

Ministerul Culturii al Republicii Moldova  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISSN 2345–1408  
Categorìa C

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 2 (22), 2014



GRAFEMA LIBRIS  
Chișinău

## Cuprins

### Arta muzicală

<b>VICTORIA MELNIC</b> <b>TEORIA CONTRAPUNCTULUI ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI ANTONIN REICHA</b> <b>THE THEORY OF COUNTERPOINT IN ANTONIN REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE</b> .....	6
<b>ТАТЬЯНА МОЛЧАНОВА</b> <b>ИСКУССТВО СТРАНСТВУЮЩИХ МУЗЫКАНТОВ</b> <b>(К ВОПРОСУ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПРОФЕССИИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА)</b> <b>ARTA MUZICIENILOR AMBULANȚI (DESPRE ORIGINEA PROFESIEI DE PIANIST-ACOMPANIATOR)</b> <b>THE ART OF WANDERING MUSICIANS (TO THE QUESTION OF THE ORIGIN OF THE PROFESSION OF PIANIST-CONCERTMASTER)</b> .....	13
<b>ГАЛИНА КОЧАРОВА</b> <b>„ПРИКАСАЯСЬ К БАХУ...”: ХРОМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ И.С. БАХА В СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ БАРОККО</b> <b>„APROPIEREA DE BACH...”: FANTEZIA CROMATICĂ DE J.S.BACH ÎN CONTEXTUL STILISTIC AL EPOCII BAROCE</b> <b>„TOUCHING TO BACH...”: CHROMATIC FANTASIA BY J.S. BACH IN THE STYLISTIC CONTEXT OF THE BAROQUE ERA</b> ..	18
<b>НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО</b> <b>КЛАВЕСИННОЕ ИСПОЛНЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОСТИ</b> <b>ARTA PENTRU CLAVESIN ÎN CULTURA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ</b> <b>HARPSICHORD ARTISTIC PERFORMANCE IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE</b> .....	26
<b>СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН</b> <b>РОЛЬ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ МОНОЛОГЕ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ М.П. МУСОРСКОГО БОРИС ГОДУНОВ)</b> <b>ROLUL ORCHESTREI ÎN MONOLOGUL DE OPERĂ (PE EXEMPLUL OPEREI LUI M. MUSORGSKI BORIS GODUNOV)</b> <b>THE ROLE OF ORCHESTRA IN THE OPERA MONOLOGUE</b> <b>(AS EXEMPLIFIED BY M. MUSORGSKY'S OPERA BORIS GODUNOV)</b> .....	31
<b>СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА</b> <b>ВКЛАД ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНСТАНТИНА РОМАНОВА</b> <b>В РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕССАРАБИИ (20-Е ГОДЫ XX ВЕКА)</b> <b>APORTUL ACTIVITĂȚII ARTISTICE A LUI CONSTANTIN ROMANOV</b> <b>ÎN DEZVOLTAREA CULTURII MUZICALE BASARABENE (ANIÎ '20 AI SECOLULUI XX)</b> <b>THE CONTRIBUTION OF KONSTANTIN ROMANOV'S CREATIVE ACTIVITY TO THE DEVELOPMENT</b> <b>OF THE MUSICAL CULTURE OF BASARABIA (THE 20-s OF THE 20th CENTURY)</b> .....	40
<b>ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА</b> <b>КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ С. ЛОБЕЛЯ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ</b> <b>CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE S. LOBEL: PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI</b> <b>CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY S. LOBEL: PARTICULARITIES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY</b> ...	46
<b>ANGELA ROJNOVEANU</b> <b>RAPSODIA PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE CLAUDE DEBUSSY ÎN LUMINA EVOLUȚIEI GENULUI DE RAPSODIE</b> <b>RHAPSODY FOR CLARINET AND PIANO BY CLAUDE DEBUSSY IN THE LIGHT OF THE EVOLUTION OF THE RHAPSODY GENRE</b> ....	57
<b>IURIE MAHOVICI, ANATOLIE LAPICUS</b> <b>CREAȚII PENTRU PIANO-DUO DE CLAUDE DEBUSSY</b> <b>CREATIONS FOR PIANO-DUO BY CLAUDE DEBUSSY</b> .....	62
<b>EMILIA MORARU</b> <b>CREAȚIA CORALĂ LITURGICĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ</b> <b>CONTEMPORARY ROMANIAN CHORAL LITURGICAL CREATION</b> .....	65
<b>НАДЕЖДА КАУЛЯ (ЯНКОВСКАЯ)</b> <b>РЕТРОСПЕКТИВА КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ ШТЕФАНА НЯГИ</b> <b>(ПО ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ, НАУЧНЫМ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМ ИСТОЧНИКАМ)</b> <b>RETROSPECTIVA CANTATELOR ÎN CREAȚIA LUI ȘTEFAN NEAGA</b> <b>(PE BAZA SURSELOR DOCUMENTARE, ȘTIINȚIFICE ȘI PUBLICISTICE)</b> <b>RETROSPECTIVE OF THE CANTATAS IN THE CREATION OF ȘTEFAN NEAGA</b> <b>(BASED ON DOCUMENTARY, SCIENTIFIC AND PUBLICISTIC SOURCES)</b> .....	69



– жемчужина в копилке драгоценностей мировой музыкальной культуры – оценивается в нашем понимании как символ своей эпохи, приумноживший значение и роль ее автора для наших современников.

#### Библиографические ссылки

1. МЕЩАНИНОВ, П. „Прикасясь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории...”. В: 1а. *Музыкальная академия*, 1992, №4, с. 25-32 (журнальный вариант); также В: 1б. *Интерпретация клавирных сочинений И.С.Баха*. Сб. тр. Вып. 109. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990, с. 158-179. Доступно в интернете: <<http://www.distedu.ru/mirror/muz/blankov.narod.ru/biblioteka/bach>> (02.05.2014).
2. ЭТИНГЕР, М. *Гармония И.С. Баха*. Москва: Госмузиздат, 1963, 109 с.
3. ЭТИНГЕР, М. *Раннеклассическая гармония*. Москва: Музыка, 1979, 310 с.
4. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть первая*. Москва: Музыка, 1996, с. 25-37.
5. ШВЕЙЦЕР, А. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 1964, 728 с.
6. ЛЫЖОВ, Г. «Появление ткани». К проблеме лада в партите С. Губайдулиной «Семь слов». В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2011, № 4, с. 54-77. Доступно в интернете: <<http://nv.mosconsv.ru/rojavlenie-tkani-k-probleme-lada-v-partite-s-gubaydulinoj-sem-slov/>>. (29.04.2014).
7. ЛОБАНОВА, М. *Западно-европейское барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 1994, 320 с.
8. *Иоганн Себастьян Бах. Хроматическая фантазия и fuga для фортепиано. Оригинал и обработки Г. Бюлова, Ф. Бузони и А. Зилоти*. Москва: Музыка, 1967, 84 с.
9. БЕРКОВ, В. «Хроматическая фантазия и fuga» Я. Свелинка, *Из истории гармонии*. Москва: Музыка, 1972.
10. ПОПОВА, Е. *Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции*. Автореф. дис. канд. иск-вед. Москва, 2005, 62 с. Доступно в интернете: <<http://cheloveknauka.com/yan-svelink-i-ego-shkola-teoriya-i-praktika-muzykalnoj-kompozitsii>> (02.05.2014).
11. ДВОСКИНА, Е. От modulatio к модуляции: в поисках общего знаменателя. В: *Музыкальная академия*, 2004, № 3, с.164-166.

## КЛАВЕСИННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОСТИ

### ARTA PENTRU CLAVECIN ÎN CULTURA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ

### HARPSICHORD ARTISTIC PERFORMANCE IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE

**НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО,**  
профессор, кандидат искусствоведения,  
Киевский Университет им. Б. Гринченко

*В статье проанализировано клавиное искусство в эстетических теориях от подражания до выразительности. Затронут вопрос подхода к возрождению клавиного XIX – XX веков и становление клавиной культуры в искусстве современности. Рассмотрены методики формирования клавиной педагогики. В заключение изложенного сделан вывод о том, что процесс возрождения клавиного состоялся и принес расширения клавиного репертуара, инициировал творчество и исполнительскую практику.*

**Ключевые слова:** клавиное, подражание, выразительность, возрождение, педагогика, теория, эстетика, современность.

*În articol este analizată arta pentru clavecin în teoriile estetice de la imitare până la expresivitate. Este abordată problema renașterii clavecinului în secolele XIX – XX și stabilirii culturii pentru clavecin în arta contemporană. Sunt examinate metodele de formare ale pedagogiei pentru clavecin. În final, se ajunge la concluzia că procesul de renaștere a clavecinului a avut loc și a contribuit la lărgirea repertoriului pentru clavier, a inițiat creația și practica artistică.*

**Сувинте-чеие:** clavecin, imitație, expresivitate, renaștere, pedagogie, teorie, estetică, epoca contemporană.



*The article analyses harpsichord art in aesthetic theories from imitation to expression. The approach to renaissance of the 19th to 20th century harpsichord and the establishment of harpsichord culture in contemporary art is also mentioned. The methodology for forming harpsichord pedagogy is discussed. Finally, a conclusion is reached that the renaissance of harpsichord has taken place and brought about the extension of klavier repertoire, initiated creativity and the practice of artistic performance.*

**Keywords:** harpsichord, imitation, expression, renaissance, pedagogy, theory, aesthetics, contemporary.

Процесс возрождения клавесинного искусства после его почти столетнего забвения в XIX веке отмечен многочисленными теоретическими исследованиями, дискуссиями, касающимися как права на существование в современном (начиная с XX века) искусстве, так и манере исполнения, а также инструментари.

Со времени расцвета клавесинного искусства в XVI – XVIII веках прошло немало времени, и вкусы общества значительно изменились, как и изменилась сама музыка, которая была предназначена для других инструментов, иных по своей сути – с ударным типом механики и, главное, с другим типом мышления, с другой сущностью взгляда на исполняемую музыку.

Основой эстетических взглядов на музыку барокко стали многочисленные работы исследователей Англии, Германии, Италии, Франции, которые сходились во мнении, что основное содержание и назначение искусства состоит в подражании природе: подражании неодушевленным звукам и шумам природы и выражающим звуки воодушевленные. Это определение, принадлежащее французскому теоретику искусства Шарлю Баттё (1713 – 1780) разделили многие авторы XVIII века. Идею подражания пропагандирует немецкий писатель и просветитель Иоганн Адольф Шейбе (1708 – 1766), считая, что подражание составляет внутреннюю сущность музыки [1].

Изменения в осмыслении сущности музыкального искусства привносят теории последнего десятилетия XVIII века в связи с появлением новых направлений в музыкальной эстетике. В процессе многочисленных дискуссий о музыкальном подражании существенный вклад в развитие теоретической мысли, способной наиболее точно определить сущность современного, в частности музыкального искусства, сделали английские теоретики, развив идею Баттё в части принципа выражения, который окончательно утвердился в английской эстетике и который четко сформулировал Адам Смит (1723 – 1790) в трактате «О подражательных искусствах», что впечатление от удачного инструментального концерта не связано с эффектами подражания, а пробуждает высокое интеллектуальное наслаждение [1]. Само развитие искусства и связанных с ним эстетических идей отодвигало концепцию подражания, так как и постепенно вытеснялся клавесин новым инструментом – фортепиано с новой динамикой, так и теория наполнялась новым пониманием динамической природы музыкального искусства, в котором окончательно утвердился принцип выразительности.

Необходимость рассмотрения в эстетическом и историческом осмыслении проблем музыкального искусства XVI – XVIII веков состоит в понимании его с точки зрения аспекта возрождения клавесинного искусства, начавшегося в конце XIX – начале XX века. Как само становление в обозначенном периоде, так и возрождение клавесинного искусства может рассматриваться как самостоятельный культурно-исторический процесс со своими особенностями и этапами развития.

Исторический путь музыкального искусства развивался таким образом, что каждое последующее поколение критически оценивало предыдущее, что приводило к тенденции неприятия достижений предшественников. Таким образом, возникла устойчивая теория прогресса в искусстве, просуществовавшая длительное время до формирования исторического подхода к произведениям искусства вообще и музыкального в частности.

На почве многочисленных художественно-эстетических теорий особый интерес вызывает возникновение нового подхода к искусству прошлого, который сложился в немецкой класси-



ческой эстетике и построен на глубоком изучении теории и истории искусств. Родоначальником такого подхода по праву считают Иоганна Иоахима Винкельмана. Несмотря на то, что он был археологом, его теория имела ключевое значение в подходе ко всему старинному искусству. Его теория отбрасывала идею прогресса в искусстве и в дальнейшем могла применяться к другим соотношениям искусств. Исторический подход к произведениям искусств с пониманием их эстетики, как совокупности и системы взглядов, присущих той или иной эпохе, открывает путь к их адекватному пониманию и интерпретации в современном пространстве.

Начиная с первого изобретения ударного действия механики, сделанного около 1678 года итальянским клавесинным мастером Бартоломео Кристофори, идея новой механики клавишного инструмента быстро распространилась по странам Европы и Северной Америки. Появляется нотный материал, созданный для нового инструмента. Интенсивно развивается фортепианная культура. Музыка И.С. Баха и других старинных композиторов для исполнения на клавесине постепенно оттесняется на второй план и перестает звучать, хотя она практически остается лишь в исполнении на органе и стенах церкви. Именно благодаря этому факту на нее обратили свое внимание романтики: Р. Шуман и Ф. Мендельсон [2].

Распространение клавирных сочинений И.С. Баха, начатое Ф. Мендельсоном, продолжил Ф. Лист, создавая свои блестящие переложения для фортепиано, редактировались ноты старинных авторов. Музыканты XIX века старались найти возможность применить нотный материал старых мастеров к современным для них инструментам.

Старинные инструменты, которые в то время были почти полностью вытеснены из музыкальной практики новыми – с более громким звучанием и другими возможностями динамики, настолько отличались природой своего звукоизвлечения, что исполнение на современном фортепиано музыки, предназначенной для клавесина, было чрезвычайно усложнено в связи с нарушением динамического баланса и многими другими проблемами, связанными со стилем. Таким образом, возникла проблема на пути возрождения старинной музыки: не только воссоздать нотный материал, но и решить проблему инструментария.

Пионером в разработке научного подхода к изучению старинной музыки – как воссоздания манеры аутентичного исполнения, так и конструирования аутентичного инструментария – стал выдающийся мастер и музыкант конца XIX века Арнольд Долмеч.

Деятельность А. Долмеча возымела решающее влияние на создание науки о старинной музыке, инициировавшее развитие научного подхода к реставрации старинных инструментов, реконструкции и изготовлению точных копий. Среди последователей А. Долмеча можно назвать также имя Р. Донингтона. Усилием этих ученых старинная музыка в тот период, в который она была практически забыта и таким образом исключена из культурной жизни социума, была приближена к современникам и обоснована необходимость возрождения шедевров прежних эпох.

Пример А. Долмеча свидетельствует о нескольких существенных тенденциях европейской культурной жизни конца XIX – первых десятилетий XX века:

- формируется интерес к возрождению старинной музыки и создаются объективные условия для ее активного введения в широкую концертную практику;
- обращено внимание на необходимость соглашения традиций барочной эстетики, воплощенной в клавесинной музыке так же, как в сочинениях для других инструментов того времени, в самой манере исполнения. Впервые возникает проблема аутентичной интерпретации музыки в соответствии с замыслом композитора и ценностными критериями соответствующей эпохи, а также и с соглашением с художественно-эстетическими веяниями нового времени;
- для реализации поставленной задачи необходимо возродить сам инструментарий, существенно отличный от современного. В связи с этим закладываются основы так на-



зываемого «реконструированного строительства инструментов», то есть изготовления старинных инструментов в современных условиях, но по старинным чертежам;

- появляются фундаментальные труды, как эстетические, так и дидактические, и методические, посвященные добарочной, барочной и раннеклассической музыке [3].

Возрастание в начале XX века интереса к старинной музыке и изучение творчества композиторов XVI – XVIII веков стало основным рычагом в процессе возрождения клавишинного искусства. Но этот процесс происходил несколько хаотично – чувствовалось отсутствие лидера, артиста мирового уровня, который бы не время от времени поигрывал на клавишине, а посвятил свою жизнь этому делу. Такой личностью стала Ванда Ландовска.

В. Ландовска обратилась к глубочайшему теоретическому исследованию старинной музыки, уже имея немалый опыт исполнительства на клавишине шедевров прошлого. Некоторые принципы и идеи, за которые в прошлом столетии В. Ландовска должна была бороться, теперь стали общеизвестными. Современное поколение музыкантов стало намного просвещеннее, и исполнение старинной музыки относится к необходимому элементу профессиональной подготовки. В учебных заведениях открываются классы клавишина, часто старинная музыка звучит в концертных залах и записях. Однако если бы В. Ландовска не приложила свои усилия к популяризации творчества прошлого как исполнительница и исследователь, наше представление и другие знания о старинной музыке были бы значительно беднее.

В. Ландовска создала свою клавишинную школу. Начиная с 1920 года, ее ученики занимают мощные позиции в клавишинном мире. Среди известных: А. Елерс, Э. Харрик-Шнайдер, К. Биттер, А. Пинкус-Линде, М. Дришнер, Г. Вертхайм – берлинские ученики; Е. Вайсманн из Гамбурга; Р. Джерлин – Италия; И. Неф, А. Фишер, Ш. Коллер, А. Поте – Швейцария; Л. Уоллес – Англия; Е. ван де Виле – Бельгия; М. де Лякур – Франция; Ф. Мануэль, Г. Вильямсон, П. Олдрич, С. Мерлоу, А. Уайтинг, Р. Кёрпатрик – США.

Создание клавишинной школы определило судьбу споров вокруг проблемы возрождения клавишина и свидетельствовало о становлении клавишинной педагогики, а написанная В. Ландовской книга «Старинная музыка» стала программным документом, который заложил основы для преподавания старинной музыки в современных учебных заведениях и воспитания артиста-исследователя [4].

Исполнение старинной музыки на фортепиано и клавишине – сольных программ и в ансамбле с другими инструментами, вокальной музыкой и камерными оркестрами – стало частым явлением в культурной жизни общества, начиная со второй половины XX века. Старинная музыка, которая до этого времени мало изучалась и исполнялась, стала «модной».

Процесс возрождения старинной музыки, начатый в Западной Европе в конце XIX века, охватил в начале XX века и Восточную Европу, а после 1960-х годов – и Советский Союз. Возникли коллективы, которые специализировались на исполнении музыки барокко. Известным в этом направлении стал ансамбль «Мадригал» и его руководитель-клавишник Андрей Волконский, клавишники А. Любимов, А. Калнциема, В. Крастыньш, А. Майкапар, Э. Габриэлян.

В связи с развитием исполнительства на клавишине возникает потребность в соответствующем инструментарии. Те немногие клавишины, сохранившиеся в музеях Западной Европы, не могли стать базой для развития исполнительства на клавишине, и потому в середине XX века немецкие производители нескольких фирм выпускают современные модели клавишинов: *Ammer, Lindholm, Neupert, Hass, Tierbach*. В этих инструментах использовались современные технологии и материалы, а также наличие 16-футового регистра в больших клавишинах, предложенное В. Ландовской и разработанное французской фирмой Плейель, и pedalное переключение регистров. Главной целью этих нововведений было добиться стабильности механики и настройки при сохранении звуковых качеств. Производители современных клавишинов не были противниками «исторических» клавишинов, но признавали, что они значительно уступают им.



В современном историческом исполнительстве споры о клавесинах данного периода продолжаются, но неопровержимым фактом является то, что первая половина XX века вошла в историю клавесиностроения как период модернизированного клавесина. Именно с этим типом было связано распространение клавесина и представление о его возможностях.

Вторая половина XX века характеризуется отходом от массового производства и развитием направления мастерского изготовления копий моделей выдающихся мастеров XVI – XVIII веков в связи со стремлением приблизиться к большей аутентичности в исполнении старинной музыки. Появляются отечественные мастера: А. Заярузный, А. Полозков, Б. Муратов, Ф. Равдоникас, Г. Коцюруба.

Тенденции к возрождению клавесина в первой половине XX века достигли своей вершины в «музыкальных экспозициях» Эрмитажа. Впервые крупнейшие музеи предоставили свои залы вместе с экспозициями для проведения концертов, стремясь к подлинно синтетической демонстрации истории художественной культуры. В этих «экспозициях» выступали выдающиеся музыканты: Н. Голубовская и И. Браудо. В дальнейшем идея проведения концертов старинной музыки в экспозиционных залах музеев распространилась во многих культурных центрах [5].

В 70-х годах XX века в Государственном художественном музее Молдовы в цикле концертов «Музыкальные воскресенья» состоялось множество концертов из произведений эпохи барокко, как сольной клавесинной музыки, так и в ансамбле с другими инструментами. Постоянными исполнителями были: Н. Свириденко (клавесин), В. Бивол (скрипка), И. Захария (флейта), С. Стрезева (сопрано), А. Чикилов (альт) [6].

В 80-х годах аналогичные концерты состоялись в Национальном музее изобразительного искусства Украины (Киев) с программой «Украинское барокко», Музее русского искусства (Киев) – «Музыка от Разумовских», Одесском музее Западного и Восточного искусства (Одесса). Исполнителями программ были солисты Национального Дома органной и камерной музыки Украины, а также Одесского оперного театра. Проведение концертов с участием клавесина стало традицией, которая продолжается и теперь [7].

Интерес музыкальной общественности к старинной музыке возбуждали также гастролы зарубежных исполнителей: «Римские виртуозы», З. Ружичкова, К. Рихтер, Э. Стефанська-Лукович и другие.

Важным направлением в возрождении клавесина стало современное клавесинное творчество. Сведения о современных произведениях для клавесина собраны в фундаментальных справочниках Ф. Бедфорд, М. Эльсте, в работах Л. Палмера. Среди перечисленных авторов сочинений для клавесина XX века – М. Кастельнуово-Тедеско, О. Распиги, Г. Малер, Ф. Бузони, К. Дебюсси, А. Лурье, Ф. Дилиус, М. де Фалья, Ф. Пуленк, Б. Мартину.

Клавесинное творчество на постсоветском пространстве представлено композиторами различных стилевых направлений и жанров: А. Шнитке, В. Сильвестров, О. Янченко, И. Броннер, Ю. Буцко, М. Заринь, Ш. Каллош, В. Ротару, А. Костин, Г. Канчели, Д. Киценко, Б. Котюк.

80-е годы XX века отмечены формированием процесса создания почвы для открытия специализации в учебном процессе, ориентированном на изучение клавесина, ансамблей старинной музыки, камерных оркестров барочной музыки, постановок старинных опер. Во многих вузах рассматриваются и открываются факультеты, кафедры исторического исполнительства, курсы, мастер-классы и другие формы обучения. Основное достижение современного клавесинного образования состоит в том, что оно преодолело полупрофессиональное использование клавесина и приблизило его к европейскому уровню профессионализма.

Теоретической базой учебного процесса являются исследования зарубежных ученых о возрождении клавесина: Ф. Фетиса, И. Мошелеса, У. Сэлмена, Э. Пауэра, К. Ангеля, А. Хипкинса, Ф. Геварта, Л. Дьемера, П. Брюноля, П. Обера, Г. Рамина, Л. ван Бурена и многих других, а также отечественных исследователей: Н. Финдейзена, Н. Голубовской, И. Браудо, М. Друски-



на, Н. Копчевского, И. Розанова, В. Фролкина, Ю. Вахранёва, Н. Кашкадамовой, Г. Курковско-го, М. Степаненко, В. Шекалова и других.

В результате изложенного материала можно прийти к заключению, что процесс возрождения клавесина произошел и принес большую степень понимания интерпретации клавесинной музыки. Это явление значительно расширило репертуар клавирной музыки и ее стилистику, инициировало возрождение профессии клавесиниста, клавесинного мастера, сфер производства музыкальных инструментов, музыкальной педагогики. Концертная практика исполнения старинной музыки на клавесине инициировала развитие науки об исполнительстве, издание нотного материала и трактатов, связанных с эпохой расцвета клавесинного искусства, а также создание современного клавесинного искусства, в котором исполнительство является конечной целью.

#### Библиографические ссылки

1. ШЕСТАКОВ, В. *От этоса к аффекту*. Москва: Музыка, 1975.
2. ШВЕЙЦЕР, А. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 1965.
3. Dolmetsch Arnold. *The Interpretation of the Music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*. Minola, NY: Dover Publications, 2005.
4. ЛАНДОВСКА, В. *О музыке*. Москва: Радуга, 1961.
5. ШЕКАЛОВ, В. *Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс: авторефер. дис. на соиск. учён. степ. докт. искусствоведения: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры»* / Шекалов Владимир Александрович. СПб., 2009.
6. МИХАЙЛО, Л. Музыка в музее. В: *Советская Молдавия*. 1987, 28 августа.
7. ГАЛАЙЧУК, А. Музей запрашуе на концерт. В: *Прапор комунизму*. 1988, 30 жовтня.

### РОЛЬ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ МОНОЛОГЕ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ М.П. МУСОРСКОГО БОРИС ГОДУНОВ)

#### ROLUL ORCHESTREI ÎN MONOLOGUL DE OPERĂ (PE EXEMPLUL OPEREI LUI M. MUSORGSKI BORIS GODUNOV)

#### THE ROLE OF ORCHESTRA IN THE OPERA MONOLOGUE (AS EXEMPLIFIED BY M. MUSORGSKY'S OPERA BORIS GODUNOV)

#### СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН,

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,  
Одесская Национальная Музыкальная Академия им. А. В. Неждановой

В статье определяется роль оркестра в оперном монологе в связи с его спецификой и анализируется оркестровая партия в монологах Бориса из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского. Выявляются основные принципы трактовки тембров и раскрываются оркестровые приемы, используемые композитором в монологах двух редакций оперы, производятся сравнения с оркестровкой данных номеров Н. Римским-Корсаковым и Д. Шостаковичем. В итоге делается вывод, что драматургическая роль партии оркестра в данных монологах имеет равное значение с вокальной партией. Благодаря органичному единству оркестровой и вокальной партий монолога Бориса предстают как шедевры мировой оперной классики, являясь одной из высочайших вершин в истории развития данной оперной формы.

**Ключевые слова:** оперный монолог, ария, оркестровая партия, tessitura, тембр, тембровое варьирование, лейттема.

În articol este apreciat rolul orchestrei în monologul de operă având în vedere specificul lui și este analizată partiția orchestrei în monologurile lui Boris din opera „Boris Godunov” de M. Musorgski. Sunt elucidate principiile de bază în tratarea