращении двухдольного метра в трехдольный.

Альтерированные аккорды — аккорды, включающие альтерированные ступени лада.

Альтовый гобой, гобой д'амур — разновидность гобоя, отличающаяся от обычного гобоя грушевидным раструбом и большими размерами. Звучит на малую терцию ниже гобоя. Диапазон — g — d3.

Альтовый ключ — ключ из группы до (C); показывает, что нота до первой октавы (с1) расположена на третьей линейке нотного стана; применяется для записи партий скрипичного альты и тромбона (см. Ключ).

Амбушюр (фр. *embouchure*, от *bouche* — рот) — способ складывания губ и языка для извлечения звука при игре на духовых музыкальных инструментах.

Амвросианский гимн — название распространенного церковного гимна (Тебе бога хвалим), авторство которого ошибочно приписывалось епископу Амвросию (IV в.). Музыку на текст амвросианского гимна писали Г. Гендель, Г. Берлиоз, Дж. Верди, Дж. Сартти, А. Ведель, Д. Бортнянский, Н. Римский-Корсаков и др.

Амвросианское пение — древнейшие гимны римско-католической церкви, введенные миланским епископом Амвросием (IV в.). Язык гимнов красочен, образы отличаются яркой выразительностью, в основе музыки лежат народные напевы миланцев. После введения григорианского пения (VI в.) амвросианское пение сохранилось только в церквях Милана.

Амплитуда (лат. *amplitudo* — объем, величина) — величина отклонения вибратора от положения равновесия. От амплитуды зависит сила звука. Чем больше амплитуда колебаний, тем громче звук.

Анализ музыкальных произведений — научное исследование музыкальных произведений как художественного целого: их содержания, стиля, формы, музыкального языка и его элементов. Анализ музыкальных произведений введен как учебный курс вместо анализа музыкальных форм в учебных планах специальных музыкальных заведений.

Ангемитонный звукоряд (от гр. *an* — без, *gem* — полу, *tonos* — тон) — бесполутоновый звукоряд, различные бесполутоновые ладовые образования. Развитым ангемитонным звукорядом является пентатоника.

Англез (фр. *anglaise* — английская) — общее название народных танцев английского происхождения (двух- и четырехдольных контрдансов, трех- и двухдольных хорнлайнов).

Английский рожок — духовой деревянный инструмент из семейства гобоев (альтовый гобой). Диапазон от е до в2. Входит в состав симфонического оркестра.

Анданте (ит. *andante* — идти размеренно, спокойно) — 1. Умеренный темп, соответствующий спокойному шагу. 2. Часть музыкального произведения, написанная в этом темпе. 3. Условное название пьесы, написанной в спокойном темпе и не имеющей специального названия,

Аннотация (лат. *annotatio* — замечание) — короткое изложение содержания музыкального произведения, включающее: полное название произведения, сведения об авторах музыки и текста, жанр, форму, фактуру, тональность, темп, метр, ритмические особенности, динамику, звуковедение, состав исполнительского коллектива, диапазон, тесситуру и т. д. В музыкально-педагогических учебных заведениях место аннотации в последнее время занимает целостный художественно-педагогический разбор произведения, рассматривающий, помимо указанных компонентов, психолого-педагогический аспект произведения, что позволяет определить комплекс средств, необходимых для раскрытия идейно-художественного содержания произведения и реализации заложенных в нем педагогических возможностей.

Ансамбль (фр. *ensemble* — вместе) — 1. Группа исполнителей, выступающих совместно (дуэт, трио, квартет, квинтет и т. д.). Существуют самые разнообразные составы ансамблей — вокальные, инструментальные, вокально-инструментальные, струнные, фортепианные, духовые, объединенные ансамбли хора, оркестра, балета и т. д. 2. Совместное исполнение музыкального произведения несколькими исполнителями. 3. Музыкальное произведение, предназначенное для исполнения группой музыкантов (дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет). 4. Завершенный номер оперы, оратории, кантаты, написанный для группы певцов с сопровождением или без сопровождения. 5. Крупный исполнительский коллектив.

Антифон (от гр. *anti* — против и *phone* — звук, голос) — поочередное пение солиста и хора или двух частей хора, как бы ведущих диалог.

Антифонарий — собрание антифонов, респонсориюв и псалмов для исполнения вне мессы. Принят в католической церкви.

Античные лады — см. Древнегреческие лады.

Антракт (от фр. *entre* — между и *acte* — действие) — 1. Перерыв между действиями спектакля или отделениями концерта. 2. Название музыкального вступления к действиям спектакля (кроме первого).

Апофеоз (гр. *apotheosis* — прославление, обожествление) — в операх и балетах, а также в крупных симфонических произведениях — заключительные сцены и эпизоды, прославляющие основную идею произведения. Образец апофеоза — заключительная сцена оперы М. Глинки «Иван Сусанин».

Аппликатура (от ит. *applico* — прикладывать) — 1. Способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальных инструментах. Выбор аппликатуры является важной частью исполнительского мастерства. Для обозначения аппликатуры применяются арабские цифры, проставляемые над (или под) нотными знаками. 2. Система обозначения аппликатуры в нотах.

Апподжиатура — см. Предъем.

Арабеска (фр. *arabesque* — арабский) — инструментальная пьеса изящного, причудливого характера, с узорчатой фактурой и щедро орнаментированным мелодическим рисунком. Широко известны арабески Р. Шу-мана, А. Лядова, А. Аренского, К. Дебюсси.

Аранжировка (фр. *arranger* — приводить в порядок) — 1. Переложение музыкального произведения для другого состава исполнителей. 2. Обработка мелодии для исполнения на музыкальном инструменте или для голоса с сопровождением. 3. Облегченное переложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте. 4. В джазовой музыке — гармонические, фактурные изменения, которые вносятся музыкантами в процессе исполнения и связаны с импровизационным стилем игры.

Ариетта (ит. *arietta*) — 1. Маленькая ария, отличающаяся простотой изложения, песенностью мелодики. 2. Во французской опере первой половины XVIII в. — ария в блестящем колоратурном стиле на итальянский текст, не связанная со сценическим действием, «вставной» номер. 3. Сольная песня в народном духе, исполняемая перед разговорным диалогом или после него во французской комической опере и противопоставляемая заключительной куплетной песенке на популярную мелодию — т. н. водевилю. 4. Инструментальная пьеса.

Ариозо (ит. *arioso* — вроде арии) — 1. Разновидность арии: небольшой сольный вокальный эпизод напевно-декламационного характера. От арии отличается меньшим размером и драматической насыщенностью (напр., ариозо Германа из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского). 2. Исполнительское обозначение, указывающее на певучий характер игры или пения, не связанное с каким-либо жанром (встречается у И. С. Баха и Л. Бетховена).

Ария (ит. *aria* — песня, основное значение — воздух) — 1. Сольный номер из оперы, кантаты и т. д., отличающийся законченностью построения, выразительностью мелодии. Как правило, ария является центральным моментом в характеристике действующего лица. К лучшим образцам арий принадлежит ария Филиппа из оперы «Дон Карлос» Д. Верди, ария Игоря из

оперы «Князь Игорь» А. Бородина и др. 2. Концертная пьеса для певца-солиста в стиле оперной арии (напр., ария для сопрано Л. Бетховена). 3. Напевная инструментальная пьеса.

Аркан — гуцульский народный мужской танец. По преданию — танец богатырей, спустившихся с гор. Музыкальный размер 2/4.

Аркичембало (ит. *archi cembalo*) — старинный клавишный инструмент, разновидность клавесина. Аркичембало имело три системы струн, отвечавших диатоническому, хроматическому или энгармоническому старинным ладам, в октаве насчитывалось 19 звуков. Аркичембало имело 6 мануалов (клавиатур).

Арпеджио (ит. *arpeggio* — как на арфе) — исполнение звуков аккорда поочередно в восходящем или (очень редко) нисходящем порядке. При записи обозначается словом *arpeggio* или волнообразной вер-тикальной линией перед каждым аккордом со стрелкой, указывающей направление арпеджио.

Артикуляция (от лат. *articulo* — расчленять) — 1. Способ исполнения звуков при игре на музыкальном инструменте или пении. Делится на три вида: связанную (*legato*), отдельную (*non legato*) и краткую (*staccato*) с большой градацией оттенков внутри каждого вида. В нотной записи артикуляция обозначается словами (*legato, non legato, legatissimo, pizzicato, tenuto, portato, staccatissimo, legato secco* и т. д.) или со-ответствующими графическими знаками — лигами, точками, черточками и др. 2. Четкое, выразительное произношение звуков — гласных и согласных при пении.

Артист (фр. *artiste* — художник) — человек, профессионально занимающийся исполнительским искусством. Музыкант, певец, инструменталист, дирижер, выступающий на оперной сцене или концертной эстраде. В широком смысле — любой деятель искусства — композитор, писатель, поэт, художник и т. д.

Арфа (ит. *arpa*) — струнный щипковый инструмент древнего происхождения. Современная арфа имеет 46 струн и семь педалей для перестраивания основного звукоряда (до-бемоль мажор). Диапазон: от *Ces1* до *fis4*. Звук арфы — нежный, звонкий, серебристый по тембру. Используется как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент.

Аспирация (от лат. *aspiratio* — вдыхание) — старинный прием исполнения, близкий к стакато и означавший сокращения звука на половину длительности.

Атака (ит. *attacca* — наступай, нападай, вяжи) — 1. В пении — переход голосового аппарата от дыхательного к певческому состоянию; начало звука. Существуют три типа атаки: мягкая, твердая и придыхательная. 2. При игре на музыкальных инструментах внезапное напряжение мышц рук и кисти (мышечная подготовка), необходимое для акцентированного вступления. 3. Обозначение в нотах, указывающее исполнителю на необходимость непосредственного перехода после завершения одной части произведения к следующей, как правило, отличающейся от предыдущей по характеру и темпу.

Атональная музыка (от гр. *a* — отрицание и *tonos* — тон) музыка, создаваемая вне логики ладовых и гармонических связей. Принцип атональной музыки — равноправие всех тонов, отсутствие тяготения между ними и объединяющего их ладового центра. Атональная музыка не признает контраста консонанса и диссонанса, необходимости разрешения диссонансов, требует отказа от функциональной гармонии, исключает возможность модуляций. Широкое распространение в музыкальной практике атональная музыка приобрела в начале XX в. в творчестве А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, И. Хауэра. Принципы атональной музыки лежат в основе разнообразных выразительных средств музыкального авангардизма.

Аура (от гр. *aura* — дуновение, ветер) — язычковый щипковый инструмент, состоящий из нескольких варганов, укрепленных на металлическом диске.

Ауфтакт (нем. *auftakt* — перед тактом, затакт) — дирижерский замах перед вступлением, предварительный взмах, показ вдоха перед началом звука.

Аффектов теория (от лат. *affectus* — душевное волнение, страсть) — музыкально-эстетическая концепция, по которой главным содержанием музыки является изображение страстей, чувств человека. Сводя содержание музыки к выражению страстей, аффектов теория умаляла в ней значение интеллектуального элемента. Попытки выражения неких обобщенных чувств, а не их индивидуально-неповторимых проявлений, систематизация интервалов, тональностей, ритмов, темпов и т. д. по их эмоционально-выразительному эффекту приводили к схематизму и односторонности. Сильной стороной аффектов теории была защита естественности и правдивости эмоциональной выразительности музыки, борьба против узкого техницизма и отрешенности от земного, проповедуемой в церковных песнопениях.

Ашуг (от тюркского, ашик — влюбленный) — народный поэт, певец и музыкант у азербайджанцев, армян и родственных с ними народов стран Востока.

Аэрофоны (от гр. *aer* — воздух и *phone* — звук) — музыкальные инструменты, в которых источником звука является воздушный столб, находящийся в канале ствола инструмента. Аэрофоны делятся на флейтовые, язычковые и мундштучные.

Аюмаа — абхазский щипковый музыкальный инструмент, угловая арфа. Аюмаа имеет 14 струн из конского волоса. Звукоряд диатонический, звук извлекают, положив аюмау на колени и зажимая струны пальцами левой и правой рук. Служит для аккомпанеента при исполнении исторических и военных песен. Багатель (фр. *bagatelle* — безделушка, пустяк) — небольшая, технически несложная грациозная пьеса, как правило, для фортепиано. Этот жанр музыкальной миниатюры ввел Л. Бетховен. Б. создавали также А. Лядов, Б. Барток, А. Дворжак, А. Веберн и др.

Бадинач, бадиничи (фр. *badinage, badinerie* — шутка, шалость) — название частей инструментальных сюит французских и немецких композиторов XVIII в., близких к скерцо.

Балабан — 1. Узбекский и таджикский духовой язычковый музыкальный инструмент с узким деревянным стволом, на котором расположены семь игровых отверстий. Звукоряд — диатонический, диапазон — до двух октав. 2. Дагестанский и кабардино-балкарский духовой язычковый инструмент из камыша или тростника с 5-ю игровыми отверстиями. Звукоряд — диатонический, диапазон — до двух октав. 3. Азербайджанский балабан — см. Дудук, Баламан.

Балалайка — русский народный щипковый инструмент с тремя (раньше двумя) струнами. Корпус имеет форму треугольника. Способ звукоизвлечения — бряцание, при котором к струнам прикасаются кончики трех пальцев (2, 3 и 4-го), сложенных особым способом, а также щипок, двойной щипок, малая и большая дробь, срыв, вибрато, тремоло. На балалайке играют также медиатором. Балалайка входит в состав русского оркестра народных инструментов и имеет разновидности: пикколо, прима, секунда, альт, бас и контрабас. Балалайка — прима широко распространена как сольный инструмент.

Баламан — азербайджанский язычковый духовой инструмент из тутового или абрикосового дерева с шаровидной головкой и 9-ю игровыми отверстиями. Звукоряд — диатонический, диапазон — ундецима.

Балафо — ударный инструмент, набор деревянных пластинок. Разновидность маримбы. Распространен в Судане, Сенегале, Гвинее.

Балет (фр. ballet, от лат. ballo — танцую) — 1. Музыкально-хореографическое представление, в котором содержание, чувства и мысли действующих лиц раскрываются средствами музыки и танца. 2. Танцевальная сцена из оперы. 3. Творческий коллектив, осуществляющий постановку балетов и балетных сцен.

Балетмейстер (нем. Balletmeister) — режиссер-хореограф, постановщик балетов, танцев, хореографических сцен в опере.

Баллада (от ит. ballade — танцевать) — в средние века песня народного происхождения, сопровождавшая танец. Позднее — литературное лирико-эпическое произведение драматического характера, часто с элементами фантастики, содержание которого опирается на прошедшие события, предания, легенды. В эпоху романтизма баллада вошла в вокальную («Лесной царь» Ф. Шуберта) и инструментальную (Ф. Шопен, Э. Григ, И. Брамс) музыку.

Балладная опера — английская разновидность комической оперы, основными музыкальными номерами которой были английские, шотландские, ирландские народные баллады. Классическим образцом балладной оперы является «Опера нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша (1728) и до настоящего времени входящая в репертуар театров (в редакции Б. Бриттена).

Бальный танец — современное название танцев, предназначенных для массового исполнения на вечерах отдыха, танцевальных площадках и т. д. Широкую популярность бальный танец приобрел во Франции XVI — XVII вв. (павана, гальярда, куранта, бранль). Любимые танцы XVII в. — бурре, гавот, аллеманда, чакона, жига, сарабанда, менуэт. В XVIII в. получают распространение ригодон, мюзет, контрданс, экосез, лендлер, в XIX в. — лансье, галоп, канкан, полька, мазурка, полонез. Самым популярным танцем со середины XIX в. стал вальс. В XX ст. широкое признание получили — бостон, фокстрот, танго, румба, самба, квик-степ, ча-ча-ча, твист, летка-енка, липси... В России создан ряд оригинальных бальных танцев — русский лирический, вару-вару, сударушка, ятраночка, рилио и т. д.

Банда (ит. banda — отряд, группа, хор) — ансамбль медных духовых инструментов, используемый в отдельных операх для выступления на сцене («Аида» Д. Верди, «Фауст» Ш. Гуно). Иногда банда является дополнением к симфоническому оркестру в качестве усиливающего ансамбля (в увертюре «1812 год» П. Чайковского).

Банджо — народный струнный щипковый инструмент американских негров. По виду напоминает маленький барабанчик с длинным грифом и натянутыми струнами.

Звукоизвлечение осуществляется при помощи медиатора. Входит в состав джаз-оркестра, применяется для аккомпанеента и ритмического сопровождения.

Бандура — украинский народный щипковый инструмент, состоящий из корпуса овальной формы, грифа с колками для 10—14 басовых струн и множества приструнков, непосредственно прикрепленных к деке (до 50). Современная бандура оборудована системой рычагов, позволяющей перестраивать инструмент в любую тональность. Бандура, главным образом, используется как аккомпанирующий певцу инструмент, а также для ансамблей и сольной игры.

Бандурист — украинский народный певец, в прошлом — слепой музыкант, который пел, аккомпанируя себе на бандуре, думы, народные песни и другие произведения, часто собственного сочинения.

Бансури, бансри — индийский духовой инструмент, продольная флейта.

Баньгу, даньпигу — китайский ударный инструмент, односторонний барабан. Широко применяется в народной музыке, китайском оперном театре и ансамблях.

Баньху — китайский двухструнный смычковый инструмент с корпусом из усеченной скорлупы кокосового ореха и длинной шейкой без ладов. Строй баньху: d2, a2. Хроматический диапазон: c1—e4. Применяется как оркестровый инструмент.

Барабан — ударный музыкальный инструмент с неопределенной высотой звука (из семейства мембранофонов). Имеет вид цилиндра, с обеих сторон обтянутого кожей. 1. Малый (военный) барабан — небольшой по размеру инструмент, с сухим, высоким звуком. Звуки извлекаются при помощи двух деревянных палочек. 2. Большой барабан (турецкий) — крупный ударный инструмент с мощным низким и глухим звуком, извлекаемым ударами колотушки. В оркестре барабан исполняет ритмическую и шумовую роль. Ноты записываются на одной линии — нитке.

Бард (англ. bard — певец) — народный певец-сказитель древних кельтских племен, в средние века — профессиональный поэт в Ирландии, Уэльсе и Шотландии. Бард пел, сопровождая свое пение на сходном с лирой инструменте. Музыка песен бардов не сохранилась.

Барел-хауз — исполнительская манера негритянских ресторанных пианистов, которая происходит от блюза и основывается на противопоставлении синкопированной мелодии и острого равномерного ритма в аккомпанементе. Позже манера барел-хауз трансформировалась в буги-вуги.

Бариолаж (фр. *bariolage* — пестро раскрашивать) — быстрое чередование двух смежных струн — открытой (верхней) и укорачиваемой (на которой играют мелодию) при игре на струнных музыкальных инструментах.

Баритон (от гр. *barytonos* — грубозвучный, грубоголосый) — 1. Мужской голос, средний между басом и тенором. Существуют лирические, лирико-драматические и драматические баритоны, отличающиеся силой звучания и тембром. Диапазон: А — аs1; ноты пишутся в басовом ключе. 2. Медный духовой инструмент со звуком насыщенного, мужественного, благородно-певучего тембра. Диапазон: Е — в1 (с2); используется главным образом в духовых оркестрах. Ноты пишутся в скрипичном ключе.

Баритоновый ключ — Ключ из группы фа (F). Показывает, что нота фа малой октавы расположена на третьей линейке нотного стана. 2. Ключ из группы до (C), показывает, что нота до первой октавы расположена на пятой линейке нотного стана (см. Ключ).

Баркаролла (от ит. *barca* — лодка) — песня лодочника. Особенно распространена в Венеции (Италия). Певучая вокальная или инструментальная пьеса. Размер 6/8. Характерный рисунок ритма в аккомпанементе создает ощущение покачивания на воде. Баркаролла широко применялась в операх Д. Паизиелло, Ф. Герольда, Ф. Обера, Д. Россини, Ж. Оффенбаха, как жанр вокальной музыки — у Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона-Бартольди, М. Глинки, как инструментальные пьесы — у Ф. Шопена, П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Форте, Б. Бартока и др.

Барыня — сольный или парный русский народный танец. Темп живой, задорный, музыкальный размер 2/4. Название получил от одного из вариантов припева песни, сопровождающий танец («Барыня ты моя...»). Мелодия «барыни» неустойчива по форме, во время исполнения музыканты варьируют ее, украшая виртуозными пассажами.

Бас (ит. *basso* — низкий). 1. Низкий мужской голос, диапазон от F до f 1, записывается в басовом ключе. Существуют басы кантате (высокий, певучий), центральный и профундо (очень низкий). В оперной практике встречается характерный или комический бас (*basso buffo*). В некоторых хорах особую группу составляют бас-октависты с диапазоном а1 — с1. 2. Духовой

музыкальный инструмент: бас-туба — прямоугольной формы; бас-геликон — круглой формы; в симфонический оркестр входит бас-туба, в духовой — бас-геликон in B и in Es. 3. Самый низкий звук аккорда, т. н. басовое основание. 4. Нижний голос в многоголосном произведении.

Бас-кларнет — деревянный духовой музыкальный инструмент, имеющий большие динамические возможности. Диапазон от B₁ до f₂, звучит на октаву ниже кларнета. Ноты пишут в скрипичном ключе. В симфоническом оркестре используется с XIX столетия.

Басовый ключ — ключ из группы фа (F); один из основных ключей современного нотного письма. Показывает, что нота фа малой октавы (f) расположена на четвертой линейке нотного стана (см. Ключ).

Басоля (укр.), басетля (белорус.) — народный струнный смычковый инструмент, по форме и размерам близкий к виолончели. Строй — квинтовый. Применяется в народных инструментальных ансамблях (см. Троисти музыки) в качестве басовой опоры.

Басо-профундовый ключ — ключ из группы фа (F); показывает, что нота фа малой октавы расположена на пятой линейке нотного стана (см. Ключ).

Бассо остинато (ит. *basso ostinato* — упрямый, постоянный бас) — 1. Мелодический рисунок, непрерывно повторяющийся в басовом голосе музыкального произведения. Особенно часто встречается в произведениях XVII — XVIII вв., в старинных танцевальных формах пассакальи и чаконь, в сопровождении арий. 2. Произведение полифонического склада, в котором бас постоянно повторяет одну тему.

Баттута (от ит. *battere*—бить) — 1. Ударение на начальной доле такта. 2. То же самое, что и *tenuto*. 3. В XV—XVIII вв.— палочка для отбивания такта (деревянная, золотая, трубка из нотной бумаги).

Баунс — характер исполнения, при котором следует играть упруго и расслабленно в умеренном темпе, равномерно акцентируя в аккомпанементе все доли такта, как в шафл.

Бахши, багшы — народные певцы-сказители в Туркмении и Узбекистане, создатели и хранители произведений народного эпоса — дастанов, исполняемых под собственный аккомпанемент на дутаре.

Баян — 1. Легендарный древнерусский певец, упоминающийся в «Слове о полку Игореве» (Боян). 2. Русская хроматическая гармоника — пневматический язычковый инструмент с кнопочной клавиатурой, названный в честь упомянутого Бояна. Существуют четыре разновидности баяна: а) «готовый» — с готовыми трезвучиями и септаккордами в левой клавиатуре; б) «выборный» — без стандартных аккордов, с хроматической гаммой в басу на несколько октав; в) «готово-выборный», сочетающий качества «готового» и «выборного» баяна; г) «электронный», в котором источником звука являются электронные устройства. Баян используется как сольный, аккомпанирующий и ансамблево-оркестровый инструмент.

Баяти — жанр азербайджанских народных лирических песен.

Бекар (см. Приложение V) (фр. *becarre*, буквально: бэ квадратное) — знак, отменяющий действие предыдущих знаков альтерации — бемоля и диеза. Произносится после названия ноты, перед которой поставлен (напр., фа-бекар).

Бельканто (ит. *bel canto* — прекрасное пение) — стиль вокального исполнения, характерный для итальянского оперного искусства XVII—XIX вв. Бельканто требует от певца совершенной техники владения голосом, безукоризненной кантилены, филировки, виртуозной колоратуры, длинного дыхания, эмоционального насыщенного тембра звука. Нередко бельканто превращалось в самоцель. С появлением опер Дж. Верди понятие бельканто утрачивает первоначальное значение, им обозначают совершенное владение диапазоном, звучностью, кантиленой. Современное бельканто продолжает оставаться эталоном красоты и совершенства певческого мастерства.

Бемоль (см. Приложение V) (фр. *bemol*, буквально: бэ мягкое) — знак, указывающий на понижение ступени звукоряда на полутон. Произносится после названия ноты, перед которой поставлен (напр., си-бемоль). При буквенном обозначении слово бемоль заменяется слогом *es* (эс), прибавляющимся к букве, обозначающей соответствующую ноту, кроме: си-бемоль, обозначаемого буквой *B* (в России), а также ми-бемоль (эс) и ля-бемоль (ас).

Бенедиктус (лат. *Benedictus* — благословен) — католическое песнопение лирического, спокойного, светлого характера. Вместе с «Санктус» составляет один из основных разделов мессы. Выдающиеся образцы *Benedictus* созданы И. С. Бахом, Л. Бетховеном, Ф. Листом, В. Моцартом.

Бергамаска (ит. *bergamasca*) — итальянская танцевальная песня XVI—XVII вв., зародившаяся в провинции г. Бергамо. Размер 4/4. Приобрела популярность в Италии, Англии, Германии,

Франции. Мелодию или ритм *bergamasca* использовали композиторы (С. Росси, Б. Марини, Д. Фрескобальди, Д. Букстехуде, И. С. Бах и др.) в инструментальных произведениях.

Бесконечный канон — канон, который можно повторять бесконечно благодаря тому, что окончание его мелодии может переходить в ее начало, а также сочетаться с ним в одновременном звучании.

Библиография музыкальная (от гр. *biblio* — книга и *grapho* — пишу) — 1. Пособия (указатели, обзоры, списки, каталоги), содержащие систематизированные сведения о работах по музыке (книгах и рукописях). 2. Научная дисциплина, изучающая историю, теорию, методику и классификацию библиографии музыкальной.

Библиотеки музыкальные — собрания печатной музыкальной литературы (нот, книг, газет, журналов и т. д.) и рукописей, предназначенных для индивидуального и общественного пользования. Библиотеки музыкальные также ведут специальные каталоги и картотеки, занимаются библиографической и информационной работой, разрабатывают методику музыкально-библиотечного дела.

Бибоп, би боп — джазовый стиль, открывающий период современного джаза. Его обязательная черта — унисонное проведение темы в начале и конце пьесы. Бибоп характеризуется бурной нервной фразировкой, виртуозными пассажами, сухим штриховым рисунком, использованием альтерированных аккордов и политональных структур, повышением роли ритмической группы (тарелки, чарльстон) и манеры скэт-пения.

Бива — японский струнный щипковый инструмент (См. Пипа.)

Биг-бит (букв, большой удар) — форма популярной молодежной музыки, возникшая в результате слияния элементов негритянского джаза и блюза.

Биг бэнд — большой джазовый оркестр, состоящий из 10 — 17-и музыкантов, двух групп — мелодической (саксофоны или кларнеты, трубы, тромбоны) и ритмической (фортепиано, гитара, контрабас, ударные).

Биения — периодическое усиление (и ослабление) громкости, ощущаемое при одновременном звучании нескольких, близких колебания, звуков. Напр., ля — 440 кол./сек. и

435 кол./сек. Биения используются при настройке музыкальных инструментов, иногда для придания звуку особой окраски.

Бит — 1. Ритмический центр тяжести джазового такта, способ акцентирования инструментами ритм-группы, равномерное чередование одинаково подчеркнутых ударов, создающее ритмический пульс джаза. 2. Ритмическая интенсивность, определяющая способность исполнять джаз с легкостью и обостренным чувством ритма.

Бич-хлопушка (ит. frusta) — ударный инструмент из семейства идиофонов. Бич-хлопушка — это две досточки, соединенные с одной стороны кожаным ремешком. Звук бич-хлопушки резкий, похожий на удар бича. Применяется в джазовых и эстрадных оркестрах, иногда — в симфоническом оркестре (М. Равель, Д. Шостакович).

Бликие тональности — тональности первой степени родства (см. Родство тональностей).

Блок-аккорды — аккорды в тесном расположении, исполняемые на фортепиано двумя руками. При этом левая рука выполняет также мелодическую функцию, так как мелодия удваивается в басу в октаву, реже в дециму. Движение аккордов — параллельное. Используется в джазе, эстрадной и танцевальной музыке.

Блокфлёт (нем. Blockflöte) — 1. Разновидность продольной флейты. Цилиндрическая трубка с клювообразным мундштуком, семью игровыми отверстиями на лицевой и одним — на тыльной стороне. Вытеснена из оркестров поперечной флейтой, но может широко использоваться в школьном и домашнем музицировании, воспроизведении старинных музыкальных произведений. 2. Органный регистр лабиальной группы семейства флейтовых.

Блул — армянско-курдская разновидность продольной флейты, инструмент пастухов-овчаров.

Блюз (англ. blues — грусть) — лирическая песня американских негров. Для блюза характерны: синкопированные ритмы, полиритмия, скользящие, не фиксируемые понижения ступеней лада (т. н. блюзовые интонации на III и IV ступенях мажора, образующие 9-тоновый «блюзовый» лад), импровизационность исполнения. Блюз существенно повлиял на формирование джаза и джазовой музыки, в которой существует как вокальная, так и инструментальная форма блюза. Жанровые особенности блюза использованы композиторов Дж. Гершвиным (Рапсодия в блюзовых тонах), М. Равелем (Соната для скрипки и ф-но), Д. Мийо и др.

Блю ноутс — пониженные III и IV ступени в натуральном мажоре, образующие характерные для блюза интервалы м. 3 и м. 7.

Богогласник — сборник духовных кантов и псалмов, распространенный в Западной Украине в конце XVIII — начале XIX вв.

Болгарский распев — один из распевов православной церкви. Мелодика болгарского распева — певучая, выразительная, подчинена системе осмогласия, но по количеству попевок уступает знаменному распеву.

Болеро (исп. bolero) — испанский парный народный танец; темп — умеренно быстрый; размер 3/4 с характерной метроритмической фигурой, подчеркиваемой ударами кастаньет. В форме болеро написаны романсы М. Глинки, А. Даргомыжского, Л. Делиба, инструментальные произведения («Болеро» М. Равеля для симфонического оркестра).

Большая октава — часть музыкального звукоряда. Звуки большой октавы обозначаются: 1) в басовом ключе от ноты до на второй добавочной линейке снизу до ноты си на второй линейке; 2) большими латинскими буквами (C, O, E, F, G, A, B, H); 3) слоговыми названиями с большой буквы (До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си).

Большая опера — 1. Многоактная опера (3 — 5 действий) серьезного (некомедийного) характера (опера-драма, опера-трагедия, опера-легенда и т. д.). 2. Оперный жанр, сложившийся во Франции в XIX в. Для большой оперы характерны монументальность, героико-романтическая приподнятость, драматизм, сочетающийся с внешней декоративностью и нагромождением сценических эффектов, использование больших составов хора и оркестра, а также балета. Большая опера создавались на исторические сюжеты, включали обширные массовые сцены. Типичными большими операми являются: «Немая из Портичи» Л. Обера (1828), «Вильгельм Телль» Д. Россини (1829), ряд опер Д. Мейербера («Гугеноты», «Пророк», «Роберт-дьявол», «Африканка» и др.).

Большой барабан — (см. Барабан.)

Большой распев — один из распевов православной церкви второй половины XVI в. Большой распев — вершина развития знаменного распева. Отличается богатством мелодики, обилием распевания отдельных сло-гов.

Большой симфонический оркестр — (см. Оркестр.)

Большое трезвучие — то же самое, что мажорное трезвучие (см. Мажорное трезвучие).

Бомбарда (ит. *bombarda*) — 1. Большой басовый поммер — басовый представитель семейства язычковых деревянных духовых инструментов (контрабасовые, баритоновые, теноровые и альтовые — бомбардоне и поммеры, сопрановый — шалмей). Прямая, конического сверления труба с воронкообразным раструбом и 7 — 9-ю игровыми отверстиями. Звукоряд — диатонический, тембр — грубый, невыразительный, диапазон — F1— f. Бомбарда — предшественник фагота, вытеснившего бомбарду из музыкальной практики. 2. Регистр язычковой группы во французских органах.

Бонанг — индонезийский ударный инструмент. Набор бронзовых гонгов, укрепленных на деревянной подставке в горизонтальном положении при помощи шнуров. Звук мягкий и певучий, извлекается деревянной палочкой, обмотанной тканью или веревкой. Различают мужские и женские бонанги. Обычно бонанг выполняет гармонические функции.

Бонго (ит. *bongos, bongo*) — латиноамериканский ударный инструмент семейства мембранофонов, состоящий из двух маленьких барабанов, объединенных деревянной колодкой. Звук бонго — сухой и короткий. Звукоизвлечение осуществляется палочками, пальцами или кистями рук. Используется в эстрадных оркестрах.

Бондарь — украинский народный хороводный танец.

Бостон, вальс-бостон — американский бальный танец, лирический (часто сентиментальный) по характеру, разновидность медленного вальса (название получил от американского города Бостона).

Бравурность (фр. *bravoure* — храбрость, смелость) — победно-бодрый характер музыки.

Бранль (фр. branle — хоровод) — старинный французский народный хороводный танец. Темп — умеренно быстрый, живой; размер 2/4, реже 3/4 или 4/4. Был также распространен как бальный танец в XV—XVII вв. С XVIII в. почти не встречается в музыке.

Бревис (лат. brevis — короткий) — знак мензуральной нотации, с XV в. обозначавший относительно короткую длительность. В современной нотации обозначает длительность, равную двум целым нотам (´).

Брейк — 1. Пауза в игре ансамбля или инструмента, во время которой исполняется сольная импровизация, не связанная с метрической структурой пьесы, продолжающаяся от 2 до 16 тактов. Широко распространен в джазовой музыке. 2. Современный молодежный танец, характер движений которого отличается механическим, шарнирным рисунком, напоминающим движения заводных игрушек.

Бриндизи (ит. brindisi — заздравный тост) — застольная песня. В операх исполняется солистом с хоровым припевом (напр., песня Торопки из оп. «Аскольдова могила» А. Верстовского, застольная из оп. «Травиата», Д. Верди, бриндизи из оп. «Сельская честь» П. Масканьи).

Бубен — ударный музыкальный инструмент с неопределенной высотой звука; состоит из узкого деревянного обруча, с одной стороны обтянутого шкурой, маленьких тарелочек, бубенцов или колокольчиков, закрепленных в прорезах обруча. Используется для ритмического сопровождения танцев, в оркестре — как ударный инструмент, а также входит в состав троистых музык (см.).

Бугай — украинский народный инструмент, похожий на высокий барабан с закрепленным в верхней плоскости пучком конских волос. Звук — резкий и протяжный — извлекают, протягивая рукой по этому пучку. Используется в народных инструментальных ансамблях.

Буги вуги — импровизационная форма в джазе, для которой типичны остинатные басовые фигуры (шафл) в ритме восьмых или восьмых с точкой и шестнадцатых в октавном движении. Исполняется чаще всего в быстром темпе.

Буквенное обозначение звуков — условное обозначение звуков буквами, которое применялось еще в Древней Греции. С X в. для буквенных обозначений звуков используется латинский алфавит: А (ля), В (си-бемоль в России и Си у англоязычных), Н (Си - в России), С (до), D (ре), Е (ми), F (фа), С (соль). В зависимости от положения ступени в звукоряде обозначаются так:

в субконтроктаве: A2, H2;

в контроктаве: C1 d1, f1, G1, a1, h1;

в большой октаве: C, D, E, F, G, A, H;

в малой октаве: c, d, e, f, g, a, h;

в первой октаве: c1, d1, e1, f, g1, a1, h1;

во второй октаве: c2, d2, e2, f2, g2, a2, h2;

в третьей октаве: c3, d3, e3, f3, g3, a3, h3;

в четвертой октаве: c4, d4, e4, f4, g4, a4, h4;

в пятой октаве: c5.

Повышение ступени на полутон обозначается прибавлением к букве слога *is* (напр., *fis* — фадиез), а понижение — слога *es* (напр., *des* — ре-бемоль), кроме: в (си-бемоль), *as* (ля-бемоль) и *es* (ми-бемоль), двойное повышение — прибавлением слога *isis*, кроме ми-дубль-бемоль (*eses*), ля-дубль-бемоль (*asas*), си-дубль-бемоль (*bes*); часто буквенные обозначения звуков используется для обозначения тональности, при этом буква указывает на тонику тональности, а лад обозначается словами *dur* (мажор) и *moll* (минор); напр., *C-dur*; *h-moll*.

Бульба (белорусское — картошка) — белорусская народная пляска-песня веселого, оживленного характера, размер 2/4.

Бунчук (тур. bopçuk) — ударный инструмент турецкого происхождения, металлический фигурный ствол с ответвлениями, прикрепленный к древку. К стволу и ответвлениям прикреплены колокольчики и бубенчики, звенящие при встряхивании. Применяется в военных оркестрах.

Бурдон (фр. bourdon — густой бас) — 1. Непрерывный, неизменный по высоте звук щипковых или смычковых инструментов, басовых струн колесной лиры, басовых трубок волынки. 2. Открытые струны щипковых или смычковых инструментов, находящиеся за грифом и предназначенны для извлечения бурдонных звуков. 3. Органный регистр группы флейтовых трубок.

Бурима — украинский народный массовый танец, исполняемый в быстром темпе; размер 2/4.

Бурлеска (лат. Burlesca — буквально: смешная, комическая, насмешливая) — 1. Музыкальная пьеса шутового, грубовато-комического, причудливого характера, похожая на каприччио или юмореску. Встречается в музыке И. С. Баха, Ф. Куперена, Р. Шумана, М. Рegera, Р. Штрауса и др. 2. Шуточно-пародийная опера, родственная водевилю. Возникла в Италии, получила распространение во Франции и Ирландии в XVIII в.

Бурре (фр. bourree — делать скачки, подпрыгивать) — старинный французский народный танец; темп — быстрый; размер 2/2 (4/4) с затактом на одну четверть. Встречается в старинных сюитах XVIII в.

Былины — древнерусские песни-сказы о героических подвигах богатырей и знаменательных событиях из жизни русского народа. Былинные напевы близки к плавной, распевной речи. Основой их музыкального построения являются короткие, многократно повторяемые попевки. Былины исполнялись одним или несколькими сказителями в сопровождении гуслей или других инструментов. Большинство былин принадлежит к т. н. киевскому циклу и повествуют о богатырях, мощи русского народа, мечтах о независимости и единстве родины. Сюжет и мелодии былин использовали А. Аренский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, Р. Глиэр, В. Трамбицкий, Б. Мокроусов и др.

Бэкграунд — вид аккомпанемента в бэнде или комбо, используемый для создания мелодического, гармонического, ритмического фона инструментальному или вокальному соло.

Бюгельгорны (нем. Bugelhorn — сигнальный рожок) — семейство духовых мундштучных инструментов разного размера и диапазонов. К семейству бюгельгорнов принадлежали: сопранино in Es, сопрано in B, альт in Es, тенор in B, баритон in B, бас in Es, контрабас in Es, субконтрабас in Es. Со временем бюгельгорны были вытеснены более совершенными саксгорнами. В настоящее время в симфоническом оркестре используется только бюгельгорн-туба (см. ТубаВаганты (лат. vagantes — бродячие) — странствующие поэты-певцы в странах средневековой Западной Европы. Выступали с пародийными и сатирическими песнями, прославляя земные радости. Песни вагантов явились предшественниками студенческих песен, в т. ч. «Гаудеа-муса».

Вакханалия (лат. Bacchanalia — праздник в честь бога вина Вакха) — в опере, балете — хореографическая сцена или танец, изображающая картину всеобщего веселья. Вакханалия исполняется в живом стремительном темпе. Характер музыки вакханалии — искрометный, блестящий, страстный. К лучшим образцам вакханалии принадлежат «Вальпургиева ночь» («Фауст» Ш. Гуно), «Грот Венеры» («Тангейзер» Р. Вагнера).

Валиха (valiha) — мадагаскарский струнный щипковый инструмент с корпусом из бамбука. Отщепленные полоски коры (от 7 до 20) служат струнами. Распространен на Малайском архипелаге.

Валторна (нем. Waldhorn — лесной рог) — медный духовой мундштучный инструмент, с мягким, нежным тембром звука, напоминающим человеческий голос. Диапазон валторны in B — от H1 до f 2. Используется в симфоническом и духовом оркестрах, а также как сольный инструмент (концерты для валторны с оркестром писали В. А. Моцарт, К. Вебер, Р. Глиэр и др.).

Вальс (фр. valse, нем. Walzer, от walzen — кружиться) — парный бальный танец; размер 3/4, возник на основе народных танцев Австрии, Германии, Чехии. Одним из предшественников вальса был австрийский танец лендлер (см.). Вальс получил широкое распространение и популярность благодаря творчеству композиторов — авторов концертных (венских) вальсов — И. Лайнера, отца и особенно сына Штраусов, Э. Вальдтейфеля.

Вальс весьма распространен и в балетном жанре. Ритмическая основа вальса использована многими композиторами для создания значительных художественных произведений («Вальс-фантазия» М. Глинки, вальсы Ф. Шопена, «Пушкинские» вальсы С. Прокофьева, «Грустный вальс» Я. Сибелиуса и др.) а также как форма лирической песни («Колхозный вальс», «Киевский вальс» П. Майбороды и др.).

Вамби, киссумба, убо — африканский струнный щипковый инструмент с корпусом из тыквы или дерева.

Варган (возможно, от старославянского варги — уста, рот, зев) — самозвучающий язычковый инструмент. Пластинчатый варган изготавливается из дерева, бамбука, металла и др. с тонким язычком посередине, дуго-образный варган выкован из железа, язычок укреплен в середине дуги. При игре варган прижимается к зубам, ротовая полость служит резонатором для звука, возникающего в результате зашпыливания язычка. Распространён у большинства народов мира. Усовершенствованный варган-аура используется как концертный инструмент.

Вариации (лат. *variatio* — изменение, разнообразие) музыкальное произведение, в котором основная тема подвергается разнообразным изменениям (мелодическим, ритмическим, ладовым, гармоническим). В так называемых строгих вариациях сохраняются общие черты мелодий и гармонический план, а в свободных (характерных) вариациях наблюдается больший отход от тематической основы и появление самостоятельных, резко контрастирующих музыкальных образов, объединенных общей художественной идеей. Двойные вариации — вариации на две темы, изложенные последовательно. Вариации встречаются и как самостоятельные произведения («Пляска смерти» Ф. Листа, «Дон Кихот» Р. Штрауса, «Равсодия на тему Паганини» С. Рахманинова и др.), и как части циклических форм («Арагонская хота» М. Глинки, «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова, «Празднества» К. Дебюсси и др.). Использование вариаций способствует раскрытию выразительных возможностей темы и ведет к созданию художественного реалистического образа. Этим вариация принципиально отличается от варьирования серии в додекафонной и серийной музыке, имеющей формальный характер.

Вариация — 1. Видоизменение музыкальной темы, мелодии или ее сопровождения. 2. Сольный танец в классическом балете.

Вводный тон — 1. Неустойчивый звук лада, расположенный на ступень ниже или выше тоники и остро тяготеющий к ней. 2. Восходящий (или нижний) вводный тон — VII ступень. 3. Нисходящий (или верхний) вводный тон — II ступень.

Вводный септаккорд — септаккорд, построенный на VII ступени лада.

Вводнотоновость — специфическая острота полутоновое тяготения. Проявлением и обострением вводнотоновости можно считать мелодическую альтерацию, создающую искусственные вводные тоны.

Венгерская гамма, дважды-гармонический лад, цыганская гамма — название лада с двумя увеличенными секундами. Существуют два вида венгерской гаммы: а) минорный лад, в котором по сравнению с натуральным минором повышены IV и VII ступени; б) дважды гармонический лад с увеличенными секундами на II и VI ступенях. Венгерская гамма, в отличие от других ладов с увеличенными секундами, является октавным звуко-рядом (см. Приложение XVII).

Вентиль — механическое устройство для изменения длины канала медного духового инструмента, приводящего к соответствующему изменению высоты звука. Существует два типа вентилей: 1) помповые или пистоны; 2) цилиндрические, с вращающимся поршнем. На каждом инструменте может быть от одного (цугtromбон) до пяти-шести (туба) вентилей. Наиболее распространенное количество — три.

Вёрджинел (англ. virginal) — струнный клавишный инструмент, род небольшого клавесина прямоугольной формы. Объем звукового диапазона до 4 октав (C—c3), Был широко распространен в Англии и Нидерландах.

Веризм (ит. vero — Истинный) — направление в Итальянской литературе и искусстве, возникшее в конце XIX в. Наиболее яркие представители веризма в музыке: П. Масканьи («Сельская честь»), Р. Леонкавалло («Паяцы», «Заза»), Д. Пуччини («Богема», «Тоска», «Чио-Чио-сан», «Манон Леско») стремились показать жизнь «такой, какой она есть». Для веристских опер характерны подчеркнутая эмоциональность, особое внимание к личным переживаниям героев, острые драматические ситуации, страстная мелодика. Герои опер — простые люди — крестьяне, актеры, студенты, бедные горожане, их жизнь. Родственные веризму течения наблюдались в музыке Франции (оперы А. Бюно на сюжеты Э. Золя), Германии («Долина» Э. д'Альбера) и других странах.

Вертеп — старинный украинский народный кукольный театр. Вертепом называлась сценическая площадка кукольного театра, имеющая вид деревянного ящика-домика, и спектакли, проходящие на ней. Домик состоял из двух ярусов: в верхнем показывали спектакли на библейские сюжеты, а в нижнем разыгрывали светские или народно-бытовые (иногда комические) сценки в сопровождении песен и танцев. Вертеп существовал до начала XX в.

Вертикаль (лат. verticalis — отвесный) — одновременное звучание двух и более звуков. Одновременность звучания может быть как физической (аккорд), так и психологической (арпеджио, гармоническая фигурация), при которой звуки появляются последовательно, но представляют собой привычную звуковую форму (аккорд, трезвучие).

Вертикально-подвижной контрапункт — см. Подвижной контрапункт.

Верхние голоса — в произведении многоголосного склада — все голоса, кроме нижнего (баса).

Верхний вводный тон — см. Вводный тон.

Верхний голос — самый верхний голос в музыке многоголосного склада,

Верхний тетрахорд — четыре ступени любого лада от V до VIII включительно.

Вершина интервала — верхний звук интервала.

Верхняя доминанта — V ступень звукоряда.

Верхняя медианта — III ступень звукоряда.

Верхняя тоника — VIII ступень звукоряда.

Веснянки — название русских, украинских, старинных белорусских народных обрядовых песен, связанных с приходом весны и приближением весенних полевых работ. В западных областях Украины веснянки называются: гагилками, гаивками. Мелодии веснянок построены на многократном повторении одной-двух попевок в небольшом диапазоне.

Вибрато (ит. *vibrato* — колебание) 1. Прием игры на смычковых инструментах, придающий звуку теплоту и выразительность. 2. Прием игры на клавиатуре, создающий впечатление колебания высоты и громкости звука. 3. Прием игры на отдельных духовых инструментах, при небольшом приоткрывании клапанов, с изменением интенсивности выдоха. 4. В пении — неравномерность колебаний голосовых связок, отражающаяся на частоте и спектре звука. От вибрата в значительной степени зависит качество восприятия голоса певца. Оптимальное вибрато, придающее звучанию голоса жизненность и одухотворенность, составляет 5—7

пульсаций в секунду. Большая частота пульсаций вызывает ощущение «барашка», «блеянья», меньшая — «качания» голоса. Характер вибрато существенно влияет на эстетическую оценку пения. У хорошо обученных певцов вибрато может незначительно изменяться в лучшую сторону.

Вибрафон (ит. *vibrafono*) — ударный инструмент семейства идиофонов, состоящий из двух рядов металлических пластинок, составляющих хроматический звукоряд. Звук на вибратоне извлекают с помощью двух — четырех гибких камышовых палочек с мягкими наконечниками. Специальная система резонаторов создает динамическую вибрацию. Диапазон концертного вибратора — от F до f²; оркестрового — от a до c³.

Вибрация (от лат. *vibratio* — колебание) — 1. Колебание источника звука (вибратора) и связанного с ним резонатора. Вибрация характеризуется амплитудой, периодом колебания (время, необходимое для полного колебания), частотой (количество колебаний за секунду), формой. 2. См. Вибрато.

Виватный кант, виват (от лат. *vivat* — да здравствует) — форма торжественных гимнов, возникшая в музыке петровской эпохи. Исполнялся хором или группой певцов (иногда в сопровождении духовых инструментов) во время дворцовых торжеств, а также как здравица в быту. Существовал до конца XVIII в.

Вид аккорда — определенное расположение аккорда в зависимости от того, какие из составляющих его звуков находятся в басу. Трезвучия имеют три вида: основной (обозначается 5/3), сектаккорд (6), кварт-сектаккорд (6/4); септаккорды имеют четыре вида: основной (7), квинтсектаккорд (6/5), терцквартаккорд (4/3), секундаккорд (2).

Виланелла (ит. *villanella* — деревенская песня) — жанр итальянской бытовой музыки XV—XVI вв., сложившийся на народной основе. Музыка *villanella* — светлая, с элементами танцевальности, трехголосная, по складу гомофонная. В XIX в. *Villanella* называли инструментальные пьесы в характере крестьянского танца и размере 6/8 (Г. Берлиоз, П. Дюка, Э. Шабрие).

Вилотта (ит. *villotta*) — народная песня танцевального характера, родственная виланелле, четырехголосная, гомофонного склада. Особо популярной была в Венеции и Неаполе XV—XVI вв.

Вильянсико (исп. villancico — сельская песня) — испанский музыкально-поэтический жанр, распространенный в эпоху Возрождения. По форме villancico — песня с повторяющимся рефреном. Роль villancico в испанской музыке аналогична роли шансон и вилланеллы во французской и итальянской.

Вина (санскрит.) — индийский струнный щипковый инструмент с корпусом из долбленного дерева или сухой тыквы с деревянной шейкой. Строй различный (напр.: с2, g1, с1 — боковые струны; с1, g, с, G — мелодические). Вина широко распространена благодаря мягкому тембру и большим музыкальным возможностям.

Виола-бастарда — смычковый инструмент из группы виол, распространенный в XVI—XVII вв. Виола-бастарда имела 6—7 игровых струн, иногда и резонансные струны. Наибольшей популярностью пользовалась в Англии.

Виола да гамба — теноровая виола. По размеру близка к виолончели. Имеет шесть струн (D, G, c, e, a, d1). Виола да гамба наиболее распространена была в XVI—XVIII вв. Произведения для этого инструмента создавали Г. Перселл, И. С. Бах и др.

Виолетта — маленькая виола с четырьмя струнами. Другое название — виола-пикколо.

Виолончель (ит. violoncello) — струнный смычковый инструмент из семейства скрипок. Настраивается на октаву ниже альты: C, G, d, a; ноты записываются в басовом ключе (высокий регистр — в теноровом и скрипичном). Звук виолончели сочный и певучий. Используется как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент.

Виоль д'амур — смычковый инструмент из группы виол. Имеет 5—7 игровых и 7—14 резонансных струн. Звук виоль д'амур — нежный, мягкого, серебристого тембра. Особенное распространение приобрела в XVIII в.

Виолы — 1. Название группы старинных смычковых инструментов «ножного» способа держания, утвердившееся в русском инструментоведении. Основные виды виолы: дискантовая, альтовая, теноровая, большая бассовая, контрабассовая (виолоне). Особой разновидностью виол были виолы с резонансными струнами, расположенными под грифом над верхней декой и придававшие звучанию нежный, приятный оттенок. Со временем виолы были вытеснены инструментами скрипичного семейства. 2. Струнные смычковые инструменты в романских странах Средневековья. 3. Итальянское название альты.

Виртуоз (ит. *virtuoso* — буквально: мужественный, доблестный) — артист-исполнитель, в совершенстве владеющий исполнительской техникой своего искусства.

Внезапная модуляция — см. Модуляция.

Водевиль (от фр. *vaudeville*) — вид легкой комедии с куплетами, исполняемыми под музыку. Был распространен во Франции во второй половине XVIII ст. В России появился в начале XIX в. К водевилям писали музыку А. Верстовский, А. Алябьев и др. В конце XIX в. на смену водевилю приходят музыкальная комедия и оперетта. В настоящее время водевиль встречается редко («Лев Гурыч Синичкин» А. Колкера, текст В. Дыховичного и А. Слободского).

Военная музыка — музыка, предназначенная для строевого обучения и патриотического воспитания войск. Развитие русской военной музыки связано с творчеством А. Алябьева, А. Аренского, М. Глинки, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского. Основной жанр военной музыки — строевой марш и его разновидности. Плодотворно работали в области военной музыки Н. Иванов-Радкевич, А. Затаевич, В. Рунов, С. Чернецкий, Е. Юцевич и др. Крупные музыкальные композиции концертного характера для духовых оркестров созданы В. Василенко, Р. Глиэром, М. Ипполитовым-Ивановым, Н. Мясковским, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем.

Военный оркестр — духовой оркестр, являющийся штатным подразделением воинской части.

Вождь (лат. *dux*) — тема фуги, которая проводится в экспозиции в главной тональности.

Вокал (лат. *voce* — голос) — искусство владения певческим голосом.

Вокализ (от лат. *voce* — голос) — упражнение или этюд для голоса без текста, на любую гласную, с названием нот или слогов. Вокализ чаще всего является художественным упражнением для развития вокальной техники, выработки кантилены и подвижности голоса, выравнивания регистров. Широко известны сборники вокализов, созданные А. Варламовым, И. Виленской, М. Глинкой, Д. Конконе, Г. Панофкой и др. В форме вокализа созданы некоторые художественные пьесы («Вокализ» С. Рахманинова, концерт для голоса с оркестром Р. Глиэра), а также инструментальные произведения.

Вокализация (ит. *vocalizzazione*) — пение на гласных звуках или слогах. Встречаются художественные произведения с использованием вокализации («Alleluia» В. Моцарта). Вокализация, как приём, широко использовался в оперной музыке XVII — начала XIX вв.

Вокалист — певец, владеющий вокальной техникой определенного типа и создающий с ее помощью художественные образы.

Вокальная музыка — музыка, предназначенная для исполнения голосом (соло, ансамблем или хором). В вокальных произведениях главная роль принадлежит голосу, она тесно связана со словом и потому рассматривается как синтетическое музыкально-поэтическое искусство.

Вокальная педагогика — система индивидуального обучения пению, опирающаяся на богатые исполнительские традиции, опыт выдающихся педагогов и мастеров вокального искусства. Вокальная речь — 1. Средство передачи музыкально-эстетической и эмоциональной информации от исполнителя к слушателю, отличающееся от разговорной речи значительно увеличенной мощностью и громкостью, длительностью звучания гласных, особенностями тембра, характерными модуляциями высоты основного тона, наличием вибрато, особой ролью высокой певческой форманты, спецификой физиологических механизмов голосообразования (дыхания, гортани, резонаторов). 2. Характеристика певческого процесса с точки зрения художественно-исполнительских задач, а также эстетического восприятия; то же, что искусство пения. 3. Биофизическая сторона певческого процесса, то есть его анализ с акустико-физиологических позиций, требующий применения специальных методов и средств исследования. 4. Особый вид речи, в котором, в отличие от разговорной речи, доминируют гласные.

Вокальная техника — комплекс умений и навыков для сознательного управления процессом фонации, обеспечивающий достижение максимального акустического эффекта при минимальных энергетических затратах организма поющего. Существует множество типов вокальной техники, в конечном счете, тяготеющих к двум основным — вокальная техника с сильным импедансом и вокальная техника со слабым импедансом. Оперные, концертные исполнители используют вокальную технику, относящуюся к первому типу и не требующую усилительных устройств; эстрадные исполнители применяют вокальную технику со слабым импедансом и потому не могут обходиться без специальной аппаратуры. Владение вокальной техникой является главным показателем певческого мастерства исполнителя и основным средством для раскрытия художественного содержания исполняемого произведения.

Вокальное искусство — вид музыкального исполнения, опирающийся на мастерство владения певческим голосом. Вокальное искусство бывает сольным, ансамблевым и хоровым. В

вокальном искусстве различных народов отражаются интонационные, ладовые, ритмические особенности народной музыки, а также национальные особенности фонетического состава языка и голосообразования.

Вокальный ансамбль — группа певцов, выступающих совместно (дуэт, трио, квартет, квинтет и т. д.). Вокальные ансамбли бывают однородными (детские, женские, мужские) и смешанными.

Вокально-инструментальный ансамбль — 1. Вокальный ансамбль с постоянным составом инструменталистов. 2 Группа исполнителей, в которой инструменталисты выступают в качестве певцов. 3. Музыкальный ансамбль, в котором певцы выступают в качестве исполнителей специально написанных партий для певческих голосов, входящих в состав инструментальной группы.

Вокально-творческое спокойствие — психологически уравновешенное состояние певца, создающее предпосылки для максимального проявления всех творческих сил и возможностей в процессе художественного исполнения произведения. Понятие вокально-творческое спокойствие ввел в вокальную педагогику украинский певец и педагог М Микиша.

Вокально-телесная схема — комплекс мышечно-вибрационных ощущений, возникающих у певца в процессе фonaции. Вокально-телесная схема имеет девять основных зон: 1) передненебная; 2) задненебная, или зона мягкого неба; 3) заднеглоточная; 4) гортанная; 5) костно-лицевая (маска); 6) внутритрахеальная; 7) грудной клетки; 8) диафрагматическая (брюшной пресс); 9) нижнебрюшная. Наиболее четкими и потому важными для процесса пения являются ощущения в зонах: 1 (опора звучания), 5 (маска), 2, 8 и 9 (опора дыхания). Термин вокально-телесная схема впервые введен А. Сулераком (1955), научно обоснована и детально описана без упоминания названия Р. Юссоном в 1952 г., которому, таким образом, принадлежит приоритет открытия вокально-телесной схемы.

Вокальный слух — особый вид музыкального слуха, включающий звуко-высотный, динамический, тембровый, ритмический слух, а также вокально-телесную схему. Способность певца оценивать качество фonaции, не воздействуя на ее характер, является показателем пассивного исполнительского вокального слуха. Активный, педагогический вокальный слух, позволяющий не только оценивать, но и, сознательно контролируя, совершенствовать качество звука в процессе постановки голоса, является обязательным условием руководства обучением пению.

Волынка — 1. Старинный народный духовой инструмент, известный во многих странах: Польше (коза), Германии (закпфейфе), Болгарии (гайда), Англии (бегпайп), Молдавии (чимпой), Голландии (дуделзак), Франции (корнемюз) и др. Широко распространена в Шотландии, где является основным народным инструментом. Волынка состоит из нескольких трубок, прикрепленных к мешку или пузырю с воздухом. Одна (реже две или три) трубка имеет игровые отверстия и на ней можно исполнять несложные мелодии; остальные трубки во время игры издают монотонный низкий непрерывный звук (органный пункт, педаль, бурдон) на тонике или доминанте, откуда и пошло выражение — «тянуть волынку». Во время игры исполнитель держит волынку под мышкой или перед собой, нажимая на мешок. 2. Небольшая пьеса танцевального характера с элементами подражания звучанию волынки.

Вольта (ит. volta — раз). 1. Знак сокращения нотного письма, показывающий повторение определенного раздела музыкального произведения, но с измененным окончанием. 2. Старинный парный танец, возникший в Италии. Темп быстрый, размер трехдольный. Был распространен в XVI—XVII вв. в странах Европы, особенно во Франции и Англии.

Вопросительное предложение — наименьшее музыкальное построение, завершаемое половинным кадансом; обычно — первое предложение в периоде.

Восьмая нота — нота, по длительности в восемь раз короче целой ноты. Обозначается заштрихованным овалом со штилем и флажком (хвостиком). В случае объединения двух или более восьмых нот флажки заменяются ребрами (см. Приложение III).

Восьмая пауза — пауза, по длительности равная восьмой ноте (см. Приложение IV).

Всенощная — вечернее богослужение православной церкви накануне воскресенья или праздников; объединяет вечерню и утреню. Состоит из псалмов и гимнов обеих служб. Высокохудожественные образцы всенощной созданы П. Чайковским, М. Ипполитовым-Ивановым, В. Ребиковым, А. Гречаниновым, С. Рахманиновым, П. Чесноковым и др.

Вспомогательный звук—1. Неаккордовый звук, находящийся на слабой доле такта между двумя одинаковыми аккордовыми звуками и отстоящий от них на секунду вверх или вниз. Элемент мелодической фигурации. 2. Звук в мелизмах, находящийся на секунду ниже или выше главного звука.

Вступление — 1. Инструментальная пьеса, исполняемая в начале спектакля (оперы, балета, оперетты, драмы, комедии и т. д.). 2. Название первой части сюиты. 3. Необязательный начальный раздел в циклическом произведении гомофонной формы (сонате, кантате, оратории и т. д.), готовящий появление основных разделов. 4. Часть музыкального произведения, предваряющая основное изложение и иногда сжато намечающая основную идею произведения и его образы (см. Интродукция).

Вторая октава — часть музыкального звукоряда. Звуки второй октавы обозначаются:

1. В скрипичном ключе от ноты до между третьей и четвертой линейками до ноты си над первой добавочной линейкой вверх.

2. Латинскими строчными буквами с цифрой два справа вверх (с2).

3. Слововыми названиями со строчной буквы с цифрой 2 справа вверх (до 2)

Второй голос — 1. В музыке многоголосного склада — второй голос сверху. 2. В оркестровой партитуре — партия второго из однородных инструментов, как правило, более низкая и менее сложная (вторая скрипка, вторая труба и т. д.); обозначается римской цифрой II.

Вторые скрипки — группа скрипок в оркестре или ансамбле, исполняющая второй голос или усиливающая партию первых скрипок.

Выборный баян — см. Баян.

Высокая певческая форманта — группа обертонов, имеющая определенное частотное положение и благодаря этому придающая звучанию голоса звонкость, полётность и силу. Высокая певческая форманта у басов и баритонов находится на частотах 2100—2500 Гц; у теноров — 2500—2800 Гц; у сопрано и меццо-сопрано — 3000—3500 Гц; у детей 10 — 13 лет достигает 4000 Гц.

Высота звука — одно из основных качеств музыкального звука. Высота звука является результатом восприятия человеком частоты колебаний вибратора и находится в прямой

зависимости от нее. Высота звука воспринимается в пределах от 16 Гц до 18—19 тыс. Гц, а интервальный компонент высоты звука — от 16 Гц до 4 — 4,5 тыс. Гц. На письме обозначается нотными, буквенными и числовыми знаками.). Гавайская гитара — шестиструнный щипковый инструмент из семейства гитар. При игре его кладут на колени, прижимая струны металлической пластинкой. Звук, имеющий своеобразный вибрирующий характер, извлекается при помощи медиатора.

Гавот (фр. gavotte) — старинный французский танец; темп умеренный; размер 4/4 с затактом на две четверти, две или три восьмых. С XVII в. приобрел популярность на придворных балах, с XVIII в. использовался в балетах и старинных сюитах (Люлли, Рамо, Глюк, Бах, Гендель). С XIX в. встречается редко.

Гагилка — см. Веснянки.

Гадулка, гудулка — болгарский смычковый инструмент с деревянным корпусом грушевидной формы. Имеет 3—4 игровых струны и 7—10 резонансовых. Строй гадулки — кварто-квинтовый. Используется в танцах и при исполнении юнацких песен.

Гаивка — см. Веснянки.

Гайда (болг.), гайде (сербохорв.), гайды, дуда, коза (польск.) — музыкальный инструмент типа волынки. Применяется для сопровождения танцев.

Галантный стиль (от фр. galante — изящный, изысканный) — стиль европейской музыки XVIII в., отличающийся ясностью, доступностью, изяществом; украшенная мелизмами мелодия сопровождалась скупой и прозрачной гармонией. Представителями галантного стиля являются Ф. Куперен, Ф. Рамо, Д. Скарлатти, Г. Телеман. Творчество Дж. Перголези, Б. Галуппи, Ф. Э. Баха обогатило галантный стиль новыми чертами — естественностью, правдивостью, выразительностью и напевностью мелодии, содействовало формированию венской классической школы. Галантный стиль также называют рококо, предклассическим или раннеклассическим стилем.

Галоп (фр. galop — бег вприпрыжку) — быстрый, стремительный, веселый танец; размер 2/4. Появился во Франции в первой трети XIX в., даже был распространен во всей Европе. Известны художественные образцы галопа Ф. Шуберта, Ф. Листа, М. Глинки, П. Чайковского, И. Штрауса, Ф. Обера, Ж. Оффенбаха, Э. Вальдтейфеля и др.

Гальярда (ит. *gagliarda* — веселая, бодрая) — старинный итальянский и французский танец, распространенный в Европе XV—XVII вв. Гальярда. исполняется в умеренно быстром темпе, размер 3/4. Гальярду отличает аккордовый склад, диатоника. Исполнялась после паваны, с которой составляла двухчастную танцевальную сюиту. В XVII—XVIII вв. сохранилась как часть инструментальной сюиты.

Гамбанг — индонезийский ударный инструмент, состоящий из деревянных или металлических пластинок, укрепленных на деревянной подставке. Звук извлекают деревянными палочками с обмоткой на конце. Звучание — громкое, резкое.

Гамелан — индонезийский национальный оркестр, состоящий из ударных инструментов. В состав гамелана входят: гамбанг, тендер, сарон, гонги, барабаны и др., а иногда и щипковые струнные инструменты. Гамелан используется в драматических, балетных, песенно-танцевальных представлениях, торжественных церемониях, праздниках, шествиях.

Гамма — часть звукоряда в пределах октавы, в которой ступени лада идут последовательно в восходящем или нисходящем порядке. Существуют диатонические (из 7 звуков), хроматические (из 12 звуков), пентатонные (из 5 звуков) гаммы. Исполнение различных гамм применяется как упражнение для развития техники музыканта-исполнителя.

«Гамма Римского-Корсакова» — условное название гаммы, состоящей из последовательного чередования тонов или полутонов (тон-полутон или полутон-тон). Впервые использована Н. Римским-Корсаковым как средство музыкальной изобразительности в опере «Садко» (см. Приложение XVII).

«Гамма Черномора» — см. Целотонная гамма.

Гармонизация — сопровождение к мелодии (многоголосного или аккордового). Обучение гармонизации входит как составляющая часть в учебный курс «Гармония».

Гармоника — 1. Общее название группы пневматических музыкальных инструментов, в которых источником звука являются металлические язычки, закрепленные одним концом на специальных пластинках, соединенных с мехом клапанами, открывающимися при нажатии на кнопки или клавиши. 2. В акустике — тон, возникающий в результате одновременного

колебания всей массы звучащего тела и его частей (половины, трети, четверти и т. д.). Колебание всего тела дает основной тон, колебание его частей — обертоны. Музыкальный звук является одновременным сочетанием основного тона и всех обертонов вибратора.

Гармониум — фисгармония большого размера, более широкого диапазона и мощного звучания. Подобно органу, гармониум имеет регистры, изменяющие окраску звука.

Гармоническая функция — роль и значение аккорда в гармонической системе, проявление ладовой функции в аккордах. Существует два основных вида функционального значения аккордов: 1) Устойчивость (функция тоники, по которой определяется центр лада — Т). 2. Неустойчивость (функции доминанты — D и субдоминанты S, находящихся в отношении наивысшего акустического родства к тонике). К тонической группе аккордов относятся: в мажоре — трезвучия I и VI, в миноре — I и III ступеней; к доминантовой группе: в мажоре — трезвучия V и III, в миноре — V и VII ступеней; к субдоминантовой группе: в мажоре — IV и II, в миноре — IV, VI и II ступеней. Действие гармонической функции наиболее ярко проявляется в каденциях. Кроме основных гармонических функций (Т, D, S), существуют переменные функции, зависящие от ритмического положения и последовательности аккордов.

Гармонические призвуки — см. Обертоны.

Гармонический интервал — см. Интервал гармонический.

Гармонический мажор — натуральный мажорный лад с пониженной на полутон VII ступенью (см. Приложение XVII).

Гармонический ряд — звуко ряд, возникающий в результате спонтанного деления струны на равные части во время колебания. Гармонический ряд возникает независимо от абсолютной высоты тона вибратора, поэтому при любом положении соотношение тонов гармонический ряд остается неизменным. Гармонический ряд входит в состав каждого музыкального звука, возникающего в результате колебаний вибратора, как одновременное сочетание основного тона и всех обертонов.

Гармония (гр. *harmonia* — созвучие, соразмерность частей целого) — средство музыкальной выразительности. 1. Закономерное сочетание тонов в одновременном звучании. 2. Наука об аккордах, их связях и последовательностях, приводящих к созданию различных музыкальных построений. 3. Учебный предмет в системе музыкального образования. 4. Название отдельных

аккордов или созвучий как определение их выразительности (современная гармония, оригинальная гармония). 5. Характерная для творчества какого-либо композитора последовательность аккордов и созвучий, специфическое использование гармонических функций (гармония С. Прокофьева).

Гармонь, гармоника, гармония — клавишно-пневматический инструмент, предшественник аккордеона и баяна. Получила широкое распространение в России, где было создано множество ее разновидностей (тульская, саратовская, бологоевская, ливенская и др.).

Гаудеамус (лат. «Будем радоваться») — популярная студенческая песня, воспевающая радость жизни, молодость и науку.

Гвидонова рука — старинный метод облегчения чтения нот, приписываемый Гвидо д'Ареццо. Все звуки звукоряда от G до e 2 условно размещались в определенном порядке на суставах и кончиках пальцев левой руки. Метод гвидоновой руки использовал Н. Дилецкий в «Музыкальной грамматике» в XIX в. гвидонова рука была использована авторами английского «Тоник Соль-фа» метода обучения музыке (см. Сольмизация).

Геккельфон — деревянный духовой музыкальный инструмент, баритоновый гобой. Звучит октавой ниже гобоя. Имеет широкую мензуру и шарообразный раструб. Диапазон: Н — f 2. Применяется в оркестре.

Гексахорд (гр. hexachordos — шестиструнный) — диатонический шестиступенный звукоряд, применявшийся в музыкальной практике средневековья. Гексахорд состоял из последовательности: тон-тон-полутон-тон-тон. Ступени гексахорда назывались: ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Геликон (гр. elicos — круглый) — басовый духовой музыкальный инструмент из семейства бюгельгорнов. Имеет круглую форму, что позволяет надевать его на левое плечо, просунув голову и правую руку. Применяется в духовых оркестрах (геликон in B и in Es).

Гемиола (гр. hemiolia — полуторный) — 1. В мензуральной нотации — группа из трех нот среди групп из двух нот той же суммарной длительности. 2. Двухдольный мотив в трехдольном такте.

Генданг — индонезийский барабан цилиндрической или конической формы с одной или двумя мембранами. Звук извлекают ударами пальцев или кисти руки. Иногда употребляют два генданга вместе — большой (мужской) и малый (женский).

Генерал-бас (нем. Generalbas — общий бас) — 1. То же, что цифрованный, бас; в ансамблевой музыке XVII—XVIII вв.— партия органа или клавесина в виде басового голоса с цифрами, указывающими, какие аккорды следует брать одновременно с записанными нотами. 2. Система правил и способов игры по цифрованному басу.

Генеральная пауза — одновременная пауза для всего оркестра (ансамбля) продолжительностью не менее такта. Генеральная пауза обычно бывает внезапной; обозначается латинскими буквами G. P.

Генсле — старинный польский (смычковый) народный инструмент с деревянным грушевидным корпусом. Состоит из 3—4 струн, настроенных по квинтам, звук резкий, пронзительный.

Гептахорд (гр. eptachordos — семиструнный) — 1. Семиступенный звукоряд, образовавшийся в результате слияния двух однородных тетрахордов. Средний звук гептахорда является общим для обоих тетрахордов. 2. Семиструнная кифара — древнегреческий щипковый инструмент.

Гетерофония (от гр. heteros — другой и phone — звук, голос) вид многоголосия, возникающий при исполнении одноголосной мелодии с отклонением от унисона. Гетерофония является одной из начальных форм многоголосия. Элементы многоголосия возникают в гетерофонии эпизодически, непосредственно в процессе пения или игры, а наблюдаемые при этом созвучия (гармония) имеют случайный характер, в то время как в многоголосии созвучие голосов является нормой.

Гигиена голоса — соблюдение норм поведения и певческого режима. Нарушение правил гигиены голоса может вызвать устойчивые заболевания голосового аппарата и даже привести к полной потере голоса.

Гиджак — струнный смычковый инструмент с шаровидным корпусом из дерева, тыквы, или кокосового ореха. Состоит из 3—4 струн, построенных по квартам, звук скрипучий, глуховатый. Бытует у таджиков, узбеков, туркмен, уйгуров, каракалпаков.

Гидравлос (от гр. *hydravlos* — водяная трубка, свирель, флейта) — водяной орган. Давление столба воды обеспечивало равномерность напора, поступавшего в трубы гидравлоса воздуха. Гидравлос был распространен в Византии и Римской империи до изобретения пневматического органа.

Гимель (от лат. *gemellus* — парный, близнец) — 1. Форма кельтского многоголосия XIII в. Двухголосный гимель начинается и заканчивается унисоном, а в основной части проходит в параллельных терциях, секстах или децимах. В трехголосном гимеле к двум голосам (*supranus*, *tenor*) добавляется низкий голос (*contra tenor bassus*). Ведущим голосом, как правило, является верхний. 2. Разделение одного из голосов в произведениях XV—XVI вв. на два, образующих своеобразный дуэт идвигающихся так же, как и в гимеле (1).

Гимн (гр. *hymnos*) — торжественная, хвалебная песня. Существуют гимны государственные, революционные, военные, религиозные, в честь какого-нибудь героя, праздника, события и т. д. Этот жанр распространен в хоровой, оперной, симфонической музыке, песенном творчестве композиторов (напр., финальный хор из Девятой симфонии Л. Бетховена, финальный хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки). В большинстве государств гимн — официально принятая эмблема страны, получившая широкое распространение в среде различных международных организаций, политических партий, спортивных федераций.

Гипо-лады (от гр. *hupo* — под, внизу) — см. Древнегреческие лады, Средневековые лады (см. Приложение XVII).

Гитара — струнный щипковый инструмент. Существуют несколько разновидностей гитары: 1. Русская семиструнная гитара. Строй: D, G, H, d, g, h, d1. Диапазон D — d3. Используется в основном как аккомпанирующий инструмент. 2. Испанская шестиструнная гитара. Строй: E, A, d, g, h, e1. 3. Гавайская гитара (см.). 4. Электргитара (см.).

Главная партия — первый структурно оформленный раздел сонатной экспозиции (и репризы), представляющий собой изложение главной темы в основной тональности, часто вместе с ее развитием, проходящим непосредственно после главной темы (см. Сонатная форма). 2. Иногда встречающееся название основного раздела формы рондо.

Главная тема — основная музыкальная мысль произведения, широко и многосторонне видоизменяющаяся в процессе развития. Отличается индивидуальностью тематического материала, четкой тональной и структурной определенностью.

Главная тональность — 1. Тональность, в которой излагается и, как правило, завершается музыкальное произведение. Главная тональность часто входит в название пьесы (например, симфония g-moll, этюд Es-dur). 2. Тональность, от которой происходит отклонение, то есть временный переход в другую (побочную) тональность.

Главные ступени — первая, четвертая и пятая ступени лада (то есть тоника, субдоминанта и доминанта). Построенные на этих ступенях аккорды имеют важное значение в мажорно-минорной системе ладов.

Главные трезвучия — трезвучия, построенные на I, IV, V ступенях мажора и минора.

Глас (старославянское — голос) — в древнерусском церковном пении — ряд диатонических попевок, связанных с определенными участками церковного звукоряда. Восемь гласов составляли систему осмогласия, охватывающую весь основной попевочный фонд церковного пения. Количество попевок в гласе составляет примерно 1500, но распределяются по гласам они неравномерно. Существуют песнопения с одинаковым текстом и гласовой принадлежностью, но различные по напеву.

Глиссандо (фр. glissant — скользя) — исполнительский прием игры на музыкальных инструментах, заключающийся в легком и быстром скольжении пальцем по струне (арфа, смычковые, щипковые инструменты) или скольжении ногтями одного (нескольких) пальца по клавиатуре фортепиано, баяна, аккордеона, а также движения кулисы при игре на тромбоне (см. Приложение VI).

Гlockеншпиль (от нем. Glocken — колокол и Spiel — игра) — ударный инструмент. См. Колокольчики.

Глория (лат. Gloria — слава) — хвалебное песнопение, вторая часть католической мессы. Композиторы разных эпох: Д. Палестрина, О. Лассо, И. С. Бах, И. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен и др. включали Gloria в свои мессы.

Глосы (исп. glosas) — 1. Орнаментальные украшения в испанской музыке XVI—XVII вв. 2. Орнаментальные вариации на популярную мелодию для органа, лютни и других инструментов.

Гобой (фр. *hautbois*, от *haut* — высокий и *bois* — дерево) — деревянный духовой музыкальный инструмент. Тембр гобоя мягкий, несколько гнусавый, напоминающий звук пастушеской сопилки. Диапазон: $h — f$ 3. Разновидность гобоя — английский рожок, звучащий на чистую квинту ниже. Используется в оркестре.

Голос (ит. *voce*) — 1. Мелодия, являющаяся основой музыкального произведения. Совокупность голосов образует фактуру музыкального произведения. 2. Отдельная нотная партия какого-нибудь инструмента из оркестрового, ансамблевого или хорового произведения. 3. Мелодия песни. 4. Звуки, возникающие в голосовом аппарате человека и обеспечивающие общение людей. В зависимости от применения человеческий голос делится на разговорный, певческий и шепот, что, в свою очередь, является результатом специфической работы механизмов голосового аппарата.

Голос певческий — сложная биофизическая функция человеческого организма, совокупность музыкальных звуков, возникающих в результате работы голосового аппарата. Голос певческий как акустическое явление характеризуется звуковысотным объемом (диапазоном), высотой, силой (громкостью), тембром, вибрато и разборчивостью (дикцией). Высота голоса зависит от длины голосовых связок и количества их колебаний в секунду (Гц), сила — от амплитуды колебаний, тембр — от спектрального состава звука, наличия в нем высокой, средней и низкой певческих формант, а также характера вибрато. По совокупности акустических признаков и других факторов (зона примерного звучания, тесситурная выносливость, хронаксия возвратного нерва), а также по принадлежности к тому или иному полу голоса певческие разделяют на: 1. Мужские а) тенора — тенор-альтино, лирический, лирика-драматический, драматический, героический; б) баритоны — лирический, лирика-драматический, драматический; в) басы — высокий (кантанте), центральный, низкий (профундо), очень низкий (октавист), комический (буффо). 2. Женские: а) сопрано — колоратурное, лирическое, лирика-драматическое, драматическое; б) меццо-сопрано (очень редко — колоратурное); в) контральто. 3. Детские: а) дискант (сопрано); б) альт. Определяющее влияние на проявление и развитие голоса певческого оказывает вокальность языка и мелодического материала, а также любовь к музыке и масштабы ее бытования в народе, особенности национальной манеры пения, психического склада и темперамента, быта, климата и т. д. Своими певческими голосами славятся Италия и Украина.

Голосоведение — 1. Движение каждого голоса в многоголосном произведении. 2. Соотношение двух или нескольких одновременно двигающихся голосов. Основные виды голосоведения: параллельное, прямое, кос-венное, противоположное.

Голосовой аппарат — совокупность органов человека (гортань с голосовыми связками, носовые и ротовые полости, носоглотка, трахея, легкие, диафрагма, мышцы живота, челюсти, губы, язык, зубы), одновременно и взаимосвязано участвующих в образовании звука.

Гомофония (от гр. *homos* — равный и *phone* — звук, голос) — многоголосный склад музыки, в котором один из голосов (как правило, верхний) является главным, а остальные сопровождают его, исполняя как бы роль аккомпанемента.

Гонг (индонезийское *gong*) — ударный инструмент из семейства идиофонов. 1. Китайский гонг — металлический круг (диаметр 50—80 см) с загнутыми краями, подвешиваемый на шнуре. Звук гонга похож на звук тамтама, его высота зависит от диаметра круга. 2. Яванский гонг — похож на китайский, но более выпуклой формы (с куполом). Звук яванского гонга — более густой. Играют на гонге колотушкой.

Гондольера (от ит. *gondola* — венецианская лодка) — песня венецианского лодочника.

Гопак — украинский народный танец. Исполняется в быстром темпе с постепенным ускорением. Размер 2/4. К жанру гопака обращались М. Мусоргский, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Хачатурян, А. Штогаренко и др. композиторы.

Горизонталь (от гр. *orisoitos* — ограничивающий) — понятие, связанное с развертыванием музыкального произведения во времени и противопоставляемое вертикали — понятию, определяющему одномоментность многоголосного звучания произведения. Введено Б. Асафьевым. Горизонтально-подвижной контрапункт — см. Подвижной контрапункт.

«Горлица» — украинский народный массовый танец; темп быстрый, размер 2/4.

Горн (нем. *Horn* — *por*) — сигнальный духовой музыкальный инструмент с натуральным строем. Используется в армии. Строй горна: си-бемоль или ми-бемоль.

Госпел сонгс — одноголосные духовные гимны североамериканских негров на сюжеты из евангелия (в отличие от спиричуэлс).

Готовый баян — см. Баян.

Гравичембало — старинный клавишный инструмент, подобный клавесину.

Градуал (от лат. gradus— ступень) — 1. Сольное песнопение католической литургии, исполняемое дьяконом на ступенях амвона. 2. Сборник хоровых песнопений католической мессы на год.

Граммофон (от греч. gramma — запись и phone — звук) — аппарат для воспроизведения звука, записанного на специальные пластинки. Изобретен в 1887 году Э. Берлинером. В настоящее время распространения не имеет.

Граммофонные пластинки — тонкие диски из пластмассы, на поверхности которых в форме спирали расположена звуковая канавка, являющаяся носителем записи того или иного произведения.

Гран па (фр. grand pas — большой танец) — развернутая балетная сцена с участием солистов и кордебалета.

Граунд (англ. ground, буквально: почва, основа) — 1. Английское название кантус фирмус. 2. Английское обозначение баса остинато, а также произведений, опирающихся на него.

Греческий распев — один из распевов русской православной церкви. Греческий распев появился во второй половине XVII в. Его мелодике присущи симметрия ритма и большая по сравнению со знаменным распевом тональная устойчивость. Отдельные попежки греческого распева напоминают обороты русских народных песен.

Григорианское пение (хорал) — название хоралов католической церковной музыки, канонизированных папой Григорием I в VI— VII вв. Григорианское пение исполнялось мужским хором в унисон. В период развития многоголосия григорианское пение было тематической основой (кантус фирмус — неизменная мелодия) полифонических культовых произведений.

Гриф (нем. Griff — ручка, рукоятка) — 1. У струнных музыкальных инструментов специальная пластинка из твердых пород дерева, прикрепленная к верхней стороне шейки. Над грифом натянуты струны, прижимая которые исполнитель сокращает вибрирующую часть и таким образом изменяет высоту звука. У некоторых инструментов гриф разделен на части — лады. 2. У баяна, аккордеона, гармоники — деталь корпуса, к которой прикреплена клавиатура правой руки. 3. У духовых музыкальных инструментов — узел вентильного механизма. 4. У

электромузыкальных инструментов — контактная планка, на которую исполнитель надавливает пальцами во время игры.

Громкость — слуховое представление о силе звука, возникающее в сознании человека при его восприятии и зависящее от амплитуды колебаний вибратора, расстояния до источника звука, частоты колебаний. Уровень громкости при записи обозначается терминами: fortissimo, forte, mezzo-forte, piano, mezzo-piano, pianissimo и т. д., показывающими соотношение уровней громкости, но не их абсолютное значение, измеряемое в децибелах (дБ.).

Гроул — специфический способ звукоизвлечения у медных духовых инструментов, подражание хриплой размазанной вокальной манере джазового пения в «стиле джунглей» (Д. Эллингтон).

Группа — часть оркестра, объединяющая музыкантов, играющих на однородных инструментах (группа струнных, деревянных духовых, медных духовых, ударных и т. д.). В эстрадной практике — группа, по существу, то же, что ансамбль, чаще всего обозначающая название либо направление (рок-группа, группа «Битлз»).

Группетто (ит. gruppetto — маленькая группа) — мелодическое упражнение, один из мелизмов (см. Приложение VII). Представляет собой группу из 4—5 нот, изображаемую в записи определённым знаком, выставляемым над одной или между двумя разными нотами; соответственно существует и несколько вариантов расшифровки (подробную информацию о способах записи и исполнении группетто можно получить в 126-м уроке «Школы»).

Группировка — объединение нот ребрами (вязками) в соответствии со строением такта и метром произведения. В вокальных произведениях ноты группируются в соответствии со слогами текста.

Гу — китайский ударный инструмент, двухсторонний барабан различных размеров.

Гуань — китайский духовой язычковый инструмент с цилиндрическим стволом из дерева, тростника или бамбука. Имеет 8—9 игровых отверстий. Звукоряд хроматический. Используется в ансамблях, оркестрах и соло.

Губная гармоника — духовой язычковый музыкальный инструмент. Воздух, вдуваемый музыкантом, через специальные прорезы направляется на металлические язычки,

укрепленные на планке. Существует несколько систем губной гармоники — книтлингеновская, венская, системы Рихтера, клавиэтта, мелодион, гармоника-флейта, гармонietta и др.

Гудок — старинный русский народный смычковый инструмент. Три струны гудка настраиваются так: две в унисон, третья — на квинту выше. На гудке играли смычком, имевшим форму лука. Инструмент держали вертикально.

Гуиро (исп. *guiro* — бутыл из тыквы) — кубинский ударный инструмент — высушенная тыква с поперечными насечками. Звук извлекают палочкой, водя ею поперек насечек. Используется в оркестрах.

Гусан — армянский народный певец-сказитель и музыкант-инструменталист. Искусство гусана отличалось светской, демократической направленностью. В XVIII—XIX вв. место гусанов заняли ашуги.

Гуситские песни — чешские народные песни-гимны, создававшиеся в период деятельности Я. Гуса и гуситских войн XV в. в Чехии. Отличались мужественностью и суровостью, направленностью против фео-дального гнета, немецкого господства и власти католической церкви. Исполнялись на чешском языке. Использованы в творчестве Б. Сметаны, А Дворжака, О Еремиаша и др.

Гусле (серб-хорв. и словен.), гусла (болг.) — народный смычковый инструмент южных славян с овальным или грушевидным деревянным корпусом и двумя струнами Широко распространен в Югославии.

Гусли — старинный русский щипковый музыкальный инструмент, представляющий собой резонансный корпус четырехугольной неправильной формы с натянутыми струнами Звук извлекается щипком. Сейчас в оркестрах народных инструментов распространены четыре разновидности гуслей: гусли-прима (e1—h2), гусли-пикколо (e2—h3), гусли-альт (e—h1), гусли-бас (E—h). Существуют также клавишные (педальные) гусли, в которых ненужные струны заглушаются специальным механизмом. Звук на клавишных гуслях извлекается при помощи медиатора.

Гусляр — 1. Народный певец, исполнитель былин и песен, аккомпанирующий себе на гуслях. 2. Инструменталист-исполнитель на гуслях.

Гуцулка — украинский народный танец Размер 2/4, исполняется в очень быстром темпе.

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЦЕНТР

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

А.ВАРЕЛАС

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
для
СКРИПКИ и ФОРТЕПИАНО

учебно-методическое пособие
для высших образовательных учреждений

Ташкент

2007

Учебно-методическое пособие рекомендовано к печати научно-методическим советом Государственной консерватории Узбекистана и республиканским методическим и информационным центром Министерства по делам культуры и спорта Республики Узбекистан

Настоящая работа представляет собой учебно-методическое пособие, основанное на исполнительском анализе сочинений для скрипки и фортепиано ведущего специалиста Государственной консерватории Узбекистана, доцента Анатолия Вареласа. Анализируемый музыкальный материал, охватывающий произведения малой и крупной формы, является результатом многолетнего опыта композиторской, исполнительской и педагогической деятельности автора.

Учебно-методическое пособие предназначено студентам и педагогам музыкальных высших образовательных учреждений по специальности скрипка. Оно может быть использовано в музыкальных колледжах искусств и культуры, академических лицеях и концертирующими исполнителями.

Ответственный редактор: **И.Г.Галущенко**, кандидат искусствоведения, профессор.

Рецензенты: **М.Ю.Рустамбеков**, доцент;
А.А.Ахмадиева, профессор.

Мазкур иш Ўзбекистон давлат консерваториясининг етакчи мутахассиси, доцент Анатолий Вареласнинг скрипка ва фортепиано учун яратган асарларини ижро этиш таълилига асосланган ўқув-услубий ўқланмадир. Кичик ва йирик шаклдаги асарларни ўамраб олувчи таълил этилаётган ушбу мусиқа материали муаллифнинг композиторлик, ижрочилик ва педагогик фаолият соҳасида тўплаган кўп йиллик тажрибаси натижасидир.

Ўқув-услубий ўқланма мусиқа олий ўқув юртлари талабалари ва ўқитувчиларига мўлжалланган. Ўқланмадан мусиқий санъат ва маданият коллежлари, академик лицейларида ўамда концерт ижрочилигида фойдаланилиши мумкин.

Масъул муҳаррир: **И.Г.Галущенко**, санъатшунослик фанлари номзоди, профессор.

Таъризчилар: **М. Рустамбеков**, доцент;
А.А.Ахмадиева, профессор.

This educational-methodical manual is based on the performance analysis of the compositions for violin and piano written by A.Varelas – Assistant Professor, leading specialist of the State Conservatory of Uzbekistan. This analyzed material, including compositions written in small and big form, is Result of long-standing experience in composing, performance and teaching work of the author.

This educational-methodical manual is destined for students and teachers of music academic lyceums, art and culture colleges and also in concert repertory of any performers.

Editor-in-chief: Galushenco I.G., Professor, candidat of art-criticizm.

Reviewers: Rustambekov M.U., Assistant Professor;

Achmadieva A.A., Professor.

ОТ РЕДАКТОРА

Автор учебно-методического пособия «Произведения для скрипки и фортепиано» Анатолий Советович Варелас – известный узбекистанский композитор, член Союза композиторов Узбекистана, доцент кафедры струнных инструментов Государственной консерватории Узбекистана. Его сочинения исполняются в Узбекистане, а также звучали за рубежом – во Франции, Испании, Греции, Финляндии, России. В 2007 году А.С.Варелас был удостоен высокой государственной награды – ордена «Дустлик» за плодотворную творческую деятельность в области искусства и культуры.

Соединение в одном лице композитора, музыканта-исполнителя, педагога и исследователя-теоретика искусства – явление достаточно сложное. В этом смысле А.С.Варелас удачно соединил в себе преемственные нити генетических истоков. Отец – Совет Афанасьевич Варелас – маститый композитор, мать – Тамара Аванесовна – известный музыковед и педагог, автор ряда научных трудов. Анатолию Советовичу посчастливилось заниматься по композиции у Б.И.Зейдмана, по классу скрипки у И.Н.Рейдера и Н.Е.Повера. Сочетание композиторской практики, музыкального исполнительства и педагогики стали канвой, на которой ярко вырисовывались узоры музыкальной судьбы художника, формировались его идейно-эстетические принципы.

Композиторское творчество А.С.Вареласа проникнуто глубоким ощущением красоты человеческой души, внутренней гармонии, существующей между человеком и природой. Цельность поэтической культуры этого музыканта – результат постижения бытия, радостей и горестей земли, осмысления истории, чувства долга перед прошлым и будущим. Герой музыки А.С.Вареласа множеством нитей связан с окружающим миром. Об этом свидетельствуют сочинения узбекистанского композитора – симфонии, симфонические поэмы, увертюры, кантаты, вокальные произведения, скрипичные концерты, камерные инструментальные ансамбли.

Необходимо особо отметить огромный интерес А.С.Вареласа к скрипке, её изумительному звуку, тончайшим нюансам исполнительских штрихов и приёмов. Доскональное знание природы и возможностей этого инструмента позволило Анатолию Советовичу создать очень интересные и оригинальные композиции. В скрипичных сочинениях А.С.Вареласа привлекают замысел и его реализация, способность выразить свой взгляд на окружающий мир, стремление духовно обогатить слушателя, пробудить в нём творческое начало.

Личность в музыке – это прежде всего интонация, главное объективное доказательство эстетической ценности музыкального искусства. В сочинениях А.С.Вареласа интонация имеет решающее значение – живая, естественная, психологически утонченная, выразительная,

заставляющая слушателя откликнуться, разбудить в нём поэта. Интонационная поэтичность музыкального языка предполагает широту музыкального словаря, которым А.С.Варелас владеет с большой свободой. Он умеет говорить своеобразным языком, глубоким по истокам и впечатляющим по выразительности. Музыкальная лексика композитора многообразна, стилистически синтетична.

Все эти качества композиторского стиля А.С.Вареласа нашли отражения в предлагаемых сочинениях в данном учебно-методическом пособии для скрипки и фортепиано, отличающихся особой изысканностью, тонким психологизмом, яркой эмоциональностью, значительностью и глубиной музыкального высказывания. Композитор, пожелавший сам раскрыть содержание своих сочинений, не поручая это музыковедам, несомненно, заслуживает особого внимания. Теоретический труд художника всегда притягателен и в этом плане учебно-методическое пособие А.С.Вареласа уникально.

Неоспоримым достоинством труда А.С.Вареласа является практический подход к рассматриваемым сочинениям, стремление автора, обладающего методикой анализа, как теоретического, так и исполнительского, своим понятийным аппаратом, своими формами мыслей, раскрыть содержание произведений, стиль, выразительные средства. Немалое место в работе А.С.Вареласа уделено специфическим приёмам скрипичной игры, штрихам, аппликатуре, динамическим нюансам.

Важным и ценным качеством учебно-методического пособия является последовательное проведение сквозной линии в стремлении рассматривать специфические решения в связи с проблемой становления формы. А.С.Варелас раскрывает собственную логику развёртывания формы, своё ощущение мелоса, гармонии, лада, ритма, их функции в музыкальной ткани, где решающую роль играет эстетический феномен прекрасного. «Моя цель, – утверждает А.С.Варелас, – писать такие произведения, которые бы радовали слушателей, обогащали их духовный мир и открывали новые импульсы, пути и в музыкально-исполнительской практике». Именно это и имеется в данном учебно-методическом пособии.

Безусловно, труд А.С.Вареласа является существенным и полезным вкладом в современную музыкальную педагогику. И не только в связи с интереснейшей музыкальной информацией, которую он содержит, но также в связи с глубоким осмыслением предлагаемых сочинений, тщательно продуманной системой теоретического и музыкально-исполнительского анализа собственной творческой продукции. Ценность данного труда, как нам представляется, в решающей степени обусловлена тем, что в нём бьётся живая творческая мысль о музыке, слышна речь мастера, горячо заинтересованного в деле, составляющем смысл его жизни, отчётливо выражена эстетическая позиция художника по вопросам современного музыкального искусства.

И.Г.Галущенко

ОТ АВТОРА

Предлагаемое учебно-методическое пособие «Произведения для скрипки и фортепиано» основано на исполнительском анализе разнохарактерных и разножанровых оригинальных произведений, созданных мною в конце XX века и в начале XXI столетия.

Анализируемый музыкальный материал является многолетним творческим опытом моей композиторской, исполнительской и педагогической практики. В пособие вошли избранные скрипичные произведения крупной и малой формы, написанные специально для студентов кафедры струнных инструментов Государственной консерватории Узбекистана. Все сочинения прошли апробацию в Союзе композиторов Узбекистана и вошли в педагогический и концертный репертуар скрипачей республики.

Основная цель работы – повысить техническое и музыкально-художественное мастерство студентов консерватории. Учебно-методическое пособие состоит из следующих разделов: «От автора», «Введение», «Исполнительский анализ музыкальных произведений», «Библиография» и «Приложение», «Практическая часть», включающая анализируемые произведения.

ВВЕДЕНИЕ

Чем была бы музыка без тех,
кто дает ей жизнь и чувство,
кто делает ее известной и любимой?..

Э.Изаи

Справедливо отмечала известный воспитатель-педагог Т.Грум-Гржимайло, что человеческий слух инертен.⁸ Слушатели предпочитают музыку, которую слушали много, много раз. Малейшее нарушение стиля, технических приемов вызывало и вызывает даже в наше время внутреннее сопротивление, к сожалению, не только любителей музыки, но иногда у профессиональных музыкантов, педагогов, студентов воспитанных на классической литературе.

История знает десятки непризнанных великих композиторов, имена которых засверкали только после смерти авторов. Только исполнителю суждено определить ценность сочинения, именно ему дана великая миссия донести до слушателя новаторские идеи автора. Думается, что прав Э.Изаи, когда сказал: «Судьба музыкального произведения в руках исполнителя...», а А.Рубинштейн эту мысль развил: «Воспроизведение, второе рождение». Действительно, от талантливого музыканта во многом зависит «быть произведению или не быть»... Именно взаимодействие композитора и исполнителя рождает новые интерпретации. Естественно, что исключительную роль в развитии исполнительского искусства играли великие скрипачи, имена которых сохранила история – это Дж.Тартини, А.Вивальди, А.Корелли, А.Вьетан, Г.Венявский, Н.Паганини, Й.Иоахим Э.Изаи, Ф.Крейслер, Я.Хейфец, И.Менухин, И.Ойстрах, Л.Коган, К.Флеш и многие другие.

В наше время музыкальная история накопила значительную научную литературу, посвященную собственно скрипке и скрипичному искусству: постановке рук, звукоизвлечению, аппликатуры, техническим упражнениям, изучению различных штрихов, анализу тех или иных произведений, педагогике и методике преподавания и, наконец, психологии. Всех трудов не перечислить. Заметим лишь, что среди них есть монографические работы, раскрывающие ту или иную личность, воспоминания, мемуары исполнителей, школы игры на скрипке, методические и методологические сборники статей, касающихся конкретно штрихов, аппликатуры как средства интерпретации, книги о педагогах, оставивших глубокий след в музыкальном искусстве. Из сказанного следует, что скрипичное искусство, теория владения инструментом, освоение техники игры, интерпретация произведений вызывают самый живой интерес исполнителей, педагогов и музыковедов. Работы, связанные с исполнительским искусством, и в частности, игрой на скрипке затрагивают многочисленные проблемы.

Сменялись эпохи, века, формировались различные направления, школы. Под воздействием времени менялось отношение к инструменту, к его техническим и звуковым

⁸Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. –М.,1984. С.3.

возможностям. Одни теории приходили на смену другим. Теоретическая мысль об исполнительском искусстве развивается. Однако проблемы не исчезают, и это понятно, потому что искусство вообще, и, в частности, скрипичное – понятие развивающееся.

Одной из важнейших проблем, не потерявшей своей значимости и в наше время, является мера роли технического и художественного начала в игре на скрипке. В свое время считалось, что главным в развитии скрипача или пианиста является двигательная техника: то есть механические упражнения (П.Роде, П.Байо, Р.Крейцер. Метод игры на скрипке, 1982 г.), в то время как другие, в частности Дж.Тартини, Ф.Джеминиани, К.Ф.Э.Бах, свое внимание акцентировали на художественной форме воплощения музыки. Показательны в этом отношении их высказывания: «Нельзя играть как дрессированная птица, исполнение должно идти от души» (К.Ф.Э.Бах) или «Цель инструментальной музыки не только тешить ухо, но и выражать чувства, душевные движения и страсти» (Ф.Джеминиани).

В поисках истины Ж.Ф.Рамо приходит к «Методу пальцевой механики». Этот метод и в дальнейшем находит свое развитие в различных работах, что во многом обусловлено необходимостью подготовки огромного числа музыкантов. Усиление роли техники, моторного начала, в конце концов, приводит ученых к особому вниманию роли у исполнителя «физических качеств», технических приемов двигательного аппарата. Несмотря на сопротивление некоторых музыкантов, эти идеи получили достаточно широкое распространение и в более поздние времена. Здесь следует вспомнить основы игрового мастерства представителей анатомо-физиологической школы Ф.Деппе, Р.Бреутгаупта, Ф.Штейнгаузена. Справедливо считает исследователь О.Ф.Шульпяков, что «эта школа имела лишь частичный успех». Ее основная задача – «выработать научно-обоснованные и, следовательно, общеобязательные рекомендации по освоению рациональных движений, внедрить их в практическую педагогику – осталась увы, не достигнутой»⁹.

Отрицательно к этой теории относились многие выдающиеся исполнители, такие как: Ф.Лист, Ф.Бузони, В.Гизекинг, И.Гофман, Л.Ауэр, К.А.Мартинсен. Все чаще и чаще проблемы, связанные с техникой рассматриваются в контексте целого. Особенно большое значение выразительности звука придавала итальянская школа, начиная с Джузеппе Тартини. Многие музыканты приходят к выводу о необходимости объединить механические средства с художественными, при господстве последних. Эта мысль постоянно подчеркивается в самых различных трудах, брошюрах и статьях и нашего времени. Так, например, педагог-исследователь И.П.Благовещенский писал: «основной вопрос скрипичной педагогики, объединившей в себе все остальные, не менее важные, но более частные – достижение единства музыкального и технического развития скрипача»¹⁰. В связи с подобной постановкой на первый план выдвигается слуховой подход, проблема анализа. Особое внимание уделяется психической школе, психотехнике. Еще немецкий композитор, скрипач и педагог XIX века Л.Шпор говорил, что ученики должны уметь мысленно воссоздавать образы: «если ухо учащегося испытывает потребность в

⁹ Шульпяков О.Ф. Проблема единства «художественного» и «технического» в теории и практике музыкального исполнительства//Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. –Новосибирск, 1987. С. 10-11.

¹⁰ Благовещенский. И.П. Из истории скрипичной педагогики. –Минск, 1980. С. 16.

хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, какие нужны для получения звука»¹¹.

Под воздействием учения И.П.Павлова, связанного с физиологией высшей нервной деятельности, эти идеи получают дальнейшее развитие, в частности, И.П.Благовещенский посвящает им главу своей книги «Некоторые вопросы музыкального искусства» под характерным названием: «Единство музыкального и технического развития скрипача в свете учения И.П.Павлова». Ученый поднимает в ней важнейшие вопросы, излагает ряд идей, рассматривает игру на инструменте как сложный психофизический процесс, построенный не только на единении, но и на противоборстве двух начал. «Конфликт между музыкальным и техническим развитием, – писал он в своей книге «Из истории скрипичной педагогики», – может возникнуть не только и даже не столько из-за неспособности движений исполнителя ответить его художественным намерениям, сколько из-за отсутствия у исполнителя этих «намерений»¹².

Отсюда можно сделать вывод: необходимо развивать «определенные способности психические», умение «воссоздавать звуковой рисунок», иметь не только хороший слух, музыкальную память, но и умение слушать и слышать музыку. Последнее, как ни странно недооценивается многими педагогами. Это один из серьезнейших недостатков в образовании не только учащихся школ, колледжей и лицеев, но и студентов консерваторий. Недостатки движений нельзя рассматривать отдельно от слуха, от отсутствия прочных и правильно воспитанных связей между слухом и движениями исполнителя. Умение слушать музыку, как и музыкальный слух, можно развивать (Ганс Эйслер). Нужно, чтобы педагог мог создавать художественный образ в сознании ученика, чтобы его представление о музыкальном сочинении опережало его исполнение.

Нельзя также оставить без внимания и связи исполнительского искусства с эпохой, временем, определенными стилями, сформировавшихся или формирующихся – «необходимо быть чутким к эстетическим нормам своего времени и учитывать сложившуюся «конкретную ситуацию» (Д.Рабинович). Здесь следует еще раз напомнить, что искусство вне преемственности и вне взаимодействия новых тенденций со старыми не существует. Отдельные стилевые особенности сохраняются, развиваются и взаимодействуют с новыми веяниями эпохи, что открывает новые перспективы.

Одной из животрепещущих и «не умирающих» проблем является собственно проблема интерпретации музыки, будь-то старинной или современной. Художник-творец имеет право на свое восприятие, понимание и видение концепции произведения. Его индивидуальное прочтение музыки – это своеобразный барометр в определении яркой интерпретации той или иной музыки. «Нужно уметь видеть, – писал Г.М.Коган, чтобы запоминать, уметь запоминать – чтобы уметь воображать, уметь воображать, – чтобы уметь воплощать». Вслушиваясь в каждую фразу прославленного скрипача, мы видим, что не только синтез художественного и рационального начала важен для формирования большого музыканта, но и наличие яркой индивидуальности, владение собственным видением произведения, пониманием эстетических норм времени, соблюдение принципов преемственности – все эти качества позволяют музыканту выполнить свою миссию интерпретатора в музыкальном искусстве.

¹¹ Там же, с. 13.

¹² Благовещенский. И.П. Из истории скрипичной педагогики. –Минск, 1980. С. 17.

Небезынтересно познакомиться и с некоторыми проблемами скрипичного искусства в Узбекистане. Двадцатый век был временем активного развития музыкального искусства в республике. Композиторы создавали новые произведения в различных жанрах, совершенствовали исполнительское искусство игры на скрипке. Основные проблемы скрипичного исполнительства в Узбекистане аналогичны проблемам мирового искусства. Они многообразны и многозначны. Из широкого спектра составляющих исполнительское искусство особо следует выделить проблему звукоизвлечения, которая сама по себе многозначна и многогранна и играет существенную роль. И хотя теоретически формула звукоизвлечения давно известна (она зависит от места контакта смычка со струной, от силы нажима и скорости ведения смычка), каждое произведение, в соответствии с поставленными художественными задачами предъявляет к исполнителю все новые требования и поиски путей их освоения.

В современных сочинениях расширяется арсенал выразительных средств, усложняется тембровая палитра, усиливается роль динамики в трактовке звукоизвлечения. Студент-исполнитель в Узбекистане подчас не готов к восприятию усложненной хроматики, политональности, полиладовости, и наконец, характерных для современной музыки пуантилистской, серийной и других современных техник письма, требующих в каждом случае индивидуального звукоизвлечения.

Для работы со студентами необходимо привлекать музыку XX века, как например, произведения Б.Бартока, М.Равеля, И.Стравинского, А.Шёнберга, А.Шнитке. Дж.Энеску, в частности, его Румынские танцы, Вторую и Третью сонаты. Они интересны синтезом исполнительских приемов с национальным искусством лэутаров, как например, мелкое тремоло правой руки, воспроизводящее на пианиссимо тембр кобзы в конце второй части сонаты №2, или вибрация по-лэутарски в третьей части данной сонаты. В сонате №3 (в румынском народном стиле) помимо имитаций народного инструмента – флуэра (вид свирели) – которые воспроизводятся флажолетами, озвучивающими грустную заунывную мелодию (начало второй части цикла), композитор широко применяет натуральные лады, терпкие гармонические созвучия – наложение функций, «трение секунд», родственные узбекской музыке.

Новая для узбекской музыки интонационность и приемы формообразования имеют истоки в скрипичных атональных микроминиятурах австрийского композитора А.Веберна (Пять пьес для скрипки и фортепиано). Соната для скрипки соло Б.Бартока интересна своей экспериментальной направленностью. Сложная контрапунктическая работа, с имитациями в разных этажах скрипичного диапазона, использование старинных жанров, таких как Чакона, Фуга отражает неоклассические тенденции, получившие развитие в творчестве композиторов Узбекистана.

Для расширения кругозора студентов можно познакомить их и со скрипичными концертами И.Стравинского, Б.Бартока, Б.Бриттена, А.Берга. Концерт А.Берга – «лебединая песня» композитора, привлекает новизной интонационного языка, опирающегося на атональную манеру письма. Необычна не только мелодическая структура Концерта, но и его композиционное построение. Он состоит из двух частей; каждая из них делится на два раздела. 1 часть – Andante (Preludium) и Allegro (Scherzo). 2 часть – Allegro (Cadenza) и Adagio (Choral Variations). Несмотря на сложность интонационной сферы в Концерте обнаруживаются жанровые символы, облегчающие восприятие музыки, как например, цитата хорала Баха (во втором разделе второй части), Скерцо выдержано в характере лендлера, Берг использовал здесь подлинный каринтийский напев.

Выделяется еще пасторальный лирический эпизод скрипки и валторны, интонации которого в виде реминисценций возникают в возвышенной просветленной коде.

Определенные проблемы возникают при исполнении скрипичной музыки Узбекистана, особенно связанной с традициями монодийного искусства, её спецификой, часто нетемперированного интонирования. Естественно, что в сочинениях европейской традиции нетемперированные интонации не носят тотальный характер, но, тем не менее, они создают определенные трудности в сфере звукоизвлечения и интонирования. Дробление звука на единицы менее полутона не может не отразиться на отношении к аппликатуре, технике соединения полутонов или четверть тонов, в применении приема глиссандо. Основная проблема в этом случае опять же находится в зависимости от развития слухового опыта студента, только на этот раз монодийного искусства. Несомненным тормозом в этом плане становится небольшой композиторский опыт в создании концертных жанров скрипичной музыки. Показательно, что в репертуаре практически отсутствуют произведения для скрипки соло, а ведь узбекское монодийское искусство обладает огромными возможностями в создании выразительных концертных пьес в данном жанре. К сожалению их очень мало, особенно в сравнении с музыкой фортепианной и оркестровой. Создание разнообразных жанров скрипичной музыки могло бы служить лабораторией для формирования национального стиля.

Многие недостатки в развитии современного скрипичного искусства проистекают еще и из-за недостаточного использования в программах студентов консерватории и, особенно, в средних учебных заведениях, не только современных произведений композиторов Узбекистана, но и европейских авторов. В этом плане школьные программы учеников-скрипачей не всегда отвечают требованиям сегодняшнего дня. Восполнить этот пробел в стенах консерватории достаточно сложно, так как слуховой и практический опыт накапливается годами.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СКРИПИЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Родник»

Пьеса «Родник», написанная в 1995 году, по интонационному строю приближена к национальным истокам. Поступенное мелодическое движение, с характерными интонационными и ритмическими оборотами для лирического жанра ашула – знак узбекской песенности. Благодаря переливчатости, импрессионистически окрашенной фортепианной фактуре, мелодия, которую ведет скрипка постоянно обновляется, обогащается гармоническими и тембровыми оттенками.

Пьеса написана в трехчастной форме с серединой развивающего типа. Тема ее подвергается вариантному преобразованию, в результате которого происходит взаимодействие двух образных сфер и соответствующих им интонационных пластов.

Главная задача в работе со студентами – раскрытие тембровой палитры, способствующей выражению содержания музыки: – лирического настроения, овеянного печалью, и образа «журчащего» родника, богатого многообразием оттенков – от тонких, прозрачных до самых густых и ярких звучностей.

Вступление пьесы рисует картину рождения источника, пробивающегося из под земли. Оно построено на колористическом чередовании (фа диэз мажор и до мажор) триольных фигураций восьмых в партии скрипки и продублированных аккордами фортепиано. Движение, начинающееся с *piano*, затем *crescendo*, доходит до *forte* в 4 такте и постепенно спадает к 9 такту, поэтому положение смычка вначале находится на грифе и с увеличением звука смещается ближе к подставке, а к концу фразы возвращается на гриф. Основная техническая трудность во вступлении – это добиться чистой интонации. Дело в том, что трезвучия от фа-диэз и от до неудобно играть в одной позиции, а иногда и невозможно, что приводит к изменению положения руки практически в каждой четверти. Возникает сложность и в выборе аппликатуры, наиболее органичной, и способствующей интонационной устойчивости:

Andante $\text{♩} = 70$

p *cresc.* *f*

p *cresc. poco* *f*

Red

Триольное движение в партии скрипки плавно перемещается в партию фортепиано и превращается в переливчатую красочную фактуру.

Ведущая тема пьесы в партии скрипки [цифра 1] построена на опевании первоначального звука фа-диэз и постепенного спуска до ноты ре. Песенная по своему характеру, изложенная в верхнем регистре, она должна звучать выразительно, напевно, окрашиваясь в светлые флейтовые тона. Затактовые ноты лучше присоединять лигами к опорным нотам, а не играть отдельно, а также следить за правильным распределением смычка.

Фразы желательно не дробить, а строить на большом дыхании: от первой к последней ноте, при этом, ни в коем случае, не отменять нюансировку внутри фраз. Что касается фактурной темы «родника» у фортепиано – триольное движение разложенных аккордов от второй до третьей октавы, включительно, – то ей нужно придать прозрачный и серебристый оттенок. Здесь надо играть нежно, несколько убаюкивающе, с небольшими всплесками при остановке мелодии, продолжительное время сохраняя динамику *piano*:

[Andante]

10

mp

p

16

Во втором мелодическом построении [3] и [4] тема варьируется: расширяется диапазон, динамика становится более активной, происходит смена гармонического развития. Тема [5] окрашивается в новые тона тембра струны Ля. В мелодическую линию вторгаются элементы темы «родника» в виде триолей восьмыми, что естественно, динамизирует материал. Задача исполнителя – органично вводить триоли в основную мелодию, подчеркивать момент вторжения яркой звучностью, а к концу подводить ближе к тембровой и динамической интонации прерванной темы.

Вариантное развитие средней части ([9]-[11]) наиболее насыщенное по динамике. Партия скрипки усложняется двойными нотами и аккордами. Играются аккорды следующим образом: одновременно берутся три звука ближе к грифу, затем к верхнему звуку добавляется четвертый, а смычок смещается ближе к подставке.

78

10

у грифа у подставки

В двойных нотах следует обратить внимание на хорошее добротное и одновременное звучание, украшенное вибрацией, а также на последовательное и плавное соединение мелодической линии и равномерное распределение силы звука для достижения кульминации. В

октавном экспонировании темы (скрипка), необходимо выделить верхний голос так, чтобы он не поглощался партией фортепиано, где тема дублируется аккордами.

Ре-диез си во втором такте можно было взять 2,1 пальцами, но с 3,4 переход на фа-диез ля 1,3 будет более выразительным:

[Andante]

Динамическая варьированная реприза [12] экспонируется в партии фортепиано, в виде широко разведенного (через 4 октавы) тематического построения:

[Andante]

Вместе со скрипичной партией она же выполняет функцию кульминационной зоны пьесы, образуя своеобразный аудж. Партия скрипки трактована более виртуозно (триоли восьмыми сменяются шестнадцатыми, штрих *ricochet*) и импровизационно, при этом, она определяет и гармоническую функцию. *Ricochet* достаточно сложный штрих и требует специального изучения. В виде подготовки штриха надо начинать данную фигурацию играть легато. Трость слегка отклонить в сторону подставки. Вращением плечевого сустава производится смена струн. Качество штриха *ricochet* во многом зависит от величины отрезка смычка и скорости движения. Наиболее яркий пример штриха *ricochet* – каприс №1 Н.Паганини.

На смену динамической репризе приходит смысловая, она сокращена и варьирована. Возвращается материал практически в своей первоначальной функции – напевной песенной мелодии в мягком тембре струны Ля, сопровождаемой нежным «журчанием родника». С [15] ритмические построения становятся более свободными; фортепианная фактура обогащается с помощью вторжения в нее сольных затактовых интонационных оборотов скрипки. В 116 такте заключительное свободное проведение интонаций темы всем ансамблем в унисон завершается значительным *ritenuto* к 118 такту. Заключительное триольное движение представляет собой коду в виде динамической волны, проходящей от нижних до самых высоких, растворяющихся в тишине звуков:

[Andante]

The musical score is for the final section of the Fantasia 'Silhouettes'. It is marked [Andante]. The violin part (top staff) begins at measure 123 with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a series of triplets of eighth notes, some beamed together. The piano accompaniment (bottom staves) consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The section ends with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* (piano) dynamic marking.

Фантазия «Силуэты»

Фантазия «Силуэты» для скрипки и фортепиано была создана в начале 2004 года к международному музыкальному фестивалю «Ильхом XX». Ее первыми исполнителями стали Екатерина Савченкова (скрипка) и дипломант международного конкурса Сусанна

Образы реального и иллюзорного мира человека составляют содержание «Силуэтов». Музыка произведения вырастает из нескольких контрастных тематических элементов – именно они определяют развитие формы в целом. Впервые эти элементы отчетливо очерчены во вступлении. Первое интонационное ядро – акцентированные ходы на нону звучат жестко (1-5 такты у фортепиано, 7-9 такты у скрипки). У скрипки применяется штрих *martelé* у конца смычка, причем таким образом, чтобы ноты звучали как бы с оттяжкой, без суеты и торопливости, с опорой на нижний звук, что придает интонации весомость. Возможны варианты аппликатуры: на соседних струнах (пальцы 1,3,1,3,4), что не слишком удобно, более убедительный вариант через струну (1,2,1,2,3). Смену струн производить за счет подвижного локтевого сустава, без применения кисти.



К трелям следует отнести с большим вниманием: у фортепиано они чаще диатонические, а в партии скрипки – диатонические чередуются с хроматическими. Каждая трель берется с легким акцентом и с замирающим звуком к концу. При этом сила ее нарастает в каждом двутакте. Смысловая опора, кульминационный момент приходится на 15-такт. Следующий такт – разделительная полоса, знаменует резкий контраст, смену настроения. Два интонационных ядра – первый и третий начинают взаимодействовать, сталкиваться друг с другом, благодаря чему осуществляется непрерывное развертывание материала: динамический подъем и постепенное растворение звучности (*glissando*, *ritenuto*). Добиться этого можно только с помощью хорошего ансамбля скрипки и фортепиано.

Проанализированные три интонационных ядра вступления «Силуэтов» способствуют развитию основной части фантазии – *Allegro*. Они же создают своеобразную формообразующую арку, выполняющую функцию обрамления произведения. *Allegro*, построено на интонациях, родственных вступительной части произведения, а также и на новых тематических образованиях. Начинается оно с резкого контраста – стремительного движения ломаных шестнадцатых на *forte* у фортепиано и яркого *pizzicato* скрипки. Чем жестче по характеру начало *Allegro*, тем нежнее и прозрачнее звучит следующая фраза, с вопросительной интонацией (нота до-диез *pianissimo*, 31-33 такты). Последующее построение необходимо рассматривать как продолжение ведущей линии. Все виолочки должны звучать выпукло. Видоизмененный второй элемент вступления (42 такт) подхватывает фортепиано.

Следует обратить внимание на достаточно трудный технический прием у скрипки: трель на «баске» и одновременно *pizzicato* левой руки на открытых струнах. Над *pizzicato* левой рукой надо поработать отдельно. Как учебный материал можно использовать упражнения из четвертой тетради О.Шевчика. Во время занятий щипковые движения должны быть крепкими для выработки пальцевой силы. Трель выражает чувство тревоги, слышатся отзвуки открытых струн. Контрапунктом к трели (31-33 такты) фортепиано канонически проводит тему, ранее проходившую у скрипки в [3], в высоком регистре в динамике *piano*. Переход у скрипки от *pizzicato* левой руки к *pizzicato* правой проводится незаметно, завуалировано. Поэтому не надо набрасываться на первые ноты правой рукой, лучше попытаться продолжить партию левой. Несмотря на наличие контрастных моментов, последующие трели у фортепиано (с 32 такта), а затем и скрипки объединяют весь этот раздел вплоть до 51 такта.

[*Allegro*]

The musical score shows measures 46 through 51. The piano part (bottom) begins with a trill on a sharp note (F#) and a pizzicato marking. The violin part (top) also features a trill and a pizzicato marking. The tempo is marked [Allegro]. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *p*.

Небольшое, поэтически тонкое, «небесного» характера построение (57-67 такты) экспонируется на одном дыхании, в едином звуковом пространстве, что приводит к первой значительной кульминации в 67 такте. Предлагаемая здесь аппликатура связана с частыми переходами на струне Ми, хотя не исключена возможность где-то использовать струну Ля. Шестнадцатые на «вершине» должны звучать рельефно и ярко, что зависит от активности пальцев левой руки. При этом важна не только скорость падения, но и скорость, и четкость снятия пальцев с грифа. Желательно сделать *crescendo* ярким до 69 такта.

Начиная с 71 такта происходит активное развитие всех тематических элементов вступления. Некоторые из них объединяются по горизонтали, другие контрапунктируют. *Glissando* в 72 такте реализуется с одной стороны усилением, а с другой – резким спадом звука, с четкой фиксацией заключительной ноты. В 74-77 тактах нежелательно использовать струну Ре. Лучше сыграть все густым тембром на «баске».

С 82 по 98 такты – заключительный этап развития *Allegro*. Он возникает из второго тематического элемента вступления. Мелодия постоянно видоизменяется, завоевывая новые высоты, вследствие чего становится более динамичной. Раздробленный материал важно объединить в общий эмоциональный строй, но не столько увеличением громкости, сколько усилением внутреннего напряжения. Последующий кульминационный спад в динамике, замедление темпа, тембровая вариантность подготавливают средний раздел «Силуэтов». Аппликатура заключительного раздела *Allegro* обозначена в нотном тексте. Следует заметить, что фа-диез (83 такт) берется первым пальцем, с помощью расширения зоны третьей позиции. В некоторых случаях выписаны варианты аппликатуры. Скрипач может выбрать вариант, который ему удобнее. В 97 такте *détaché* переходит на третьей доле в *portamento*, в 98 такте, там где изменяется размер на четыре четверти, шестнадцатые длительности звучат протяжно, на что указывают черточки над нотами. Две последние ноты трактуются как своеобразный затакт к первой доле средней части (*meno mosso*).

По содержанию раздел *meno mosso* самый трогательный – это не сбывшиеся мечты, боль и нежность воспоминаний, разрушенных жестоким реальным миром. Музыка льется свободно, пластично, окрашенная мягким и теплым тембром. Несмотря на господство лирической сферы, необходимо правильно рассчитать постепенный рост эмоционального напряжения, тем более что в этой части располагается и главная кульминационная зона произведения (112-133 такты), и ее спад до репризы (в 139 такте). Затактовые восьмые (с 99-102 тактах) желательно не выделять. В 103 такте выброс на флажолет в четвертую октаву выполняется стремительно, не прерывая мелодической линии (вариант экспозиции, но на более высокой динамике):



Здесь аппликатура усложняется из-за появления частых скачков и мелких длительностей. С точки зрения логики верхний вариант аппликатуры более предпочтителен.

Наибольшую трудность представляют собой двойные ноты –большие и малые септимы и ноны. К сожалению, в учебной практике эти интервалы встречаются нечасто, поэтому у студентов обычно не достаёт как технического, так и слухового опыта. Только практические навыки могут придать уверенность и надежность в исполнении. Для технического освоения современных гармонических сочетаний рекомендую поиграть этюды П.Хиндемита и К.Мостраса.

В 114-115 тактах последняя доля – тремоло выполняется у конца смычка, а в 116-117 тактах – дубль штрих шестнадцатыми длительностями исполняется crescendo. Аккорды из трех звуков (124-127 такты) воспроизводятся одновременно, с опорой на среднюю струну «Ля», при этом постепенно нарастает сила звука и скорость темпа. Несмотря на диссонирующие созвучия, проставленная аппликатура позволяет сыграть аккорды в подвижном темпе. В последующих четырех тактах применяется штрих *ricochet*, над которым следует поработать отдельно, чтобы добиться желаемого результата. Аппликатура остается та же, что была в аккордах. Динамическая и смысловая кульминация всего произведения приходится на 132-133 такты, после чего спад можно трактовать свободно, как по темпу, так и по динамике:

[meno mosso]

124 accel. f

129 trp 6

132 6

Реприза «Силуэтов», начинающаяся с 139 такта – вариантное изложение лирической темы из Аллегро, усложненное и обогащенное колкими диссонансами у фортепиано. Фразы выстраиваются волнообразно. Аппликатура выписана. Последние три ноты в 145 такте лучше играть искусственными флажолетами с акцентами.

Возвращение к материалу вступления в 146 такте, как уже упоминалось ранее, создает образную арку. Но теперь первый элемент проводит вначале скрипка, а затем фортепиано. Далее благодаря разным приемам игры – pizzicato и sul ponticello, он меняет свою тембровую окраску. Pizzicato играется с абсолютной метрической точностью и достаточно тихой динамикой. При этом оно остается сочным и внятным. Все три тематических элемента, как и в начале фантазии «Силуэты», постоянно взаимодействуют друг с другом.

С такта 168 начинается кода, отражающая эфемерный мир мечты и грез:

[Moderato]



Все трели у скрипки и фортепиано как бы смешиваются. Они создают эффект «светящегося звездного неба». Открытые струны (182-188 такты), pizzicato в левой руке и glissando на pianissimo у фортепиано в 189 такте символизируют вечность и бесконечность вселенной.

Элегия

Элегия, созданная в 1997 году, посвящена памяти отца – Совета Афанасьевича Вареласа, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, выдающегося композитора и педагога, который был прекрасным человеком и замечательным отцом.

Название и посвящение приоткрывают завесу содержания пьесы. Мелодия ее напевная, и, вместе с тем, «говорящая», одухотворённая, наполненная глубокой скорбью, чувством неизбывной печали, ощущением огромной и невозполнимой утраты. Медленный темп (Lento), пластичные мягкие и нежные терцово-квартовые интонации, переменный размер 4/4, 3/4 передают состояние оцепенения, сменяющееся в дальнейшем взрывом эмоций.

Первая тема Элегии – своеобразный лирический монолог, проникнутый душевной болью. Она выполняет функцию рефрена, выражающего основную мысль сочинения (45-48 такты и заключение). Начальные фразы монолога с переменным размером лучше играть на струне Ре. Здесь следует опираться на первую четверть, чтобы несколько смягчить синкопу:

Lento $\text{♩} = 40$

III
3

V-no *mp*

Ped.

Смычок распределяется следующим образом: половина его озвучивает первую четверть, другая – половинную длительность с точкой. Переход осуществляется вторым пальцем – с выразительным хорошо слышимым *glissando*. Акцентированный звук фа второй октавы (6 такт) с последующим коротким *crescendo*, образует небольшой подъем. Постепенно ускоряющееся движение приводящее к многозвучным кластерам, сменяется таким же коротким *diminuendo* на ноте ми-бемоль.

В повторном проведении – тема у скрипки [1] варьируется: расширяется ее диапазон, вводится двухголосная полифоническая фактура. Начало второго проведения темы исполняется на струне Соль, важно еще сохранить ее тембр до [2]. Здесь предпочтительнее использовать нижний вариант аппликатуры. Чтобы добиться самостоятельного тембрового и ритмического воплощения каждой линии и их органичного взаимодействия, в партии скрипки необходимо пройти каждый голос отдельно. Пассаж *crescendo* с 27 такта лучше играть, применяя нижний вариант аппликатуры.

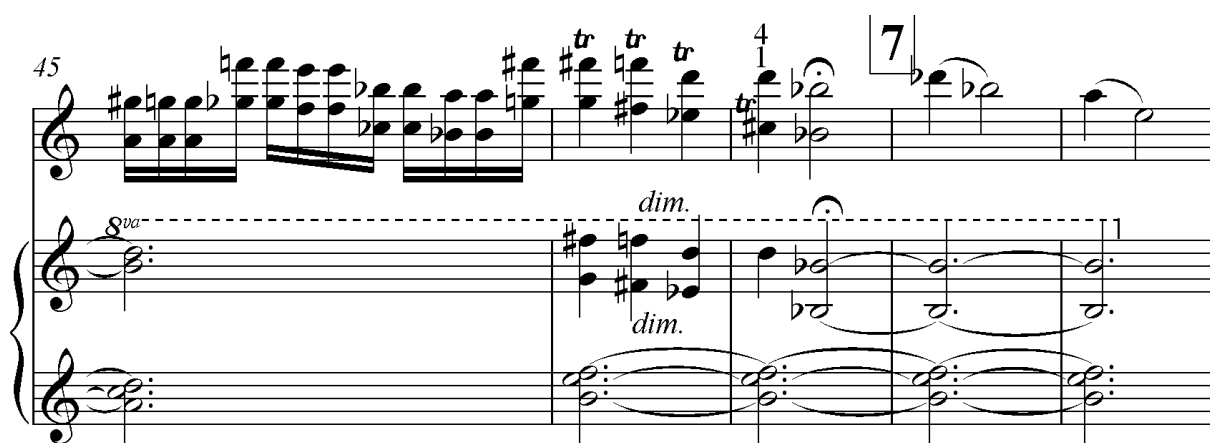
С [4] основная мелодическая линия перемещается в партию фортепиано, а у скрипки возникает самостоятельный лиризованный контрапункт. Желательно до 33 такта играть на струне Ми, хотя это приводит к многочисленным позиционным переходам, которые выполняются скольжением по струне, при этом можно в отдельных случаях, например, при движении вверх четвертым пальцем на до-диез в 32 такте, использовать так называемое «художественное» *glissando*:

[Lento]



С [5] начинается этап интенсивного динамического развития: появляются вихревые пассажи, подводящие к кульминационной зоне, самому высокому звуку (до четвертой октавы [6]), и активному движению септимами (скрипка). Напряжение усиливается и за счет ускорения темпа. Здесь рекомендуется применять нижний вариант аппликатуры. Септимы лучше поиграть отдельно, в виде гаммы. Все септимы шестнадцатыми исполняются активно, акцентировано в нижней части смычка. Они подводят к самой напряженной точке в 43 такте, после чего наступает спад. Двойные ноты (септимы 1,3 пальцами) со «сползающими» на *diminuendo* трелями играют 3,4 пальцами, а трель в нижнем голосе малой ноты извлекается 1,2 пальцами. Именно здесь завершается первая часть Элегии:

[Lento]



В качестве разделяющей грани в партии скрипки, затем и фортепиано выступает своеобразный рефрен терцово-квартового оборота с характерной для него интонацией скорби. Второй раздел начинается с этих же интонаций на *pizzicato* (55 такт). Затем повторенные в 56 такте в нюансе *piano*, они воспринимаются как эхо. Из этого материала произрастает лирический контрапункт в партии скрипки на фоне траурной поступи в партии фортепиано.

В [10] pizzicato выполняется левой рукой (обозначено крестиком). Ноту ля надо «сдергивать» четвертым пальцем левой руки, не прерывая общей линии, исполняющейся смычком. Драматический накал увеличивается благодаря фортепианной фактуре. Насыщенная напряженными возгласами, острым ритмическим рисунком, колокольным звоном она обостряет драматические коллизии:

[Lento]

10

Постепенно общая звучность затухает на струне Соль [11]. Заключительные такты «Элегии», возвращающие к рефрену (сокращенная до предела реприза) – на просветленном колокольном звоне завершают пьесу:

[Lento]

11



Скрипка и фортепиано звучат в высоком регистре просветлённо и умиротворенно. Небо проясняется, уступая дорогу душе, устремляющейся в вечность.

Сентиментальный вальс

Как известно, жанр вальса зародился в Австрии (его предшественником был лендлер). Однако он быстро ассимилировался культурами разных стран. Из бытового жанра вальс вскоре превратился в неотъемлемую часть классической концертной музыки (Ф.Шуберт, Ф.Шопен, Г.Берлиоз, П.Чайковский, М.Равель И.Штраус, А.Хачатурян, Г.Свиридов). Большой популярностью вальс пользуется и в Узбекистане. Трудно найти композитора, который не обращался к этому жанру (М.Бурханов, С.Юдаков, М.Ашрафи и многие другие).

Анализируемый Сентиментальный вальс, написанный в 1995 году, представляет собой своеобразную концертную пьесу с чертами салонности. В этом смысле он как бы продолжает линию пьес, восходящих к Вальсу «Za plus que lente» К.Дебюсси с его изысканной утонченностью. Он демократичен по музыкальному языку и доступен широкой публике. Сочинению свойственны мелодическая выразительность, напевность, господство лирической сферы. Смена настроения, темпа, кульминации на разных уровнях, и, что очень важно, варьирование тембровой палитры требуют от исполнителя чуткого отношения к деталям нотного текста.

Темп Сентиментального вальса подвижный, но не слишком быстрый. В течение начальных тактов темы он как бы сдерживается, а в последних напротив, отмечен ускорением. Форму произведения можно определить как сложную трехчастную (А-В-А1 С А2-В2-А3), в которой середина имеет разработочный характер. Несмотря на внутреннюю расчлененность, вальс звучит на одном дыхании. Красочная гармония, мелодические задержания и ритмическая свобода придают ему особый оттенок. Главное для музыкантов – добиться цельного построения пьесы, красивого звука и непрерывного мелодического развертывания материала – все это можно обеспечить тщательной работой над пластикой и гибкостью звучания.

Тема (ре мажор) опирается на нонаккорд II ступени, который придает ей неустойчивость и дальнейшее тяготение через доминанту к основному тону. Благодаря задержанию в мелодии ноты ми в 3 такте образуется созвучие, воспринимающееся гармонически как мажорный нонаккорд. Первое построение – это постепенное накопление энергии: волнообразное движение от *mp*, *crescendo* и вновь *piano* – возвращает к первоначальному темпу и динамике. Здесь возможны два варианта аппликатуры: первые 6 тактов исполняются на струне Соль (можно перейти на струну Ре в 3 такте). Во втором случае можно в 3 такте через открытую струну Ре попасть в первую позицию и перейти в третью только в 5 такте. Если в первом варианте возникает преимущество сохранения тембра «баска», при этом получается более напряженное звучание в верхних позициях, что важно для экспозиционного показа темы, то второй вариант более традиционен, но вполне имеет право на существование:



С 9 такта тема развивается интонационно, достигая местной кульминации (нота ре третьей октавы в 14 такте). Последующая заключительная фраза отличается по тембру (струна Соль) и по динамике (*piano*). В 16 такте, звукоизвлечение по прежнему, осуществляется на струне Соль, при небольшом замедлении к последнему звуку ре, в 17 такте на струне Ре применяется флажолет:



Развивающая середина [2] играется *con moto* (с движением) в нюансе *mf*. В 22-23 тактах и в 30-31 тактах восьмые исполняются выразительным *portamento*. Необходимо правильно распределить смычок: – в 24 такте отдельные ноты проводятся в верхней части смычка, затем с 25 такта в нижней. Возможная основная и альтернативная аппликатура выписана в нотном тексте.

В варьированной репризе [4] тема излагается у фортепиано, в виде насыщенной аккордовой фактуры. Партия скрипки (разложенное движение по аккордовым звукам) должна быть рельефной, с опорой на вторую долю такта и мягким окончанием фраз. Эти штрихи придают

мелодии ощущение полетности. Третья четверть 38 такта замедляется в виде непродолжительного задержания, после чего возвращается первоначальный темп. Волнообразное движение партии скрипки, поддержанное аккордовой фактурой фортепиано, подводит к следующей кульминации на звуке ре четвертой октавы (46 такт).

В [6] тема, интонационно расчлененная по два такта (соло фортепиано), служит связкой, с помощью которой осуществляется переход к средней части – *Piu mosso* [7]. В этой части следует обратить внимание на тональные сопоставления, разработочный характер интонационного развития, усложнение музыкального языка (хроматизмы, непредсказуемые мелодические ходы, проникновение элементов полифонии в гармоническую фактуру).

Хотя начальные интонации темы средней части и близки характеру отдельных элементов первой части, уже с третьего такта, становится очевидным их различие. Здесь наблюдается огромный разворот мелодической линии, ее ломкость, угловатость из-за скачкообразных движений, ритмическая вариантность (перенос опорных долей в такте), гармоническая обостренность – все это придает середине более активный и взволнованный характер. Естественно, что это отражается как на штрихах, так и на частой смене аппликатуры:



Чтобы удобно и интонационно чисто подойти к цифре [8] в 66-67 тактах необходимо использовать предлагаемую в нотном тексте аппликатуру на струне Ля. С ее помощью нетрудно добраться до ноты до третьей октавы вторым пальцем, и на фингерированных октавах продолжить движение вниз. [8] исполняется в нижней части смычка две ноты *legato*, две *staccato*, две *spiccato*. Движение завершается в 71 такте *portamento*.

С 72 такта начинается новый эмоциональный и динамический подъем, который приводит к еще одной яркой кульминации. Весь эпизод из-за обилия хроматических ходов и высокого регистра труден для исполнения в интонационном отношении. Здесь требуется тщательная работа над мелодией в медленном темпе при полной свободе левой руки.

Волнообразное развитие продолжается. Тема переходит в партию фортепиано [9]. С 89 такта движение двойными нотами на тематическом элементе, усиление звука и ускорение темпа приводят к основной кульминации произведения [11]. С 93 такта используется штрих *spiccato* и только в 99-100 тактах следует перейти на *détaché*, чтобы смычок дольше соприкасался со струной, поскольку последние октавные звуки перед [11] расставляются за счет постепенного замедления:

[Piú mosso]

98 3 rit. 3 1 3 1 3 1 11 Tempo primo 4

103 4 3 tr. 1 2

dim. tr. rit.

Велика роль фортепиано в средней части, партия которого обогащается здесь контрапунктическими линиями, динамизирующими музыкальный материал.

[11] – это небольшой связующий раздел, где происходит динамический спад и осуществляется плавный переход к репризе (Tempo primo). В репризе сохраняется масштаб и форма экспозиции, при этом она носит варьированный характер. Хроматизированная мелодия вплетается в триольный ритмический рисунок, благодаря которому она становится еще более гибкой и пластичной:

110 12 Tempo primo 3 2 3 3 3 2 3 1 3

tr

В дальнейшем (с 141 т.) тему ведет фортепиано, а в партии скрипки появляются шестнадцатые. Все это ускоряет движение и вносит разнообразие в мелодические линии. При исполнении репризы важно, чтобы сохранялся характер элегического вальса, не было лишней суеты и ажиотажа. Вариантность как средство выразительности является дополнительной краской в общем развитии произведения. Правильное взаимодействие всех движений правой и левой руки, даёт возможность осмыслить целостность музыкальной композиции.

Соната

Соната для скрипки и фортепиано в трех частях – одно из ранних сочинений, привлечших внимание слушателей своей зрелостью, и тем не менее подвергшееся коренной переработке. Она была написана в 1972 году и впервые прозвучала в этом же году в Ленинграде в программе международного музыкального фестиваля, партию фортепиано исполнял композитор Рустам Абдуллаев. В 1986 году была сделана новая редакция Сонаты, в которую внесены существенные изменения, в частности, заново был написан финал. В этой редакции сочинение неоднократно исполнялось в концертах, а также использовалось как учебный материал для студентов консерватории. В 2003 году возникла новая редакция, которая предлагается в настоящем учебно-методическом пособии. Она характеризуется более тщательно и детально разработанной скрипичной партией, применением новых штрихов и приёмов игры.

Три части Сонаты объединяются в цикле не только логикой последовательного развития музыкальных образов, но и глубоким внутренним интонационным родством. Первая – *Andante*, написанная в сонатной форме, не лишена импровизационных черт. В ней господствует лирико-драматическая образность: концентрированное выражение драматических эмоций, выпуклость и рельефность линий – напряженных и патетичных. При этом аккордовая фактура главной партии излагается внутренне сдержанно, весомо, в особенности у фортепиано.

Вторая часть *Allegro vivace* вносит в цикл ощутимый контраст. Она построена в сложной трехчастной форме. Стремительно-непрерывное и очень взволнованное по характеру мелодическое движение у скрипки продолжается и в средней части – лирическом эпизоде, благодаря динамической трактовке фортепианной партии [26].

В третьей части цикла – финале *Maestoso* преобладает философское размышление. Следует обратить внимание, что связь ее с первой частью осуществляется разными способами: атакой (вторая часть переходит в третью практически без паузы), драматическим аккордовым изложением первоначального тематического материала, свободным течением музыкальной мысли и реминисценцией (в кульминации и заключении финала звучит тема главной партии первой части). Партии инструментов в ансамбле взаимодействуют: дополняют друг друга, иногда противостоят, а подчас сливаются в гармоничном звучании.

Патетико-драматическая тема главной партии первой части – *Andante* в аккордовой фактуре фортепиано звучит на *forte* полнозвучно, насыщенно, можно сказать, оркестрово, и внутренне напряженно. Каждая ее фраза – это подъем, завоевывание новых эмоциональных вершин, которые усиливаются знаками *crescendo* и постепенным уплотнением звука.

Скрипка вступает на кульминации (*forte*), как эмоциональный взрыв; проходит ниспадающий альтерированный пассаж (выписанное *accelerando*), после чего резко изменяется эмоциональный тон. Насколько плотно «оркестрово» озвучивается первое проведение главной темы у фортепиано, настолько камерно и вместе с тем очень глубоко и выразительно поет скрипка в сопровождении мягких аккордов фортепиано. Пластичная мелодия разворачивается свободно и экспрессивно. Тембр четвертой струны Соль в [1] окрашивает тему в благородные тона:

[Andante]



В такте 21 следует перейти на струну Ре, хотя возможен вариант продолжения игры на струне Соль до 30 такта, что обеспечит тембровое единство и большую напряженность. В непрерывном движении шестнадцатых в [31] нужно выделить опорные ноты, составляющие определенную канву эпизода: динамизированный мелодический разлив скрипичных пассажей, вступивших во взаимодействие с аккордовым контрапунктом фортепиано – своеобразной динамической репризой главной партии. В этой фактуре впечатляюще вступает бас, имитирующий колокол (ми контроктавы). Педаль фортепиано поможет сгустить эмоциональный строй. Аппликатура шестнадцатых выписана в тексте. Трудность в интонационном плане, требующая специальной тренировки, представляют последующие двойные ноты. Предварительно можно поиграть гаммы двойными нотами, исполняя их медленно, лучше вначале в тональностях до, соль, ре, ля мажор. Особенно полезно поиграть гаммы квинтами, секстами.

Завершающая стадия развития главной партии приводит к вершине разработочного характера. Здесь элементы темы даются в увеличении, октавные удвоения чередуются с двойными нотами скрипки. Звучность усиливается благодаря гармонической фактуре. Следует также обратить внимание на большие и малые септимы, которые воспроизводятся параллельно 2 и 4 пальцами. Октавы в 46 такте можно играть параллельным движением пальцев 1 и 4. Л. Ауэр при октавном удвоении советует сосредоточить внимание на первом пальце, в то время как четвертый движется беззвучно, в точности, повторяя действия первого. Возможен вариант использования фингирования октав (2,4 – 1,3 пальцами). Во всех шестнадцатых важно выделить верхние ноты, опирающиеся на интонации темы.

Перелом в эмоциональном плане происходит в связующей партии, основанной на лирических интонациях. Уже в 45 и 46 тактах чередование разных рисунков, в том числе и введение триольной формулы, подготавливают смену настроения.

Область побочной партии – фортепианная кантилена [6], тема ее рельефная, выразительная. Гибкая, непрерывная мелодическая линия контрапунктирует с интонационно и ритмически родственной ей триольной хроматизированной фигурацией скрипки. Для реализации подобного контрапункта нужна большая работа над интонацией и слаженность ансамбля, мягкого и плавного диалога скрипки и фортепиано:



Экспозиционное изложение темы побочной партии у фортепиано необходимо приблизить к виолончельному тембру. Важно объединять в целостную композицию мелкое членение триольных ячеек скрипичной партии. Играть нужно на *pianissimo* и ближе к грифу, при этом используя небольшое количество волоса на смычке. В 59 такте применяется внепозиционное движение пальцев. В певучей побочной (партия скрипки), в 63-64 тактах, после *crescendo* необходимо выделить неожиданное *subito piano* в 65 такте. В [8] должен проявиться тембр струны Ре. Звучание здесь негромкое, но достаточно плотное.

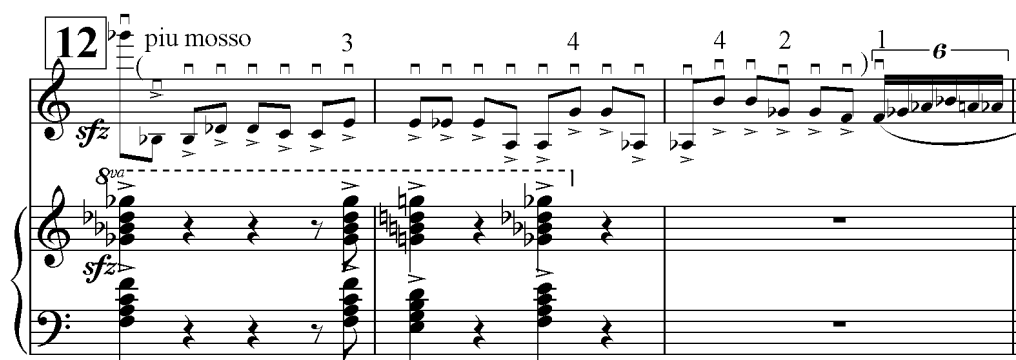
В такте 69 начинается обыгрывание элемента побочной партии. Происходит своеобразная «раскачка» по полтакта, широкая и плотная, с применением всего смычка и с последующим возрастанием динамики. Следует обратить внимание на флажолеты [9], несвоевременное снятие пальцев приводит к ненужным призвукам. Возможен вариант без флажолетов – тогда следует поменять аппликатуру: в 73 такте ноту до взять первым пальцем на струне Ля, а в 75 такте ноту ля – первым, фа – вторым и си – четвертым пальцами. Начиная с 79 такта, движение триолями идет на спад, доходя до *pianissimo*. Pizzicato в 83-84 тактах, несмотря на тихую звучность, исполняется отчетливо, чтобы вступившее фортепиано на *staccato* могло органично подхватить партию скрипки, и продолжить ее динамическое развитие. Таким образом, можно реализовать естественный переход от экспозиции к разработке:

[meno mosso]



Разработка [10] строится на активном развитии темы главной партии (скрипка) и фактурного материала побочной (фортепиано). В ней особенно важно дифференцировать смену темповых обозначений и динамических оттенков; от этого зависит целостность самой разработки. Начинается она с полифонического изложения главной темы, в которой необходимо максимально выявить лирико-психологический настрой. Важно проследить за интонацией каждого голоса скрипичной партии.

Мелодизированная фортепианная фактура наполнена энергией, партия скрипки активна и динамична [11]. Аккорды желательно играть одновременно, при этом кисть должна быть гибкой, эластичной и располагаться между грифом и подставкой или ближе к последней, что обеспечит хороший звук. В аппликатуре не надо бояться использования открытых струн. Аккорды у фортепиано исполняются жестко, даже несколько «агрессивно». В цифре 12 в партии скрипки акцентируется каждая восьмая доля, но при этом сохраняется линейность движения. Секстоли шестнадцатыми и тридцатьвторые длительности играют стремительно *crescendo*, максимальная динамика падает на восьмые ноты. Желательно сохранить *marcato* в нижней части смычка; предлагаемое движение все время вниз на восьмых долях не обязательно:



Аккорды в партии фортепиано исполняются *sforzando*, резко и коротко. Все эти компоненты реализует кульминационную зону с [11] до [13] включительно. Яркая кульминация [13] проводится достаточно широким акцентированным смычком в ее верхней половине с

последующим замедлением, зависая в воздухе в 115 такте. Следует обратить внимание также на фермато, после него двойные ноты скрипки (*pizzicato*) должны звучать как эхо. Сгустившийся сумрак усиливает низкий тембр фортепиано. Качественное *pizzicato* двойными нотами, не задевающее соседние струны, что обычно приводит к образованию призвуков, требует дополнительной концентрации внимания исполнителя. Хорошее *pizzicato* зависит и от упругости кожи пальцев.

Половинные длительности (119-120 такты) – исполняются ритмически свободно, «белым» звуком без вибрации. Этот переход от сумеречного низкого звучания к болезненно-прозрачному высокому, происходит на четвертой «растянутой» доле в виде *glissando*. Связующую партию ведет скрипка:



Флажолет ми следует взять на струне Ля третьим пальцем. Искусственные флажолеты лучше выполнять на струне Ля, что сохранит тембровую окраску. Флажолеты ми и ми бемоль соединены лигой и исполняются цельно, быстрым скольжением по струне без паузы. Искусственные флажолеты исполнять труднее, чем натуральные. Поэтому, как пишет Л.Ауэр: «Для овладения ими существует одно незаменимое правило: надо упражняться медленно и внимательно следить за тем, чтобы четвертый палец, который в сущности извлекает флажолет (первый палец твердо стоит на месте), слегка касался струны... Малейшее уклонение в отношении интонации отрицательно скажется на звучании флажолета»¹³. Что касается партии фортепиано, то она в это время выполняет функцию арфы. Заключительный элемент связующей (переход партии скрипки в партию фортепиано) подводит непосредственно к варьированной зеркальной репризе.

В побочной партии (*meno mosso*) соответственно изменяется регистровая и тембровая окраска (теперь она начинается от ноты фа в третьей октаве, охватывает самый высокий регистр скрипки), что придает ей еще более утонченный характер, требующий, в свою очередь, безупречной интонации. Кульминация побочной партии, благодаря высокому регистру скрипки и применению двойных нот звучит еще ярче и драматичнее, чем в экспозиции. Динамический спад подготавливает коду, построенную на варианте темы главной партии. Последняя на этот раз совмещает функции репризы и коды. Теперь она звучит умиротворенно, постепенно растворяясь на полутоновой интонации квинтовых флажолет – прозрачных и холодных.

Стремительная и демоническая по характеру вторая часть – *Allegro vivace* вносит внезапный контраст в драматургическое развитие всего цикла. Это буря, вихрь драматических эмоций, выраженных непрерывающимся движением шестнадцатых, содержащих широкую гамму регистровых скачков, динамических накоплений и спадов:

¹³ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. –М., 1965. – С. 78-78.



Структуру основной темы солирующей скрипки условно можно расчленить по тактам на $3+4(2+2)+4+2$, где последние 2 такта становятся связкой ко второму проведению. Все шестнадцатые исполняются штрихом *sautillé*. Основная трудность возникает при переходе от дублированных к одиночным нотам (170, 172, 203, 205 такты). Требуется отработать одновременное совпадение движения пальцев и смычка: – быстрое снятие и постановка пальцев при сохранении качества штриха. Другая сложность заключается в четком перемещении смычка через две струны (173, 194-197 такты). Важно подчеркивать обозначенные первые доли тактов. В [19] – второе проведение темы скрипкой октавой выше окрашивается яркой контрапунктической темой в правой руке партии фортепиано. Левая рука в это время озвучивает ритмически организованные диссонирующие созвучия. В [21] – функции инструментов изменяются: ведущая тема у фортепиано, а у скрипки – контрапункт. В 212-217 тактах скрипка широкими интервалами движется от самой низкой ноты к ми четвертой октавы, при этом динамика ее идет на спад.

Glissando в 218-219 тактах выполняется плавным скольжением по струне третьим пальцем при неизменном штрихе:



Последнее проведение основной темы (соло скрипки) «взлетающей в за облачные выси» в 244 такте подхватывает фортепиано. Точное распределение ее динамики в токкатном движении подготавливает контрастную лирическую тему средней части. Движение, заданное в первой части шестнадцатыми длительностями, сохраняется в фортепианной фактуре на протяжении всей средней части:

[Allegro vivace]



Лирическая скрипичная мелодия состоит из двух фраз, где вторая более развернутая. Важно уловить опорный динамический и смысловой центр темы, приходящийся на ноты си в 275 и 293 тактах. Желательно избежать смены струн и сохранить прозрачный серебристый тон. Квартовые флажолеты – заключительное завершение музыкальной мысли. В данном случае можно начинать движение на струне Ля, а заканчивать на струне Ре.

[28] – середина средней части. В ней происходит внезапный динамический взрыв накопленной энергии за счет насыщенного звучания «баска» в пятой позиции. Новая тема, вычлененная из предыдущих интонаций, создает активный импульс движению, чему в немалой степени способствует и появление четвертных триолей. Варианты аппликатуры связаны с выбором переходов при смене позиций. Основной вариант выписан в партии скрипки. Можно перейти на ми третьим пальцем, а в следующем такте – на ре вторым, но этот вариант менее логичен.

С [30] вступает реприза средней части. В фортепианной партии помимо продолжающегося движения шестнадцатыми внедряется поступенный мелодический контрапункт протяженными длительностями. Динамика постепенно наращивается с помощью дробления мелодии на более мелкие длительности, они же обуславливают напряженную кульминацию, переходящую в яркую каденцию скрипки, интонационность и динамические оттенки которой насыщены контрастами (нюансировка резко изменяется: *crescendo*, *sforzando*, *diminuendo*). По завершению каденции начинается сокращенная реприза второй части цикла.

Образный мир третьей части сонаты, – это мир сложных душевных переживаний: философских размышлений, скорбных настроений и глубокой печали. Хроматически ниспадающее движение, глубокие мелодизированные октавные басы фортепиано, интонационно связанные с главной темой (скрипка) определяют характер и полифонический склад всей части. Сложность в реализации психологического тону́са финала заключается именно в полифонизации

ткани, в пластичных гибких интонационных переходах от одного голоса к другому, в нахождении соответствующей тембровой окраски того или иного раздела, в объединении небольших, часто коротких фраз в единое целое.

Финал располагает огромными возможностями индивидуального прочтения содержания музыки. *Ad libitum* иногда на очень малых отрезках музыкальной формы, ощущение внутреннего напряжения и расслабления фактуры [44], регистровое и тембровое разнообразие, импровизационность, наконец, наличие каденции позволяют выявить исполнительские возможности скрипача. Изложение темы скрипкой [39] (из-за такта на *piano*) в течении двух тактов окрашивается сумеречным тембром струны Соль. Но и при смене струны, в такте 455 желательно сохранить тембровую окраску с помощью передачи звуковой напряженности:



Тема состоит из нескольких коротких фраз, где главная – первая (452 такт) содержит две малые терции, движущиеся в противоположном направлении. В структуре третьей части цикла многие важные моменты определяет вторая фраза, особенно ее начальный излом: чистая кварта вверх, тритон вниз и малая секунда. Это интонации воспринимаются как «визитка» части. Все короткие фразы достаточно выпуклые и выразительные, при этом не разрушают целостности всей мелодии. Смена смычка должна быть идеальной. Изломанность линии, ее хроматизация вызывают трудности в воспроизведении чистой интонации и в выписанной аппликатуре, иногда с возможными вариантами.

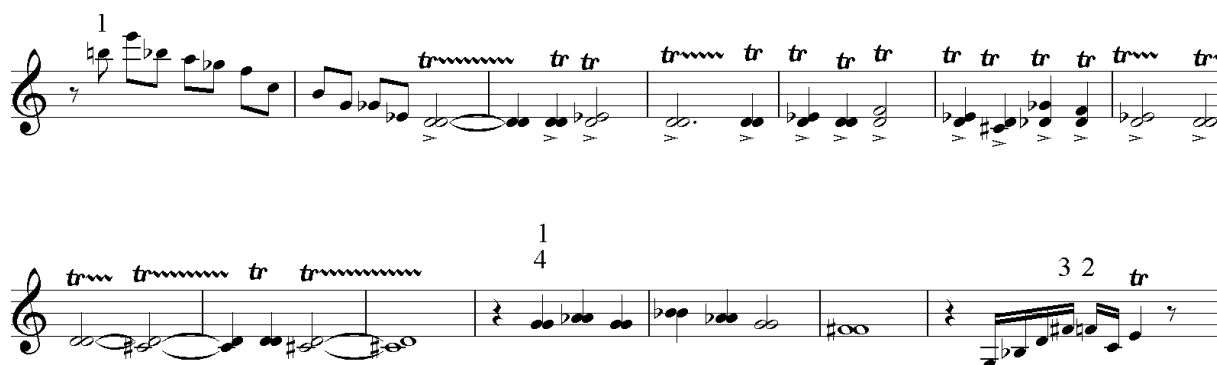
В [40] тема окрашивается в более светлые тона струны Ля. При этом напряженность не спадает, а наоборот возрастает благодаря развитию тематического зерна: появлению более мелких длительностей и звуковысотных вершин. Первый значительный подъем приходится на 471 такт. Кульминация в [43-44] (*forte*) совпадает с проведением темы главной партии из первой части цикла в партии фортепиано. У скрипки дается ее вариант с двойными нотами, украшенными мордентами:

[Maestoso]



Звукоизвлечение по штриху приближается к *martelé*, очень активному в начальной стадии, но более сглаженному в конце движения. Нужно выделять из общей структуры мелодическую линию, расположенную в более высоком регистре. Все это в конечном счете приводит к яркой кульминации [44], звуку *si* у скрипки, а у фортепиано (*fortissimo*) озвучивается первый такт темы вступления из третьей части.

В 485 такте наступает резкая смена настроения – возникает хрупкая и прозрачная трель (485-456 такты), сползающая на *glissando* вниз на фоне прояснившейся минорной гармонии. Последние тематические фразы модулируют в каденцию, которая исполняется очень свободно, как по темпу, так и по эмоциональному тону. Интонации третьей части сменяются тревожной трелью в унисон с открытой струной, из которой произрастают мотивы первой части цикла. Затем вторгается фактурное движение шестнадцатыми из второй части с зависшими трелями.



Теоретически каждый скрипач, обладающий пальцевой техникой, должен владеть трелью. В действительности напряжение некоторых мышц руки часто мешает развитию трели. Прежде всего надо установить причину, а затем приступить к упражнениям которые помогут убрать помехи. Эти упражнения описаны в книге «Искусство скрипичной игры» К.Флеша. Особое внимание работе над трелью уделял Л.Ауэр, который рекомендовал следующее: «Для получения красивой – безразлично длинной или короткой – трели пальцы, прежде всего, должны быть

укреплены гимнастическими упражнениями, систематически, повторяемыми из дня в день... для укрепления слабых пальцев только одни пальцы должны ударять по струнам, ни в коем случае не вся рука»¹⁴. Сложность представляет собой и движение в унисон, так как это связано с большой растяжкой пальцев. Постепенно движение шестнадцатыми активизируется до кульминационного момента (ми четвертой октавы). Фактура насыщена разнообразными интонациями, в которые вкрапливается второй элемент темы.

Сокращенная реприза звучит на достаточно высоком динамическом уровне. Главная тема объединяется с материалом вступления к третьей части, демонстрирующим заключительную драматическую кульминацию всего произведения. Плавные имитации мотивов главной темы подводят к коде – концентрированному выражению глубокой печали, размышлению о сущности бытия, о прошлом, которому нет возврата (главная партия первой части). Таким образом, кода по своему смыслу и материалу суммирует содержание не только третьей части, но и цикла в целом.

В крупных формах, как например, в Сонате для скрипки и фортепиано внимание интерпретатора должно быть сконцентрировано не только на деталях произведения, но и на его разделах и композиции в целом. Отсюда необходимо тщательно продумать соотношение частей, внутренних построений сонатного цикла.

Триптих «Кошки»

Триптих «Кошки» для шести скрипок и фортепиано написан в 2004 году. Он был впервые исполнен на международном музыкальном фестивале «Ильхом XX» силами студентов моего класса в составе Е.Савченкова, Е.Горховер, И.Анцифорова, Л.Раимджанова, Н.Ковальчук, В.Федотова и концертмейстер С.Константиновская. «Кошки» – это сюита из трех контрастных пьес-картин, объединенных единым замыслом. Каждой части предпослано название: 1 – «Черная кошка в темной комнате»; 2 – «Балаганчик»; 3 – «Неожиданный визит». Названия частей, как и элементы программности, хотя и носят условный характер, тем не менее, дают импульс для восприятия образной сферы каждой из них. Главная идея ансамбля – выразить в звуках театрализованное представление, объединившее в себе мрачные размышления и драматизм. клоунаду и юмор, радость и печаль.

В первой части триптиха «Черная кошка в темной комнате» изобразительные моменты переплетаются с мрачными философскими размышлениями. Они раскрывают, соответствующие этой части настроения. Вторая часть цикла «Балаганчик» рисует картинки уличных театральных представлений, передвижных цирков на оживленных ярмарках, где наряду с шарманщиком, акробатами обязательно выступали животные с незатейливыми номерами.

Третья часть «Неожиданный визит» – стремительный финал. Под «визитом» можно подразумевать и «кошачий переполох» и ворвавшийся вихрь, сметающий всё на своем пути.

¹⁴ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. –С.73.

Пьеса очень динамична, звучит на одном дыхании. По замыслу все части цикла исполняются без перерыва.

В триптихе перед музыкантами ставится ряд сложных задач. Сначала желательно, чтобы музыканты познакомились с циклом с листа. После прочтения его они получают общее представление об авторском замысле произведения и трудностях, которые необходимо преодолеть. На раннем этапе рекомендуется изучить все партии инструментального ансамбля каждым музыкантом в отдельности. Здесь подразумевается очень серьезная работа педагога со студентами в освоении основных навыков ансамблевой игры: тщательная отработка штрихов; особо следует обратить внимание на многочисленные *glissando*, аппликатуру, динамику, позже и стиль. Конечный результат работы: научиться слышать себя, своих партнеров и ансамбль в целом. Образно определила это средство музыковед Т.Свирская: «Умение вписывать себя в общее звучание ансамбля, то «растворяясь» в нем, то выходя на передний план, подчиняясь художественной трактовке и логике произведения».

Следует обратить внимание на своеобразие сонорной тембровой палитры, образованной с помощью техники сверх-многоголосия. Обилие полутоновых ходов предъясняет музыкантам особое внимание к интонационной сфере. Естественно, что нужно добиться синтеза эмоциональной выразительности и техники ансамблевой игры, иначе говоря, полной гармонии. Таковы общие требования, предъявляемые к музыкантам-ансамблистам. Теперь обратимся к более последовательному исполнительскому анализу.

Итак, ансамблевая фактура первой части построена на сочетании полифонической фактуры с гомофонной. Динамика ее в основном колеблется в пределах *p*, *mp*, *pp*, за исключением кульминационных моментов. Основная тема – соло первой скрипки с глиссандирующими звуками, изображающими кошачье «мяу», свертывание «кошки в клубок», исполняется скользящим вторым пальцем, начиная с форшлага и до шестнадцатой доли (соль-диез). Для ровности и пластичности звучания лучше начинать в пятой позиции, а заканчивать в первой, все на струне Ля. Тембр этой струны придает мелодии мягкость и задумчивость. Не следует играть на струне Ми, так как она прозвучит открыто, ярко, что не соответствует характеру пьесы. Конец темы не завершает фразу, а неопределенно зависает в воздухе:



Подобный тип построения главной темы сохраняется и в последующих проведениях шестой скрипки (3 такт), третьей (6 такт) и т.д. В дальнейшем она контрапунктирует с глиссандирующими интонациями в других голосах, что придает построению гармоническую неустойчивость и ощущение недосказанности.

Поскольку *glissando* употребляется никак как прием перехода из одной позиции в другую, а как средство выразительности оно требует отдельного рассмотрения. В различных партиях, особенно, когда движение проходит на большом временном отрезке, *glissando* исполняется с четкой фиксацией первой ноты, не задерживаясь, равномерно распределяет скорость движения

и «плывет» к следующей ноте. В большинстве случаев это движение сопровождается усилением звука, за исключением обозначенных в нотах *diminuendo*. Аппликатура *glissando* во многом связана с тем, что ноты должны находиться на одной струне и обычно извлекаться одним пальцем. При параллельном движении голосов *glissando* возникают сложности в ансамбле. Здесь особенно важна единая трактовка исполнителями данного приёма игры.

В [2] слегка акцентированное последовательное вступление голосов с опозданием на четверть (сначала фортепиано «ля» большой октавы, затем 1 и 2 скрипки на фа-диез второй октавы, затем 3, 4, 5 и 6 образуют каноническую фактуру. Следует выделить поочередное глассандирование динамическими акцентами у 3, 4 и 6 скрипок. В 23 такте все голоса делают активное *crescendo*. к 24 такту, в конце которого наступает спад (*diminuendo*), что создает волнообразное движение. Принцип постепенного вступления голосов *glissando* становится основой развития данной части.

[Lento]

Здесь партии инструментов вступают более разбросано, но с общей нарастающей динамикой, с сонорной звучностью, что приводит к первой большой кульминации. Резкая напряженность неожиданно прерывается красочным и прозрачным эпизодом. Наступает момент

истины, катарсис (медитативный раздел): слышны медленно спускающихся, как космические лучи звуки пяти скрипок, зависшие на *pianissimo* в высоком регистре на струне Ми, на фоне длительного органного пункта на ноте до-диез первой октавы у шестой скрипки в 44 такте. Мелодические линии образует полиритмию и красочные гармонические образования. Особый тонкий поэтический эффект придает этому эпизоду фортепианная фактура, приближенная по тембру прозрачному и несколько холодновато- сказочному звучанию челесты (шестнадцатые в третьей октаве). В партии левой руки звучат элементы основной темы:

[Lento]

The image shows a musical score for measures 44 to 57. It consists of five staves for violins and one staff for piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is marked with dynamics: *pp* (pianissimo) at the beginning and end, and *f* (forte) in the middle. The piano part features a melodic line with glissando and a bass line with a recurring motif. The violin parts are polyrhythmic and colorful.

В 53-57 тактах пуантилистическое распределение отдельных акцентированных звуков мелодической линии у разных инструментов неминуемо ведет к нарастанию звучности. Особенно важно не оставить без внимания характерный эффект внезапного *pianissimo* в 58 такте. После этого начинается планомерное усиление напряжения. Количество *glissando* увеличивается, усложняется и партия фортепиано. Кульминация первой части приходится на первую долю. Фермата должна быть достаточно длительной, чтобы сила напряжения успела ослабнуть [7]. Вступления второй и первой скрипок окрашиваются в первоначальные смысловые краски – это по существу видоизмененная сжатая реприза. Ряд *glissando* с угасающей звучностью завершает первую часть триптиха. Их исполнение должно быть абсолютно синхронным как по скорости движения, так и по моменту снятия.

Вторая часть «Балаганчик» имеет ещё и второе название «Шарманка», навеянное остиной двухтактовой фактурой с соответствующей гармонией. Фактура складывается из поочередного вступления голосов, которые как кубики постепенно создают общую структуру, на фоне которой в [10] тему проводит первая скрипка. Основные элементы мелодизированной фактуры сами по себе просты: *pizzicato* 1,2, затем 3,4 скрипок, но достаточно трудны для исполнения в ансамбле. Во-первых, в них отсутствует опорный басовый звук и начало приходится

на слабую долю, что усложняет вступления инструментов, во-вторых, *pizzicato* на *pianissimo* трудно играть четко и вовремя. Поэтому начало пьесы требует тщательной отработки. С 5 такта возникают опорные звуки у шестой скрипки. Смычок мягко погружается в струну, создавая ощущение глубокого продолжительного звучания гармонии до ее следующей смены. Четвертая скрипка, а затем и третья подчеркивают слабую восьмую долю, создавая ощущение синкопированности. Следующая восьмая длительность, напротив, легкая по характеру. В 94 такте пятая скрипка вводит в фактуру тематический вариант (ритмически активные шестнадцатые) и новую окраску приёмом игры у подставки *sul ponticello*. Динамика, в отличие от других голосов, обозначена *mf* для более яркого выявления ею своеобразного тембра *sul ponticello*.

С новым элементом фактуры в 96 такте вступает вторая скрипка с резкого акцентирующего звука на слабой доле и сразу *subito p* с последующим *crescendo* до *f* со срывом на следующей ноте. В [10] ансамбле партии первой скрипки динамически выделяется главная тема танцевального характера («изящная и грациозная кошечка стоит на задних лапках»), а остальные инструменты на *diminutndo*, как бы разыгрывают действие второго плана. Их образы, достаточно яркие и рельефные и в дальнейшем продолжают выполнять свою функцию, поддерживая соответствующую артикуляцию, только более скромно.

The image shows a musical score for a string ensemble, measures 94-96. The score is written for six staves: Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is 'Grazioso'. The Violin I part starts with 'arco' and 'mf', followed by a 'pp' dynamic marking. The Violin II part starts with 'pp' and 'arco' with 'fp' later. The Violin III and IV parts start with 'pp'. The Viola and Cello/Double Bass parts start with 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Партия первой скрипки наиболее сложна, как по характерной передаче «балаганного» образа, так и чисто технически. Это связано с частыми скачками в разных позициях в высоком регистре, со сложной полифонической фактурой и гармонией. В 109 такте происходит смена

настроения. Подчеркивая тон до-диез, вторые голоса выступают на первый план. Оттенки смягчаются к [12].

Новое проведение темы получает объемное звучание благодаря дублированию ее шестой скрипкой через две октавы. Возникает тембровое звучание приближающееся к органу. В партии третьей и четвертой скрипок вклиниваются тематические элементы в виде имитаций, добавляются голоса, варьируется ритмика солирующих партий. Все это приводит к усложнению и усилению звучности и театральной «хаотичности» [13]. Ведущие темы – образы как бы исчезают, остаются лишь различные элементы фактуры, слегка напоминающие о театрализованном представлении.

Таким образом, индивидуальная трактовка партий инструментов, их мелодико-ритмическая дифференцированность как в интонационном, так и ритмическом отношении (преобладание полиритмии), составляют основу партитуры. Она требует скрупулезной работы в деталях и умении исполнителей вписывать себя в ансамбль.

Третья часть «Неожиданный визит» в образном отношении наиболее яркая и эффектная. Быстрый и стремительный темп, многообразные и нестандартные мелодические движения, пронизывающие всю пьесу до самого конца, доставляют много проблем в эмоционально-техническом плане. Кроме того, следует обратить внимание на важные детали, выполнение которых будет способствовать реализации авторского замысла – раскрытию образа игрового характера.

Начальный такт – акцентированная нота под фермой лишает ритмической опоры для вступления голосов. Быстрый темп, который в течение финала практически не меняется, определяют четвертая и пятая скрипки. Чтобы облегчить анализ данной части, целесообразно функционально разделить контрапунктирующие партии инструментального ансамбля на три группы: первую группу образуют стремительные, вихревые графические мелодические линии варьированных шестнадцатых (волнообразные по динамике), они то уплотняются (увеличивается количество партий), то разрежаются (уменьшаются), таким образом взаимодействуют друг с другом, как бы «разговаривают». Для удобства исполнения большинство этих линий расчленены на небольшие отрезки, которые подхватываются разными группами инструментов. Хотя это и несколько облегчает техническое воспроизведение, но не решает проблемы достижения единства инструментального ансамбля на протяжении всей части:

Allegro

The musical score is for a string ensemble, marked 'Allegro'. It consists of seven staves. The first five staves are for violins and violas, and the last two are for cellos and double basses. The music is written in treble clef for the upper staves and bass clef for the lower staves. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'arco' (arco). There are also fingerings and bowings indicated above the notes.

Исполнители должны обладать хорошим чувством ритма и ощущением звучания своего отрезка в общей концепции мелодического движения. Огромное значение также приобретает владение четким отрывистым штрихом *spiccato*, близкого к *sautille*, проходящего практически через всю часть. При неодинаковом воспроизведении штриха рухнут все планы единой линии у разных инструментов.

Вторую группу составляют педальные звуки (133-135 такты) – гармонический остов, начало которого берется коротким акцентом, сменяющийся внезапным *piano*. После первого такта количество голосов увеличивается, что создает ощущение пространственности.

Третья группа – это самостоятельный, напевный мелодико-гармонический материал изложенный *pizzicato* (иногда без него), с использованием в заключении построения глissандирующих интонаций (приём игры *glissando* приобретает в этой части цикла, как и в первой, большое художественное значение). Весь этот материал противопоставляется вихревому движению шестнадцатых. *Pizzicato* в 136-137 тактах исполняется четко, и вместе с тем, легко, а *glissando* ярко и выпукло. У первой и второй скрипок *glissando* [15] звучит *piano* с последующим резким *crescendo* (два такта), голоса движутся в противоположных направлениях, благодаря чему возникает огромное напряжение. В заключении построения происходит параллельный спад динамики, возникает эффект «горящего свечения» в виде имитации «отсвета» у пятой и шестой скрипок. В [17] появляется кратковременно новый мелодический эпизод с трелями, которые исполняются с легким акцентом. Возникает сонорный диалог между партиями 1, 2 скрипок, а также фортепиано с партиями 3 и 4 скрипок.

С [18] начинается новое, более динамизированное развитие главной вихревой темы, поддержанное фортепиано. Постепенно происходит насыщение звучности, увеличивается количество стремительных по своему движению варьированных скрипичных партий. Внезапное

ріано в 173 такте лишь на короткое время прерывает динамическое развитие, которое вспыхивает вновь с новой силой:

[Allegro]

The musical score is written for eight staves. The first six staves represent vocal parts, and the last two represent piano accompaniment. The tempo is marked [Allegro]. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, chromaticism, and complex rhythmic patterns. Dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (f). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure contains measures 173-174, the second measure contains measures 175-176, and the third measure contains measures 177-178. The piano accompaniment enters in the third measure, measure 177.

Динамика здесь достигается не только с помощью быстрого темпа, многообразных пассажей шестнадцатых длительностей, но и благодаря репетиционной технике, обилию хроматических ходов, наконец, сверхмногоголосию и созвучиям-кластерам, образующим сонорный эффект.

Лишь в [22] фактура разрежается, сокращается количество голосов. В 189 такте возникает нисходящее движение шестиголосного канона в нюансе ріано, где каждый голос вступает с опозданием на четверть. Весь звуковой поток канонически спускается вниз:

[Allegro]



Затем он поднимается на *diminuendo* до самой высокой ноты – соль четвертой октавы, после чего вступает реприза части на фоне органного пункта шестой скрипки. В заключительной части «Неожиданного визита» возникает динамический взлет и наступает ложная или прерванная кода. Неожиданно появляется тема из первой части («Черная кошка в темной комнате») на фоне фактуры из второй («Балаганчик»), выписанная укрупненными длительностями, при этом темп не меняется. В эту тему, в 234 такте внедряется контрапунктически тематический элемент третьей части, как бы продолжая движение коды шестнадцатыми сначала у второй и пятой скрипками. Затем оно подхватывается всеми участниками ансамбля (заключительный взлет). В последних трех тактах «Неожиданного визита» все скрипки и фортепиано звучат в высоком регистре *pianissimo*. Выдержанные по длительности и расходящиеся гармонические звуки приводят к прозрачному просветленному мажору.

БИБЛИОГРАФИЯ

27. Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Сборник статей. – Новосибирск, 1987.
28. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М., 1965.
29. Благовещенский И. Из истории скрипичной педагогики. – Минск, 1980.
30. Благовещенский И. Некоторые вопросы музыкального искусства (педагогика, эстетика, фольклор). – Минск, 1965.
31. Браудо И. Артикуляция. – Л., 1973.
32. Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей. Вып. 2. – М., 1980.
33. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1981.
34. Готсдинер М.. Краткие очерки о скрипичном искусстве. – М., 2002.
35. Грум-Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство. – М., 1984.
36. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л., 1988.
37. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. – Новосибирск., 1985.
38. Гутников Б. Об искусстве скрипичной игры. – Л., 1988.
39. Кремер Г. Обертонны, – М., 2003.
40. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М., 1964
41. Мострас К. Интонация на скрипке. – М., 1948.
42. Раабен Л. Жизнь замечательных людей скрипачей и виолончелистов. – Л., 1969.
43. Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. – Л., 1984.
44. Петрушин В. Музыкальная психология. – М., 1997.
45. Погожева Т. Вопросы методики обучения игре на скрипке. – М., 1966.
46. Рейсон М. Годы жизни и творческих исканий. – М., 2002.
47. Флеш К. Искусство скрипичной игры. – М., 1964.
48. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. – М., 1983
49. Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. – М., 1978.
50. Ямпольский И. Основы скрипичной аппликатуры. – М., 1977.
51. Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. – М., 1983.
52. Янкелевич Ю. Интонация и образ. – М., 1965.

