

**Антонец Е. Забытый опус в фортепианном творчестве П. И. Чайковского.** В статье рассматривается фортепианный цикл оп. 9 П. И. Чайковского как пример салонной музыки второй половины XIX века. Очерчивается культурная среда раннего московского периода творчества композитора. Рассматривается история написания пьес оп. 9 и выявляются особенности их исполнения.

**Ключевые слова:** салонная музыка, фортепианная музыка П. И. Чайковского, исполнительская практика, интерпретация.

**Антонец О. Забутий опус у фортепіанній творчості П. І. Чайковського.** У статті розглядається фортепіанний цикл оп. 9 П. І. Чайковського як приклад салонної музики другої половини XIX століття. Окреслюється культурне середовище раннього московського періоду творчості композитора. Розглядається історія написання п'єс оп. 9 і виявляються особливості їх виконання.

**Ключові слова:** салонна музика, фортепіанна музика П. І. Чайковського, виконавська практика, інтерпретація.

**Antonets O. Abandoned Opus of the Piano Pieces by P. I. Chaikovskiy.** The article deals with the opus 9 piano cycle by P. I. Chaikovskiy as a pattern of the salon music in the second half of XIX century. A line has been traced round the early Moscow period composer's creativity arts milieu. The origin of opus 9 pieces is considered and the peculiarities of their performance are revealed in the article.

**Key words:** salon music, piano music of P. I. Chaikovskiy, performing practice, interpretation.

УДК 785.11 : 78.085

*Ирина Золотарёва*

## **К ПРОБЛЕМЕ ИНТОНАЦИОННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ «ГРЕЧЕСКИХ ТАНЦЕВ» Н. СКАЛКОТТАСА**

Вопросы интонирования всегда входили в «первый круг» интересов как практического, так и теоретического музыкознания, обобщая актуальные тенденции развития музыкального искусства и накопленный практический опыт. Однако научную разработку теория

интонации получила только в начале прошлого столетия в трудах Б. Яворского и Б. Асафьева, что повлекло радикальные изменения во взглядах музыкантов на основополагающие проблемы практического исполнительства.

Впервые толкование сущности интонации как наименьшей звуковой формы во времени было дано Б. Яворским в исследовании «Строение музыкальной речи» (1908) [6]. В учении же Б. Асафьева интонация трактуется как важнейший фактор смыслообразования, а музыкальное интонирование как «образно-смысловое отражение действительности, образно-музыкальная речь, в процессе которой происходит музыкально-художественное общение» [1, с. 344]. Эти концепции стали основой дальнейшей разработки теории музыкальной интонации. Появилось множество работ (С. Скребкова, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, Е. Ручьевской, Н. Гарбузова, М. Арановского, В. Бобровского, В. Медушевского, В. Васиной-Гроссман и др.), в которых предлагаются оригинальные подходы к осмыслению понятий «интонация» и «музыкальное интонирование», рассматриваемых в связи с проблемами музыкального мышления, языка, стиля, жанра, тематизма, мелодики, гармонии и формы.

В область народного исполнительства идеи интонационно-осмысленного прочтения нотного текста пришли лишь к середине XX столетия, что стало возможным только после осознания исполнителями интонационной специфики своих инструментов, понимания соотношения и сопряжения интонируемых элементов произведения, интонационного дыхания и энергетики исполнительского процесса. В трудах Н. Давыдова, М. Имханицкого, Ф. Липса, В. Ивко рассматривается практический компонент проблемы сольного интонирования, вопросы же народно-оркестрового интонирования в научной литературе практически не освещались, поэтому попытка их изучения, предпринятая в данной статье представляется автору актуальной.

**Объектом** исследования является народно-оркестровое исполнительство Украины, **предметом** – интонационная сфера «Греческих танцев» Н. Скалкоттаса и принципы её претворения в переложении для оркестра народных инструментов.

**Целью** статьи является определение специфики музыкально-интонационного комплекса, отражающего сущность авторского сти-

ля Н. Скалкоттаса и проблем его воплощения оркестром народных инструментов.

Прежде всего, скажем о некоторых аспектах специфики народно-оркестрового исполнительства в Украине, в частности об особенностях репертуарной политики оркестров домрово-балалаечно-го типа. Их выразительные возможности довольно велики, что на практике подтверждается убедительным в художественном отношении исполнением разностилевой, порою очень неожиданной, не характерной для данного оркестрового состава музыки. Отметим, что в первой половине прошлого столетия репертуар народных оркестров был довольно ограничен. Произведения создавали, в основном, музыканты-исполнители, хорошо знавшие специфику народных инструментов, но не имевшие композиторского образования, а порой и композиторского таланта.

В конце XX – в начале XXI ст. оригинальная музыка для оркестра уже представлена внушительным списком, но потребность в обновлении репертуара, желание исполнять талантливую профессиональную музыку разных жанров отвечают реалиям времени. Поэтому переложения произведений, написанных для симфонического оркестра и других инструментальных составов, по-прежнему являются основой репертуара народных оркестров и фактором инноваций, связанных с поиском новых выразительных средств, совершенствованием инструментария и техники игры. А образцы инструментовок классических и современных симфонических произведений свидетельствуют об успешном их прочтении народным оркестром. К сожалению, многие инструментовки существуют лишь в авторском рукописном варианте. Как правило, такой рукописной библиотекой партитур обладает каждый профессиональный и учебный оркестр народных инструментов Украины.

Греческие танцы» Н. Скалкоттаса – пример переложений, сделанных автором данной статьи для студенческого оркестра народных инструментов «*Folk music*» ЛГАКИ, в состав которого входят квартет четырёхструнных оркестровых домр, группа оркестровых балалаек и многотембровых баянов.

Перевод данной музыки на язык инструментов, кардинально отличных от состава классического симфонического оркестра, поиск

и создание убедительной исполнительской интерпретации – процесс трудоёмкий и творческий, он невозможен без изучения и понимания оркестрового стиля, специфики оркестрового письма композитора, характерных интонаций в произведении, их сущностной природы.

Никос Скалкоттас (1904–1949) признан сегодня наиболее значительным греческим композитором первой половины XX века, принесшим в Грецию авангардную музыку. Он является одним из самых талантливых и оригинальных берлинских учеников-экспрессионистов Арнольда Шенберга. Н. Скалкоттас писал одновременно сочинения тональные и атональные, используя все основные стилистические направления XX века: додекафонию, тональность с фольклорными элементами, неоклассическую тональность без фольклорных элементов; создавал произведения преимущественно в классических формах: увертюра, соната, вариации, сюита, концерт и др. Отличительной чертой музыки композитора является опора на греческий фольклор, на протяжении всей жизни Н. Скалкоттас занимался записями и аранжировками народных песен.

«Греческие танцы» – наиболее известное и часто исполняемое сочинение композитора, созданное им в период с 1931 по 1936 гг.

Подобно Венгерским танцам И. Брамса и Славянским танцам А. Дворжака, 36 Греческих танцев Н. Скалкоттаса интересны своими яркими характерными мелодиями, оригинальной оркестровкой, выразительным и доступным интонационным языком. Однако в своих танцах Н. Скалкоттас сторонится традиционных методов развития и простых танцевальных форм (например, АВА). Его гармонизация тем удивительно органично включает в себя использование жёстких диссонансов. Н. Скалкоттас старательно избегает «квадратности» музыкальных построений, часто используя переменный метр и полиметрию. Названия народных танцев берут своё начало от названий регионов Греции, в которых они распространены, так, например: Ниссиотикос (Остров танца), Ханьотикос (с острова Крит), Каламатьянос (происходит из Румелии и Пелопоннеса, сейчас – общегреческий танец), названия некоторых танцев происходят от тех или иных исторических событий (например, танец Залонго и др.), есть танцы, названия которым дала та или иная профессия (хасапикос – танец мясников и др.) либо типовые названия танцевальных элементов: так, например,

названия ряда танцев произошли от названий ритма и типа движений (сиртос, сиртаки, тсамикос, мазохтос). В целом «Греческие танцы» состоят из трёх серий, каждая из которых в свою очередь включает в себя 12 танцев. Н. Скалкоттас работал над циклом на протяжении всей своей творческой карьеры, периодически пересматривал многие из ранее завершённых танцев, создавая их новые версии для различных инструментальных составов: для большого симфонического, камерного, струнного оркестра, скрипки и фортепиано, фортепиано.

Для исполнения народным оркестром музыки Н. Скалкоттаса автором статьи было отобрано три танца. Выбор был обусловлен, прежде всего, наличием оригинального нотного материала, так как доступ к музыкальному наследию композитора до сих пор весьма затруднён, а также тембрально-фактурной близостью музыкальных характеристик художественных образов к исполнительским возможностям оркестра народных инструментов.

Танец «*Kleftikos*» тесно связан с жизнью и бытом клефтов, партизан эпохи национально-освободительной борьбы греческого народа против Османской империи. Этот мужской танец с характерными подпрыгиваниями произошел из горной Греции, он требовал от танцоров одновременно как физической силы, так и пластичности движений. Танец принято исполнять под аккомпанемент струнно-щипкового музыкального инструмента *бузуки* (разновидность лютни), довольно распространённого в Греции, а также на Кипре, в Израиле и в Ирландии. Звук на *бузуки* извлекается щипком пальца либо медиатором, при игре медиатором инструмент приобретал сухое и чёткое звучание, что также позволяет ему исполнять акцентные штрихи, соответствующие характеру танцевальной музыки.

Стандартный греческий народный ансамбль обычно состоял из певца, двух или более *бузуки*, которые исполняли мелодию и простые аккорды, и миниатюрного *бузуки*, под названием *баглама*, исполняющего ритмичный стаккато-аккомпанемент. В состав традиционного народного греческого оркестра входили и духовые инструменты: *авлос* (по тембру близок к звуку современного гобоя), *сиринга* (многоствольная флейта), *кларнет* и *корну* – длинный рог, прямой или закрученный спиралью, предшественник валторны. Из ударных инструментов использовались кимвалы (бубен и металлические та-

релки) и тимпан (подобие небольших литавр). Подобно греческому народному оркестру Н. Скалкоттас часто использует тембры именно этих инструментов в своих симфонических танцах.

Анализируя партитуру «*Kleftikos*», следует отметить, что композитор создал этот танец, соблюдая основные греческие народно-инструментальные традиции. Танец изложен в очень ясной гамфонно-гармонической фактуре (мелодия, бас, аккомпанемент). Первоначальная тема исполняется скрипками одногласно (одногласие характерно для греческой народной музыки), простота и незатейливость придают ей игривость, а мелизматика упругую энергию. «Топчущаяся» на месте мелодическая линия в сочетании с аккомпанементом у партии альтов (сухие стаккатные восьмые, имитирующие звук бузуки) в быстром темпе напоминают движение танцоров по кругу небольшими шагами, а глиссандо на первые доли 1, 4, 5, 8, 9-го и т. д. тактов (1 и 4-я доли в метре высшего порядка) в партиях виолончелей, к/басов и тромбонов ассоциируются с высокими прыжками танцоров.



Следует отметить определённое сходство приёмов игры и характера звучания *бузуки* и *домры*. Это обстоятельство позволило максимально приблизить к греческому оригиналу манеру и стиль исполнения танца в оркестре народных инструментов. Тема в домровом звучании, наряду с аккомпанементом у группы балалаек, естественно и тембрально органично вписывается в звуковое пространство партитуры «*Kleftikos*». Однако глиссандо в партиях виолончелей, к/басов и тромбонов средствами оркестровых народных инструментов

довольно сложно воспроизвести, данный звуковой эффект помогает воссоздать группа ударных инструментов.

Далее тема переходит к флейте и гобое, что имитирует, как уже упоминалось выше, звучание *авлоса* и *сиринги*. В народном оркестре их звуковую палитру успешно воспроизводят современные многотембровые баяны, которые тембрально максимально приближены к звучанию деревянных духовых инструментов, однако их исполнение не носит формальный характер подражания, баяны привносят в звучание этих партий свои, характерные для них более детализированные артикуляционные и штриховые оттенки, которые отражаются на процессе интонирования.

С точки зрения европейской академической теории музыки танец написан в дважды гармоническом миноре. Такого типа звукоряд 4# и 7# существовал издавна, он относится к гемиольным ладам, к нему применяют этноним «цыганский» или называют «венгерской» гаммой. Н. Скалкотгас часто использует этот звукоряд в своих танцах, придавая им особый национальный колорит, характерный всему Восточному Средиземноморью.



В «*Kleftikos*» часто меняются тактовые размеры, по этой причине довольно сложно подхлопывать во время его звучания, музыка завершается резко, внезапно, подобно танцору, который заводится всё больше и больше и вдруг неожиданно останавливается, что является ещё одной характерной чертой греческого народного танца.

«*Ipirotikos*» – один из самых известных, так называемых «волочащихся» танцев из материковой области Греции Эпир. Это – коллективный хороводный танец пастухов с характерными мелкими шагами в сторону

и движениями ног. У Н. Скалкоттаса он встречается дважды в 1 (№ 3) и 3-й (№ 2) серии. Темп танца 1 (№ 3) небыстрый, грузный и тяжеловесный характер музыки придаёт партия баса и аккомпанемента.

#### IV. DANSE ÉPIROTE.

*MODERATO.* N. SKALKOTTAS.

FLAUTI I - II

OBOI I - II

CLARINI I - I  
SI  $\flat$

FAGOTTI I - II

I - III

CORNI IN FA

II IV

TROMBE I II  
SI  $\flat$

TROMBONI I - II

TUBA

BATTERIA Tamb.  
G.C.  
Piaff.

VIOLINI I

» II

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI.

Жёсткие акцентированные затактовые восьмые у виолончелей и к/басов, спускаясь на ч. 4 вниз и приходя на первую долю такта в интервальном соотношении ч. 5 ассоциируются с движениями приседания или прихрамывания. Тема первоначально изложена у струнных в низком регистре и очень экспрессивна. Тромбоны с валторнами



своими мотивными попевками, а затем синкопированными подголосками колористически дополняют общую картину неуклюжей неповоротливой музыки, а пассажи в высоком регистре у деревянных духовых только подчёркивают это.

Как и в предыдущем танце, Н. Скалкоттас использует дважды гармонический мажор (низкие 2 и 6-я ст.), именующийся в некоторых европейских традициях «арабской» гаммой, а также дважды гармонический минор («венгерская гамма»), часто сопоставляя их, на фоне подвижной и разнообразной динамической линии. Следует подчеркнуть интонационную выразительность этих ладов, поскольку они во многом определяют эмоционально-образное содержание, выразительность и своеобразие музыки танца. *Es-dur*, сопоставляясь с *es-moll*, *As-dur* с *as-moll*, наряду с динамикой, создают дополнительные звуковые контрасты, а низкая VI ступень придаёт звучанию *ces-moll* экспрессию и напряжённость мелодического развития.

Хотя в народном оркестре танец и звучит динамически менее насыщенно, чем в симфоническом, но в целом это обстоятельство можно успешно компенсировать за счёт расширения зоны динамического контраста в сторону более глубокого *p*, а также энергетикой исполнительского процесса, которая проявляется через интонирование.

Совершенно иным перед нами предстает «*Ipirotikos*» из 3-й (№ 2) серии. Являясь образцом глубоких философских размышлений и откровений композитора, этот танец ярко демонстрирует процесс психологизации жанра. Каждая оркестровая группа функционально индивидуализирована, а инструменты, исполняющие соло, представляют весь многообразный тембровый спектр симфонического оркестра. Тембры в сочетании с интонациями речитативно-демакляционной темы являются главными носителями музыкального содержания пьесы, их тембрально-интонационная природа напоминает человеческую речь, композитор «говорит» интонациями, мастерски демонстрируя выразительные возможности каждого инструмента. В последовательной очерёдности флейта, скрипки, гобой, виолончель, валторна, труба передают эстафету мелодического высказывания, поражая тонким психологизмом, внутренней экспрессией и удивительной искренностью.

Каждый раз, резко взлетая на октаву вверх, словно символ несбывшихся надежд, тема, изложенная в довольно прихотливом ритме,

изломанными движениями, возвращается вниз. Её мелодическая линия изобилует знаками альтерации. Напряжённые скачки на б. 7, м. 7, ув. 9 сочетаются с полутоновыми опеваниями звуков и терцовыми ходами. Подголоскам характерны движения по хроматической гамме и уменьшенному трезвучию, а гармоническая педаль представляет собой порой нестандартную аккордовую вертикаль диссонирующих аккордов. Динамика весьма детализирована и изменчива, резкие звуковые нарастания оркестрового *tutti* порой доходят до верхних границ динамического диапазона.

**Выводы.** Долгое время музыка Н. Скалкоттаса практически не исполнялась, однако со второй половины XX столетия музыкальное наследие композитора вызывает большой интерес у музыкантов всего мира, а «Греческие танцы» стали музыкальным символом Греции.

На данный момент это первая попытка в Украине исполнить музыку Н. Скалкоттаса в оркестре народных инструментов.

При детальном изучении танцев просматриваются определённые черты интонационной составляющей композиторского письма. Фольклорная направленность в сочетании с элементами авангардной музыки является наиболее ощутимым показателем индивидуального стиля Н. Скалкоттаса и характеризует его стремление к сохранению почвенных связей с национальной традицией. Использование народных ладов в сочетании с диссонирующими сонористическими гармониями придаёт этой музыке свежие и непривычные краски. Композитор попытался сохранить исконное своеобразие ритмики каждого вида танца, используя простые ритмические группировки, характерные пластике определённых танцевальных движений, прошедшие через долгий временной отбор, которые стали своеобразными танцевальными ритмоинтонациями греческой народной музыки. Показательны также частое использование сложных размеров и смена метра без повторяющихся структур. Яркость музыкальных образов достигается виртуозным использованием выразительности инструментальных тембров.

В оркестре народных инструментов, в силу акцентной природы звукоизвлечения домры и балалайки (в отличие от безакцентной скрипичной), танцевальные музыкальные интонации приобретают более чёткие артикуляционно подчёркнутые черты, а если учесть, что укра-

инская домра, как и греческие бузуки, баглама, относится к одной группе тамбуровидных инструментов со сходными приёмами звукоизвлечения, а следовательно и близкими звуковыми результатами, то при создании музыкальных образов жанровой греческой музыки Н. Скалкоттаса звучание домрово-балалечного оркестра максимально приближено к греческому народному оркестру, в отличие от опосредованного звучания оркестра симфонического.

Одной из характерных черт инструментовки Н. Скалкоттаса является частое использование солирующих духовых инструментов. В народном оркестре данную функцию выполняет группа баянов, обладая возможностями микроинтонирования, она может более рельефно и разнообразно подчеркнуть мотивно-интонационное построение фраз, при этом тембры и штрихи деревянных духовых инструментов передаёт достаточно точно. Однако по силе и тембральной яркости баяны уступают медным духовым, поэтому для достижения плотного звучания фактуры приходится использовать приём смешанных тембров и удвоения голосов.

В лирических эпизодах танцев струнная группа благодаря приёму тремоло в пределах *pp* создаёт эффект «хрупкого» и трепетного звучания, подчёркивая глубокий психологизм композиторского высказывания.

В исполнительской интерпретации народных инструментов данная музыка обрела иные варианты тембрового и интонационного звучания, открыв тем самым возможность её многопланового прочтения и понимания.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. — М., 1963. — 379 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / Микола Давидов. — К. : Музична Україна, 2004. — 250 с.
3. Имханицкий М. Новое об артикуляции в музыкальном интонировании / Михаил Имханицкий // История, теория и практика фольклора : сборник научных статей по материалам IV Всероссийских научных чтений памяти Л. Л. Христиансена 12–13 октября 2012 г. / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. — Саратов : [Б. и.], 2013. — С. 308–316.

4. *Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие для студентов вузов / Александра Малинковская. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 381 с.*

5. *Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование / Вячеслав Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.*

6. *Яворский Б. Строение музыкальной речи / Борис Яворский. — М., 1908. — 40 с.*

7. *Mantzourani E. The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas / Eva Mantzourani. — Burlington, VT, Ashgate, 2011.*

**Золотарёва И. Ф. К проблеме интонационного осмысления «Греческих танцев» Н. Скалкоттаса.** В статье рассматриваются характерные черты жанрово-интонационного строя музыки Н. Скалкоттаса и их преломление в «Греческих танцах» композитора. Изучены проблемы переинтонирования «Греческих танцев» при переложении произведения для оркестра народных инструментов.

**Ключевые слова:** Н. Скалкоттас, интонация, переинтонирование, греческий танец, оркестр народных инструментов.

**Золотарёва І. Ф. До проблеми інтонаційного осмислення «Грецьких танців» Н. Скалкоттаса.** В статті розглядаються характерні риси жанрово-інтонаційного строю музики Н. Скалкоттаса і їх переломлення в «Грецьких танцях» композитора. Вивчені проблеми переінтонування «Грецьких танців» при перекладенні твору для оркестру народних інструментів.

**Ключові слова:** Н. Скалкоттас, інтонація, переінтонування, грецький танець, оркестр народних інструментів.

**Zolotareva I. F. On the problem of intonation thinking «Greek dance» N. Skalkottasa.** The article characteristic features of the genre-intonational music N. Skalkottasa and refraction in the «Greek Dances» composer. Studied problems pereintonirovaniya «Greek dancing» with transcriptions of orchestral folk instruments.

**Key words:** N. Skalkottas, intonation, pereintonirovanie, Greek dance, folk orchestra.