

7. Тишко Н. Ігор Ковач. Творчі портрети українських композиторів / Н. Тишко. — К. : Музична Україна, 1980. — 52 с.

8. Харьковський інститут мистецтв. 1917–1992 / Под ред. П. П. Калашиника. — Харків : ХИИ ім. І. П. Котляревського, 1992. — 446 с.

ГРИЦУН Ю. Н. В классе Игоря Ковача: уроки композиторского мастерства. В статье рассматриваются педагогические принципы украинского композитора XX века, воспитанника Харьковской консерватории Игоря Константиновича Ковача (1924–2003).

Ключевые слова: Игорь Ковач, композиция, педагогический принцип, методы преподавания, творческий урок, студент.

ГРИЦУН Ю. М. У класі Ігоря Ковача: уроки композиторської майстерності. У статті розглядаються педагогічні принципи українського композитора XX сторіччя, вихованця Харківської консерваторії Ігоря Костянтинівича Ковача (1924–2003).

Ключові слова: Ігор Ковач, композиція, педагогічний принцип, методи викладання, творчий урок, студент.

GRITSUN YU. N. The class of Igor Kovach. Lessons songwriting. The article considers the pedagogical principles Ukrainian composer of the XXth century, the pupil Kharkov Conservatory Igor Konstantinovich Kovach (1924–2003).

Key words: Igor Kovach, composition, pedagogical principle, teaching methods, creative lesson, student.

УДК 78.071.2 : 786.2

Нина Інюточкина

АРСЕНАЛ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

В музыкознании последних десятилетий обозначилось направление, посвященное вокально-инструментальному ансамблю, что позволяет делать выводы о позиционировании вокально-фортепианного

дуэта как самостоятельного явления музыкального исполнительства с имманентной проблематикой. Цель статьи состоит в анализе комплекса исполнительских ресурсов пианиста-концертмейстера в реализации конкретных стилей и жанров, степени его участия в воплощении авторского замысла. Актуальность статьи обусловлена стремлением выявить особенности ансамблевого взаимодействия и, соответственно, специфику фортепианных средств выразительности в условиях вокально-фортепианного дуэта.

Данная специфика обусловлена несколькими факторами, среди которых немаловажную роль играют внешне разнопорядковые, но активно влияющие на художественный результат явления: физиологические особенности аппарата певца, в частности, возможности его певческого дыхания, стилистика исполняемого произведения, сугубо исполнительские функции пианиста в вокально-фортепианном дуэте (переменная сольно-ансамблевая функция, направленность звучания, с одной стороны, на ансамблевое согласование, с другой, на разграничение фортепианной фактуры). А. Люблинский дифференцирует средства музыкальной выразительности, указанные в нотном тексте, на три группы: незыблемые, приблизительные и практически не фиксируемые исполнительские детали, то «чуть-чуть», которое в искусстве все решает. Сюда относятся абсолютные меры скорости и силы, меры агогики и артикуляции, меры цезур, нюансы фразировки, педализация – все, что в целом образует исполнительскую интонацию «произнесения» [5, с. 54].

Процесс дыхания в вокале продиктован не только физиологическими особенностями певца, но и конкретными художественными задачами. Распределение дыхания регулируется атакой звука, принципами членения музыкальной ткани (фразами, цезурами), смыслом поэтического текста. В быстром темпе дыхание расходуется иначе, чем в пропевании медленной кантилены. Дыхание, взятое на длинных нотах, должно быть поддержано *stretto* концертмейстера. Для этого пианист должен чувствовать запас дыхания певца и, следовательно, гибко обращаться с темпом, не нарушая логику музыкальной фразы. С функционированием механизма вокального звукоизвлечения связана специфика фортепианной трактовки темпоритма, агогики, динамики, артикуляции. О. Тарасова на основе разработки понятия «артику-

ляционного комплекса» как «музыкальной концепции движения» вводит понятие «первичного кода артикуляционного комплекса», который фиксирует акустико-физиологические нормы естественного звукоизвлечения (в вокальной музыке это зависимость звуковысотности как частоты колебаний связок от силы подсвязочного давления, динамики – от объема воздуха, подаваемого на связки, агогики – от ритма и темпа дыхания) [11, с. 7].

Едва ли не самым трудным средством выразительности в вокально-фортепианном дуэте является агогика (от греч. *agogike* – движение, ведение) – учение о небольших отклонениях от темпа в процессе исполнения музыкального произведения. Помимо общих законов агогики, характерных для музыкального исполнительства вообще, вокальная агогика имеет свои специфические особенности, связанные с интонацией, дикцией, артикуляцией, певческим дыханием. Пианист, работающий с певцом, должен уметь «видеть» и слышать смысловые акценты вокальной фразы, ее интонационные вершины, правильно излагать музыкальную мысль в сочетании со словом. Формально, агогика представляет собой ускорение или замедление в рамках заданного темпа. На самом деле, благодаря средствам агогики нарушается механическая равномерность метра и вносится естественность и гибкость в музыкальную фразировку. Если значительные отклонения от темпа фиксируются в нотном тексте (*accelerando*, *ritenuto* и др.), то едва заметные микроагогические его изменения практически недоступны обозначениям в нотах и зависят от субъективных ощущений исполнителей. К. Станиславский в своей известной системе воспитания актера трактовал отношение к темпу *rubato* следующим образом: «Темп должен все время безостановочно жить, вибрировать, до известной степени меняться, а не застывать в одной скорости» [10, с. 261]. Это замечательное высказывание можно с полным правом отнести и к музыкальному искусству. В вокальной музыке агогика связана с чередованием сильных и слабых моментов речи, с необходимостью вдоха, со знаками препинания в речи, с энергией интонирования.

Кроме агогических средств, обусловленных дыханием, существуют цезуры, агогические акценты, паузы, несущие в себе особую выразительность произнесения того или иного слова, именуемые агогикой вокальной интонации [5, с. 68]. Немаловажную роль в этом

аспекте играет регистровая позиция вокальной партии. Интонирование в высоком регистре у певцов требует большей экспрессии, напряжения певческого аппарата, чем, скажем, в более удобном среднем регистре. Выход певца на высокую ноту влечет за собой ее фиксацию и, как правило, некоторое расширение ее длительности. Пианист должен ощущать это «интонационное событие» певца (по А. Люблинскому) как свой собственный приток энергии и откликаться на него соответствующими средствами выразительности (от незначительного продлевания – *tenuto* – до ферматы в сочетании с динамическими, агогическими и другими нюансами).

Агогика танцевальных ритмов отличается от агогики в кантилене, поскольку власть «стержневого» ритма, акцентированных сильных долей не позволяет «растечься мыслию по древу», но и в этих случаях нужно исходить из постулата, что ритмическая пульсация – не метрономическая точность, а художественный импульс, отражающий ритмы жизни во всем ее многообразии.

Существенное значение в процессе интерпретации музыкального произведения имеет темпоритм. Прежде чем говорить о значении темпа и ритма, необходимо уточнить сами понятия. Темп (от латинского *tempo* – время) – это, как известно, скорость исполнения музыкального произведения, внешняя заданность движения. Другое дело – ритм. С одной стороны, ритм (от греческого – *теку*) – «воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов. В музыке – один из трех (наряду с мелодией и гармонией) основных элементов, распределяющий по отношению ко времени (по выражению П. И. Чайковского) мелодические и гармонические сочетания» [12, с. 658]. С другой стороны, в понятие ритма входит интенсивность действия, степень внутренней энергии. Темп и ритм взаимосвязаны, хотя их синхронность совершенно не обязательна. Вариантов их взаимодействия – множество. Медленный темп может определяться как спокойным характером музыкального произведения, так и, напротив, состоянием крайнего напряжения. То же относится и к быстрому темпу. В ансамблевой музыке при общности темпа могут не совпадать внутренние ритмические состояния. Стремление композитора приблизить мелодию к слову заставляет его отражать в музыке элементы стихотворного ритма, применять

различные поэтические размеры. Очень ценные наблюдения о степени подчинения мелодии поэтическому ритму мы находим у Е. Ручьевской. Автор делает парадоксальный вывод о том, что «чем ближе подходит мелодия к ритму стиха, фразы, слова, чем точнее и детальнее фиксирует она ритм текста, тем беднее, однообразнее становится ритм музыкальный» [8, с. 87]. И только расхождения речевого и музыкального ритмов, преобразование стихотворного ритма, следование мелодии не столько за словом, синтаксисом, сколько за смыслом стихотворения, – считает Е. Ручьевская, – приводит к высокому художественному результату. Наблюдения музыковеда позволяют обнаружить действие сходного механизма в союзе фортепианной и вокальной партий. Суть в том, что фортепианная фактура многослойна по природе и предполагает разную степень соотношения между рельефом и фоном, независимо от меры самостоятельности вокального мелоса. Пожалуй, лишь в аккордовом складе присутствует известная унификация ритмической организации многоголосной ткани. В других же случаях вступает в силу действие «встречного ритма», обеспечивающего гибкость, пластичность и выразительность каждому ее компоненту, что выдвигает перед исполнителями, и особенно перед концертмейстером, задачу по выявлению и, одновременно, согласованию возникающих (по выражению Е. Ручьевской) «разночастотных встречных ритмов».

Фортепианное сопровождение включает в себя широчайшую амплитуду метроритмических и темповых комбинаций, начиная с опорных (акцентированных на сильных долях), синкопированных, пунктирных, в различных размерах, с различной степенью акцентуации, и заканчивая сложными полиритмическими формулами, сочетающими четные и нечетные размеры, разные виды артикуляции, гармонии, создающими богатство образных характеристик. «Ритмо-гармоническая опора, – указывает А. Люблинский, – средоточие тенденций мелоса и тенденций метра, плацдарм, на котором происходит их столкновение, борьба, взаимопроникновение» [5, с. 24].

Чрезвычайно важным моментом, влияющим на эмоциональное и психологическое содержание музыкального произведения, является выбор правильного темпа. Лишь поняв сущность исполняемой музыки, можно выбрать правильный темп. Темповые указания ба-

рочной музыки нельзя рассматривать в современном их значении. Как отмечает Н. Делициева, «баховские медленные темпы – Lento, Largo, Andante, Adagio – не такие медленные, как современные, быстрые же его темпы – Presto, Allegro, Vivace – более умеренные, в них движение всегда как бы тормозится [4, с. 39]. При выборе темпа в баховских ариях следует исходить из синтеза двух типов движения: движения самых мелких длительностей, которые не должны быть торопливыми, и пульсации басового голоса, для которого И. С. Бах требует такую же одушевленную артикуляцию звуковой линии, как и для других голосов. По мысли А. Швейцера, «темп правилен, когда в одинаковой мере ясны детали и целое» [13, с. 605].

В музыке романтиков, намного усложненной, включающей в себя все оттенки душевных переживаний, богатство тембровых звучаний, мелодическую гибкость, открыты широчайшие возможности для использования различных темпов.

Метроритмическая целостность исполняемого произведения зависит от пауз, вернее от пристрастного к ним отношения. С одной стороны, необходимо точное соблюдение их длительности, с другой, свободное, гибкое распоряжение ими, в зависимости от контекста исполняемого произведения. Надо понимать, что во время пауз нить музыкального процесса не прерывается, напротив, часто в паузах сосредоточено больше энергии и напряжения, чем в звуках. Кроме этого, правильное распоряжение временем в паузах, цезурах имеет очень важное значение для певца, его физиологического удобства, опять же связанного с дыханием, тесситурой, темпом и пр.

Большую роль в ансамбле с вокалистом играет динамика. Динамические указания – самая относительная и субъективная область музыкального текста, зависящая от индивидуальной трактовки исполнения, диапазона звучания инструмента, характера движения, наконец, от стилевых закономерностей. Общность динамических оттенков – аксиома ансамблевого исполнительства. Динамические изменения могут быть постепенными и контрастными. В барочной музыке, например, преобладает так называемая «террасообразная» динамика, не предполагающая постепенных динамических и темповых переходов из одной фразы (периода) в другую, позже, в творчестве романтиков появляются разнообразные динамические и темповые обозначе-

ния, позволяющие исполнителям применять тончайшую динамическую и темповую нюансировку.

В вокально-фортепианном дуэте степень динамических оттенков подчинена особенностям голоса, соблюдению звукового баланса и определена содержанием исполняемого произведения. Задача концертмейстера – в любых динамических градациях сохранить гармоничное соотношение фортепианного и вокального звучаний, то есть звуковой баланс. Последний зависит от многих факторов: от объема голоса, тесситуры, акустики зала, динамических возможностей инструмента. Концертмейстеру необходимо всегда помнить, что динамические возможности фортепиано во много раз превышают звуковой потенциал певца. Заботясь о наиболее выразительном звучании голоса, пианист-концертмейстер должен постоянно совершенствовать приемы фортепианного звукоизвлечения, добиваясь тембрового соподчинения, особенно в области тихих динамических градаций. «В ансамбле часто важна, – пишет С. Савари, – не акустическая динамика, а духовная, эмоциональная, как артистический шепот, который зачастую бывает значительнее крика» [9, с. 26]. И далее автор подчеркивает, что в отношении динамики задачи пианиста-концертмейстера сложнее задач пианиста-солиста: «Если, исполняя сольный репертуар, пианист крупные и деликатные нюансы звучания фортепиано согласует с приемами контраста “внутри” собственного звучания, то, вступая в ансамбль, он должен расширить круг своего внимания, включить в него партнера с его “дыханием”, тембрами и динамическими градациями» [9, с. 26].

Проблема разнотембровых сочетаний и среди них – голоса и фортепиано является одной из наиболее специфических. Даже однородный инструментальный ансамбль требует осмысления непосредственных возможностей инструментария, уровня развития выразительных и технических средств, силы звучания и т. п. Тембр фортепиано отличается многозначностью, символичностью звукообразов. Это и сухое клавишинное звучание, приглушенно-чуткое клавикордное, продленное вокально-органное, ударное электрофортепианное. На фортепиано возможна имитация звучания инструментов симфонического, народного, духового оркестров, совмещение различных тембров, тембровые мутации в процессе драматургического развития.

Выявление тембрового согласования – насущная необходимость любого ансамбля, независимо от состава ансамблистов, просто в каждом случае природные свойства участников диктуют его нахождение. Например, тембральность народного оркестра, в первую очередь, нужна концертмейстеру ансамбля, солист или партнер в котором домрист, балалаечник и т. п. Ансамбль со струнником предполагает идеальной средой для согласования звукоизвлечение, максимально имитирующее струнный инструмент. Вокальные оркестровые произведения требуют учета специфики оркестрового мышления композитора, то есть тембральности симфонического оркестра. Клавесинная (или спинетовая) тембральность – особая сложность, поскольку во времена господства клавесинов существовала иная вокальная школа, иной тип пения, иная звукоподача (преобладание головного резонирования, инструментальное звучание голоса, эстетика сокрытия тембра). При дальнейшем развитии вокальной школы потребовался иной подход к проблеме тембральных сочетаний (активное использование грудного резонирования, голосовые перевоплощения). Таким образом, синтез индивидуальной окраски голоса с политембровым звучанием рояля создает красочную тембральную палитру.

К числу важных средств выразительности относится артикуляция. Артикуляция партии фортепиано предполагает множественность приемов фортепианного звукоизвлечения в совокупности с приемами, присущими другим инструментам. И. Браудо, автор обстоятельного труда, посвященного вопросам артикуляции, рассматривает это понятие в двух значениях: 1) артикуляция в широком смысле слова (как музыкальное произношение), то есть совокупность динамических, тембровых и интонационных изменений внутри ноты; 2) артикуляция в узком смысле слова, ограниченная процессом «перехода ноты от звучащей части к незвучащей» [1, с. 191].

Этимологически термин артикуляция происходит от латинского слова *articulo* (расчленяю, членораздельно произношу). Основными видами мелодической артикуляции является *legato*, то есть связанное, непрерывное звучание и *non legato* – прерывистое, несвязное звучание. На самом деле, шкала фортепианных артикуляционных штрихов очень разнообразна, и между *legato* и *non legato* существует множество промежуточных градаций. Степень штриха зависит не только от

характера музыкального образа, закономерностей стиля и особенностей письма композитора, но и от возможностей инструмента, акустических особенностей зала, где исполняется музыкальное произведение, и регулируется другими средствами выразительности: темпом, динамикой, педализацией, ритмом. Дифференцируя штриховое многообразие, А. Готлиб ввел специальные наименования: штрихи, применяемые на разных инструментах для достижения сходного звучания, автор называет «эквивалентными», напротив, одновременное сочетание разных штрихов – «комплексными штрихами» [3, с. 64–65].

Ценным представляется наблюдение И. Браудо о дифференциации легатного и нонлегатного движения при исполнении произведений эпохи Барокко и классицизма, названное им «правилом восьмушки». «Движение мелодии складывается из двух соседних метрических категорий, т. е. из шестнадцатых и восьмых, или из восьмых и четвертей, или из четвертей и половин. В этих случаях часто оказывается уместным осветить две использованные в мелодии метрические категории посредством применения к ним двух различных способов артикуляции; при этом в большинстве случаев мелкие длительности исполняются *legato*, более крупные (двойного значения) – *non legato*» [1, с. 23].

В вокально-фортепианном ансамбле главным достижением пианиста является умение играть *legato*. Ведь пение по своей природе – это искусство *bel canto*¹. Необходимость постоянной соотнесенности фортепианного звукоизвлечения с вокальным, поиска интонационной выразительности, требует от пианиста овладения безударным звукоизвлечением, приближающим тембр инструмента к тембру человеческого голоса. Е. Шендерович характеризовал игру известного концертмейстера М. Бихтера словами: «Он “вокализировал” рояль и “инструментовал” голос, органически сливая их» [14, с. 120]. Часто, не имея возможности выполнить *legato* пальцами, пианист подключает из арсенала средств динамику, агонику, педаль (особенно в октавных, аккордовых последовательностях), и здесь главным кри-

¹ Речь не идет о стиле, сложившемся в опере *seria* начала XVIII ст. Термин употреблен в широко применяемом значении буквального перевода с итальянского – «прекрасное пение».

териум выступает слуховой контроль и необходимость соотнесения фортепианного и вокального legato.

Если кантилена, как правило, выражает любовное томление, печаль, созерцательность или гимническую торжественность, то гнев, решимость, возбуждение, тревогу передает речитативное пение, более близкое к разговорной речи. В речитативной мелодии совершенно иное взаимодействие с текстом. Как пишет Е. Ручьевская, «мелодия “привязана” к слову, еще неотделима от него, нить мелодии не самостоятельна, строение каждой следующей фразы мелодии другое по сравнению с предыдущей, так как зависит оно от количества слов и слогов в тексте, а текст прозаический, – ни одна фраза не похожа на другую, в каждой – свой узор, свой ритм, свое количество слогов» [8, с. 8]. Поэтому речитативная декламация предполагает артикуляцию более маркированную: штрихи non legato, staccato, pizzicato, звучание которых артикулированное, отрывистое, несвязное.

Важной стороной артикуляции является трактовка лиг, особенно их окончаний – либо коротких, либо филированных. Общеизвестно, что лига, стоящая над двумя нотами, более опорной делает первую. Как правило, такие лиги выполняют риторическую, смысловую функцию (интонация вздоха, плача). Вокальная фразировка романтической музыки требует широкого дыхания, лиги здесь диктуются сменой дыхания и отражают взаимосвязь или расчлененность музыкальной мысли. Один из примеров формообразующей роли лиг приводит Т. Молчанова: «Ліга свідчить про зв'язність звуків фрази, проте вона не може бути перешкодою для змін дихання. Тому соліст має знайти момент її переривання, не порушуючи логіки музичної будови, а концертмейстер непомітно його завуалювати» [6, с. 25].

Одной из главных помощниц в работе над фразировкой, способной изменять природу фортепианного звука, смягчать его ударность и обогащать его тембр, является педаль. Н. Голубовская определяет педализацию «как творческий акт, участвующий в рождении звукового образа» [2, с. 51].

Проблемам фортепианной педализации как важнейшего компонента музыкальной выразительности посвящен труд В. Шукайло, в котором прослеживаются этапы исторической эволюции педализации, ее особенности в различных стилях, воздействие на интерпре-

тацию, наиболее точное воплощение образа. В частности, автор характеризует педализацию в романтической музыке: «Заради втілення художніх ідей композитори-романтики відмовилися від старих правил “чистої гармонії” і стали сміливо експериментувати з педаллю. Змішуючи різноманітні гармонічні звучання, зіставляючи та поєднуючи звучання далеких регістрів, вони надзвичайно розширили колористичні можливості фортепіано» [15, с. 96].

Выводы. Комплекс музыкально-выразительных средств, избираемых композитором для воплощения художественной идеи, связан, прежде всего, с раскрытием основного содержания, направленного на слушателя. И в этом контексте достаточно трудно провести «водораздел» между главным и второстепенным средством, поскольку мелодическая фраза, исполненная иным штрихом, в иной динамике, темпе, перенесенная в иной регистр, приобретает иной смысл. Вместе с тем, несмотря на такого рода спаянность, любое вокальное сочинение, понятое в аспекте синтеза двух начал (певческого и инструментального), имеет глубинный слой содержания, определяемый ансамблевой природой явления, и здесь выстраивается иная система иерархических соподчиненностей, где наряду с мелодико-гармоническим и фактурно-ритмическим комплексами ведущее значение получает артикуляция. Как уже отмечалось, любого рода ансамбль, предполагающий согласование различных инструментов, в идеале мыслится как такое единство, в котором различия максимально нивелированы. С этой точки зрения голос и фортепиано занимают противоположные позиции в условной звуковой среде: текучесть, связность, ограниченная объемом дыхания, и, наоборот, ударность, нонлегатность, ограниченная вибрацией струны. Таким образом, возникает необходимость поиска тех пограничных зон, которые позволили бы максимально приблизить инструмент к человеческому голосу, поэтому такой артикуляционный прием как *legato* становится едва ли не первостепенным в обеспечении вокально-фортепианной ансамблевости как особого художественного феномена. И на этом этапе вновь ключевыми становятся тип содержания и ролевая функция фортепианной партии. Когда речь идет о фоновом сопровождении, то концертмейстер должен стремиться максимально соответствовать идеальной модели, если же возникает тип сопровождения-диалога, то именно

с помощью артикуляционных средств он приобретает конкретное выражение. Высказанные наблюдения ни в коей мере не умаляют значения иных средств музыкальной выразительности, поскольку только их совокупность становится предпосылкой для достижения искомого художественного результата. Рассмотренные исполнительские средства в своем раздельном виде существуют, пожалуй, только в аналитике. В контексте же конкретного художественного явления они представляют собой некую целостность. Не случайно, в научной литературе последнего десятилетия предпринята попытка ввести понятие артикуляционного комплекса, вбирающего в себя все вышеназванные средства музыкальной выразительности. Индивидуальная трактовка композиторского замысла рождает широчайший круг исполнительских версий, как говорил Н. Перельман: «В искусстве, где огромен выбор, важно совершенствовать искусство отбора» [7, с. 58].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Браудо И. А. Артикуляция : (О произношении мелодии) / И. Браудо. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. — 199 с.
2. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве : [сб. ст. и материалов] / Н. Голубовская ; [сост. Е. Бронфин]. — Л. : Музыка, 1985. — 144 с.
3. Готтлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готтлиб. — М. : Музыка, 1971. — 94 с. — (В помощь педагогу-музыканту).
4. Деличиева Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И. С. Баха / И. Деличиева. — М. : Музыка, 1980. — 80 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента : методологические основы / А. Люблинский. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. — 80 с.
6. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера / Т. Молчанова. — Львів : Сполом, 2007. — 215 с.
7. Перельман Н. В классе рояля : Короткие рассуждения / Н. Перельман. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. — 64 с.
8. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века : ст., сообщ., публ. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; [под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орлова]. — М. ; Л., 1966. — С. 65–110.

9. Савари С. В. *Азбука аккомпанемента : учеб. пособие / С. В. Савари.* — Донецк : Юго-Восток, 2005. — 72 с.

10. Станиславский К. С. *Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский.* — М. : Искусство, 1990. — 508 с.

11. Тарасова О. О. *Историко-культурна еволюція артикуляційного комплексу (на прикладі вокальних циклів ХІХ–ХХ сторіч.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Тарасова Оксана Олександрівна.* — Харків, 2004. — 20 с.

12. Холопова В. Н. Ритм / В. Н. Холопова // *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* — М., 1978. — Т. 4. — С. 657–666.

13. Швейцер А. И. С. Бах / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. — М. : Музыка, 1965. — 727 с.

14. Шендерович Е. *Памяти выдающихся аккомпаниаторов / Е. Шендерович // Музыка и жизнь : [сб. ст. / сост. : Раабен Л. Н., Сохор А. Н. ; общ. ред. Раабен Л. Н.].* — Л. ; М., 1975. — Вып. 3. — С. 118–131.

15. Шукайло В. Ф. *Педалізація у професійній підготовці піаніста / В. Ф. Шукайло.* — Харків : Факт, 2004. — 160 с.

ІНЮТОЧКИНА Н. В. Арсенал засобів виразності концертмейстера вокально-фортепіанного дуєту. Стаття присвячена проблемі вивчення концертмейстерських засобів музичної виразності у вокально-фортепіанному ансамблі.

Ключові слова: засоби музичної виразності, вокально-фортепіанний дует, артикуляційний комплекс, ансамбль.

ІНЮТОЧКИНА Н. В. Арсенал выразительных средств концертмейстера вокально-фортепианного дуэта. Статья посвящена проблеме изучения концертмейстерских средств музыкальной выразительности в вокально-фортепианном ансамбле.

Ключевые слова: средства музыкальной выразительности, вокально-фортепианный дуэт, артикуляционный комплекс, ансамбль.

INUTOCHKINA N. The set of the means of expression of the accompanist in vocal-piano duet. This article is devoted to the study of means of the accompaniment of the musical expression in the vocal-piano ensemble.

Key words: means of musical expression, vocal-piano duo, articulatory complex ensemble.

УДК 785.071.2 (450) : 485.6 (091) (477.74)“1860/1872”

Василий Щенакин

ИТАЛЬЯНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТЫ В КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ ОДЕССЫ (1860–1872)

Постановка проблемы. Эволюция оркестрового и инструментального исполнительства на юге Российской империи (на землях нынешней Украины) в XIX – начале XX вв. происходила в общем русле европейских традиций, проявившихся как в формировании музыкального репертуара, основу которого составляли сочинения западноевропейских композиторов, так и в формах музицирования: сольного, камерного (ансамблевого), оркестрового. Наряду с представителями немецкой, австрийской, чешской, польской музыкальных традиций весомый вклад в профессионализацию инструментального исполнительства внесли многочисленные итальянские музыканты. До настоящего времени вклад итальянских музыкантов-инструменталистов и капельмейстеров в украинском музыкознании не рассматривался как самостоятельная проблема, именно этим обусловлена **актуальность** данной работы.

Объектом исследования является музыкальная культура юга Российской империи (территории нынешней Украины) рассматриваемого периода, **предметом** – концертная деятельность в Одессе итальянских инструменталистов.

Изложение основного материала исследования. Первые музыканты-итальянцы стали появляться на землях нынешней Украины ещё в конце XVIII ст., мигрировав преимущественно из Петербурга и Москвы, куда они приезжали в поисках работы и признания со времен правления Екатерины Второй. Наиболее известными из них были руководитель оркестров князя Потемкина, яркий композитор Дж. Сарти, участник взятия Измаила [23], впоследствии директор музыкальной академии (Кременчуг, Екатеринослав), и его партнер