

Е. В. ГОРДЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 786.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.132-139

О СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ СТРУКТУРАХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЁМАХ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ (на примере фортепианных произведений В. Скобёлкина)

любое художественное произведение – это проявление творческого начала, своеобразный результат мысленной импровизации. Каждый музыкальный опус – это и плод воображения автора, и одновременно конструктивная музыкальная форма, несущая в себе определённый идейный и эмоциональный заряд. Разгадать этот «тайный код» – непростая задача для исполнителя и слушателя. От степени внимательности исполнителя и его бережного отношения к авторской идее, проникновения в сущность музыкального текста зависит и адекватное слушательское восприятие.

Музыка композиторов XX и XXI столетий разнообразна, сложна и часто противоречива; не всякий исполнитель возьмётся интерпретировать все стили, направления и течения – поздний романтизм, неоклассицизм, импрессионизм, экспрессионизм, урбанизм, модернизм, джаз. Музыканты часто сосредотачиваются на произведениях конкретных авторов определённого периода: к примеру, двенадцатитоновую музыку А. Шёнберга исполняли Э. Штейрман, Г. Гульд. Некоторые исполнители пропагандируют построенные на алеаторике произведения Д. Кейджа, П. Булеза, В. Лютославского, Т. Рилея или экспериментируют с электронными опусами П. Анри, Э. Вареза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса (в этой сфере часто исполнителями выступают сами авторы). В поле постоянного внимания исполнителей находится разноразнонациональная музыка XX столетия – нашей страны и зарубежья (И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Р. Шедрин, Б. Барток, П. Хиндемит, Д. Энеску и многие другие). Иначе говоря, объём и диапазон композиторских сочинений в течение последних десятилетий всё увеличивается, и интерес исполнителей к творчеству современников возрастает.

Данная статья обращена к некоторым содержательным сторонам и исполнительским осо-

бенностям фортепианных произведений одного из наших современников и соотечественников, композитора Валерия Скобёлкина. В ней будут приведены примеры из произведений разных периодов фортепианного творчества автора.

Валерий Михайлович Скобёлкин родился и вырос в Уфе, здесь же получил композиторское образование и продолжает профессионально работать. В 1996 году стал лауреатом международного конкурса композиторов имени Эдварда Грига в Осло (Норвегия). Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, член Союза композиторов России и Республики Башкортостан. Автор множества оригинальных сочинений различных жанров и форм, а также всевозможных аранжировок и обработок народных и популярных тем для разнообразных инструментальных составов.

Для исполнителя важна нацеленность на определённую образно-звуковую характеристику музыкального произведения. Представление о фактуре, графике пьесы как полисемсловой (политембровой, полиритмической) палитре, или партитуре, даёт более точный ориентир на способ исполнения, на то, как это сделать. Рассмотрим в данном аспекте несколько пьес из цикла *24 прелюдии для фортепиано*.

Прелюдия X (Tempo di Bolero) может получить программный подзаголовок – «в испанском стиле». Тембровые и ритмические характеристики помогут исполнителю найти соответствующий характер и образ звучания. Фактура начального раздела пьесы (пример № 1) делится на два пласта, причём оба они выписаны в басовом ключе, соответственно, это намёк на тембровую окраску в низкой тесситуре. В нижней строке текста тон всему произведению задаёт повторяющаяся ритмическая фигура, напоминающая испанские гитарные ритмы и постукивание кастаньет. Таким образом, нижний слой фактуры – это имитация гитарного щипка и кастаньет, создающих резкое, сухое, постукивающее звуча-

ние, отмеченное конкретными исполнительскими штрихами *staccato* (в реальном исполнении иногда бывает необходим ещё более подчёркнутый штрих, почти *marcato*, разумеется, в пределах указанной динамики). Верхний же слой – это *quasi corno* (ремарка автора) – имитация валторны, с характерным для неё гулким, мягким, как бы обволакивающим тембром, вызывающим у исполнителя соответствующий этому звучанию связный легатный штрих. Естественно, данные указания тембров – это только намёки на возможный инструментальный образ.

Пример № 1 24 прелюдии. Прелюдия X

Пунктирная ритмическая формула баса, как заводная пружина, приводит в движение исполнительский сценарий прелюдии-болеро и держит в тоне-напряжении всю композицию. На этой пульсирующей основе разворачивается соло валторны, в свободном, как бы импровизационном движении, с синкопами, паузами, акцентами, подчёркивающими секвентные проведения отдельных характерных мотивов. Перед кульминацией раздела (т. 14) краткий арпеджированный «гитарный перебор струн» даёт секундную передышку сольной партии и остигнанию ритму болеро, – и вновь продолжается, уже до конца прелюдии, испанская стилизация.

В *Прелюдии II* (24 прелюдии для фортепиано) представлена совершенно иная, контрастная образно-жанровая сфера. Характер её звучания (пример № 2) напоминает архаические славянские песни-плачи, с их жалобными вздохами, предложениями и мольбами о лучшем будущем. Такие ассоциации возникают не случайно, спонтанно, а естественно исходят из особенностей строения пьесы. Общий «параллелизм» в фактурном строении аккордов и мотивов, частое отсутствие сильной доли и перенесение

её на вторую, слабую долю такта, малосекундовые стонущие интонации, – все эти признаки печального плача-причитания компенсируются позже, в определённый момент, несколькими резкими акцентами *sforzando* (т. 11–12 примера № 2).

Пример № 2 24 прелюдии. Прелюдия II

Авторские ремарки исполнительских нюансов, динамики, указание на имитацию тембра английского рожка, передающего акустический образ пастушеской дудочки-свириели, дают конкретные исполнительские установки: гибкие снятия-цезуры между короткими легатными мотивами, требующими связного звуковедения с устремлением ко второй (слабой) доле такта – интонационному центру каждого мотива. Они порождают скрытое ритмическое синкопирование, мягкий штрих *portamento* в поддерживающих созвучиях-аккордах (нижняя строка нотного текста). Всё это формирует соответствующее музыкальное настроение прелюдии.

Нисходящие короткие мелодические мотивы, прерываемые паузами, украшения-морденты на секундах, обрамляющие опорные точки мелодии, придают ей жалобный оттенок. Мало-секундовые «вздохи» (т. 8), неуклонно сползающие, поникшие параллельные интервалы-аккорды, – все эти и другие фактурные детали формируют определённый эмоционально-образный ряд, который дополняется ещё и ладовыми характеристиками (пентатоника, хроматизмы, опевания и задержки на неустойчивых ступенях). Возникает картина архаической скорби древних людей.

Прелюдия XXII (24 прелюдии для фортепиано) написана под впечатлением от музыки Мессиана, в частности, интонационное и фактурное строение темы близко знаменитому

мессиановскому «Голубю» (пример № 3). Но формула «голубя» здесь дана совершенно в другом контексте: если у Мессиаана тема словно парит в прозрачной вышине – в высокой тесситуре (3-я октава), то у Скобёлкина она помещена в низкий регистр, авторскими ремарками *mf* и *inquieto* (взволнованно) изменён смысл её звучания.

Конструкция сочинения зеркальна от первого до последнего звука, кроме двух тихих и коротких заключительных аккордов.

Пример № 3 24 прелюдии.
Прелюдия XXII.
«Дух Мессиаана в роли Голубя»

Велика роль сложных полиритмических рисунков, образующих замысловатый диалогический «коридор», а также ритмических формул баса широкого диапазона, напоминающих ритмы *тумбао* или *байона*. В них тонут отдельные краткие мелодические импульсы-вздохи (секундовые интонации *cis – h, fis – g, dis – cis, fis – g* в верхней и средней строках начала пьесы и зеркальные *g – fis, cis – dis*, затем снова *g – fis* и *h – cis* в её конце) и протяжённый зеркальный мотив (с центром на *d* 3-й октавы, второй трёхстрочник примера № 3) – мелодическая сердцевина произведения, специально выделенная авторским указанием *ritu mosso* и динамикой. На фоне бушующих гулких басов *inquieto* и резких акцентов (вплоть до *fff*) этот центральный «островок» звучит на прозрачном *subito piano legatissimo*, создавая тихий, но осязаемый противовес всей остальной фактуре. Этот мотив не «списан» с Мессиаана, он совершенно самостоятелен. Может быть, это образ «Голубя» автора Прелюдии?

В Прелюдии V «Метаморфозы энгармонизма» из фортепианного цикла «Ангельский мир» («Ангельский мир» – так называется статья

С. Дали в книге «Дневник одного гения») энгармонические приёмы символизируют бесконечную, «вибрирующую» модуляцию, явную в графике текста и неразличимую в акустическом эквиваленте (пример № 4). Текст этой пьесы показателен тем, насколько реальное звучание может отличаться от графики нотного текста.

Пример № 4 «Ангельский мир». Тетрадь 1.
Прелюдия V. Метаморфозы энгармонизма

Замысел Прелюдии IX связан с картиной Сальвадора Дали «Метаморфозы нарциссизма». Иллюзия движения (а на самом деле одно и то же повторяющееся статичное звучание), звуковое остinato, символизируют своеобразный звуковой нарциссизм, застывшее любование звуком. Однако внутренний динамизм здесь всё-таки присутствует – в постепенном обрастании основной интонационной линии дополнительными параллельными квинтами, трезвучиями. Это постепенное фактурное наложение создаёт акустический эффект динамического усиления, нарастания мощности звучания даже без специальных указаний.

В среднем эпизоде неожиданно возникает певучая, плавная (*quasi* виолончельная или вокальная) мелодия, сопровождаемая щипковым, почти контрабасовым пиццикато в движении восьмых. Этот мелодический эпизод слегка будоражит и оживляет общее равномерное остинатное статичное звуковое состояние, внося лёгкий контраст интонаций и движения. Полной смены образа, однако, не происходит. Последний такт возвращает однообразие и покой, но параллельные созвучия становятся чуть резче, и в этом диссонансе зарождается новый, вопросительный импульс звучания.

Прелюдии этого цикла могут содержать в себе разнообразные жанровые проявления (пример № 5).

Пример № 5

«Ангельский мир». Тетрадь 1. Прелюдия IX.

«Гипертрофированно-меланхолический вальс»

The musical score for Example 5 is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Tempo di Valse' and dynamics 'f' and 'inquieto'. The second system continues with 'sf'. The third system begins with 'subito p dolce'. The fourth system ends with 'poco a poco cresc.'. The score features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

В приведённом примере основной смысловой единицей является формула вальса. Это отражено в подзаголовке произведения – «Гипертрофированно-меланхолический вальс», подразумевающим глобальное изменение романтического танца вплоть до полной противоположности. Авторские ремарки – *tempo di Valse, inquieto, sf* в начальном эпизоде и *subito p dolce* в среднем разделе – нацеливают на характер звучания и, соответственно, на приёмы и способы исполнения, помогающие их выявлению. Это резкие, грубоватые, «неприглаженные» аккорды, почти прямолинейная, открытая атака звука и, противоположность «варварскому вальсу», – лёгкое, пунктирное туше в дальнейших тихих вальсовых мотивах. Такие смены-чередования контрастных приёмов звучания требуют гибкой и чёткой координации исполнительского аппарата.

Тяжёлая неуклюжая поступь диссонирующих аккордов, буквально заполняющих низкими частотами всё акустическое поле в начальном разделе пьесы, внешним ритмическим рисунком напоминает зловещий танец-движение бездушного механического существа. Однако по сути она абсолютно противоречит характерным вальсовым признакам и по содержательной сущности не вписывается в рамки изящных вальсовых формул. Сам вальс, заявленный в названии пьесы, появится чуть позже (т. 17 примера № 5), как фантастический призрак, фантом, как нечто нереальное – то, что может быстро исчезнуть, – так и происходит с этим вальсовым «мгно-

вением». Динамическое усиление звука и перестройка фактуры изменяют образ вальса до неузнаваемости. В этих искажениях и преувеличениях танцевальных элементов прочитываются лёгкая насмешка автора над излишней сентиментальностью романтического стиля и представление о старинном стиле прошлого века как о некой фантазмагории или гротеске.

Авторские программные подзаголовки, комментарии, ремарки всегда важны для исполнителя. Внимание к ним формирует бережное отношение к первоисточнику – авторскому тексту и учит адекватной передаче художественного замысла, идеи произведения.

Прелюдия VIII «Скрябинизмы» (также одна из пьес «Ангельского мира») является реминисценцией поздней романтической эпохи. Подражание-имитация скрябинскому «мистическому» стилю проявляется в широких полётных начальных интонациях, заполняемых как бы изнутри бурлящей пульсацией мелких длительностей, создающих приподнятый, обострённый тонус звучания (пример № 6). По техническим приёмам исполнения это сказывается в более свободных позиционно положениях рук, с широким раскрытием, амплитудой, кистевыми бросками, переносами из регистра в регистр (необходимы «полётные» движения руки).

Пример № 6

«Ангельский мир». Тетрадь 2. Прелюдия VIII. «Скрябинизмы»

The musical score for Example 6 is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Pateticamente (♩=90)' and dynamics 'f misterioso'. The second system continues with 'dim.' and 'mp inquieto'. The score features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Это сочинение – одновременно и стилизация, и лёгкая пародия на чужой стиль. В общем контексте цикла небольшая «скрябинская» пьеса обозначает поиски своего авторского почерка, подобно тому, как учились старые мастера: через «узнавание» других техник, манер письма – к синтезу, обогащению ими и нахождению собственных самостоятельных решений.

В произведении с шутивным названием «Пентатонический мальчик, запрыгивающий

на коня» прыжки и пробежки, зашифрованные в форшлагах и гаммообразных последовательностях, стремительно сменяющих регистр звучания, – из высокого в нижний и обратно, – символизируют скачущий шаг-бег юного джигита (верхняя строка нотного текста) и его лошадки (нижняя строка). Пасторальные пентатонические мотивы, параллельные квинты и терции навевают архаические видения в народном духе – это может быть поход к водопою, к реке (чтобы напоить коня) или обычная прогулка по родным просторам (пример № 7).

Пример № 7 «Ангельский мир». Тетрадь 2. Прелюдия IX. «Пентатонический мальчик, запрыгивающий на коня»



Средняя часть пьесы (пример № 8) через характерную ритмо-акустическую фигуру с чередованием восьмых и шестнадцатых заключает образ скачущей лошадки. В исполнительских штрихах практически отсутствует связанное легато (за исключением коротких заливочных мелизмов, придающих мелодии ещё более игривый характер), здесь скорее необходим лёгкий «портаментный» штрих, не утяжеляющий звучания.

Пример № 8 Прелюдия «Пентатонический мальчик, запрыгивающий на коня» (средняя часть)



Авторские ремарки *mp* и *leggiero* подчёркивают лёгкий, непринуждённый характер звучания этой музыкальной картинки.

Прелюдия XI «В ожидании прошедшего лета» в контексте всего цикла «Ангельский

мир», наполненного и лёгкой иронией, и едким сарказмом, занимает особое место среди глубоко серьёзных, грустных откровений автора (пример № 9).

Пример № 9 «Ангельский мир». Тетрадь 2. Прелюдия XI. «В ожидании прошедшего лета»



Равномерное остигатное повторение четвертей и заполняющих их мелких биений пунктирных и синкопированных фигур из восьмых и шестнадцатых создают особую, пульсирующую временную структуру – своеобразную «нить времени». Эффект пульсации и кругового движения (как стрелки на циферблате) достигается в сочетании с главными интонационными линиями крайних регистров, состоящими из тесно сплётённых, секвентно повторяющихся мелодических ячеек, и мягко подчёркнутыми авторским штрихом *tenuto* опорными интонационными точками. Эти структурные особенности требуют от исполнителя искусного полифонического звуковедения.

В акустическом поле прелюдии слышатся гитарные переборы струн – такая однородная, как бы переливающаяся, струящаяся фактура схожа с изложением клавирных прелюдий Баха и одновременно акустически и стилистически близка прелюдиям Шопена.

Интонационная и эмоционально-образная сфера произведения Скобёлкина, заключённая в хроматических мотивах, авторских ремарках *sempre ppp* и *dolcissimo* (то есть предельно нежно и затаённо), передаёт настроение ностальгии, стремление вернуть нечто прекрасное и неуловимое: «в каждой мимолётности вижу я миры, полные изменчивой, радужной игры» (К. Бальмонт). Эти строчки являются эпиграфом к «Мимолётностям» С. Прокофьева. Действительно, отдельные пьесы «Ангельского мира» перекликаются с прокофьевским циклом миниатюр, но не во всём, и не буквально, а лишь напоминают некоторые его образы.

«Чудь заволжская. Пьеса на русскую тему» – самостоятельное произведение, написанное композитором относительно недавно (завершено в январе 2014 года). Это жанровая картинка на русскую тему, запрограммированную в названии и начальном мотиве. В дальнейшем изложении она разворачивается в мелодическую «ширь» и гармоническую «глубину» (пример № 10).

Пример № 10 Чудь заволжская.
Пьеса на русскую тему

Кажущаяся простота и прозрачность начального эпизода оборачиваются причудливыми политональными, полиритмическими сплетениями-структурами, подобными «вариациям на тему». Они вызывают как отдалённую реминисценцию с интонациями «Думки» Чайковского, так и ассоциации со сложным политональным языком «Петрушки» Стравинского, но при этом являются совершенно самостоятельными, авторскими. Исполнительские трудности здесь заключаются в совмещении различных ритмических рисунков, координации обеих рук при исполнении звучащих одновременно контрастных фактурных мотивов, гибком переключении при смене эпизодов – то подчёркнуто кантиленных, то активных, динамичных. Интонационные, гармонические, ритмические переключения создают иллюзию непрерывно вьющихся странных прихотливых узоров. Эти переплетения различных фактур, пластов, слоёв, линий, аккордовых комплексов, разнорегистровых мотивов – то моторных, почти токкатных, будто ускоряющихся, то широких, медленно разливающихся, с колокольными отзвуками – постепенно нарастают, спрессовываются, нагромождаются вплоть до кульминации. В заключительном, кодовом, разделе (пример № 11) они превращаются в странное механистичное движение-звучание, как будто завелась пружинка некоего механизма и никак не может остановиться.

Пример № 11 Чудь заволжская. Кода

Это финальное построение и заключает «Чудь». Оно представляет собой изюминку всей пьесы.

В *Сонате*, написанной ещё в студенческие годы, сквозь фактурные пласты отчётливо выступает старинный стиль (пример № 12).

Пример № 12 Соната в старинном стиле.
Часть 2. Анданте

Признаки его проявляются в чётком простом размере, старинных «покачивающихся» формулах баса, имитирующих альбертиевы басы, в чётком разделении мелодической темы и аккомпанирующего сопровождения, характере темы – мелодии с классическими гармоничными пропорциями, изящными украшениями и кадансами, одновременно и барочными, и классицистскими. От исполнителя такая имитация старинного, почти клавишинного звучания требует соответствующей артикуляции, чёткого компактного прикосновения, беспедальной игры. Синтез старинных стилей налицо, но преподносится это через призму авторской мысли, как бы взгляда со стороны на классику как некую реминисценцию из прошлого, стилистическую реконструкцию в современном звучании.

Подводя итог проведённому обзору, необходимо отметить особый лирический подтекст авторского музыкального мышления, пробирающийся через все экспериментальные конструкции-способы-приёмы, применение композиторских техник разных эпох – от барокко,

классицизма, романтизма, через импрессионизм, экспрессионизм, джаз, модернизм, до современного пост-модернизма, минимализма и структурализма. Сквозь сложную многополярную и полиструктурную графику текста просвечивает связь с метаинтонационными структурами музыкального текста, с первичными общечеловеческими эмоционально-смысловыми элементами – первоистоками (стон, плач, смех, восторг, удивление, вздох, мольба, внутренние поиски).

Тенденции XX и XXI столетий объединяются здесь в своеобразный звуковой синтез-экшн классики-джаза-популярной (и непопулярной), лёгкой и серьёзной музыки в их взаимодействии, когда почти совершенно невозможно отделить одно от другого.

Рассмотренные музыкальные примеры показывают разнообразные приёмы. Среди них – полифония свободного контрапункта; классические и современные виды кадансов (с далёкими отклонениями, с зависанием неразрешённых созвучий); старинные и классические формулы сопровождающих партий (бас, средний голос; в прелюдиях любой голос может стать сопровождающим) – басса остинато, альбертиевы басы, органнй пункт, «гитарные» арпеджио, полиритмические фигуры баса, иногда не укладывающиеся в рамки тактовых схем, синко-

пированный бас; разнообразные ритмические структуры, рисунки – простые, чётные, сложные полиритмические со множеством разных (стакато, тенуто, маркато и так далее), не одинаковых, смещённых акцентов; ритмы старинных хоралов, романтических вальсов, экспрессивных танцевальных и различных городских жанров двадцатого столетия (болеро, танго, байон, тумбао, блюз, свинг и т. д.). Важное место занимают особые приёмы современных техник: реверберации, минимализм, наслоения стилей. Во всех пьесах используется модальная техника: не тональность, а модальный лад-звукоряд, не основной тон, а модус, лад – плавающий, ненормированный, уходящий и возвращающийся.

Исходя из описанных особенностей музыкального текста, можно рассматривать и способы исполнения, так как смысловая расшифровка текстовых единиц (структур) непосредственно влияет на исполнительскую реализацию. Единственно возможной становится здесь техника пластическая, не стандартно-классическая, а буквально исходящая из смысла музыки, обрисовывающая конкретные интонации, мотивы, обороты. Определённая содержательная структура вызывает соответствующие исполнительские приёмы и, объединяясь с художественными представлениями, ассоциациями, переходит в приёмы реализации звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов А. Радость созидания нового (штрихи к портрету Валерия Скобёлкина) / Новые имена // Оренбуржье музыкальное. 2004. № 1 (13). С. 23–26.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 288 с.
3. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 207 с.

4. Зенкин К. В. Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом // Израиль. XXI век. URL: http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm.
5. Латыпова Л. Г. Может быть, и гений... // Рампа. 2008. № 8 (178). С. 7–8.
6. Половянюк И. А. Расширяя горизонты: Музыкальный букет содружества // Вечерняя Уфа. 2015. 20.05.

REFERENCES

1. Anisimov A. Radost' sozidaniya novogo (shtrikhi k portretu Valeriya Skobelkina) / Noveye imena [The Joy of Creating the New (Traits of the Portrait of Valery Skobelkin) / New Names]. *Orenburzh'e muzykal'noe* [Orenburg Music]. 2004. No. 1 (13), pp. 23–26.
2. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 288 p.

3. Denisov E. V. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki* [Contemporary Music and the Issues and the Evolution of Compositional Techniques]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 207 p.
4. Zenkin K. V. *Kompozitorskaya tekhnika kak znak: mezhdru poryadkom i khaosom* [Compositional Technique as a Sign: In Between Order and Chaos].

Izrail'. XXI vek [Israel. XXI Century]. URL: http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm.

5. Latypova L. G. *Mozhet byt', i geniy... [Maybe a Genius ...]*. *Rampa* [Ramp]. 2008, No. 8 (178), pp. 7–8.

6. Polovyanyuk I. A. *Muzykal'nyy bukiet sodruzhestva [A Musical Bouquet of Friendship]*. *Vechernyaya Ufa* [Evening Ufa]. 2015. 20.05.

О содержательных структурах и исполнительских приёмах в современной музыке (на примере фортепианных произведений В. Скобёлкина)

В статье затрагиваются вопросы содержания и исполнительские особенности отдельных фортепианных произведений современного композитора Башкортостана Валерия Скобёлкина. На примере прелюдий из циклов «Ангельский мир» и «24 прелюдии», а также произведений «Чудь заволжская. Пьеса на русскую тему» и «Соната в старинном стиле» анализируются характерные проявления композиторского стиля, графики и техники письма. Авторские ремарки, касающиеся приёмов исполнения, имитации тембра, передающего акустический образ звучания, дают конкретные игровые установки и создают тем самым соответствующее музыкальное настроение пьес. Наряду с этим рассматриваются смысловые компоненты музыкального текста, его содержательные структуры, несущие большое идейно-образное выразительное значение. Нацеленность на определённую звуковую характеристику музыкального произведения, представление фактурной графики пьесы как полисмысловой (политембровой, полиритмической, полиинтонационной) партитуры диктуют более точные способы исполнительской реализации. Ритмоинтонационные формулы музыкального текста служат смысловым ориентиром для нахождения и реализации стилистически корректных, образно сфокусированных пианистических движений. Таким образом, исходя из авторского музыкального текста, его смысловых, образно-интонационных, тембровых, фактурно-графических характеристик, а также программных подзаголовков, ремарок возможно рассматривать приёмы и способы исполнительской реализации.

Ключевые слова: композиторы Башкортостана, Валерий Скобёлкин, фортепианная музыка, композиторская техника, музыкальный текст, содержательные структуры, фортепианное исполнительство.

About the Content-Based Structures and Performance Techniques in Contemporary Music (on the Example of Valeriy Skolbyolkin's Compositions for Piano)

The article touches upon questions of the content and peculiarities of performance of a number of piano compositions by contemporary Bashkir composer Valeriy Skobyolkin. On the example of the preludes from the piano cycles “The Angelic World” and “24 Preludes,” as well as the compositions “Wonder beyond the Volga. Piece on a Russian Theme” and the “Sonata in Old Style,” the characteristic manifestations of the composer’s style, graphics and technique of the writing are analyzed. The composer’s comments dealing with the techniques of performance and the timbre imitation conveying the acoustic image of sound, present various contrasting directives of playing, thereby setting up the corresponding musical moods of the pieces. Along with this, the semantic components of the musical text, its content-based structures bear expressive significance which is related to the idea and imagery of the music. The directedness at a certain sound characteristic feature of the musical composition, and the presentation of the textural graphics of the piece as poly-semantic (poly-timbral, poly-rhythmic and poly-intonational) score call for more precise means of realization of performance. The rhythmic and intonational formulas of the musical text serve as semantic reference points for discovering and realizing the stylistically consistent piano motions, focused in terms of their imagery. Thereby, stemming from the composer’s musical text, its semantic, image-bearing, intonational, timbral, textural and graphic characteristic features, as well as programmatic subtitles and commentaries, it is possible to analyze the techniques and means of realization of performance.

Keywords: composers of Bashkortostan, Valeriy Skobyolkin, piano music, compositional technique, musical text, content-based structures, piano performance.

Гордеева Елена Владимировна

ORCID: 0000-0002-6184-6806

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры фортепиано

и кафедры эстрадно-джазового исполнительства

E-mail: gordelena2009@yandex.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Elena V. Gordeyeva

ORCID: 0000-0002-6184-6806

PhD (Arts), Senior Faculty Member at the Piano Department and the Department of Pop-Jazz Performance

E-mail: gordelena2009@yandex.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation