

1. Майор, С. Наградное холодное оружие кортик. За борьбу с коррупцией. / С. Майор // Gunmagazine.com.ua [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа : <http://gunmagazine.com.ua/index.php?id=123.html>. – Дата доступа : 08.04.2012.

2. Швецов, А.Ю. Возможности решения проблем, стоящих перед авторским холодным оружием / А.Ю. Швецов // Ювелирное искусство и материальная культура: тез. докл. участников восемнадцатого коллоквиума. – СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. – С. 93–97.

3. Швецов, А.Ю. Тенденции формообразования современного коллекционного холодного оружия России : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / А.Ю. Швецов ; Урал. гос. арх.-худ. акад. – Екатеринбург, 2012. – 22 с.

4. Ядловский, А.Н. Холодное оружие Третьего Рейха. Кортики, кинжалы, штык-ножи, клейма / А.Н. Ядловский. – М. : Харвест, 2006. – 130 с.

Артикуляция в фортепианных произведениях Эдисона Денисова

Н.В. Бычкова

преподаватель УО «Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка»
(Республика Беларусь, г. Минск)

Фортепианная музыка Эдисона Денисова – яркая страница инструментального творчества композитора. Ее неповторимый облик определен спецификой инструмента и связанным с ним комплексом выразительных средств, индивидуально трактованных композитором с целью воплощения многообразия художественных образов. В сольных и ансамблевых произведениях для фортепиано выразилась Денисова любовь к отточенности деталей, эстетике звука и тишины, сказалось увлечение композитора живописью, в Фортепианном концерте – приверженность к концертному началу и освоение джазовой стилистики. Можно считать эту область проявления индивидуальности Денисова своеобразным микромиром, обладающим тембровой уникальностью фортепиано и вместившим в себя основные художественно-эстетические идеи и стилевые константы творчества композитора.

В системе исполнительских средств выразительности артикуляционные приемы исполнения фортепианной музыки Денисова – одни из важнейших. Они способствуют раскрытию образно-содержательных и композиционно-структурных особенностей фортепианных произведений композитора. Денисовым использованы такие артикуляционные приемы-штрихи как *legato*, *legatissimo*, *staccato*, *tenuto* и *leggiro*. Штрих *martellato* ввиду единичного случая обращения Денисова (Первая пьеса

/т. 20/ и Третья /т. 85/ из ансамблевых Трех пьес) не рассматривается нами как характерный.

Связная манера исполнения, содействующая максимально слитному звучанию нот – *legato* – встречается у композитора достаточно широко как средство, подчеркивающее мелодическое начало в процессе становления художественного целого. Среди ярких примеров – серийные Вариации (вар. 1 и 5), «Знаки на белом», Фортепианный концерт, где артикуляционной легатной лигой объединяется столь значимая для мелодики Денисова, насыщенной монограммой или гемигруппой EDS, полутоновая интонация в интервальных вариантах изложения м. 2 и м. 9. Примечательно, что длительный по времени легатный способ исполнения всегда сопутствует изложению полимелодического материала полифонической природы со свободно имитационной основой. Такая обусловленность штриха *legato* полифоническим фактурным типом изложения связана, как правило, с воплощением лирических, нежных, хрупких образов в «Знаках на белом» (побочная партия), «Точках и линиях» (материал «линий»), II части Фортепианного концерта, «Отражениях» и «Pour Daniel». Использование *legato*, олицетворяющего здесь текучесть, плавность переливания звуков в условиях динамики *pp-ppp* и сопутствующих ремарок (*dolce*, *dolcissimo*, *espr.*, *poco espr.*) способствует созданию эффекта тонкого кружевного плетения линий, столь явственно на ассоциативном уровне отличающего лирическую образную сферу художественного мира Денисова. С помощью *legato* в центральном эпизоде разработки пьесы «Отражения» – колористической мини-пьесы – передается подвижность и волнение зыбкой стихии. В большей мере связная манера игры лежит и в основе артикуляции текста Вариаций на тему Генделя. Очевидно, это связано, прежде всего, с необходимостью выявления полимелодической основы материала, а также с претворением в цикле в условиях мелкой пианистической техники метода диминуции как одного из важнейших приемов варьирования темы.

Штрих *legatissimo*, известный, как указывает Н. Корыхалова [1], по фортепианной музыке Л. Бетховена, Ф. Шопена и других композиторов, не нашел у Денисова широкого применения. Такой артикуляционный прием выписан композитором лишь однажды – в начале живописной пьесы «Знаки на белом», при появлении аккордов-«знаков», складывающихся в результате постепенного задерживания звуков. Использованием штриха *legatissimo* подчеркивается выразительность секундовых интонаций, важнейших для мелодики Денисова. В результате создается наслаивание звуков в высоком регистре фортепиано, формируются аккорды секундовой структуры, имеющие своеобразную фигуру «веера».

Обозначения *staccato* и *staccatissimo* как штрихов, характеризующих крайнюю степень расчлененности звуков, встречаются в фортепианных произведениях Денисова достаточно широко, что связано с тремя случаями. С одной стороны, композитор указывает на стаккатный

способ артикуляции с целью воплощения звукоточек и созвучий пуантилистической природы, разбросанных в условиях тихой динамики по разным регистрам инструмента («Знаки на белом», Третья прелюдия, «Точки и линии», Вторая пьеса из ансамблевых Трех пьес), с другой – для выявления характерных черт жанров токкаты и скерцо (вар. 3, 6 из серийных Вариаций), с третьей – ввиду представления ударной трактовки инструмента («Точки и линии», крайние пьесы из ансамблевых Трех пьес, крайние части Фортепианного концерта).

В теме серийных Вариаций, Первой пьесе из ансамблевых Трех пьес, в I части Фортепианного концерта наряду с широко распространенным обозначением штриха *staccato* с помощью точки или итальянского слова встречается и другая его фиксация. Она представлена комбинацией двух графических знаков: точки над восьмой нотой и тянущейся от нее повисающей лиги. Характерным является обязательное включение правой педали, на фоне которой восьмая длительность, взятая на *staccato*, звучит своими обертоновыми призвуками вплоть до момента снятия педали. Это свидетельствует о наличии тесной взаимосвязи между различными исполнительскими средствами выразительности.

В нотном тексте фортепианных произведений композитора присутствует и такой не менее важный по выразительности артикуляционный прием, как *tenuto*. Как правило, Денисов обращается к нему с целью сосредоточить внимание исполнителя на выделении отдельных звуков или созвучий ярче других. Так, в «Знаках на белом» с помощью штриха *tenuto* подчеркиваются на протяжении пьесы выдержанные в высоком регистре на фермате или без нее целые длительности различной высоты. Выразительность *tenuto* определена условиями мономерности (нетактовой формой регулярной ритмики, по В.Н. Холоповой) и проявляется в вариантах динамического выделения звуков, свободе агогических отступлений. С помощью *tenuto* должны прозвучать и хоральные аккорды в «Pour Daniel» и «Отражениях», благодаря чему они ярко противопоставляются по артикуляции остальному музыкальному материалу имитационной основы, исполняемому штрихом *legato*. Подобного рода зависимость артикуляционных приемов *tenuto* и *legato* от фактурного типа изложения наблюдается и во Второй прелюдии, II части Фортепианного концерта, «Точках и линиях». В результате обнаруживается точное соответствие между фактурой хоральных эпизодов возвышенно-сдержанного характера и штрихом *tenuto*, с помощью которого исполнителю предлагается концентрировать внимание на каждом аккорде.

Достаточно часто встречается у Денисова штрих *leggiero*. Это исполнительское указание сопровождает мотивы-«шорохи» («эддисончики») – пассажи шестнадцатыми или тридцатьвторыми длительностями в высоком регистре на тихой звучности *pp-ppp*, приобретающими свойство полетности и некоторый хрустальный колорит. В таком качестве *leggiero* присутствует в кодах «Pour Daniel» и Второй

прелюдии, прославляет материал Третьей прелюдии, побочной партии экспозиции и репризы в «Отражениях», задействован в Первой прелюдии в качестве основного штриха, в крайних частях Фортепианного концерта – в числе других артикуляционных приемов. При этом допустимо, на наш взгляд, включение *leggiero* и в «улетающих» кодах пьес «Знаки на белом» и «Отражения», которые отличаются от перечисленных примеров лишь наличием ремарки *dolcissimo* как образной характеристики музыки. Сюда же можно отнести и предполагаемый штрих *leggiero* в мотивах-«шорохах», содержащихся в партии рояля в коде финала Фортепианного концерта, обладающей разрушительным началом – энергетикой, совершенно противоположной в сравнении с остальными фортепианными произведениями Денисова.

Наряду с этим, артикуляционный штрих *leggiero* встречается и в другом контексте: в условиях стаккатной звучности отдельных звуков или аккордов в крайних частях ансамблевых Трех пьес и «Точках и линиях» (на *pp-ppp* в различных регистрах инструмента). В результате в фортепианных произведениях Денисова артикуляционное *leggiero* затрагивает сферу исполнения мотивов-«шорохов» и пуантилистической «стрельбы», изложенных со штрихами *legato* и *staccato* соответственно, преимущественно на тихой динамике. Как считает Н. Корыхалова, среди специалистов не существует единого мнения на счет точного отнесения *leggiero* к какой-либо определенной манере игры – легатной или стаккатной. По описаниям Н. Корыхаловой, артикуляционное *leggiero* исполняется упругими, собранными пальцами, погруженными в клавиши не до конца, которые при этом как бы царапают или щиплют клавишу [1, с. 204].

Однако важным для понимания особенностей артикуляции фортепианных произведений Денисова следует считать существующее отождествление штриха *leggiero* с понятием «жемчужная», «бисерная» игра. Оно зародилось, по Н. Корыхаловой, в лоне французского пианизма, столь близкого для композитора в лице импрессиониста К. Дебюсси. В таком значении артикуляционное *leggiero* позволило бы исполнителю фортепианной музыки Денисова в полной мере выразить утонченность и изысканность ее художественных образов.

В ансамблевых произведениях – Третьей пьесе из Трех пьес в 4 руки и «Точках и линиях» для двух фортепиано в 8 рук – встречается и своеобразная артикуляционная партитура, в которой обособленность и выразительность материала партий ансамбля выявляется в одновременном сочетании в разных партиях нескольких исполнительских штрихов (*staccato*, *tenuto*, *legato* и *leggiero*).

Таким образом, приемы артикуляции, зафиксированные в нотном тексте фортепианных произведений и находящиеся во взаимосвязи с другими средствами выразительности, продумывались композитором с учетом их потенциала в раскрытии образного содержания и реализации композиционно-структурных идей сочинений. Между тем, артикуля-

ционные штрихи направлены и на выявление в фортепианных произведениях Денисова выразительности целого ряда композиторских поэтических средств:

- *legato* – подчеркивает интонационные процессы развития и сопутствует имитационной фактуре изложения, что характерно для образа «линий»;
- *legatissimo* – отмечает вертикализацию полутоновых интонаций;
- *staccato* – воплощает ударную природу инструмента, выявляет равнозначность каждой звука или звукокомплекса, что представлено в образе «точек»;
- *tenuto* – позволяет акцентировать внимание на мелодической, метроритмической, жанровой и композиционно-структурной сторонах произведений;
- *leggiero* – способствует воплощению мотивов-«шорохов» – одной из стилиобразующих констант творчества Денисова.

Корыхалова, Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2000. – 272 с.

ОСОБЕННОСТИ ПРАКТИКИ МЕНЕДЖМЕНТА В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА КИТАЯ

Ван Мин Сюнь

аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)

Конец XX – начало XXI века в Китае ознаменовалось бурным развитием музыкально-театрального искусства. Новый для китайской публики жанр – мюзикл – необычайно быстро заполнил сценические площадки многих городов страны.

Впервые мюзикл в Китае появился в начале 1980-х гг. Гастрольные выступления американских и японских театральных трупп познакомили китайских зрителей с этим новым для них музыкально-театральным жанром. Стремительное развитие китайской экономики в середине 1990-х гг. способствовало тому, что японские представители музыкального театра, являясь «проводниками» мюзикла в азиатском регионе, рассматривали страну как огромный, обладающий значительным потенциалом для внедрения и развития японского мюзикла рынок [3]. В связи с этим во второй половине 1990-х годов театральные деятели Японии создали свои собственные «артистические базы» в китайских художественных вузах (например, совместные учебные проекты

японского театрального коллектива «Четыре сезона» и Китайская академия драмы /1996/, японской труппы «Дух искусства» и Пекинской академии танца /1997/) с целью профессионального обучения китайских артистов мюзикла. Ожидалось, что через несколько лет Китай превратится в «великую державу мюзикла» [2, с. 20]. Однако азиатский экономический кризис 1997 г. существенно затормозил темпы развития экономики Японии и Китая. Поэтому постановка американского мюзикла «Красавица и чудовище», осуществленная японским постановочным коллективом в 1999 году, шла на китайской театральной сцене всего лишь в течение месяца (с 22 октября по 21 ноября). Спектакль не имел ожидавшегося коммерческого успеха; инвесторы с трудом вернули свои вложения. Вместе с тем, на находившийся на стадии «обучения» китайский мюзикл было оказано положительное стимулирующее воздействие.

Театральные деятели Америки и Европы были более осторожны и осмотрительны по отношению к китайскому рынку мюзиклов. Первым шагом по его освоению явился концерт популярнейших песен из мюзиклов Э. Ллойда Уэббера, состоявшийся в 2001 г. в зале заседаний Всекитайского собрания народных представителей и вызвавший широкий общественный резонанс. Следующим шагом можно назвать успешную постановку мюзикла «Собор Парижской Богоматери» (на французском языке) на пекинской музыкально-театральной сцене в 2002 г.

Еще более непосредственное влияние на развитие китайского рынка мюзиклов оказала деятельность Шанхайского Большого театра, на сцене которого были представлены популярнейшие западные мюзиклы: «Отверженные» (2002), «Кошки» (2003), «Звуки музыки» (2004), «Призрак оперы» (2005), «Король Лев» (2006), «Mamma Mia!» (2007). Исследователи отмечают, что во многом благодаря деятельности этого театра выкристаллизовался дальнейший путь развития китайского мюзикла – путь «заимствований, заимствований в сотрудничестве, творчества в сотрудничестве, оригинального творчества» [6, с. 64], обязательным условием осуществления которого является поддержка отечественного зрителя.

С 2007 г. на сценах китайских театров были осуществлены постановки лучших мировых мюзиклов под руководством Международной театральной компании «Восточный Бродвей». Следует отметить, что при создании спектаклей здесь использовалась модель менеджмента, характерная для бродвейских театров. Ее отличительными чертами являются – «серийность, интенсивность, типичность» постановок мюзиклов [6, с. 64].

Сегодня западные специалисты, работающие с мюзиклом на китайском рынке, используют самые различные подходы для организации постановок: приглашают уже сложившиеся ансамбли известных исполнителей бродвейских мюзиклов, организывают гастроли азиатских и австралийских коллективов, отдают предпочтение местным китайским звездам сопровождении ансамбля артистов-любителей и т. д.