

УДК 78.071.4

**ПУТЬ К МЕТОДИЧЕСКИМ ОТКРЫТИЯМ XX СТОЛЕТИЯ  
(СКРИПИЧНАЯ ШКОЛА Л. АУЭРА  
В СВЕТЕ КОММЕНТАРИЕВ И. ЛЕСМАНА)**

*Суханова Татьяна Борисовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Нижний Новгород, РФ). E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

В статье представлены комментарии И. Лесмана (изложенные в его рукописи «Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре») к известному труду Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке». *Актуальность* данной темы в настоящее время обуславливается неоднозначностью оценок музыкально-эстетических и педагогических критериев признанного мастера его зарубежными современниками, а также советскими авторами. *Цель* работы – дополнить современные представления разными точками зрения на видение Л. Ауэром методических проблем. Основной *метод* исследования – сравнительно-сопоставительный, он позволяет раскрыть значимость и перспективность методических рекомендаций Ауэра, в той или иной степени нашедших воплощение в положениях отечественных музыковедов XX столетия.

В статье предлагаются комментарии И. Лесмана, а также автора данной статьи к узловым проблемам работы Ауэра – о значении психического фактора в обучении инструменталиста, о пристальном внимании к физиологии игрового движения, о роли ритма, нюансировки и фразировки в восприятии интерпретации произведения. Рассматривается ряд полемических вопросов: о функции кисти правой руки скрипача в процессе звукоизвлечения, о применении вибрато, выявляющих противоречие между методическими установками XIX и XX веков и различия в представлениях о стилевых нормах музыкантов разных поколений. Особо акцентируется внимание на взглядах Л. Ауэра в отношении вопросов музыкального образования, предлагавшего еще во второй половине XIX столетия идеи создания института стажировки для музыкальных педагогов и принудительной стандартизации частного преподавания в целях повышения его уровня.

**Ключевые слова:** Л. Ауэр, «Моя школа игры на скрипке», И. А. Лесман, методика обучения игре на скрипке.

**THE WAY TO THE METHODOICAL DISCOVERIES  
OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY (THE VIOLIN SCHOOL BY L. AUER  
IN THE LIGHT OF I. LESMAN'S COMMENTS)**

*Sukhanova Tatyana Borisovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Music Pedagogy and Performance Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

The article presents I. Lesman's comments (presented in his manuscript "My Memories and Thoughts of L. S. Auer") on the famous work of L. Auer "My School of Violin Playing." The relevance of the topic is currently determined by the ambiguity of the assessments of musical-aesthetic and pedagogical criteria of this recognized master by his foreign contemporaries, as well as by Soviet authors. The purpose of the work is to supplement modern ideas with different points of view on L. Auer's vision of methodological problems. The main research method is comparative; it allows to reveal the significance and perspectiveness of Auer's methodological recommendations, which to some extent have been embodied in the statements of Russian musicologists of the 20th century.

The article offers comments of both, I. Lesman and the author of this article, on the key problems of Auer's work: the importance of the mental factor in instrumentalist training, close attention to the physiology of the playing movement, on the role of rhythm, nuance and phrasing in the perception of the work interpretation. The article considers a number of polemical issues: on the function of the violinist's right hand in the process of sound extraction, on the use of vibrato, revealing the contradiction between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries' methodological guidelines and differences in ideas about the stylistic norms of musicians of different generations. Particular emphasis is placed on the views of L. Auer regarding the issues of music education, which in the second half of the 19<sup>th</sup> century proposed the idea of creating an internship program for music teachers and forcing standardization of private teaching in order to increase its level.

**Keywords:** L. Auer, "My School of Violin Playing," I.A. Lesman, methods of teaching the violin.

Взгляды современников Леопольда Ауэра (1845–1930), основателя русской скрипичной школы, на исполнительские и педагогические принципы мастера и его учеников во многом расходились в силу менталитета и идейных установок. Если советские критики отмечали его стремление «к жизненной правдивости исполнения», борьбу «за подлинную музыку, против догм, традиционализма и пустого, бессодержательного виртуозничества» [8, с. 35–36], считая это влиянием русской национальной музыкальной школы, то К. Флеш высказывал совершенно иную точку зрения, считая, что для Л. Ауэра важно «специфически скрипичное искусство, а музыка была отодвинута на второй план», то есть в приоритетах оказывались техника и звук [5, с. 116]<sup>1</sup>. Столь неоднозначные мнения вызывают необходимость свежего взгляда на музыкально-эстетические и педагогические критерии признанного мастера не только с позиции его современников, но и «послеауэровской» эпохи.

В подобном ракурсе их позволяет рассмотреть ценный исторический документ – рукопись «Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре» его ученика и ассистента Иосифа Лесмана (1885–1955). Ценнейшую ее часть составляют комментарии к известному труду Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», написанному им в США в по-

<sup>1</sup> Из крайних суждений К. Флеша даже просматривается попытка принизить значение педагогических достижений Ауэра: он считал, что в Петербурге его бытности талантливые ученики составляли 90–95 %, а для сравнения в Высшей школе музыки в Берлине всего 10 % экзаменуемых были выше среднего уровня (что, по мнению К. Флеша, и обуславливало результативность работы коллеги).

следние десятилетия жизни<sup>2</sup>. Их значение видится в адекватной оценке методических достижений скрипача, а временная дистанция, отделяющая указанные работы (около тридцати лет), позволяет придать высказанным аргументам большую объективность и весомость.

Изучение И. Лесманом «Школы» привело к мысли о том, что «буквально все лучшие художественные и научно-методические достижения» его современников оказывались лишь «естественным продолжением и развитием идей Ауэра» [2, с. 10–11]. Понимая, что система взглядов мастера складывалась не только из собственных представлений, но и под воздействием его учителей и других выдающихся скрипачей, тем не менее, Лесман видит в ней «большой и важный шаг вперед» по сравнению с методикой рубежа XIX и XX веков [2, с. 12]. Попробуем прояснить, какие же аргументы привели ассистента профессора к подобному выводу.

Для начала следует обозначить две главные закономерности, свойственные мышлению Ауэра. Во-первых, в системе его методических взглядов мы не наблюдаем «перевесов» в сторону развития исключительно музыкальности или только технологии, обе составляющие находятся в гармоничном единстве. А во-вторых, в его работах отсутствуют четкие формулировки, что подтверждает мысль Лесмана о том, что Ауэр не был теоретиком. Однако он безмерно ценил учеников, выказывающих интерес к теоретическим объяснениям, а их антагонистов

<sup>2</sup> Отдельные положения рукописи И. Лесмана «Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре» [2] были рассмотрены автором настоящей работы в статье: «Штрихи к портрету Л. С. Ауэра-педагога (по воспоминаниям И. Лесмана)» [4].

считал «совершенно необразованными скрипачами» (цит. по [8, с. 42]). История доказала: ценность работ Ауэра измеряется не точностью определений и филигранностью мысли, а глубиной и перспективностью видения проблем. То, что представлялось И. Лесману намеками, «смешением замечательных прозрений автора с критически непреодоленными им методическими воззрениями и терминами своего времени», прокладывает «прямые широкие дороги, частью тропы и чуть заметные тропинки...» [2, с. 11] к большим методическим открытиям XX столетия. Как и любые ценные литературные творения, книгу Ауэра Лесман рекомендовал читать по-особенному, «очень вдумчиво, стараясь уловить ценнейшие намеки там, где текст выглядит не столь интересным, и не упускать крупниц глубокой мысли там, где они затемнены устаревшими формулировками» [2, с. 12].

Большинство отечественных методистов (И. Ямпольский, Л. Раабен, Л. Сафонова и др.) признают «учет психического фактора» в обучении инструменталиста одной из самых прогрессивных мыслей Л. Ауэра (см. об этом [1, с. 30]). Само ее появление в период, когда «овладение тем или иным игровым приемом осуществлялось чаще всего посредством механической тренировки, многократных повторений неудачных мест» [6, с. 6], уже свидетельствует о неординарности мышления автора. В рукописи И. Лесмана, хорошо представлявшего ход мыслей своего наставника, мы находим полноценный комментарий того, что стоит за этим положением: «Как бы много скрипач ни знал внешних, “зримых” моментов в области техники и физиологии игрового процесса, играющий должен понять, что игра на инструменте есть прежде всего творческая деятельность человека, пути и формы которой могут быть найдены только изнутри, в невидимой области музыкально-исполнительских образов, создаваемых нами исключительно на почве слуховых и моторных представлений» [2, с. 13]. В повседневном обиходе современной инструментальной педагогики, как объясняет О. Шульпяков, термин «психический» обозначает обширный круг явлений, связанный «с воссозданием исполнительского музыкального образа», «психическое» рассматривается как «“духовный носитель” творческих намерений музыканта» [7, с. 4]. Противоположный

ему по значению термин «физический» включает в себя область моторики и как бы составляет материальную основу исполнительской техники. Но в понимании Ауэра область психического вбирает в себя не только образные и звуковые представления, но и «физические и физиологические моменты». На это особо обращает внимание Лесман.

Существеннейшими в системе воспитания Ауэра являлись вопросы «о физическом строении рук, мышц, кисти, а также пальцевой эластичности и силе» [1, с. 31], о важнейшей роли пальцев правой руки в игровом процессе (чему до него не придавалось существенного значения), что обнаруживает рассматриваемый Лесманом труд. Так, в разделе техники левой руки Ауэр дает ценное замечание о соответствии пальцевого давления на гриф физической силе исполнителя [1, с. 62], как это комментирует Лесман, оно должно осуществляться «с естественной полнотой усилия ... со всей энергией, но без перенапряжения руки» [2, с. 25]. Аналогичное указание касается техники позиционных смен, предполагающей усилия в действиях пальцев в мере, не затрудняющей переход в следующую позицию [1, с. 60].

Надо отметить, что в следующем фрагменте книги Ауэра говорится о том, что скрипач «должен обладать интуитивной, инстинктивной способностью к охватыванию всех технических тонкостей, к восприятию всех оттенков музыкальной мысли» [1, с. 32], – речь идет сначала о технике, а потом о музыке. Может, и был отчасти прав К. Флеш в своих выводах, что техника как способность осуществления точно скоординированных движений для Ауэра была первостепенна, что неизбежно отражалось на исполнительском облике его учеников. То, что Ауэр называл «интуитивным» и «инстинктивным», Лесман считает вполне реальным и поддаваемым анализу и изучению, размышляя с позиции представителя другого поколения, решающего музыкально-педагогические проблемы с помощью естественно-научных методов.

Понимание «техники» в концепции Ауэра принципиально отличалось от понимания его современниками. Это подтверждается при сравнении двух противоположных педагогических систем – Л. Ауэра и О. Шевичика. Если первый при исполнении различных видов штрихов направлял внимание обучающихся на распределение на-

пряжений в игровом аппарате, понимая, что «настоящая культура звукоизвлечения неотделима от высокой культуры мышечных ощущений» (см. [6, с. 44]), то второй, комбинируя всевозможные сочетания штрихов (около 4000), превратил их освоение в сугубо механический процесс<sup>3</sup>.

Большой резонанс и даже критику в отечественной методической литературе получило положение Ауэра о ведущей роли кисти правой руки в процессе звукоизвлечения. В этой связи весьма привлекательным видится взгляд И. Лесмана, занявшего позицию адвоката своего учителя. Он осознавал, что большинство советов профессора исходило из методических представлений его времени, в том числе и рекомендация о главенствующей роли кисти в игровой деятельности правой руки скрипача. Однако и сам Ауэр обнаруживал в данном положении противоречие. С одной стороны, в его трудах можно встретить указание о том, что воздействие на струну должно осуществляться «исключительно кистью», и что вся рука не должна использоваться для этого [1, с. 49], но с другой – он совершенно отчетливо представлял, исходя из практики, что «как в левой, так и в правой руке у скрипача пальцы являются средоточием всей ее чувствительности и работы, и только при их активном участии рука может наиболее непосредственно и тонко выполнять свои многообразные и сложные задачи» (см. [2, с. 19]). Поэтому И. Лесман не сомневался в уверенности Ауэра, что главное дело в пальцевом, а не кистевом давлении, что подтверждается соответствующей цитатой из его книги: нужно следить за тем, «чтобы, усиливая звук, достигать этого одним пальцевым нажимом на трость, а не давлением всей руки» [1, с. 50]. Особый вклад Ауэра в методику, по мнению И. Лесмана, заключается в том, что он первый подметил ведущее значение пальцев, и ценность этого открытия не может быть снижена его неполной убежденностью в этом.

Дополняя положение Ауэра современными знаниями, Лесман весьма деликатно дает в своей работе краткую сноску, обнаруживая в собственном наблюдении справедливый вывод: «Объективно давление руки на смычок осуществляется

не только пальцами, но и вращением (пронацией) предплечья, однако субъективно ощущение давления сосредоточивается в пальцах» [2, с. 20].

Противоречия между буквой старой методики, которой иногда придерживался выдающийся педагог, и его догадками, подтверждающимися опытным путем, доказываются и еще на одном примере. Так, И. Ямпольский приводит фрагмент воспоминаний одного из воспитанников Ауэра П. Долгова. Выслушав жалобы ученика на сильную утомляемость правой руки, профессор стал выяснять причины и обнаружил, что для широкого штриха *detache* он чрезмерно задействует кисть правой руки, при этом локоть держит низко, что связывает движение смычка и утомляет правую руку. Рекомендация Ауэра сводилась к тому, чтобы «дать свободу всей руке (курсив мой. – Т. С.), не стесняя движений в локтевой ее части» [8, с. 46].

Думается, что столь пристальное внимание Ауэра к проблемам физиологии игрового движения было отнюдь не случайно. Очевидно, он интуитивно познавал на своем исполнительском опыте и опыте учеников принцип обратного воздействия результата движения на совершенствование слуховых представлений. Мысль, едва намеченная в работах Ауэра, является примером той «тропинки», через которую в дальнейшем была проложена «широкая дорога», выросшая в масштабную разработку проблемы действия механизма «обратной афферентации» в игровом процессе (в отечественной науке ей занимались Н. Бернштейн, О. Шульпяков и др.).

Следует подвергнуть сомнению высказывание И. Ямпольского о том, что в противоположность Шевчику Ауэр не написал ни одного упражнения за всю жизнь. Может, упражнения Ауэра и не были зафиксированы в том объеме, в котором их приводит Шевчик, но факт осознания им пользы технического материала в повышении исполнительского мастерства под сомнение быть поставлен не может. Так, И. Лесман приводит ценную рекомендацию Ауэра о пользе «самостоятельного придумывания педагогом или самим учеником упражнений специально для овладения теми или иными элементами техники в изучаемых пьесах» [2, с. 16] и оценивает ее как признак истинно творческого подхода к технической рабо-

<sup>3</sup> Подобное наблюдение делает и И. Ямпольский: «Ауэр не занимался развитием стандартизированной техники подобно тому, как это делал Шевчик» [8, с. 39].



те, связанной с художественными задачами. Надо отметить, что Ауэр всячески стимулировал появление пособий, перспективных и целесообразных с методических позиций. Например, чувствуя важность значения кварт для выстраивания интонации, Ауэр прямо обращается к будущим составителям сборников скрипичных гамм и упражнений с призывом учесть это обстоятельство<sup>4</sup>.

В перечисленных фактах и проявляется «любовь профессионала ко всем мелочам своего искусства» [1, с. 32], в которой Лесман видит не только «преданность музыканта своему делу, порождающую в нем великую настойчивость и добросовестность в работе, но и его музыкально-исполнительский вкус, способность чутко различать, что в игре хорошо и что плохо, что ловко, непринужденно, непосредственно и что неуклюже, напряженно, скованно, что верно, выразительно, ярко и что фальшиво, холодно, скучно» [2, с. 15].

Дискуссионным вопросом становится взгляд Л. Ауэра на применение вибрато. На страницах его работы встречаются предостережения относительно злоупотребления данным выразительным средством: «Что же касается тех скрипачей, которые убеждены, будто в постоянной вибрации таится секрет задушевной игры и остроты исполнения, то они ошибаются самым жалким образом» [1, с. 51]. По его мнению, непрерывная вибрация приводит к «одинаковой мертвой монотонности» звучания программы «даже из самых разнообразных пьес», а потому она рассматривалась им исключительно как украшение, сообщающее «частицу возвышенного пафоса фразе или пассажу» [1, с. 51]. Лесман позволил себе критиковать ауэровское сравнение вибрации с глissандо («портаменто»): глissандо, уточняет он, «есть выразительное средство, примени-

мое к отдельным переходам от звука к звуку», а вибрация «есть прежде всего средство усиления выразительности целых музыкальных мыслей, а не отдельных звуков, для этого она должна быть более или менее непрерывной и длительной в соответствующих певучих местах и должна обладать достаточным разнообразием красок...» [2, с. 23]. Суть разногласий Лесмана со своим учителем заключается в суждении о выразительном средстве с позиции стилистических представлений музыкантов *разных поколений*. Доводы Ауэра становятся понятными, если обратиться к эстетическим нормам исполнительства второй половины XIX века, **зафиксированным в воспоминаниях К. Флеша**: «Великие скрипачи еще в 1880 году не вибрировали, а “трепетали”, то есть пользовались таким пальцевым вибрато, при котором высота тона подчинялась едва заметным колебаниям. Вибрато на менее выразительных звуках считалось недопустимым, быстрые пассажи должны были отличаться принципиальной сухостью от выразительных последовательностей» [5, с. 70]. Таким образом, то, что для Ауэра виделось нормой, для времени Лесмана, когда вибрация стала постоянным качеством тона, – архаизмом.

Осторожное отношение Ауэра к вибрато и другим средствам усиления звуковой выразительности имеет начало в одном из его первых исполнительских опытов, когда он музицировал в Граце в присутствии А. Вьетана и его супруги, ему аккомпанировавшей: «Не помню уже, как я играл, но мне кажется, что я вкладывал в каждую ноту всю свою душу, хотя моя слаборазвитая техника была не всегда на высоте задачи. Вьетан подбадривал меня своей дружеской улыбкой. Вдруг в тот самый момент, когда я достиг середины кантабильной фразы, которую я, признаться, играл слишком уж сентиментально, г-жа Вьетан вскопчила со своего места и начала быстро ходить по комнате. Нагибаясь к самому полу, она заглядывала во все углы, под мебель, под стол, под пианино... Прерванный так неожиданно ее странным поступком, я стоял с широко раскрытым ртом, недоумевая, что это могло означать... “Не иначе, как кошки прячутся где-то здесь в комнате, заявила она, их мяуканье раздается из каждого угла”. Она намекала на мое чересчур сентиментальное глissандо в кантабильной фразе... С того дня я воз-

<sup>4</sup> Его призыв не остался без внимания. Следует напомнить о ныне мало используемых, но чрезвычайно полезных упражнениях в двойных нотах одного из учеников Ауэра – С. П. Коргуева, первое из которых направлено на соединение терций с квартами. Кроме того, вопрос о значении кварто-квинтового строя в интонации был рассмотрен в работе И. Лесмана. Вероятно, ее отдельные положения вошли в его кандидатскую диссертацию «О чистоте музыкальной интонации», а после смерти автора опубликованы в сборнике «Очерки по методике обучения игре на скрипке» (М.: Гос. муз. изд., 1964. – 272 с.).

ненавидел всякое глиссандо и вибрато и до самой этой минуты я без содрогания не могу вспомнить о моем визите к Вьетану» (цит. по [3, с. 158]).

Бесценные мысли Ауэра Лесман называл «законами божественного исполнительства», имея в виду нюансировку и фразировку в исполнительском искусстве. Размышления Ауэра в этой области можно сопоставить с мыслями восточных мудрецов, связывавших жизненные явления с явлениями природы и ищавших в них ключ к познанию. Ауэр говорил: «Всякий нюанс уже существует в природе, и последняя – великий учитель нюансировки...» [1, с. 86]. Однако он ведет речь не столько о подражании образам природы (путь, по которому в основном двигалось искусство стран Азии), сколько «о созидании особых, специфически музыкальных образов, столь же естественных, как образы природы, но имеющих свои собственные пути развития и формы красоты» (см. [2, с. 30]).

Нельзя не согласиться с утверждением К. Флеша о первостепенном значении звука в школе Ауэра, но, исходя из контекста рассматриваемого труда, следует отметить специфичность его интерпретации понятия «инструментальный звук». Оно трактуется предельно широко, вбирая в себя такие средства исполнительской выразительности, как тембральная окраска, нюансировка, акцентировка, фразировка.

Особое значение И. Лесман придавал мыслям Ауэра о ритме как об «основном принципе всей жизни, всякого искусства, а не одной только музыки» [1, с. 85]. Здесь мастер вновь возвращается к проблеме акцентировки, но только иного – ритмического – порядка. Поднимаемые Ауэром проблемы: реализации метрической пульсации в исполнении («Ритмический акцент, придающий настоящую ценность деталям музыкальной фразировки, необходим точно так же, как и в словесной речи» [1, с. 85]), выстраивания музыкальной драматургии за счет дифференциации музыкально-синтаксических единиц («Второстепенное значение подчиненных или придаточных фраз должно явствовать из выполнения их скрипачом... Умение определить эти зависимости – первый великий принцип фразировки» [1, с. 89]) и другие, – невольно подводят к сравнению с узловыми положениями фундаментального труда середины XX века «Ритмическая дис-

циплина скрипача» отечественного методиста К. Г. Мостраса<sup>5</sup>. Становится совершенно очевидно, что их автор был вдохновлен идеями своего великого предшественника.

До сих пор недостаточно осмыслен вклад Л. Ауэра в решение вопросов музыкального образования. Некоторые из них поднимаются в его труде: в частности, это проблема низкой профессиональной квалификации современных ему педагогов, результатом чего стали «многие злополучные и невинные ученики», вкушающие «яд невежества». Он явно осознавал причину данного явления – отсутствие единых стандартов в музыкальном преподавании, что усугублялось широким распространением частного обучения. Ауэр предлагает поистине революционный для своего времени путь к решению данной проблемы: создание «организации или системы наблюдения над тем, чтобы скрипач-педагог квалифицировался для своей работы в течение некоторого периода времени в одном из крупных музыкальных учреждений» [1, с. 48]. То есть им была выдвинута идея создания института стажировки для музыкальных педагогов, которая, по словам И. Лесмана, должна быть услышана нами и принята «в качестве разумного и практически вполне осуществимого предложения». Кроме того, Ауэр выражал надежду на включение в функционал скрипичных отделений государственных консерваторий подготовку *хороших преподавателей* (а не только исполнителей) и на решение проблемы «принудительной стандартизации частного преподавания» [1, с. 48].

Рассмотрев в общих чертах суть отдельных положений педагогической концепции Ауэра в комментариях его ассистента И. Лесмана, следует согласиться с оценкой его исключительной дальновидности по методическим вопросам и подчеркнуть непреходящую ценность многих мыслей выдающегося скрипача фактом практически полного отсутствия в отечественном музыкознании работ, соприкасающихся с областью скрипичной методики, в которых бы не содержалась ссылка на его школу. А потому и неудивительно, что глубокие художественные и педагогические идеи Л. Ауэра и в наши дни не перестают вдохновлять музыкантов.

<sup>5</sup> Мострас К. Г. Ритмическая дисциплина скрипача. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 304 с.

## Литература

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
2. Лесман И. Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре: рукопись. – Горький, 1954. – 34 с.
3. Раабен Л. Н. Леопольд Ауэр // Жизнь замечательных скрипачей. – М.; Л.: Музыка, 1967. – С. 156–167.
4. Суханова Т. Б. Штрихи к портрету Л. С. Ауэра-педагога (по воспоминаниям И. Лесмана) // Музыкальное образование и наука. – 2018. – № 1 (8). – С. 2–7.
5. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 13–156.
6. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. – Л.: Музыка, 1973. – 104 с.
7. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986. – 128 с.
8. Ямпольский И. М. Ауэр и современное скрипичное искусство // Ямпольский И. М. Избр. исслед. и ст. – М.: Совет. композитор, 1985. – С. 28–52.

## References

1. Auer L. *Moya shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki* [My violin school. Interpretation of works of violin classics]. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 272 p. (In Russ.).
2. Lesman I. *Moi vospominaniya i mysli o L.S. Auere* [My memories and thoughts about L.S. Auer]. (In Russ., unpublished).
3. Raaben L.N. Leopold Auer [Leopold Auer]. *Zhizn' zamechatel'nykh skripachey* [The life of wonderful violinists]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1967, pp. 156-167. (In Russ.).
4. Sukhanova T.B. *Shtriki k portretu L.S. Auera-pedagoga (po vospominaniyam I. Lesmana)* [Strokes to the portrait of L.S. Auer as a teacher (recalled by I. Lesman)]. *Muzikal'noe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], 2018, no. 1 (8), pp. 2-7. (In Russ.).
5. Flesh K. *Vospominaniya skripacha* [Memories of a violinist]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing art of foreign countries]. Moscow, Muzyka Publ., 1977, vol. 8, pp. 13-156. (In Russ.).
6. Shulpyakov O.F. *Tekhnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelya. Problemy metodologii* [Technical development of a performing musician. Methodology problems]. Leningrad, Muzyka Publ., 1973. 104 p. (In Russ.).
7. Shulpyakov O.F. *Muzikal'no-ispolnitel'skaya tekhnika i khudozhestvennyy obraz* [Musical performance technique and artistic image]. Leningrad, Muzyka Publ., 1986. 128 p. (In Russ.).
8. Yampolskiy I.M. *Auer i sovremennoe skripichnoe iskusstvo* [Auer and modern violin art]. *Izbrannye issledovaniya i stat'i* [Selected studies and articles]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1985, pp. 28-52. (In Russ.).

УДК 785

## О ЖАНРОВОМ РАЗВИТИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА (К 105-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

*Карпенко Владимир Евгеньевич*, преподаватель Иркутской областной детской школы искусств, заслуженный артист России, член Союза композиторов России, лауреат международных конкурсов (г. Иркутск, РФ). E-mail: ensemble@mail.ru

Статья посвящена вопросу жанрового развития в инструментальных циклах Бенджамина Бриттена. Жанровый контраст между частями циклов (соната, сюита) и разделами одночастной формы (вариации) лежит в основе драматургии и композиции многочастных произведений Бриттена. В результате возникает жанровый синтез трех форм – сонаты, сюиты и жанровых вариаций, оригинальный в каждом конкретном случае. В статье рассматриваются типичные жанры и жанровые смены, вы-