

ние грудного насыщения вокальной партии, драматической насыщенности.

В финале оперы партия Людмилы вновь обретает радостный колоратурный блеск, что свидетельствует о светлом ликующем чувстве героини.

Сложный многогранный образ Людмилы, таким образом, требует основательной технической оснащенности певицы, владения всеми видами вокализации, а также значительного драматического таланта, способного передать все характерные особенности партии.

Список литературы и источников:

1. М.С. Агин История отечественного вокального искусства. Учебное пособие. М.: РАМ имени Гнесиных, 2017. – 500 с., с илл.

2. Л.Б. Дмитриев. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.

3. М.И. Глинка. Записки. Ред. А.С. Розанов. – М.: Музыка 1988, 223 с.

4. М.И. Глинка. «Руслан и Людмила». Волшебная опера в пяти действиях. Клавир. – М.: Музыка, 1985. – 395 с.

5. М.С. Агин. Развитие певческого голоса (теория и практика). Учебно-методическое пособие. 2 издание. М., 2016. – 104 с.

6. «100 опер. История создания. Сюжет. Музыка.» Ред. М. Друскин. Л.: Музыка, 1964. – 634 с.

В.В. Старикова

АУДИО- И ВИДЕОДОКУМЕНТЫ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Аннотация. Аудио- и видеодокументы исполнительского искусства – неотъемлемая часть источниковедческой базы исследований исполнительского искусства. Значение этих документов подтверждают многочисленные диссертационные исследования, монографии и публикации. Однако должного теоретического осмысления как документа исполнительского искусства они не получили, что не позволяет их использовать в образовательном и научном направлениях в полном объеме.

Ключевые слова: аудиодокумент, видеодокумент, исполнительское искусство.

V.V. Starikova

AUDIO AND VIDEO DOCUMENTS AS A SOURCE OF STUDYING THE PERFORMING ARTS: TO THE FORMULATION OF THE QUESTION

Abstract: Audio and video documents of performing arts are an integral part of the source base of performing arts research. The significance of these documents is confirmed by numerous dissertations, monographs and publications. However, they did not receive proper theoretical understanding as a document of performing art, which does not allow them to be used in educational and scientific areas in full.

Key words: audio document, video document, performing art.

В эпоху столь активного развития мультимедийных технологий, многие аспекты музыкального искусства тоже претерпели изменения. Если на протяжении XIX- первой половины XX вв. исполнительское искусство получало теоретическое осмысление на основе источниковедческой базы, включающей критические статьи, рецензии на концерты, личные воспоминания исследователей, работы монографического характера, редакторские версии исполнителей музыкальных произведений, то сегодня благодаря развитию технологии видеозаписи и Интернету выступление любого исполнителя можно посмотреть в видеозаписи. Очевидно, что аудио-и видеозаписи используются в обучении на всех уровнях художественного образования, однако зачастую как дополнительный, прикладной материал. Е.А. Минаев [4] считает, что: «Звукозапись и видеозапись представляют коммуникации документального типа, сходные с книгопечатанием, но и отличные от него». К актуальной форме исполнительской интерпретации относили звукозапись П. Грюнберг, В. Янин. Похожие мнения высказывают многие ученые.

Необходимость многопланового исследования аудио- и видеодокументов исполнительского искусства как достоверного источника знаний сегодня, в начале XXI века, диктуется не столько неизученностью темы, сколько, напротив, обилием накопившихся в этой сфере разнообразнейших – от философско-эстетических до прикладных суждений, нередко стереотипов и клише, несущих идею «достаточной изученности» или «мнимой ясности» в данной проблеме. Между тем главное – это отсутствие на сегодняшний день целостного художественно-эстетического,

историко-стилевого и теоретического исследования аудио и видеодокументов исполнительского искусства как наиболее достоверного артефакта.

Круг вопросов, обсуждающийся, как в теории и эстетике музыкального искусства, так и в киноведении, звукорежиссуре необычайно широк, накоплен огромный эмпирический багаж, требующий теоретического обобщения, определение информативности и достоверности аудио- и видеодокументов как источниковедческой базы исследования исполнительского искусства. Отсюда – множество, появившихся в XX веке, выходящих в свет и сегодня работ о роли и эстетике звукозаписи, влиянии технических средств на само исполнительское искусство, роли звукорежиссёра в создании фонограммы, кинодокументирование музыкального искусства, репродуктивных и продуктивных жанрах кино и телевидения, архивации и реставрации записей на различных носителях, научной литературы, связанной с использованием аудио- и видеодокументов в изучении исполнительского искусства. Однако общей теории изучения аудио- и видеодокументов исполнительского искусства, как и методики исследования, до настоящего времени не создано. Исследование аудио и видеодокументов исполнительского искусства призвано теоретически обосновать информационный потенциал и достоверность как источника изучения исполнительского искусства аудио – и видеодокументов, в осознание роли документирования в развитии ответвления музыковедения – исполнение ведения, раскрытии специфических черт этих документов в рамках музыкального источниковедения. Сегодня это назревшая потребностью научного знания, требующая построения общей универсальной теории изучения исполнительского искусства в комплексе: аудио- и видеодокументы – это фиксация исполнительского искусства, виды и типы носителей, роль звукорежиссёра (аудио) и режиссёра (кино), вопросы аннотирования и архивации.

Научные разработки общей теории музыкального исполнительства могут служить отправной точкой в исследовании аудио- и кинодокументов исполнительского искусства. Вопросы исполнительства, интерпретации нашли отражение в многочисленных трудах композиторов, исполнителей и исследователей. Научные разработки в области изучения музыкального исполнения прежде всего связаны с диссертационным исследованием Н. Корыхаловой [2], где автор поднимает вопросы бытия музыкального

произведения в связи с исполнительством, и Е. Гуренко [1], рассматривающего исполнительскую интерпретацию, как особый вид творчества в рамках эстетического анализа. Проблемы интерпретации получили освещение с позиций исторического развития (Т. Чередниченко), жизни музыкального произведения в исполнении (С. Раппопорт), морфологии музыкально-исполнительской деятельности (Е. Гуренко). Терминологическое разграничение понятий исполнения, исполнительства и исполнительской интерпретации подробно рассмотрено в диссертации А.Ю. Кудряшова.

Источниковедение признаётся основой подлинно научного исторического музыкознания, одной из важнейших областей музыкальной науки. Музыкальное источниковедение – это наука о музыкально-исторических памятниках, о закономерностях их происхождения и развития, теория и практика их выявления, изучения и использования. Музыковеды в многочисленных работах по музыкальному источниковедению и текстологии, во многом обращаются исключительно к источникам изучения композиторского творчества. Авторы, перечисляя виды источников: вещественные, изобразительные, письменные и звуковые, игнорирует видеодокументы, и более того считает, что первостепенная роль принадлежит рукописным и печатным источникам. Так Т.З. Сквирская [6], перечисляя виды источников: вещественные, изобразительные, письменные и звуковые, игнорирует видеодокументы, и более того считает, что первостепенная роль принадлежит рукописным и печатным источникам.

Методика музыкального источниковедения в области изучения композиторского творчества, нотного текста широко и всесторонне представлена в музыковедении. Изучение исполнительского искусства, основывающееся на аудио- и видеодокументах требует такой-же разработки методики изучения. С одной стороны, это позволит ввести в научный оборот огромный массив документов исполнительского искусства, с другой – создаст теоретические предпосылки дальнейшим разработкам в области интерпретации, изучения исполнительских школ, стилей и т.д. В.И. Мациевская-Шмидт в статье «Некоторые аспекты педагогической системы Леопольда Ауэра» отмечает, что: «В то же время, благодаря относительно свежим публикациям в интернете аудиозаписей игры Л.С. Ауэра, появилась уникальная возможность составить представление о нём как об интерпретаторе,

основываясь на собственном впечатлении, а не на воспоминаниях современников» [3, С. 123].

На протяжении XX века учёными чётко разделены средства композиторского и исполнительского творчества. Н.А. Мятлева, исследуя исполнительскую интерпретацию музыки второй половины XX века, вводит в научный обиход понятия «зона композиторской компетенции» и «зона исполнительской компетенции» [5].

Для разработки заявленной темы наибольший интерес представляют исследования, направленные на систематизацию средств исполнительской выразительности (А. Соколов, В. Холопова). Данная систематизация может стать основой теоретической модели параметров изучения исполнительского искусства в аудио- и видеодокументах для осознания понятия исполнительского стиля, исполнительской школы и т.д.

Помимо теоретического осмысления сфер композиторского и исполнительского творчества, появляются исследования самого исполнительства, основанное на использовании аудио- и видеозаписей исполнительства. Привлечение аудио- и видеодокументов в исследованиях, раскрывающих различные аспекты исполнительского искусства, стало закономерностью, что подтверждается практической частью докторских диссертаций А.В. Гвоздева «Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача», Д.А. Дятлова «Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика», Г.Р. Тараевой «Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации», а также кандидатскими диссертациями Т.В. Лымаревой «Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст», Е.О. Андрейко «М.Д. Михайлов: творческая деятельность, исполнительский стиль», В.А. Комарова «Артистизм в музыкальном искусстве», Г.В. Комаровских «Агогическая организация как отражение исполнительского стиля В. В. Софроницкого (на примере его звукозаписей)». В белорусском музыковедении это работы И. Горбушиной, В. Прадед и др.

Однако обращение к аудио и кинодокументам носит скорее стихийный характер. Звукозапись, воспринимаемая как «копия», роль звукорежиссёра в создании «конечного результата», соотношении студийной и концертной звукозаписи – это неполный список противоречий в отношении подлинности этого документа как источника. Более сложное отношение к кинодокументам.

Многие киноведы высказывают мнение, что «документальный фильм – это АВТОРСКОЕ произведение и как исторический документ рассматриваться не может».

Кроме установления достоверности аудио- и кинодокументов как одного их источников, актуален вопрос систематизации и характеристики созданного массива. На протяжении XX века создан огромный массив аудио- и видеодокументов исполнительского искусства на самых различных носителях, различными организациями и сегодня хранящихся в различных фондах и архивах. Неослабевающий интерес к аудио- и видеодокументам исполнительского искусства, обуславливает разработку научных проблем в области музыкального источниковедения. К актуальному знанию принадлежит точное понимание значения аудио- и видеодокументов исполнительского искусства как достоверных источников информации. Необходимость введения в музыковедческий обиход громадного числа разноликих архивов, отбора наиболее ценных в эстетическом отношении образцов и представления их в общезначимом и общепонятном виде – все это выдвигает систематизацию на первый план. Решение этих проблем позволит сделать аудио- и кинодокументы достоверными и информационно-значимыми документами исполнительского искусства. Их главное предназначение – отразить национальное исполнительское искусство на том уровне адекватности, который доступен современной науке.

Так как в этих документах само явление и уровень его описания неразрывно связаны и одно без другого существовать не может, необходимо создание методик анализа аудио- и кинодокументов.

Для разработки теоретической концепции изучения исполнительского искусства в аудио- и видеодокументах в связи с теоретическим обоснованием и практическим определением информативности и достоверности различных типов и видов источников требуется решение следующих задач:

1. выявление, систематизация и характеристика массива аудио- и видеодокументов исполнительского искусства,
2. установление типов и видов аудио- и видеодокументов;
3. характеристика фондов аудио- и видеодокументов с точки зрения информационного потенциала;
4. выявить основные критерии анализа исполнительского искусства;

5. определить информативность и достоверность аудио- и видеодокументов;

6. разработка методики анализа аудио- и видеодокументов.

Список литературы и источников:

1. Гуренко, Е.Г. Что такое произведение искусства (эстетический анализ): моногр. / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. – 419 с.

2. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

3. Мацневская-Шмидт, В.И. Некоторые аспекты педагогической системы Леопольда Ауэра / В.И. Мацневская-Шмидт // Музыкальное искусство и образование. – 2016. – №1. – С. 122-130.

4. Минаев, Е.А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства / Е.А. Минаев. – Москва: Музыка, 2000. – 388 с.

5. Мятнева, Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н.А. Мятнева. – М., 2010. – 186 с.

6. Сквирская Т.З. Источниковедение и текстология в музыковедении / Т.З. Сквирская. – СПб. : Композитор; Санкт-Петербург, 2011. – 40 с.

А.В. Тихонов

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА И ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРА ГИТАРНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье рассматривается история возникновения и эволюция жанра гитарного искусства. Современное профессиональное гитарное искусство обладает обширным оригинальным репертуаром, включающим произведения различных эпох и стилей. Автор акцентирует внимание на особенностях развития классической гитары в контексте европейского и отечественного музыкального исполнительства и сходимости с историей других академических инструментов.

Ключевые слова: гитарное искусство, репертуар, жанры, гитара, композиторы, гитаристы.

A.V. Tikchonov

THE HISTORY OF THE EVOLUTION OF THE GENRE AND THE PROBLEMS OF THE REPERTOIRE OF GUITAR ART

Abstract. The article deals with the history and evolution of the genre of guitar art. Modern professional guitar art has an extensive original repertoire, including works of different eras and styles. The author focuses on the features of classical guitar development in the context of European and domestic musical performance and similarities with the history of other academic instruments.

Key words: guitar art, repertoire, genres, guitar, composers, guitarists.

История гитарного искусства наполнена многочисленными событиями, постоянными творческими поисками, совершенствованием техники игры и развитием самого инструмента. О гитаре написано множество научных работ различного типа. Библиографические и терминологические словари, Д. Прат «История гитары», Э. Пухоль «Таррега. Биографический очерк», И. Мартынов «Мануэль де Фалья», Р. Видадь «Заметки о гитаре», Э. Шернассе «Шестиструнная гитара», Б. Вольман «Гитара в России», М. Стахович «Очерк о семиструнной гитаре» и другие [2]. Однако об эволюции жанра «гитарный концерт» нет отдельных работ. Углубляясь в историю развития гитары, можно заметить, что самые ранние публикации представляли собой сочинения малых форм (11 сборников, изданных в Париже во второй половине XVI века). Это, в большинстве своём, транскрипции песен – как светских, так и религиозных, аккомпанементы, предназначенные для пения, небольшие прелюдии, открывающие сборники, фантазии, написанные в более свободной манере. Позже популярность приобрели сборники танцев (павана, гальярда, бранель), танцевальные сюиты [3].

В связи с видовым изменением гитары в первой половине XVII века отмечается период упадка. Инструмент утратил в это время свое значение и употреблялся лишь для сопровождения. Но гитарное искусство не стояло на месте. На это указывает деятельность Д. Монтезардо, который создаёт новую нотацию для инструмента, Х. Араниес, П. Миллиони, Д. Кансбергер – продолжают публиковать сборники танцев. Среди произведений для гитары встречаются и оригинальные, к примеру – соната для испанской гитары Ф. Корбетта. Большие возможности инстру-

мента открывают А. Джованни и П. Фоскарини, которые сочетают в опусах два типа записи – мелодические пассажи в табулатуре и аккорды.

Во второй половине XVII века гитара возвращается в популярные ряды, а деятельность предшественников оставляет свой след. Теперь, в сравнении с первым золотым веком гитары (XVI век), где господствовали переложения песен или аккомпанементы для вокальных сочинений, значительно преобладают сюиты, сгруппированные в сборники или же отдельные танцы. Значительно усложняется ладогармонический язык, а также композиторы стали использовать контрапунктическую технику письма. Композиторы-вируозы – Ф. Корбетт, А. Карре, Р. Визе, Н. Дерозье, Г. Санс не только оставляют огромное наследие – сборники сочинений для гитары, но и совершенствуют технику игры на инструменте, пишут методические и теоретические труды, посвященные игре на инструменте.

В XVIII в. репертуар для гитары обогащается разными жанрами: сборниками для трио, различными дуэтами, сборниками песен в сопровождении гитары и клавесина. Отдельными сборниками публикуются арии и ариетты из популярных опер в сопровождении гитары. В последнее десятилетие XVIII в. конструкция гитары видоизменяется. Появляются существенные новшества, открывающие широкие возможности для виртуозов и композиторов. Творчество Л. Боккерини указывает на новое отношение к гитарному искусству. В свои уже написанные квинтеты он вводит гитарную партию, а также пишет первую симфонию с партией облигатной гитары.

Обширный репертуар классика гитариста Ф. Сора включает этюды, вариации, фантазии, дивертисменты, сюиты, романсы и песни. Композитор раскрывает полифонические возможности инструмента, концертирует по Европе и оказывает влияние на творчество его современников.

М. Джулиани создаёт более 200 пьес как для гитары соло, так и камерных ансамблей с участием гитары. А также пишет гитарные концерты *op. 30, 36, 70*. Сочинения в этом жанре близки к стилю венских классиков. К примеру, Концерт *op. 30* – Первая часть (*Allegro*) с лёгкой, светлой оркестровой музыкой. Солирующая гитара носит радостно-тревожный характер. Вторая часть с оттенком скорби (*Andantino*). Здесь властвует гедонистическое созерцание земной красоты. Третья часть представляет

собой Полонез (*Allegretto*) с энергичным чувством и жизнерадостным настроением.

Композиторская деятельность Ф. Карулли заметно расширила гитарный репертуар того времени. Он написал свыше 330 произведений, среди которых три концерта для гитары с оркестром. Его произведения, как отмечают музыковеды, носят смешанный классико-романтический стиль. Для его почерка характерны ясность и чёткость форм, приподнятое настроение, мягкий и лирический мелос. Оркестр в его произведениях играет роль во вступлении произведения, заключениях, поддерживает соло гитары ритмом и гармонией. Темы гитары близки по духу лирическим темам Й. Гайдна и В. А. Моцарта.

В обширном списке опусов Н. Паганини, наряду с произведениями для скрипки, встречаются сочинения и для гитары: 6 сонат для скрипки и гитары *op.2, op.3*, 15 квартетов для скрипки, гитары, альты и виолончели, а также концерт для гитары с оркестром *A dur*. Композитор применяет своеобразную аппликатуру для гитары, переносит некоторые скрипичные приёмы игры.

Выдающийся гитарист Л. Леньяни, выступавший на одной сцене с Н. Паганини, восхищающий своей игрой на инструменте публику в Вене, Париже, Турине, является автором капризов, квартетов, сонат и вариаций для гитары. Его отмечают как «нестандартного» композитора. Концерты для гитары с оркестром Л. Леньяни полны блестящими, виртуозными партиями соло, а также, как отмечают исследователи, в произведениях заметно влияние Дж. Россини. Лёгкость партий сочетается в предельно ясной форме, оркестровые *tutti* рельефны и бравурны. Такое сходство с оперным композиторским письмом вполне обосновано, ведь Л. Леньяни был не только гитаристом-виртуозом, но и певцом.

В период расцвета романтизма гитара уступает место фортепиано. Именно этот факт отметил конец первого «золотого века» гитарного искусства. Однако некоторые композиторы и исполнители продолжают изучать этот инструмент.

Вплоть до начала XIX века репертуар виртуозов-гитаристов ограничивался в основном транскрипциями, аккомпанементами к вокальным пьесам, сюитами, вариациями, этюдами или же оригинальными произведениями малых форм. Безусловно, это было связано как с постоянными преобразованиями самого инстру-

мента, так и с проблемой самой записи нотного материала. «В самом деле, композиторы не пишут для гитары по причине многих трудностей, с которыми они сталкиваются, а также из-за отсутствия серьёзных исполнителей-гитаристов. Гитаристов же, в свою очередь, нет потому, что инструмент не имеет современного репертуара» [1]. Автор этих строк А. Сеговия, который считается «отцом» современной классической гитары. Всю свою деятельность он направил на проблему создания профессионального репертуара и оказал тем самым воздействие на своих приемников.

Начало XX века знаменует новый этап возрождения гитары в русле современного искусства. Известные композиторы включают инструмент в партитуру оркестра. Первым из таких удачных значимых экспериментов следует назвать Седьмую симфонию Г. Малера. Композиторы Новой венской школы вводят данный инструмент в ансамбли и оркестровые пьесы. Для колорита гитару вводят в свои произведения А. Шёнберг (Серенада *op. 24* – создаёт венецианский колорит) и А. Веберн (оркестровые пьесы, «Три пьесы для оркестра», «Пять пьес для оркестра»). Гитара появляется в жанре оперы – «Воццецк» А. Берга, где выполняет не только функцию аккомпанемента, но и создаёт нарочито простоватый образ в картине.

Следует отметить неосценимый вклад в гитарное искусство Ф. Тарреги, переложившего более 120 произведений классиков для данного инструмента, а также Э. Пухоля – автора многочисленных переложений и пособий для гитары. Деятельность А. Сеговии, которая не только отделила гитару как инструмент от простого фольклорного типа, обеспечила многих виртуозов репертуаром высокого качества, тем самым открыв двери для филармонической аудитории всего мира. Его деятельность вдохновила многих последователей, среди которых Ф. Торроба, Э. Лобос (среди сочинений которого Концерт для гитары с оркестром в 2-х частях), М. Тедеско (автор Концертов для гитары с оркестром), Х. Турина. Сочинения для гитары с оркестром пишут Ж. Виннер (Концерт для 2-х гитар с оркестром) и М. Понсе (Концерт для гитары с оркестром, 1941г.).

Стремление композиторов использовать разнообразную колористику инструмента и создавать новые звуковые эффекты привели к созданию оригинальных сочинений в классических жанрах. Многократные посещения и гастроли А. Сеговии в

СССР возродили интерес отечественных музыкантов. Открываются классы гитары в музыкальных школах и училищах. Под впечатлением от концертов знаменитого виртуоза, академик Б. Асафьев создаёт Концерт для гитары с оркестром, 12 прелюдов для шестиструнной гитары и 6 романсов-песен для гитары соло. Следует отметить творчество И. Стравинского, который включает гитару в партитуру симфонического оркестра еще в раннем периоде своего творчества. Гитара звучит в его известной опере «Соловей» в драматургически переломном моменте произведения [6].

Стремление к новым тембрам и контрастам становится более значимой тенденцией для композиторов с 50-х гг. XX в. Со временем инструмент стал играть разнообразные роли в музыкальных композициях.

В 1940-1950-е гг. многие композиторы стали проявлять интерес к классической гитаре в различных вариантах ее трактовки – как соло, так и в составе инструментального ансамбля. К инструменту обращаются многие представители европейского музыкального авангарда – П. Булез, Б. Мадерна, Р. Беннет, Дж. Крам, К. Пендерецкий. Уже в середине 1950-х гг. наблюдается тенденция использования гитары как источника нетрадиционного с академической точки зрения звукового материала. Одно из наиболее ярких произведений этого периода для ансамбля, в состав которого вошла гитара, – «Молоток без мастера» П. Булеза на слова Р. Шара для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), вибратона, ударных, гитары и альты. Подобный уникальный состав, в котором сочетаются тембры, близкие звучанию низкого женского голоса, определил не только колорит произведения, но и его основную концепцию: максимальное использование тембровых возможностей ансамбля. Как пишет Г. Шнеерсон, «...здесь в основе музыкальной структуры лежит серия, но на сей раз совершенно растворившаяся в монотоннейшей «полифонии тембров», и сложнейших для изображения на бумаге, но простейших для слуха ритмических комбинаций, бесконечно повторяющихся бульканьях, клекоте, звонах, посвистах инструментального ансамбля, состоящего из флейты, альты, вибратона, ксилоримбы, гитары и огромного набора ударных (литавры, гонги, тамтам, колокола, треугольник, маракас, бубен и другие)» [4]. И. Стравинский назвал «Молоток без мастера» лучшим совре-

менным произведением: «Каждое хорошее сочинение отмечено своим собственным характерным звучанием; например, «Молоток без мастера» П. Булеза звучит так, как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане» [4].

В начале 60-х гг. XX в. появляется новое поколение гитаристов, чьи способности способствуют развитию гитарного искусства, обогащая наследие А. Сеговии, Ф. Тарреги, Ф. Сора и позволяет говорить о том, что наступает новый «золотой век гитары». Инструментальная музыка проходит несколько этапов развития. Репертуар этого периода разнообразен. Наиболее яркие – «Ноктюрн» Б. Бриттена, «Если день настанет» М. Огана.

Ансамблевая музыка 60-х гг. предлагает большое количество произведений, использующих гитару как второстепенный инструмент в оркестровых пьесах, таких как «Отсюда» Е. Бранун (1963), «Пассаж» Л. Берио (1962). Ансамблевые сочинения: «Серенада-трио» для арфы, гитары и мандолины Г. Петрасси, М. Фельдман «Проливы Магеллана» для семи инструментов, «Концертгациони» Б. Бартолоцци для гобоя и гитары (1965) и т.д. [5].

В экспериментальном репертуаре с графической техникой нотации гитара также находит своё место. «Подвижное, статичное», «*Sette fogli*» С. Бусотти, М. Кагель «*Sonant*». Другие композиторы этого периода также используют разнообразные колористические возможности инструмента, как в соло, так и в ансамблевых произведениях. В технике пуантилизма использована гитара с трубой, басовым кларнетом, бас-гитарой, электротромбоном и скрипкой в «Электрической весне» Х. Вольфа. Д. Бедфорд использует усложненную фактуру и новые тембральные возможности акустической гитары – пьеса «Ты просишь об этом» [5].

Разнообразный репертуар и широкий спектр средств выразительности гитары показывают, что этот инструмент окончательно принят музыкальной культурой, все его качества и возможности прекрасно дополняют как масштабные партитурные полотна, так и ансамблевые, в различных составах. Многочисленные произведения композиторов говорят об уникальности гитары, своеобразии и неповторимости. Со временем и техническим прогрессом решилась главная проблема – насыщенность звучания. Новое поколение виртуозов-гитаристов, таких как Д. Брим, Д. Вильямс, А. Джиральдино, А. Компани, З. Беренд, Д. Старобин, продолжили развивать исполнительскую технику и репертуар. Всё это указывает на блестящее будущее гитары.

Таким образом, особенности развития классической гитары в контексте музыкального исполнительства, как европейского, так и отечественного, сходны с историей других академических инструментов. В наше время профессиональное гитарное искусство обладает обширным оригинальным репертуаром, включающим произведения различных эпох и стилей.

Список литературы и источников

1. Вайсборд М.А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. М.: Советский композитор, 1989. 206 с.
2. Вольман Б.Л. Гитара и гитаристы. Л.: Музыка, 1968. 188 с.
3. Ливанова Т.А. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1982. Т.2. VIII век. 667 с.
4. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Изд. дом «Композитор», 2005. 149 с.
5. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней) [пер. с фр.]. М.: Музыка, 1991. 62 с.
6. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982. 280 с.

В.Ю. Чапчикова ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЛЕМЕШЕВА

Аннотация. Статья рассматривает формирование и развитие отличительных черт русской вокальной школы и их преломление в творчестве С.Я. Лемешева. Особое внимание уделяется профессиональной работе над дикцией, художественной выразительностью слова, созданию музыкально художественного образа. Статья представляет интерес для преподавателей и студентов высших музыкальных учебных заведений, а также молодых исполнителей.

Ключевые слова: русская вокальная школа, профессиональное пение, дыхание, С.Я. Лемешев, художественный образ, народная песня, интонирование, поэтическое слово, композиторы, русская опера.

V.Y. Chapchikova TRADITIONS OF RUSSIAN VOCAL SCHOOL IN CREATIVITY S. LEMESHEVA

Abstract. The article considers the formation and development of the distinctive features of the Russian vocal school and their refraction in the works of S.Ya. Lemeshev. Particular attention is paid to the