

Министерство культуры Российской Федерации
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. Г. ЖИГАНОВА

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Выпуск девятый

*Материалы Всероссийской
научно-практической конференции*

Казань, 6 апреля 2016 года

Казань 2017

УДК 78(063)

ББК 85.31

А43

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова*

Составитель В. И. ЯКОВЛЕВ

Редакционная коллегия

АГДЕЕВА Н. Г., кандидат искусствоведения, доцент Казанской консерватории
(отв. редактор);
АЛМАЗОВА Т. А., кандидат искусствоведения, доцент Казанской консерватории;
ГИМАДИЕВА Р. Д., кандидат искусствоведения, доцент Казанской консерватории;
ГОПТАРЕВ В. Н., кандидат педагогических наук, доцент Казанской консерватории;
ГУМЕРОВА А. Т., кандидат искусствоведения, доцент Казанской консерватории;
ЗАГИДУЛЛИНА Д. Р., кандидат искусствоведения, доцент Казанской консерватории;
ЗЕЛЕНКОВА Е. В., кандидат педагогических наук, доцент Казанской консерватории;
СЕРЕГИНА Н. М., кандидат философских наук, доцент Казанской консерватории;
УСОВ А. А., кандидат искусствоведения, доцент Казанской консерватории;
УСОВА О. В., кандидат искусствоведения, доцент Казанской консерватории;
ХАСАНОВА А. Н., кандидат искусствоведения, преподаватель Казанской консерватории

*Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных
сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности
несут авторы публикуемых материалов.*

Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства:
А43 **История и современность. Вып. 9:** Материалы Всероссийской научно-
практической конференции, Казань, 6 апреля 2016 года / Сост. В. И. Яков-
лев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2017. – 300 с.
ISBN 978-5-85401-222-5.
ISBN 978-5-85401-232-4 (Вып. 9).

В сборнике представлены материалы Девятой научно-практической кон-
ференции «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства:
История и современность», которая состоялась 6 апреля 2016 года в Казан-
ской консерватории.

Сборник посвящен разработке ряда актуальных проблем, находящихся
в сфере научных интересов педагогов, аспирантов, ассистентов-стажеров,
студентов (в основном исполнительских факультетов) Казанской консерва-
тории, других вузов России. Рассматриваются вопросы теории и истории ис-
полнительства, методики и педагогики.

Предназначается для преподавателей, аспирантов, ассистентов-стажеров,
магистрантов, студентов, бакалавров высших и средних музыкальных учеб-
ных заведений.

УДК 78(063)

ББК 85.31

ISBN 978-5-85401-222-5

ISBN 978-5-85401-232-4 (Вып. 9)

© Казанская государственная
консерватория, 2017

© В. И. Яковлев, составление, 2017

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

В. И. Яковлев

*доктор исторических наук, профессор,
зав. кафедрой теории и истории
исполнительского искусства
Казанской государственной консерватории*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ: НОВОЕ О ГЛАВНОМ

В отечественном музыкальном образовании и воспитании в последние годы произошли существенные изменения. Прежде всего они коснулись проблем подготовки музыкантов-исполнителей и педагогов музыкальных вузов: консерваторий, академий музыки, академий искусств и др. Сегодня, спустя несколько лет после внедрения в учебную практику государственного образовательного стандарта последнего поколения, мы все отчетливее начинаем осознавать результаты этих трансформаций в подготовке музыкантов-исполнителей на разных этапах обучения: специалитета, бакалавриата, магистратуры, ассистентуры-стажировки. Приведут ли эти весьма ощутимые для российского высшего музыкального образования изменения к кардинальным улучшениям (а для чего же необходимо проводить подобные реформы?) – покажет время.

По-видимому, широкое общественное обсуждение этих проблем – сложная для понимания «российского музыкального менталитета» тема, к которой еще не раз будут возвращаться педагоги, исполнители, ученые. Ясно одно: все эти изменения в музыкальном образовании – лишь часть современного отечественного образовательного процесса, имеющего в целом положительные тенденции к инновациям, модернизации, которые, к сожалению, не обходятся и без профессиональных промахов и издержек.

В качестве примера профессионального просчета приведем неудачное, по нашему мнению, «нововведение» в подготовке исполнителей на народных инструментах. Невосполнимым для исполнительской и педагогической практики явилось исключение из нового вузовского учебного плана предмета «Специальное дирижирование» – ранее важнейшей профилирующей дисциплины (такой же, как «Специальность», «Ансамбль», «Оркестровый класс») для многих баянистов, домристов, балалаечников, и «перевод» этой дисциплины в разряд факультативных. Для сравнения, в прошлых учебных планах специализация «Дирижер оркестра народных инструментов» вводилась только на третьем курсе, после тщательного конкурсного отбора лучших студентов, обучающихся в классе общего дирижирования. Подобное ноу-хау, согласно нашим данным, уже негативно сказывается на процессе подготовки дирижеров и профессиональном состоянии оркестров народных инструментов в разных российских регионах.

При этом надо понимать, что в своем большинстве ныне обучающиеся на исполнительских факультетах – студенты специалитета, бакалавриата, магистратуры, ассистенты-стажеры – это способные, перспективные молодые музыканты, многие из которых «закалены» в конкурсных баталиях (являются лауреатами и дипломантами различных конкурсов). Крайне редко в консерватории встречаются студенты, случайно избравшие «малопрестижную» (по дилетантским понятиям), очень нелегкую, к сожалению, пока еще недостаточно оплачиваемую (особенно на первых порах творческого пути) профессию. Несомненно, не все студенты выдерживают этот жесткий, во многом суровый жизненный прессинг. Однако, как показывает практика, большинство молодых музыкантов остаются верными своей профессии.

В нынешней непростой музыкально-педагогической ситуации очень важно, с одной стороны, выявить в самом главном для нас – в учебном процессе – то позитивное, те тонкие грани дифференциации которые отличают один этап обучения от другого, а с другой – проанализировать, в чем состоят преимущества подготовки музыкантов-исполнителей и педагогов нового поколения и в целом в чем заключаются перспективы современного музыкального образования и воспитания, предписанные нововведениями.

Не вдаваясь в полемику, выделим в вузовском учебном процессе то новое, что отличает, по нашему мнению, настоящее от прошлого в подготовке музыкантов-исполнителей и педагогов. Анализ государственного образовательного стандарта последнего поколения, а также учебных планов свидетельствует о том, что в современных условиях обучения му-

зыкально-исполнительскому искусству новым является, прежде всего, стремление к серьезному, глубоко продуманному приобщению обучающихся музыкальных вузов к активной научно-исследовательской деятельности.

Следует подчеркнуть, что новый государственный образовательный стандарт для магистрантов и ассистентов-стажеров, т. е. весь двухгодичный учебный план обучения, пронизан идеями повышения не только музыкально-исполнительской и педагогической квалификации, но и их научно-исследовательского потенциала.

Так, у магистрантов новыми являются научная дисциплина «Методология научного исследования искусства», направленная на раскрытие содержательного, философского аспекта исследования музыкального искусства, а также дисциплины «Научно-исследовательская работа магистранта» и «Музыкальное исполнительство и педагогика», предполагающие подготовку, написание и защиту выпускной теоретической работы магистра или магистерской диссертации с последующим присуждением ученой степени «магистра искусств».

Для ассистентов-стажеров введены новые дисциплины, среди которых особое внимание акцентируется на изучении «Теории и практики исполнительства». Этот курс состоит из двух взаимосвязанных частей: «Введение в теорию и практику исполнительства» и «Теория и практика исполнительства в музыкальном пространстве». Каждая из частей делится на разделы и темы. Это дает возможность получить ясные ориентиры и критерии формирования теории и практики музыкально-исполнительского искусства с учетом научного и практического опыта, накопленного к настоящему времени. Целью курса «Теория и практика исполнительства», этой новой, во многом пионерной дисциплины, задуманной и реализуемой кафедрой теории и истории исполнительского искусства и музыкальной педагогики (далее – ТИИМП), является повышение уровня научной компетентности ассистентов-стажеров в сфере музыкального исполнительства и педагогики. Здесь важно подчеркнуть, что этот курс во многом служит методологической основой для подготовки к написанию и защите ассистентами-стажерами столь необходимой и значимой выпускной квалификационной работы.

Практика показывает, что если у ассистентов-стажеров процесс, направленный на организацию научно-исследовательской работы, тщательно, вплоть до мелочей, продуман и отрегулирован, во многом благодаря активной педагогической, творческой деятельности заведующей аспиран-

туры, кандидата педагогических наук, доцента И. Т. Салаховой – одного из авторов работы «Подготовка выпускной теоретической работы: Методические рекомендации» [1], то процесс приобщения магистрантов к научно-исследовательской деятельности в музыкальном вузе только начинается.

В 2014/2015 учебном году Казанская консерватория выпустила 10 магистрантов, двое из которых – А. Жумкенова и А. Титова – с честью защитили магистерские диссертации.

В 2015/2016 учебном году общее число магистрантов, обучающихся на разных факультетах по разным специальностям, – около 30. У каждого из магистрантов утверждены не только программы по специальности, но и темы научно-исследовательских, в том числе диссертационных, работ.

Однако на сегодняшний день еще не все магистранты должным образом осознали сложность предъявляемых к ним новых требований, содержащихся в нормативных документах – государственном образовательном стандарте, учебных планах и программах (в части научно-исследовательской деятельности), которые выделяют значительное количество учебных часов (70 часов за два года) на подготовку магистерской научно-исследовательской работы.

Не менее сложные задачи стоят и перед педагогами кафедры ТИИМП – научными руководителями магистрантов. За сравнительно короткий срок под их руководством магистранты должны представить к государственной аттестации выпускную теоретическую работу объемом в 45–50 страниц или, что значительно труднее, магистерскую диссертацию объемом в 75–80 страниц.

От педагогов требуется активная помощь и поддержка магистрантов во всем: в выборе актуальных и перспективных тем научного исследования, точного определения структуры, целей и задач, разработке методики сбора и обобщения материала. Сюда входят и индивидуальные занятия с магистрантами по написанию теоретических (квалификационных) работ, соответствующих современным требованиям, и подготовка научных докладов и выступлений на конференциях, а также обсуждения и предварительные защиты теоретических работ на кафедре ТИИМП.

Во многом инновационным для решения новых задач совершенствования научно-исследовательской деятельности на исполнительских факультетах Казанской государственной консерватории является создание на кафедре ТИИМП «Экспериментальной научно-исследовательской лаборатории проблем музыкального исполнительства и педагогики» (сокращенно – ЭНИЛ ПМИП) в задачи которой входит:

– привлечение к активной научно-исследовательской, рефлексивно-аналитической деятельности педагогов, студентов, бакалавров, магистрантов, ассистентов-стажеров исполнительских факультетов консерватории;

– разработка учеными консерватории актуальных проблем в области музыкального исполнительского искусства и педагогики, имеющих методологически важное значение для развития современной науки, теории и практики;

– подготовка студентов, бакалавров, магистрантов, ассистентов-стажеров консерватории к сбору, обработке, научной интерпретации материалов для написания рефератов, курсовых работ, научных докладов, статей, выпускных теоретических работ, магистерских и кандидатских диссертаций;

– публикация материалов исследований в отечественных и зарубежных научных изданиях.

Основными проблемно-тематическими направлениями работы ЭНИЛ ПМИП предполагаются следующие актуальные проблемы:

– музыкальное содержание, стиль и интерпретация музыкальных произведений;

– теоретический и исполнительский анализ музыкальных произведений;

– история исполнительства;

– музыкальная педагогика;

– музыкальная психология;

– инструментоведение.

Несомненно, создание «Экспериментальной научно-исследовательской лаборатории проблем музыкального исполнительства и педагогики» будет способствовать дальнейшему развитию научно-исследовательской деятельности на исполнительских факультетах Казанской консерватории.

Таким образом, современное отечественное музыкальное образование и воспитание поставили перед музыкальными вузами новые сложные задачи не только в исполнительской, педагогической, но и в научно-исследовательской деятельности. Этот вызов, несомненно, требует научного переосмысления и «переинтонирования» прежде всего главного критерия – качества вузовского образовательного процесса, сложившихся традиций, поиска инновационных подходов к музыкальному обучению и воспитанию, учитывающих все ценное и положительное, что было выработано в отечественной музыкальной педагогике и практике за длительный период формирования и развития, всемерное их расширение, углубление и совершенствование.

Список литературы

1. Подготовка выпускной теоретической работы: Методические рекомендации / Сост. В. Н. Гоптарёв, И. Т. Салахова, В. И. Яковлев. Казань, 2011.

2. Яковлев В. И. Дисциплины гуманитарного цикла как важнейший ресурс подготовки современных музыкантов-исполнителей и педагогов // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 8: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 1 апреля 2015 года / Сост. В. И. Яковлев. Казань, 2016. С. 3–8.

К. С. Бакирова

*аспирантка Казанского государственного
института культуры*

*Научный руководитель – Р. К. Бажанова,
кандидат философских наук, доцент*

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ РЕЗОНАНСА В СФЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПРИЯТИЯ: ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

XXI век нередко называют веком информации и технологий. Каждый день современного человека наполнен огромным количеством разнообразных событий и дел, однако моменты, которые запоминаются и вызывают эмоциональный отклик, крайне индивидуальны и субъективны, зависят от возраста, воспитания, образа жизни, приоритетов и увлечений. Человек находится в постоянном взаимодействии с окружающей средой, которое представляет из себя, согласно Ю. М. Лотману, «получение и дешифровку определенной информации» [4. С. 17]. Большое значение в связи с этим приобретает искусство как область отображения действительности и создания индивидуальной реальности.

В эстетике можно встретиться с понятием «тенденциозного искусства», которое не просто отражает реальность, передает и сохраняет информацию, а формирует, «стремясь активно воздействовать на чувства и волю читателей и тем самым на их поведение» [6. С. 521–522], формируя феномен психического заражения и внушения. Л. Н. Толстой определил искусство как «средство эмоционального заражения» [Цит. по: 3. С. 16–17].

Под искусством мы понимаем и живопись, и архитектуру, и скульптуру. Однако только с помощью музыки можно передать любую эмоцию человека. В. Шестаков замечал, что «цель музыки – возбуждать аффекты, которые могут соответствовать идее... На основе внутреннего естественного сродства определенные идеи возбуждают в нас определенные аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи» [8. С. 280]. Л. Выготский, рассуждая на эту же тему, говорил, что «высшая цель искусства – создать эстетическую эмоцию общественного характера» [3. С. 307].

Конечно, подлинное искусство всегда найдет отклик в сердцах людей, однако все «оценки произведений искусства крайне субъективны. То, что вызывает восторг у одного, иногда может вызвать отвращение у другого» [1. С. 15]. Поэтому следует учитывать несколько моментов: во-первых, место и условия соприкосновения с произведением искусства, во-вторых, содержательную сторону самого объекта восприятия и, в-третьих, особенности субъекта восприятия.

Говоря об условиях, следует подчеркнуть, что наиболее ярко и явно воздействие будет ощущаться при изоляции человека от привычной среды. Этот механизм успешно применяется государством для манипулирования, навязывая нормы поведения (тюрьма, больница, школа). «Искусство же использует механизм частичной изоляции человека не для его подавления, а для возвышения» [1. С. 131]. Мы приходим насладиться искусством в театр, музей, концертный зал, попадая в непривычную, особую атмосферу, где сознание становится более уязвимым и восприимчивым. Человеку не угрожают никакие опасности, он спокоен, свободен, готов к восприятию и находится в состоянии предвкушения эстетического удовольствия.

Вопросами содержательности и смыслов произведений занимались такие философы, как Ж. Деррида, У. Эко, Ю. М. Лотман и Р. Барт. А. Г. Гонрфельд в своей статье «О толковании художественного произведения» писал о субъективности и изменчивости понимания, оставляя главенствующую роль за формой, говоря, что если ее разрушить, то произведение потеряет свое эстетическое действие [См.: 3. С. 63].

Другой ученый, представитель французского структурализма Ролан Барт, занимаясь вопросами семиологии и текста, в своем творчестве рассматривал лишь «коммуникацию», т. е. «лишь те отношения, которым текст придает форму обращений к адресату (таков "фатический" код, призванный усилить контакт между рассказчиком и читателем), или форму обмена (рассказ в обмен на истину, рассказ в обмен на жизнь)» [2. С. 457].

Ю. М. Лотман тоже относил искусство к одному из средств коммуникации. И Ю. Лотман, и Р. Барт не производили разделение предметов искусства на резонансные, приводящие к последствиям и оставляющие равнодушными.

Барт ввел два понятия: денотат (буквальное изображение) и коннотат (символическое). Однако денотата – фактического, реального изображения действительности, «в чистом виде (по крайней мере, в пределах рекламы) попросту не существует; даже если попытаться создать такое, целиком и полностью "наивное" изображение, оно немедленно превратится в знак собственной наивности и как бы удвоится за счет возникновения еще одного – символического – сообщения» [2. С. 308]. Коннотат же – это индивидуально сформированное значение. Именно от последнего зависит, насколько сильно произведение может резонировать, найти отклик у воспринимающего.

Не оставляя без внимания содержательную сторону, Барт в своей статье «Удовольствие от текста» рассматривает воздействие последнего на воспринимающего. Он называет его «текстом-наслаждением» и описывает как «вызывающего чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящего до тоскливости)», который «расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком» [2. С. 471]. Произведение несет в себе огромный объем информации, множество смыслов. Объем же информации, воспринимаемый слушателем, согласно мнению французского ученого Абраама Моля, зависит от «уровня культуры воспринимающего» [5. С. 156–157].

Так, например, говоря о содержании классического музыкального произведения, следует подчеркнуть различие в восприятии профессионалами и любителями. Профессионалы будут склонны к большему анализу формы, стиля и средств выражения, нежели любители, истолковывающие музыку предметно-содержательно и живописно-образно, находя переклички с окружающей их действительностью и строя внемusикальные ассоциации с вьюгой, бабочками, птицами, домашним скотом и другими образами природы или звуками города. Информирующая часть большинства классических произведений музыкального искусства крайне ослаблена, нивелирована и обращена к субъективному эмоциональному миру. Она крайне индивидуальна и специфична, «музыка – это открытие себя в себе, путь к себе, интимное самораскрытие» [7. С. 116–117].

Наиболее успешно особенностями резонансного воздействия пользуются представители рекламной отрасли, в задачу которых входит создание резонансного продукта (произведения, рекламы, события). Представители данной отрасли понимают роль текста, который, «зачастую весьма тонко манипулируя читателем, руководит им, направляя к заранее заданному смыслу» [2. С. 306]. При грамотном использовании денотата и коннотата Автор обращается к внутренним потребностям, желаниям людей, формируя их мировоззрение, образ жизни и поведение.

В заключение хотелось бы еще раз отметить, что для возникновения феномена резонансного произведения должны быть соблюдены следующие условия: место, располагающее к восприятию, произведение, наполненное содержанием и актуальными смыслами, и наличие субъекта, готового воспринимать. Тогда произведение вызовет определенный резонанс и отклик. Реципиент не пройдет мимо, откликнется на него и преобразится, восприняв именно ту информацию, которая соответствует его личности и в которой он непосредственно испытывает потребность.

Список литературы

1. *Аллахвердов В. М.* Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб., 2001.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1994.
3. *Выготский Л. С.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции. 5-е изд., испр. и доп. / Коммент. В. В. Иванова и И. В. Пешкова. М., 1997.
4. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998.
5. *Моль А., Фукс В., Касслер М.* Искусство и ЭВМ. М., 1975.
6. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чеш. М., 1994.
7. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; Под ред. Г. М. Цыпина. М., 2003.
8. *Шестаков В. П.* От Этоса к Аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.

Е. Н. Батовская

докторант Харьковского национального
университета искусств им. И. П. Котляревского

Научный консультант – Н. Е. Гребенюк,
доктор искусствоведения, профессор

ПРОБЛЕМЫ СТРОЯ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ А *CAPPELLA* (На примере кантаты «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова)

Исполнительский аспект современной хоровой музыки *a cappella* представляет значительный интерес для музыковедов и хоровых дирижеров. Техники композиции хоровой музыки XX в., такие как додекафония, сериализм, сонорика (сонористика), микрополифония, алеаторика, формульная композиция и др., создали новые исполнительские трудности. Несмотря на солидное количество работ по хороведению, хоровой фактуре и хоровому письму, вопросы методики работы над современной хоровой музыкой *a cappella* практически не раскрыты¹.

В современном музыкознании не разработаны в достаточной степени как вопросы композиции современной хоровой музыки, так и вопросы ее исполнения.

Проблемы строя в хоре связаны с усложнением гармонической сферы музыки, в частности применения аккордов с нетерцовой структурой и полиаккордов. Среди подходов работы в хоре с современной аккордикой можно назвать следующие: выстраивание строя исходя из а) позиции интервальной структуры аккорда; б) позиции темброфонизма. При изучении гармонических созвучий современной музыки *a cappella* можно предложить следующий метод: вначале выстроить консонирующие интервалы (октаву, квинту, кварту, терции, сексты, большую секунду), а затем по степени их обострения – диссонирующие (третон, большую септиму, полутон). Если аккорды имеют в основе или состоят только из диссонирующих интервалов, то выстраивать их следует с нижнего голоса, как бы «наслаивая» на него «острые» интервалы.

Выстраивание строя на темброфонической основе применяется на более поздней стадии разучивания материала, когда исполнитель может

¹ Интонация и строй в хоре рассматриваются на основе мажоро-минорной системы в следующих работах: 3; 4; 5; 6; 7; 8; 13; 14; 16; 18; 19. Пути развития хоровой музыки XX века рассмотрены в работах: 1; 2; 9; 10; 11; 12; 15; 17.

слышать не только свою мелодическую линию, но и аккорд в целом, его красочность, и поэтому для него не будет составлять сложность уверенно интонировать свою ноту, а в случае необходимости – произвести ее энгармоническую замену.

Основываясь на вышеописанной методике достижения чистой интонации и строя в хоре, перейдем к конкретным примерам.

Исполнение кантаты для хора *a cappella* Н. Сидельникова «Сокровенны разговоры» представляет определенные исполнительские сложности, связанные с ладогармоническим мышлением. Его особенности заключаются в органическом синтезе русского фольклора с формами звуковысотных закономерностей современной музыки, которые можно объединить понятием «смешанной техники» (Г. Григорьева). В кантате элементы атонального письма встречаются фрагментарно, так как Н. Сидельников в большинстве случаев мыслит тонально. Тем не менее композитор для придания яркой, контрастной образности использует две техники современного письма: квазитональность (различные формы насыщения тональности свободно хроматическими и серийными способами звуковысотной организации) и квазисерийность (серийность представлена как хроматическая система). Примеры квазитональной техники встречаются практически во всех частях кантаты, но эпизодически. В пользу сказанного свидетельствуют тональные устои, выраженные в виде квинтовых педалей в партии басов (№ 1, такты 2–5; № 4 – разделы *D, L*; № 5 – квинта у барабана в разделе *G, D* – в хоровой партии; № 7, такты 2–5); квинты в партии альтов и теноров могут рассматриваться как вариант педали у басов; приема мелодического *ostinato* (№ 2 – во вступлении и разделах *A-E, M*; № 3 – полностью пронизан повторяемыми мотивами в разделах *A-E, K-N*; № 4 – разделы *A, C, O*); ритмизованного *ostinato* интервальных либо аккордовых образований (№ 2 – разделы *E, K, L*; № 1 – раздел *B*; № 2 – разделы *F-I*; № 3 – разделы *J-K*; № 5 – разделы *F, K-R*; № 7 – разделы *B-J*).

Рассмотрим некоторые особенности работы над строем в № 7 «Последний плач гармошки». Вступительный раздел написан в квазитональной технике, где у партии басов звучит опорный тональный центр *g-moll*, на который наслаиваются аккорды терцовой и нетерцовой структуры в нисходящем хроматическом движении. В данном случае один из способов выстраивания полиаккордов – надстроечный. Сначала можно «выстроить» простые аккорды у мужского хора (тоническое трезвучие *g-moll*),

29

C. зи-муш-ка - зи-ма, зи - муш-ка - зи-ма! Не мо-розь ме-ня при до-ро-жень-ке,

A. зи-муш-ка - зи-ма, зи - муш-ка - зи-ма! Не мо-розь ме-ня при до-ро-жень-ке,

T. зи-муш-ка - зи-ма, зи - муш-ка - зи-ма! Не мо-розь ме-ня при до-ро-жень-ке,

B. не мо-розь ме-ня!

33

C. ко - ня ве - ду-чи, сбру - ю не - су-чи... Я про-шу те-бя:

A. ко - ня ве - ду-чи, сбру - ю не - су-чи... Зи-муш-ка - зи-ма, зи - муш-ка - зи-ма,

T. ко - ня ве - ду-чи, сбру - ю не - су-чи... Зи-муш-ка - зи-ма, зи - муш-ка - зи-ма,

B. Ах!

D *f*

Ярким примером квазисерийности является № 4 «Уж вы горы мои». При работе над строем в № 4 поможет прием удержания в памяти артистами хора определенных высот как тонических опор в рамках небольших построений. Серийность проявляется в качестве свободной последовательности двенадцати тонов, восходящими ходами на малую септиму, увеличенную кварту, также в переченьи и расщеплении одного тона. Тематически номер построен на принципе повторности интонационных ячеек. Также следует учитывать своеобразную полифонию пластов, где в каждом голосе прослушивается своя интонационная линия. Данная часть чрезвычайно сложна еще и потому, что композитор трактует хор как инструментальный ансамбль или камерный оркестр. Скрытая оркестровка явно прослеживается в использовании тематического материала для хора. В основном интонационные принципы современной полифонии имеют свои корни в баховской и добаховской полифонии, и поэтому наряду с особым интонированием одноголосия в новой музыке XX века выработка хорошего хорового строя в полифонической музыке опирается на уже существующие традиции.

Таким образом, на примере анализа особенностей работы над строем в кантате «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова мы наметили магист-

ральные направления освоения современной хоровой музыки *a cappella*. Следует подчеркнуть, что работа над чистотой хорового строя в сочинениях XX века, с одной стороны, продолжает традиционную линию, широко рассмотренную в трудах по хороведению, а с другой – обладает рядом особенностей.

При освоении и исполнении современной хоровой музыки *a cappella* требуется физиологическая перестройка организма самих исполнителей, и в первую очередь – слуховая. Учитывая природно-физиологические особенности хорового пения, следует добиваться навыков закрепления мышечных ощущений исполнителей и умения *координирования* верного слухового «слышания» и технически верного воспроизведения. Интонирование интервалов в современной хоровой музыке дает неизбежную вариантность как во фрагментах, которые интонируются *ладово*, так и в тех, в которых на первое место выдвигается *интервальное* интонирование, чью основу составляет концентрирование на элементах определенного интервального комплекса. Поэтому при работе над строем исполнителям необходимо основываться на *широком освоении диссонанса*, естественным критерием должно являться чувство центрального тона (или созвучия) как своеобразной точки отсчета.

Список литературы

1. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. М., 1999.
2. Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970–80-х годов. М., 1991.
3. Дмитриевский Г. А. Хороведение и хороуправление. М., 1957.
4. Егоров А. А. Основы хорового письма. Л., 1939.
5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для вузов. М., 2003.
6. Краснощекое В. И. Вопросы хороведения. М., 1969.
7. Копытман М. Р. Хоровое письмо. М., 1971.
8. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение: Учеб. курс хороведения. М., 2009.
9. Левандо П. П. Хоровая фактура. Л., 1984.
10. Паусова Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945–80): Очерки истории и теории: Исследование. М., 1991.
11. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса. Київ, 1979.
12. Пигрова К. К. Руководство хором. М., 1964.

13. *Птица К. Б.* О музыке и музыкантах: Сб. статей / Сост. Б. Г. Тевлин, Л. В. Ермакова. М., 1994.
14. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. М., 2002.
15. *Семенюк В. О.* Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М., 2008.
16. *Соколов В. Г.* Работа с хором. М., 1967.
17. *Тевосян А. Г.* Хоровое искусство России 70-х годов (1967–1980). М., 1982.
18. *Ушкарев А. Ф.* Основы хорового письма. М., 1986.
19. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. М., 1961.

В. Н. Гоптарёв

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

МЕТОДОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА КАК СИСТЕМА

Каждому музыканту-исполнителю приходится в той или иной мере заниматься анализом исполняемых им произведений. Это делается, как правило, спонтанно, на основе приобретенного ранее опыта. Довольно часто педагоги специальных дисциплин предлагают студентам свои варианты исполнительской интерпретации произведений, отражающие *их* видение и опыт. А обучающимся ничего не остается, как принять предложения и замечания педагогов как данность и, добиваясь выполнения их рекомендаций, совершенствовать свои навыки и умения. В процессе самостоятельных занятий студенты исполнительских факультетов, как правило, вовсе не прибегают к музыкально-исполнительскому анализу или в лучшем случае делают его «на ходу», львиную долю времени посвящая занятиям на инструменте.

Актуальность музыкально-исполнительского анализа и требования к нему обозначены в профессиональных компетенциях государственных образовательных стандартов высшего и среднего специального образования. В соответствии с требованиями стандарта, каждый из выпускников музыкального вуза должен владеть методикой исполнительского анализа. Однако обращение к онтологии музыкального образования позволяет сделать вывод о том, что сведения по проблемам теории, методологии и методики музыкально-исполнительского анализа в ней не представлены. Спра-

ведливости ради стоит признать, что в каждой методике преподавания специальных дисциплин и в наиболее известных методических работах представлены этапы работы над музыкальным произведением. В них рассматриваются аспекты, которые отражают огромный многовековой исполнительский и педагогический опыт, но нет модели музыкально-исполнительского анализа в ее полном и системном виде.

Обращение к методологии позволяет по-иному интерпретировать накопленный в методике и практике опыт и давать новые – более полные и системные – результаты, которые могут способствовать совершенствованию музыкально-исполнительской деятельности.

Методология понимается ее исследователями в разных аспектах. Избегая обилия дефиниций, приведем наиболее корректно выражающие ее суть: «Методология – учение о структуре, логической организации, методах и средствах деятельности, как необходимый компонент всякой деятельности» (А. Г. Спиркин и Э. Г. Юдин) [1. С. 478]. Методология – это еще и «философское учение о методах познания и преобразования действительности; применение принципов мировоззрения к процессу познания, к духовному творчеству вообще и к практике» [5. С. 420]. Также заслуживает внимания понимание методологии В. П. Зинченко и С. Д. Смирновым: «Методология – особая форма рефлексии, самосознания науки (особый род знания о научном знании), включающая анализ предпосылок и оснований научного познания, методов; выявление внешних и внутренних детерминант процесса познания; критическую оценку получаемых наукой знаний, определение исторически конкретных границ научного познания при данном способе его организации» [3. С. 8]. В данном определении понимание методологии раскрывается через ее функции.

Изучив и обобщив подходы исследователей к пониманию сущности методологии, мы пришли к заключению, что методология – это не учение, но: 1) ноумен, существующий лишь в абстрактных представлениях, имеющий свою структуру; 2) наука; 3) система научных знаний о методах, способах, процедурах, подходах, этапах исследования и преобразования действительности. В этом контексте может трактоваться и методология музыкально-исполнительского анализа, ее роль и значение.

Роль методологии музыкально-исполнительского анализа заключается в том, чтобы обосновать *способы, методы, подходы, этапы, алгоритм выполнения процедуры анализа*. Это обоснование может осуществляться на основе обращения к методологическому знанию. Оно нашло свое достойное

отражение в работах В. В. Краевского, И. А. Липского, А. Д. и А. М. Новиковых, В. П. Зинченко, С. Д. Смирнова, А. Г. Спиркина, Г. П. Щедровицкого, Э. Г. Юдина и др.

Методология как ноумен – это сложное образование, имеющее свою структуру, уровни и специфические особенности. Фундаментальный уровень представлен методологией как наукой, изучающей наиболее общие проблемы методологии (макроуровень), а также метаметодологией как «методологией для построения методологии» [7]. Также можно говорить о частных методологиях, представленных классами отраслевых и специальных методологий.

По своему статусу методология музыкально-исполнительского анализа является *специальной методологией*, которая входит в состав отраслевой методологии – методологии музыкально-исполнительской деятельности. Методологию музыкально-исполнительского анализа также составляют и иные частные (специальные) методологии, например, методология анализа музыкального произведения в многообразии всех аспектов – от теории и истории до художественно-образного содержания и интерпретации. Необходимо иметь в виду, что любая частная методология должна учитывать методологические основы стоящих выше по уровню методологий. Важно, что все фундаментальные положения методологии, касающиеся как исследования, так и преобразования действительности, должны экстраполироваться на нижние уровни.

Прежде чем раскрыть особенности методологии музыкально-исполнительского анализа, необходимо заметить, что в научной литературе понимание анализа представлено в нескольких аспектах. Приведем только некоторые. Анализ – это и «познавательный процесс», и «процедура мысленного, а часто и реального расчленения исследуемого объекта (предмета, явления, процесса), свойства предмета или отношения между предметами на части (признаки, свойства, отношения)» [4. С. 97]. «Процедуры анализа входят органической составной частью во всякое научное исследование и обычно образуют его первую стадию, когда исследователь переходит от нерасчлененного описания изучаемого объекта к выявлению его строения, состава, а также его свойств, признаков» [Там же].

Методология музыкально-исполнительского анализа должна строиться с учетом методологий научного исследования, музыкознания, анализа музыкально-инструментальной сферы и исполнительской деятельности. Каждая из них имеет свои особенности, категории, методы и подходы.

Так, методология научного анализа содержит такие категории, как *объект, предмет, цель и задачи анализа, подходы, методы, способы, этапы и процедуры*, а также *методологически значимые принципы и положения*.

Представим основные методологически значимые категории научного аппарата музыкально-исполнительского анализа.

Объект музыкально-исполнительского анализа – музыкальное произведение, рассматриваемое в контексте его подготовки исполнителем к исполнению на определенном музыкальном инструменте.

Предмет музыкально-исполнительского анализа – особенности и стороны музыкального произведения, музыкального инструмента и процесса исполнения. Предмет анализа определяет и его основные направления.

Основные направления музыкально-исполнительского анализа: 1) анализ особенностей музыкального произведения; 2) анализ инструментальных особенностей; 3) анализ особенностей деятельности исполнителя, связанной с реализацией сведений и особенностей, полученных в результате двух предыдущих стадий музыкально-исполнительского анализа.

Цель музыкально-исполнительского анализа – получение знаний о музыкальном произведении и особенностях его исполнения, необходимых для последующего применения (например, при построении музыкального образа и плана его реализации, творческой интерпретации и т. д.).

Задачи музыкально-исполнительского анализа обуславливаются конкретными аспектами исследования и определяют подходы к исследованию и анализу. (Например, изучение стилевых особенностей обуславливает применение сравнительно-исторического, философско-эстетического, инструментоведческого, культурологического и иных подходов и т. д.)

Методологические подходы. Методологический подход – это «принципиальная методологическая ориентация исследования, точка зрения, с которой рассматривается объект изучения (способ определения объекта), понятие или принцип, руководящий общей стратегией исследования» [б. С. 143]. Учитывая мнение Е. В. Бондаревской, наиболее точно выразившей сущность научного подхода в исследовательской и педагогической сферах деятельности, можно сделать вывод о том, что подход – это осознанная ориентация на реализацию определенной совокупности взаимосвязанных ценностей, целей, принципов, методов исследовательской или практической деятельности.

В теории и методологии науки известны и широко применяются различные методологические подходы, к которым можно отнести системно-структурный, деятельностный, процессуальный, функциональный, сравнительно-исторический, логический и т. д.

Отдельной категорией аппарата являются *методологически значимые положения*, которые отражают содержание конкретной методологии.

Методологические подходы, применяемые в сфере музыкально-исполнительского анализа, не могут быть объединены в рамках одной смысловой или формально-содержательной сферы. Они делятся на следующие группы: а) общенаучные подходы, используемые в научных исследованиях; б) подходы, связанные с исследованием предмета с позиции конкретных наук (специальные), среди которых необходимо особо выделить герменевтический, отражающий особенности понимания и интерпретации явлений и полученных результатов.

Разработанная и представленная Ю. Н. Бычковым методология музыкознания включает такие разделы, как теоретическое и историческое музыкознание, музыкально-эстетический и культурологический блоки. В контексте методологии музыкознания рассматривается и методология анализа музыкального произведения. Методология музыкознания и анализа музыкального произведения должна быть дополнена герменевтическим блоком, поскольку проблемы интерпретации музыкального произведения, его концепции, художественного содержания и образного строя должны находить отражение как в музыкознании, так и при выполнении музыкально-исполнительского анализа.

Методология инструментально-исполнительского анализа включает следующие направления и подходы.

Направления:

Музыкально-инструментальное. Предполагает выявление и анализ особенностей музыкального инструмента и возможностей для исполнения на нем определенного музыкального произведения.

Исполнительское (технологическое): связано с определением технологических особенностей исполнения музыкального произведения на определенном инструменте.

Подходы: музыкально-инструментальный и исполнительский.

Музыкально-инструментальный. Раскрывается с учетом двух онтологических аспектов бытия предмета искусства – материального (план содержания), который предполагает анализ конструктивной и исполнительской (технологической) и звуко-образно-духовной (план выражения) сфер.

Первый пласт раскрывается в конструктивных особенностях инструмента. К ним необходимо отнести: диапазон, способы и приемы звукоизвлечения, тип клавиатуры, систему расположения клавиш, клапанов, строй инструмента и т. д.

Второй онтологический пласт предполагает выявление и анализ: а) внутренних и внешних особенностей бытия музыкального произведения в его художественно-образном, духовном, идейном аспектах; б) способов реализации этих аспектов при исполнении на конкретном инструменте (духа и замысла композитора, стиля эпохи, эмоциональной, тембровой и иной драматургии, средств выразительности, свойственных данному инструменту и возможных для применения на данном инструменте.

Исполнительский подход. В рамках этого подхода рассматриваются: а) технические трудности, б) особенности применения различных приемов игры на данном инструменте; в) инструментальные штрихи; г) особые эффекты; г) характеристики звуковой палитры (тембра, нюансировки, *legato* и т. д.); д) аппликатура; е) особенности исполнения фактуры и т. д.

Если речь касается коллективного формата исполнения музыкального произведения, то в этом случае необходимо подвергать анализу и особенности управления исполнением: алгоритм решения исполнительских задач; сценические, драматургические, дирижерские особенности исполнения – дирижерскую аппликатуру, режиссерские задачи и т. д.

Методы анализа: выявление и изучение приемов исполнения и способов звукоизвлечения, тембровых, динамических и иных особенностей музыкального произведения и их воспроизведения на определенном инструменте, исполнительских трудностей и т. д. Также важно выявление собственных возможностей исполнителя, позволяющих или не позволяющих исполнять анализируемое произведение.

Представленная в статье методологическая модель музыкально-исполнительского анализа учитывает исполнительский опыт автора, результаты исследований специальной литературы, а также результаты теоретических исследований в данной сфере. Она не является полной, поскольку формат статьи не позволяет изложить особенности музыкально-исполнительского анализа более подробно.

Как представляется, применение методологических основ при осуществлении музыкально-исполнительского анализа даст возможность для его максимально корректной и эффективной реализации в практической деятельности музыканта-исполнителя.

Список литературы

1. Большая советская энциклопедия: В 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. Т. 16. М., 1969–1978.

2. *Бычков Ю. Н.* Методология музыкознания: Программа по направлению 522501 – «Музыкальное искусство». Специализация: «Музыковедение». М., 1999.
3. *Зинченко В. П., Смирнов С. Д.* Методологические вопросы психологии. М., 1983.
4. Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Под ред. В. С. Стёпина. Т. 1. М., 2001.
5. Философская энциклопедия: В 5 т. / Под ред. Ф. В. Константинова. Т. 3. М., 1960–1970.
6. *Юдин Э. Г.* Системный подход и принцип деятельности. Методологические проблемы современной науки. М., 1978.
7. *Hutchinson Thomas E.* Metamethodology. [Электронный ресурс]. URL: <http://eric.ed.gov/?id=ED298894>.

Е. В. Зеленкова

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

СИНЕРГЕТИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА

Процесс профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей является сложной системой, отражающей многообразие учебной деятельности, которая включает, как известно, циклы гуманитарных, музыкально-теоретических дисциплин, а также специальные для каждого музыканта дисциплины. Таким образом, структура учебного процесса предусматривает различные стороны творческой работы. Поэтому, несмотря на предметное разделение учебного процесса, одним из основополагающих факторов становления профессионального мастерства является формирование системного, целостного мышления студентов. В настоящее время представляется актуальным осмысление особенностей формирования общесистемных представлений студентов, базирующихся на многоплановом взаимодействии различных аспектов комплексного, динамичного процесса профессиональной подготовки.

Создание особого «креативного поля» позволяет эффективно формировать у студентов систему общекультурных и профессиональных компе-

тенций, что предполагает синергетическое взаимодействие исполнительского и педагогического компонентов подготовки музыканта.

Профессионализм музыканта основывается на узкоспециальной подготовке, требующей больших усилий в течение длительного времени. Поэтому важным фактором профессионального становления музыкантов разных специальностей является развитие музыкального мышления, что позволяет непосредственно воспринимать большой объем разноплановой информации и синтезировать ее в целостное представление единого пространства профессиональной, в том числе и педагогической, деятельности. Переход качества узкоспециализированной подготовки в многомерное качество системной профессиональной подготовки осуществляется не только посредством анализа, но и посредством интуитивного мышления, что дает возможность находить вектор индивидуального развития каждого музыканта. Именно творческая интуиция, как было выявлено в современных исследованиях, является центральным звеном, специфическим механизмом творчества. Многие музыканты подчеркивают, что основой творческого процесса является понимание музыкальности как особого свойства восприятия и передачи сущности не только явлений окружающей действительности, но и внутреннего мира человека.

В термине «креативность» содержится характеристика творческой, созидательной личности. Следует особо подчеркнуть, что высокоинтеллектуальный человек, обладающий креативностью, в своих действиях нередко опирается на интуицию. Творческая интуиция определяется как непосредственное усмотрение истины и рассматривается как «способность свернуть в одном мгновении и в одном акте собрать все познавательные способности: восприятие, рассудок, разум, воображение» [3. С. 156].

Основой творческого развития музыканта становится процесс межличностного общения с педагогом в процессе систематических индивидуальных занятий, в связи с чем на первом плане оказывается личность педагога – мастера, создающего для студента психолого-педагогическую модель творческой педагогической деятельности. Творческое взаимодействие с педагогом побуждает студента к созданию собственной концепции и интерпретации музыкального произведения; развивает способности к постижению универсальных возможностей музыкального языка; формирует умения к применению системы исполнительских средств художественной выразительности, адекватной авторскому стилю музыкального сочинения; дает возможность овладения методами изучения и музыкально-педагогического анализа музыкального материала. В процессе работы необходи-

мо опираться на понимание значимости достижения высокого уровня исполнительского мастерства, создающего основу для педагогического становления музыкантов разных специальностей.

Изучение сложной структуры процесса творческого обучения музыканта возможно в ракурсе системно-синергетического подхода, который представляет совокупность принципов, связанных с рассмотрением различных объектов как самоорганизующихся систем. Поскольку творческий процесс профессиональной подготовки музыканта характеризуется сложной системой взаимосвязей различных его компонентов, представляется актуальным раскрытие особенностей структурной организации многообразных и динамичных процессов, связанных с творческим саморазвитием музыканта.

Синергетика (с греч. – «совместная деятельность, сотрудничество») – это современная теория самоорганизации, учение о взаимодействии – по определению немецкого ученого Германа Хакена, основателя синергетики как нового научного направления, который ввел его определение и сформулировал основные положения в 1977 году.

В Философском энциклопедическом словаре, изданном в 2004 году, синергетика определяется как «междисциплинарное направление научных исследований, в рамках которого изучаются общие закономерности процессов перехода от хаоса к порядку и обратно (процессов самоорганизации...) в открытых, нелинейных системах...» [5]. Суть системно-синергетического подхода заключается в том, что рассматриваются сложноорганизованные системы, состоящие из большого количества элементов, находящихся в сложном взаимодействии друг с другом.

Основными принципами синергетического подхода являются такие понятия, как:

1. открытость, что предполагает обмен разнообразной информацией с окружающей средой;
2. нелинейность, означающая существование многообразия развития, или спектра различных путей развития, включающих многие случайные направления развития, что может быть обусловлено внутренними или внешними случайными воздействиями;
3. неустойчивость, определяющаяся как чувствительность к малейшим, даже самым незначительным изменениям;
4. порождение эмерджентных, то есть внезапно возникающих новых свойств системы.

В теоретических положениях, раскрывающих основные принципы системно-синергетического подхода, подчеркивается, что самоорганизация любой системы начинается с хаоса (то есть с неустойчивости), когда в существовании системы возможны флуктуации (колебания) – отклонения от средних значений процессов, характеризующих систему; а также существуют альтернативные пути развития системы, которые формируются в точках бифуркации (раздвоения) – точках выбора траектории (стратегии) дальнейшего развития.

Педагогическую систему, направленную на профессиональную подготовку музыкантов разных специальностей, можно рассматривать в ракурсе синергетического подхода. Именно с этой точки зрения наиболее отчетливо можно представить процесс творческого обучения музыкантов, связанный с постоянным поиском путей развития личности, что также представляет собой сложную систему различных личностно-профессиональных качеств.

Поскольку в процессе подготовки осуществляется формирование новых личностных качеств, следует обратить особое внимание на сложное взаимодействие различных структурных компонентов, прежде всего исполнительского и педагогического, обуславливающих появление нового качественного образования, которым и является профессиональное мастерство, проявляющееся во всех сферах деятельности. Поэтому личностно-профессиональное становление музыканта, связанное с проявлением свойств самоорганизации и саморазвития, можно рассматривать с точки зрения системно-синергетического подхода. В настоящее время идеи синергетики становятся фундаментальной основой в разработке современных концепций творческого саморазвития личности.

В рамках системно-синергетического подхода раскрываются новые аспекты изучения личностного развития, что позволяет рассматривать личность как самоорганизующуюся, саморазвивающуюся систему, которая включает в себе, прежде всего, ценностные отношения к миру, деятельности, другим окружающим ее людям. При этом необходимо учитывать личностную перспективу творческого развития. Принципы синергетики основаны на использовании закономерностей нелинейного мышления, что позволяет глубоко и разносторонне исследовать многообразные явления, связанные с процессом личностно-профессионального становления музыканта. Именно в ракурсе синергетической парадигмы можно наиболее ясно выявить особенности самоорганизации педагогической системы, а также раскрыть закономерности творческого процесса, связанные с переходами

от хаоса к порядку, проявляющиеся в особых состояниях эволюционных процессов в так называемых бифуркационных точках саморазвития.

Системно-синергетический подход позволяет рассматривать процесс творческого обучения в виде созданной в воображении исследователя «модели динамической самоорганизующейся системы, для которой характерно появление новых параметров порядка поведения обучающегося» [2. С. 33]. Благодаря моделированию можно изучать сложные закономерности креативной деятельности, побуждающей к раскрытию творческого потенциала личности музыканта, формированию новых профессиональных качеств. Выявление особых психологических механизмов самоорганизации, пробуждаемых в результате творческого обучения, позволяет находить новые способы самосовершенствования и саморазвития музыканта во всех сферах деятельности.

Интересные психологические аспекты исследования творческих процессов предлагаются и в рамках новой интегративной науки «Акмеология» (греч. «акме» – «высшая степень чего-либо»), которая связана с комплексным изучением особенностей развития личности, стремящейся к достижению высшего уровня совершенствования и самоактуализации. Необходимо овладеть пониманием закономерностей внутреннего развития, возможностей личностной самоорганизации. Знание психолого-педагогических основ музыкальной деятельности позволяет находить оптимальные способы творческого взаимодействия и выявлять способности личности к достижению оптимальных результатов.

Акмеологическое понимание личности основано на представлении модели соотношения реального и идеального уровней развития, а также предположении, что сам человек стремится к высшему уровню творческого саморазвития. Исследователями психологии творчества также подчеркивается, что в анализе соотношения понятий личности и субъекта можно выявить особые свойства самоорганизации и саморазвития, благодаря которым через разрешение противоречий пробуждаются возможности личности становиться субъектом профессиональной деятельности. В учебнике «Акмеология» отмечается: «Акме в профессиональном развитии выражаются в сформированности человека как субъекта профессиональной деятельности, профессионального общения, в зрелости его как личности профессионала, что, в свою очередь, означает возрастание разных видов профессиональной компетентности» [1. С. 371].

Таким образом, с точки зрения теории самоорганизации систем в рамках акмеологического подхода подчеркивается заинтересованность самой

творческой личности в достижении совершенства, высшего уровня самореализации, что и обуславливает становление субъектности и высокого уровня профессионального мастерства. Следует обратить внимание, что понятие вершины «акме» рассматривается как непрерывная цепочка достижений, то есть постоянное восхождение по ступеням творческого процесса в поиске новых способов самореализации. Достигая определенного уровня, музыкант каждый раз неизменно должен видеть перспективу новых возможностей развития.

Большую роль в профессиональной подготовке музыкантов играет ряд междисциплинарных курсов, таких как «Музыкальная педагогика и психология», «Музыкальное исполнительство и педагогика», способствующих целенаправленной практической реализации задач формирования сложного комплекса профессиональных знаний и умений во взаимосвязи с готовностью к применению всей системы компетенций в предстоящей деятельности. Эти курсы направлены на систематизацию имеющихся у студентов психолого-педагогических знаний в их взаимодействии с практическим исполнительским опытом. В Федеральном государственном образовательном стандарте высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) в области музыкального искусства представлены требования, изложенные в виде системы компетенций, которые могут быть реализованы, с одной стороны, посредством системного анализа различных аспектов деятельности, а с другой – путем создания целостного представления о взаимодействии исполнительского и педагогического компонентов подготовки.

Таким образом, следует особенно подчеркнуть, что становление личности музыканта как субъекта культуры и профессиональной деятельности обусловлено прежде всего творческой активностью студента, осознанием ценностно-смысловой значимости творческого обучения в музыкальном вузе. В процессе овладения опытом творческой деятельности достигаются определенные точки бифуркации, и в эти моменты происходит осознание студентом обретенного нового качества – профессионального мастерства, которое, конечно, формируется благодаря созданным педагогическим условиям. Поэтому процесс профессиональной подготовки музыканта является сложным, многоуровневым, динамичным, имеет нелинейный характер, обусловленный индивидуально-творческой спецификой подготовки. Посредством творческой деятельности изменяются свойства и качества личности музыканта в соответствии с современными требованиями к уровню компетентности и профессионального мастерства. Этому способствуют творческие установки, направленные на выявление глубокой

внутренней взаимосвязи музыкально-педагогических знаний, опыта и исполнительских умений, что обуславливает стремление к непрерывному профессиональному совершенствованию.

Список литературы

1. Акмеология: Учебник. 2-е изд., перераб. / Под общ. ред. А. А. Деркача. М., 2006.
2. Зеленкова Е. В. Педагогическая компетентность музыканта: Содержание и структура. Казань, 2015.
3. Культурология. XX век: Словарь / Под ред. А. Я. Левит. СПб., 1997.
4. Синергетика и психология. Тексты. Вып. 3: Когнитивные процессы. М., 2004.
5. Философский энциклопедический словарь / Под ред. А. Ивина. М., 2004. [Электронный ресурс]. URL: www.dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy.

В. О. Петров

*доктор искусствоведения, доцент
Астраханской государственной консерватории*

ДИРИЖЕРСКИЙ АКЦИОНИЗМ В ОПУСАХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА ВИКТОРА ЕКИМОВСКОГО

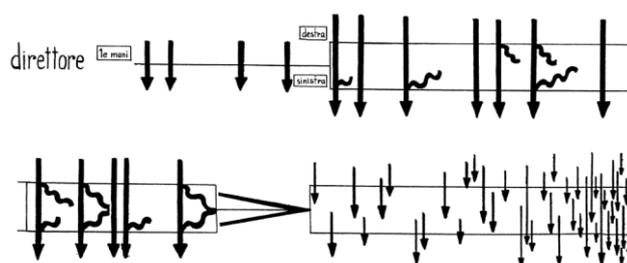
Инструментальный театр – один из знаковых жанров современного музыкального искусства – обладает рядом сочинений, в которых главными «действующими лицами» являются дирижеры. Исполнители же, ориентируясь на их жесты, иногда – конкретные сценические действия (они могут включать передвижения дирижера по сцене, его изречения и т. д.), призваны стать соавторами дирижерского прочтения концепции произведения, донести его идеи до публики. Таких произведений много в творчестве Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена, Р. Эриксона, Д. Корильяно, Р. Щедрина и других композиторов второй половины XX – начала XXI века [См. о теории инструментального театра: 3–7].

Знаменитый дирижер И. Маркевич говорил: «Дирижер не является центром вселенной. Он посредник между автором музыки и определенной группой исполнителей; между исполнителями и слушателями... Есть слушатель, и есть композитор. А я, дирижер, только между ними» [Цит. по: 2.

С. 187]. В некоторых композициях московского композитора Виктора Екимовского дирижер превращается в главного действующего персонажа, прекращая выполнять посредническую функцию.

Первым таким произведением в творчестве автора предстает *Композиция 14, «Balletto»* (1974) для дирижера и любого ансамбля. Почему «для дирижера и...»? Ответ – в эпиграфе к сочинению: «Дирижер – главная фигура любого концерта. Он трудится аки пчела, выбиваясь из сил, в отличие от автора, который преспокойно сидит в зале, лишь созерцая его мучения... И вот, каденция дирижера *solo*, его агония и последний вздох...». Р. Фархадов отмечает, что «Графическая алеаторика знаменитого "Balletto" – почти кейджевский синтез театра, танца, мимики и звуков, а на более глубоком уровне: музыка, которая рождается от любого действия и жеста» [8]. Форма произведения, по мнению Д. Шульгина, – «инструментально-театральные, алеаторические, крещендирующие двойные вариации» [9. С. 248]. На наш взгляд, Д. Шульгин допустил неточность в определении формы произведения, поскольку двойные вариации (согласно общепринятой музыковедческой терминологии) – это вариации на две темы. В «Balletto» Екимовского ничего подобного нет: нет двух тем ни в музыкальном плане, ни даже в метафорическом. Скорее, в данном случае можно говорить о наличии первичных и вторичных вариаций: 1) вариации дирижера (по принципу «делаю, что хочу») и 2) вариации исполнителей, которые являются реакцией на вариации дирижера.

В партитуре не обозначена звуковысотная организация материала; исполнители играют, что хотят и как хотят, однако *повинуясь воли дирижера*. Сама партитура представляет собой линии движения частей тела дирижера.

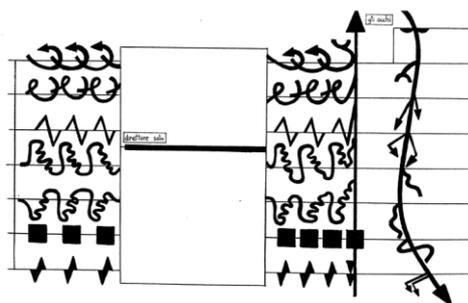


«Музыканты играют без нот и ориентируются исключительно на действия дирижера» – так указано в партитуре. Именно дирижер, в свою очередь, при помощи активной жестикуляции и мимики (его движения рук и ног, головы, глаз, локтей, плеч выписаны Екимовским при помощи специальной графической символики) показывает определенные движения, а исполнители, в меру своих способностей и фантазии, играют то, что, на их взгляд, могут выразить эти физические и мимические движения.

Справедливо отмечает Т. Шевченко, что «жанр Balletto может быть определен как "инструментальный театр-буффонада с каденцией-монологом", а техника музыкального письма – как всекомпонентная алеаторика (= панкомпонентная, алеаторика полная) поскольку абсолютно весь материал сочинения, включая звуковую и ритмическую ткань, темп, характер и состав инструментов, при каждом его новом исполнении создаются заново» [9. С. 248].

Как же возникла подобная идея в творческом воображении Екимовского? На этот вопрос отвечает сам композитор: «Мне трудно сказать, как в голову пришла такая, в общем-то, не музыкальная идея. Но вот сейчас (уже сколько лет-то прошло) я думаю, что музыкой может быть любая конструкция, то есть любые авангардные "происки", и перформансы, и хэппенинги, и акции, и проекты, в которых присутствует какой-то, хотя бы даже небольшой намек на музыкальное действие. В них даже может и не быть звуков...» [Цит. по: 10. С. 54–55]. Известен и прототип сочинения Екимовского – произведение под названием «Visible music» (1962) Д. Шнабеля для дирижера и одного инструменталиста.

В «Balletto» нет музыки, нет формы, нет динамики, есть только идея и определенный драматургический план: «Ну, в начале как бы длительная экспозиция с разными частями. Вот, например, локоть дирижера вступает, потом его голова делает какие-то движения, потом руки; потом уже пальчики начинают работать (то есть каждый пальчик должен самостоятельно шевелиться и показывать музыкантам отдельные звуки), потом появляется лирическое место – оно же здесь средняя часть, а затем – подход к кульминации: тут дирижер и головой что-то делает, и мощно руками машет, и локтями двигает... В самой же кульминации у него практически все части тела задействованы, и он может даже повернуться к исполнителям спиной (по-итальянски здесь обозначено – *cupo*) и делать все, что угодно» [Цит. по: 10. С. 56–57]. Исполнение не требует долгих репетиций, четкого расположения инструменталистов и самого дирижера в пространстве сцены. Партитура – графическая:



Как правило, «Balletto» исполняется следующим образом: дирижер находится лицом к залу, а исполнители сидят или стоят спиной к публике.

Произведение пользуется невероятной популярностью как в России, так и за рубежом (за рубежом даже большею): оно регулярно исполняется в Великобритании, Германии, Финляндии, Польше, Австрии, Швейцарии, во Франции; входит в репертуар ансамблей В. Спивакова и Б. Бихлера. Но особую популярность оно приобрело в исполнении М. Пекарского и его ансамбля ударных инструментов. Слово Екимовскому: «Первое место по производству "баллеттных" спектаклей прочно занял Марк Пекарский и, без сомнения, никогда и никому его не уступит. В скольких *пекарских* бенефисах участвовало *Balletto* за прошедшие десять лет (это замечание Екимовского относится к 1997 году. – В. П.)! В СССР и России – в Харькове, Казани, Брянске, Волгограде, Новосибирске, Петропавловске-Камчатском и не-Камчатском... за рубежом – в Лондоне, Варшаве, Вене, Цюрихе, Дуйсбурге, Берлине, Париже... Порой под *Balletto* подбиралась и специальная программа – например, в Хельсинки концертный вечер так и назывался "Balletto для дирижера". Однажды оно даже вошло в сценарий новогоднего представления, который срежиссировал сам маэстро и с десятков раз прокрутил на детских елках. А чего стоит концертное гранд-турне по городам и весям Испании, где Пекарский танцевал *Balletto* аж семь раз, причем в свой последний танец завлек почетного гражданина города Мадрида В. Спивакова с его почетным ансамблем того же города Мадрида... Фантазия же Марка Ильича при воплощениях *Balletto* – поистине неистощима. Конечно, у него уже выработались какие-то застолбленные движения, жесты, мимики, но всякий раз, подчеркиваю: *всякий*, он в своей импровизации выдумывал новые ходы – порой невероятно смешные и ставящие даже привыкших ко всему исполнителей в тупик. Бывали случаи, когда Пекарский заигрывал с публикой, которая стихийно отзывалась на его приглашение, и тогда возникало что-то вроде перформанса» [1. С. 196–197].

Еще одной композицией, репрезентирующей, помимо, естественно, акционизма исполнительского, дирижерский акционизм на сцене, представит *Композиция 73, «Лебединая песня» (вторая)* (1996) для струнного квинтета, дирижера и магнитофонной пленки. Музыкальный материал построен на фрагментах струнного квартета Бетховена:

The image shows a musical score for a string quintet, section A, marked "Andante maestoso". The score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, and Violoncello. The first system shows the beginning of the piece with a forte (ff) dynamic. The second system shows a change in dynamics to mezzo-forte (mf) and piano (p). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Партитура, как и в большинстве произведений Екимовского, содержит авторский комментарий: «Непосредственно перед самым звучанием музыки дирижер должен рассказать музыкантам (а заодно и публике), что они сейчас будут играть медленную часть из струнного квинтета Бетховена, которую автор успел записать лишь в clavire¹. После смерти композитора этот фортепианный дирекцион был издан как *Klavierstück C-dur* под рубрикой *Letzter musikalischer Gedanke* – "Последняя музыкальная мысль". После такого вступления дирижер начинает исполнение и ведет его в обычной традиционной манере до окончания бетховенского текста... С раздела *B* дирижер постепенно оставляет свою руководящую роль (ансамбль продолжает играть самостоятельно точно по тексту до самого конца, не реагируя на его действия) и переключается на актерскую игру...». Вот некоторые приемы, используемые дирижером в дальнейшем: уподобление себя глухому человеку (используется муляж слухового аппарата), слепому человеку (надевание очков, затем вторых очков поверх первых), человеку с отсутствием пространственной координации (неверные дирижерские жесты, хождения по сцене), человеку с особыми симптомами ухудшения здоровья (имитация радикулита, сердечной недостаточности, болезни Паркинсона и т. д.). Другими словами, дирижер поддается «симптому» полной импровизационности. С наступлением раздела *C*, знаменующего окончание звучания квинтета, дирижер постепенно «угасает» и

¹ Создание Бетховеном этой музыки датировано ноябрём 1826 года.

«умирает» на сцене. Во время дирижерского акционизма (от раздела *B* до раздела *C*) исполнители совершают тональное *decrescendo*, доводя уровень звучания до *rrrrrr*. После окончания исполнительского акта (раздел *C*) продолжает звучать материал, воспроизводящийся магнитофоном. Все сочинение завершается с прекращением звучания магнитофонной пленки.

Список литературы

1. *Екимовский В. А.* Автобиография. М., 1997.
2. *Некрошине А.* Дирижер и его оркестр // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 185–188.
3. *Петров В. О.* Жанры инструментального спектакля // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Материалы Международ. науч. конф., 9–13 апреля 2013 года. М., 2013. С. 357–364.
4. *Петров В. О.* Инструментальный театр: функции жанра в современном обществе // Искусство и философия: Материалы IV Международ. конф. М., 2015. С. 67–75.
5. *Петров В. О.* Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. 2011. № 2 (18). С. 40–45.
6. *Петров В. О.* К вопросу о событийности в произведениях инструментального театра // Музыкальный авангард: вопросы творчества, исполнения, преподавания: Сб. материалов IV Международной научно-практ. конф. (г. Пермь, 10–11 сентября 2011 г.). Пермь, 2011. С. 97–107.
7. *Петров В. О.* Основные жанровые признаки инструментального театра // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1. Ч. 2. СПб., 2015. С. 44–48.
8. *Фархадов Р. Я.* Виктор Екимовский + Виктор Екимовский. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.composers.ru/?module=arsnova>. Дата обращения: 12.07.2010.
9. *Шульгин Д. И.* Современные черты композиции Виктора Екимовского: Монографическое исследование. М., 2003.
10. *Шульгин Д. И., Шевченко Т. В.* Творчество-жизнь Виктора Екимовского: Монографические беседы. М., 2003.

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

А. Н. Жук

студент Казанской государственной консерватории

Т. А. Алмазова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

АЛЬТ В КВАРТЕТЕ № 13 Д. ШОСТАКОВИЧА

Дмитрий Шостакович – один из крупнейших композиторов XX века, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель. Он является автором большого количества произведений в различных жанрах: опер, балетов, симфоний, концертов, камерно-инструментальных, камерно-вокальных и других сочинений. Его работы получили высочайшее признание во всем мире.

Струнные квартеты – важнейшая область в наследии композитора. Шостакович написал свой Первый квартет (*до мажор* соч. 49) в 1938 году, в тот период, когда уже сформировались его творческие принципы. Он не оставлял работу над этим жанром до конца жизни. Им создано 15 квартетов, которые прочно утвердились в современной концертной и педагогической практике. Каждое сочинение композитора в этом жанре – это индивидуализированный проект с точки зрения жанра, формы, концепции и трактовки ансамбля. Важной чертой квартетов Шостаковича является удивительная выверенность фактуры, верное ощущение гармоничного сочетания струнных инструментов.

Квартет № 13 *b-moll* соч. 138 написан Д. Шостаковичем в 1970 году. Он посвящен выдающемуся альтисту Вадиму Васильевичу Борисовскому – участнику Квартета имени Бетховена, который был первым исполнителем почти всех квартетов Шостаковича. Квартет поражает своей трагической силой, глубиной, концентрированностью мысли и точностью ее выражения. Сочинение демонстрирует характерную черту творчества композитора – влияние симфонических принципов на камерно-инструментальный

жанр. Это проявляется в глобальности концепции, обобщенности замысла, сквозном интонационном развитии, а также большой роли тембра в драматургии сочинения.

В Квартете Шостакович поднимает глубокие философские вопросы: жизни и смерти, смерти и бессмертия, конфликта внутреннего и внешнего. По замечанию С. Волошко, «внутренний мир человека, глубинные процессы психики, размышления о вечных вопросах бытия – все эти темы, свойственные Шостаковичу и выражающие самые напряженные моменты духовного существования личности, во все времена вставали в монологах драм и трагедий» [2. С. 436].

Квартет – одночастное произведение, написанное в концентрической форме, состоящей из пяти разделов. Они масштабны, резко контрастны друг другу, но в то же время интонационно связаны. Тематизм всех разделов вырастает из первой темы, открывающей произведение. Она пронизывает все разделы и является своего рода «пратемой»: ее интонационный материал – источник почти всех тем произведения. Тема построена по принципу додекафонной серии – неповторяемости 12 ступеней. Но она не производит впечатления хроматического звучания, в интервальной структуре выделяются диатонические обороты и сохраняется ориентация на тональность.

Квартет № 13, как и другие сочинения в этом жанре, отличается новой трактовкой ансамбля. Композитор отказывается от традиционных функций инструментов. Скрипки, альт и виолончель становятся равноправными, каждый берет на себя функцию как мелодического, так и гармонического голоса, а их тембры играют важнейшую роль в переосмыслении материала. Закрепляя за определенными инструментами тот или иной материал, Шостакович передает его другим инструментам или их сочетаниям, добиваясь порой полного изменения характера, настроения, смысла темы.

Ведущую роль в Квартете играет альт. Этот Квартет смело можно назвать «альтовым» не только благодаря тому, что он посвящен великому альтисту В. Борисовскому, но и тому, что альт здесь является «главным персонажем», выразителем основного характера, главной идеи. В музыкальном материале альты выражен широчайший спектр состояний и настроений: это размышление и повествование, грусть и негодование, протест. Альт может быть взволнованным и умиротворенным, ярким и очень сдержанным. Альт в Квартете № 13 выполняет разнообразные функции: тематическую (альт – ведущий голос в темах почти всех разделов), контрапунктирующего голоса (мелодический контрапункт альты раскрывает важный подтекст тем), сопровождения (гармонического голоса, «педали», остинатного фона).

У альты большое количество соло. Начинают и завершают произведение монологи альты: они как бы олицетворяют голос автора, альтовые соло Квартета являются своего рода авторским комментарием. Все «события» сочинения предстают перед нами сквозь призму альты.

Шостакович в Квартете № 13 раскрывает новые выразительные и технические возможности альты. В сочинении активно задействованы крайние регистры инструмента (особенно примечателен максимально возможный высокий регистр), используются нетипичные для альты штрихи и приемы (*spiccato* вниз смычком, игра двойными нотами, флажолеты), имитируются ударные инструменты (удар древком смычка по деке).

В Квартете есть связи с другими сочинениями композитора, в частности содержатся фрагменты из 14-й симфонии Шостаковича – по времени предшественницы 13-го квартета, – конкретизирующие смысл инструментального тематизма квартета. Например, мелодический контрапункт второй темы первого раздела Квартета (у второй скрипки и альты) является автоситатой мотива из четвертой части 14-й симфонии «Самоубийца» (на слова «Три лилии...»), а третья тема того же раздела имеет связь с первой частью симфонии «De profundis» (на слова «Сто горячо влюбленных»). М. Арановский высказывает мысль о том, что творчеству Шостаковича свойственна особая цельность. Каждое новое произведение, по мнению М. Арановского, словно включалось «...в длинный ряд высказываний, где варьировались темы, идеи, но расширялась "аргументация", постепенно охватывая все более обширный круг явлений, процессов, событий, усматривая их соподчиненность одной центральной проблеме...» [1. С. 60].

Своего рода продолжением и завершением «альтовой линии» в творчестве Шостаковича стала Соната для альты и фортепиано – последний опус композитора, созданный в 1975 году.

Сочинения Шостаковича в значительной мере способствовали росту интереса композиторов к альту, который особенно ярко проявился в музыке последней четверти XX века и начале XXI века.

Список литературы

1. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977. С. 55–94.
2. Волошко С. Квартеты Д. Шостаковича: к проблеме семантики жанра // Шостаковичу посвящается: К 100-летию со дня рождения композитора / Сост.-ред. Е. Долинская. М., 2007. С. 432–437.

А. М. Муртазина

студентка Казанской государственной консерватории

Д. Р. Загидуллина

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

**ВТОРАЯ СИМФОНИЯ Р. КАЛИМУЛЛИНА:
ВОПРОСЫ ТЕМАТИЗМА, ФОРМЫ, ОРКЕСТРОВКИ**

Р. Калимуллин является одним из наиболее ярких современных татарских композиторов, он активно работает в жанрах симфонической музыки¹. В его творческом багаже – семь симфоний, хотя композитор, впервые обратившись к этому жанру в 1982 году (симфоническая поэма «Булгары»), затем отошел от создания симфонической музыки на довольно длительный период². В интервью Калимуллин пояснил этот факт: «Когда я закончил консерваторию, я перестал писать оркестровую музыку, переключившись полностью на камерную. Лет на пятнадцать дал себе время на изучение инструментов. Можно сразу писать оркестровую музыку, но это еще не означает, что ты вошел в когорту симфонических композиторов. Я писал достаточно много дуэтов, трио, ансамблей. И это дало мне тот багаж, который сейчас позволяет легко написать каденцию или соло» [3]. После тщательного освоения выразительных и технических возможностей инструментов Калимуллин вновь обращается к симфонической музыке, продолжая работать в этом жанре по сей день, постоянно находясь в поиске новых форм, приемов, техник.

Семь симфоний Калимуллина написаны им на протяжении последних 15 лет (2000–2015). Перечислим их:

Симфония № 1 «Мелодия Тукая» для струнного оркестра (2000);

Симфония № 2 для большого симфонического оркестра (2009);

¹ Рашид Фагимович Калимуллин (род. в 1957) – композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Председатель правления Союза композиторов Республики Татарстан. С 9 декабря 2015 года – председатель Союза композиторов Российской Федерации.

² Можно провести параллель с творчеством выдающегося татарского композитора Н. Жиганова, написавшего свою Первую симфонию в 1935 году (это была его дипломная работа к окончанию Московской консерватории). Ко Второй симфонии «Сабантуй» он обратился спустя 33 года в 1968 году, уже будучи автором нескольких опер, программных симфонических сочинений. На вопрос о том, почему он не пишет симфонии, Жиганов отвечал: «...симфонии не пишут ради того, чтобы написать симфонию. Чтобы написать симфонию, нужно иметь богатый жизненный материал, мастерство, опыт. Может быть, когда-нибудь рискну» [1. С. 123].

Симфония № 3 для большого симфонического оркестра (2011);
 Симфония № 4 для струнного оркестра (2011);
 Симфония № 5 для рояля и струнного оркестра «Образы» (2012);
 Симфония № 6 «Дети неба» для фортепиано и камерного оркестра (2014);

Симфония № 7 «Синбад-мореход» для большого симфонического оркестра (2015).

Рассмотрим Вторую симфонию Р. Калимуллина, представляющую собой одночастный цикл, написанный для тройного состава симфонического оркестра.

Драматургия Второй симфонии основана на взаимодействии трех контрастных образно-музыкальных сфер, для характеристики каждой из них композитор использует определенный набор выразительных средств: мелодико-интонационных, ритмических, гармонических. Темброфактурное воплощение каждой сферы также имеет свои особенности. Именно на развитии и взаимодействии этих трех музыкальных образов строится вся композиция произведения. Каждая образная сфера представлена своим музыкальным тематизмом.

Первую образную сферу представляет торжественная (ремарка автора) гимнического плана тема с чертами архаичности – условно тема Запада:

Мелодия узкого диапазона в пределах кварты складывается из секундовых и терцовых интонаций; ритмический рисунок построен на одной формуле, повторенной восемь раз, что также подчеркивает стабильность и неизменность образа:

Исполнение главной темы, характеризующей первую сферу, Калимуллин поручил интересному тембровому миксту: струнной группе и фортепиано-

но, при этом рояль полностью дублирует партию струнных. С одной стороны, глубокий поющий тембр струнных, обладающий значительными мелодическими ресурсами, способностью к протяженному звучанию, придает теме глубину, распевность; с другой стороны, фортепиано, как клавишно-струнный и молоточковый инструмент, способствует достижению большей четкости мелодического, ритмического рисунка и плотности фактуры.

В своем первоначальном виде тема Запада появляется лишь в заключительном разделе симфонии (47), что создает тематическую арку и уравновешивает структуру произведения. На протяжении всей симфонии тема этой сферы подвергается тональной разработке: *c-moll*, *g-moll*. Перемена лада, безусловно, влияет на характер темы, добавляя ей меланхоличную окраску.

Вторая сфера представлена двумя тематическими элементами. Первый (условно *первая тема Востока*) экспонируется непосредственно вслед за *темой Запада*, создавая яркий контраст к ней: после небольшой паузы приглушенно вступает ударная группа (ремарка автора «таинственно»), при этом все инструменты, исполнявшие первую тему, отключаются. Исключительно важная роль принадлежит ударным. Вступление к новой теме звучит у двух литавр (C и G) в сопровождении двух барабанов, выстукивающих ровный ритм, подобно метроному. Чуть позже на слабые доли по очереди вступают *cow bells* и *temple blocks*, причем их звуки каждый раз возникают на различные доли такта, создавая ощущение неустойчивости. Ритмическая строчка традиционных литавр отличается своеобразием рисунка, который создается за счет сглаживания сильной доли, вызывающего ощущение переменности размера, однако на фоне партии барабанов, отмечающих сильные доли тактов:

The image shows a musical score for percussion instruments in 4/4 time, marked "таинственно" (mysteriously). The score includes parts for Timp., Dr., Cym., T. Bl., T. D., and a bottom staff for mpts and guiro. Dynamics range from mp to f.

- Timp.:** Bass clef, 4/4 time, *mp*. Rhythmic pattern: quarter notes on the 2nd and 4th beats.
- Dr.:** Treble clef, 4/4 time, *mf*. Rhythmic pattern: quarter notes on the 2nd and 4th beats.
- Cym.:** Treble clef, 4/4 time. Rests throughout.
- T. Bl.:** Treble clef, 4/4 time, *mf*. Rhythmic pattern: quarter notes on the 2nd and 4th beats. Includes markings for "temple blocks" and "cow bells".
- T. D.:** Treble clef, 4/4 time, *mf*. Rhythmic pattern: quarter notes on the 2nd and 4th beats.
- Bottom staff:** Treble clef, 4/4 time, *f*. Rhythmic pattern: quarter notes on the 2nd and 4th beats. Includes markings for "mpts" and "guiro".

В целом в данной симфонии все ударные инструменты можно условно подразделить на *три группы*:

- литавры (гармоническая функция);
- большой и малый барабаны (ритмическая функция);
- другие ударные: *cow bells, temple blocks, guiro, nuts, cymbals, triangle, glockenspiel* (темброкolorистическая функция).

Значительная роль ударных сохраняется на протяжении всего произведения при развитии тем этой сферы.

Сам композитор отмечал, что ритмическая неравномерность является его излюбленным приемом: «Приветствую нестандартные ритмы, которых нет в классике» [3]. Аналогичные примеры такого ритма можно наблюдать в Третьей симфонии (партия литавр), в Четвертой и Пятой симфониях (партия всех струнных инструментов) Р. Калимуллина.

Сразу привлекают внимание экзотические инструменты (*guiro, nuts*)¹, которые композитор вводит в партитуру этой симфонии. Известно, что Р. Калимуллин давно увлекается поиском различных музыкальных инструментов во время зарубежных гастрольных поездок. В его коллекции их более двухсот, и композитору хотелось бы в дальнейшем «...восстановить инструменты... и создать из них оркестр» [2]. Это увлечение актуально по сей день: в октябре 2014 года в Центре «Эрмитаж-Казань» прошла выставка «Музыкальные инструменты народов мира», где была представлена и коллекция Калимуллина. Он отметил, что большинство собранных им инструментов составляют духовые и ударные, для которых композитор пишет свои сочинения, тем более что он сам играет на многих из них. Отношение Калимуллина к ударным инструментам характеризуют его слова: «...я с инструментами разговариваю, как с живыми существами. Они вдохновляют меня» [2]. Именно так трактуются ударные во Второй симфонии: они становятся одним из главных элементов характеристики тематизма второй сферы.

На непрерывном фоне ударных появляется второй тематический элемент *Востока* – мелодия альтового саксофона в *cis-moll* – извилистая, узкого диапазона, построенная на хроматическом опевании тона *e*. Контраст двух тематических сфер подчеркнут сопоставлением однотерцовых тоналностей.

¹ *Guiro* – инструмент латиноамериканского происхождения, изготовленный из высушенной тыквы. При проведении по зарубкам специальной деревянной палочкой извлекается высокий, резкий звук.

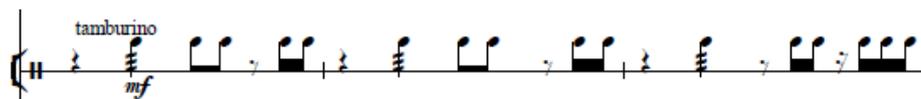
Nuts – ударный инструмент, в переводе с английского означает «орешки».



Тематические элементы *темы Востока* в отличие от *темы Запада* на протяжении всего произведения претерпевают значительные изменения, динамизируясь в плане мелодики, ритма, оркестровки, фактуры, а также в жанровом отношении. Первый элемент восточной сферы, представленный при экспонировании тремя группами ударных, в первоначальном инструментальном составе появляется лишь дважды: в [31] в несколько сокращенном виде, в [43] литавры вступают чуть позже, чем при экспонировании. В [47] и [52] ударная группа оркестра представлена неполным составом: звучат лишь литавры и барабаны. В данном эпизоде композитор не использует остальные ударные, сбивающие с привычного метроритма, создается метрический дискомфорт за счет смены размера 4/4 на 5/4. К тому же в партии тенорового барабана четверти и восьмые вновь располагаются неравномерно.



В середине сочинения, которую можно наметить лишь условно, наблюдается самостоятельная роль одной или нескольких линий ударных инструментов. Например, в [13] одновременно играют гlockenspiel и вибрафон, заполняя мелодическую канву гармоническими интервалами наряду с первыми и вторыми скрипками. Интересно, что на границе [14] и [15] из всей ударной группы оркестра остается звучать лишь один тамбурин. Это единственный небольшой сольный эпизод этого инструмента.



С [16] по [18] композитор на время выключает абсолютно всю ударную группу оркестра, вероятно, потому что далее [19] возникает лирический эпизод, где на фоне меланхолических созвучий струнной группы сплетаются

в тембровой полифонии мелодии солирующих деревянных духовых. Зато при каждом появлении темы третьей сферы в общем звуковом потоке всегда включаются ударные.

Наиболее сильным изменениям подвергается второй элемент *темы Востока*. В первую очередь следует отметить преобразование его инструментального облика: если в начале и в конце сочинения эту извилистую тему исполняет саксофон, то в середине и в развивающих разделах можно наблюдать «оркестровую полифонию», в которой солируют труба в [6], гобой и фагот в [9], кларнет, затем аккордеон в [11], английский рожок и малая флейта в [19]. В целом этот элемент второй сферы активно развивается, существенно меняя тему в интонационном и тембровом отношении.

С резким вторжением образов *третьей сферы* вновь происходит полное тембровое переключение: во-первых, возвращаются струнные и фортепиано, уже звучавшие в *теме Запада*, а также ряд ударных инструментов; во-вторых, впервые экспонируется медная группа оркестра, но *без труб*. Все инструменты в едином ритме на *f* скандируют диссонирующий пентаккорд *c-dis-fis-g-ais*. Новая тема играет важную роль в симфонии, постоянно вторгаясь в развитие тематизма обеих образных сфер. Именно эта тема на протяжении всего произведения сохраняет свой экспозиционный облик.

Основные черты тематизма трех образных сфер (*Запада, Востока и «нейтральной»*) можно представить в виде сравнительной таблицы, которая наглядно демонстрирует их кардинальные различия:

Образно-тематические сферы	Первая (западная)	Вторая (восточная)	Третья (нейтральная)
Тональный план	<i>C-dur</i>	<i>cis-moll</i>	Устой <i>C</i>
Темповое указание	Торжественно (♩ = 68)	Таинственно (♩ = 68)	Решительно (♩ = 86)
Фактура	Аккордовая	Полифоническая	Гетерофонная
Ритм	Ровный, оstinатный	Нестандартный	Ровный, оstinатный
Тембровый план	Струнные и фортепиано	Ударная группа оркестра и солирующие инструменты (саксофон, труба, гобой, кларнет и аккордеон)	Все группы оркестра, кроме деревянных духовых

Форму симфонии нельзя трактовать однозначно. Как было отмечено раньше, драматургическую основу сочинения составляет взаимодействие трех образно-контрастных сфер. Постоянное звучание трех главных тем в различных вариантах и сочетаниях придает ей некоторую калейдоскопичность. В целом произведение представляет собой свободную композицию, но подробный анализ позволяет обнаружить в ней черты *сонатности* и *рондальности*:

Черты сонатной формы	1) условное деление на три раздела; 2) наличие контрастных тем в экспозиции; 3) становление, сближение тем в процессе развития.
Черты рондо	1) наличие рефрена (тема третьей сферы); 2) чередование рефрена с различными темами.

Можно также отметить такой признак *рондо-сонаты*, как завершение экспозиционного раздела повторением главной темы в основной тональности.

Анализ симфонии позволил выявить следующие особенности:

- наличие трех образно-тематических сфер, на взаимодействии которых строится драматургия симфонии;
- тембровое сближение противоположных образно-тематических сфер в процессе развития;
- создание темброво-тематической арки, обрамляющей композицию, придающей ей структурную цельность и законченность;
- строгий расчет в использовании звуковых ресурсов, постепенное включение новых тембров в оркестровую ткань, использование приема «прибереженного» тембра (яркие соло саксофона, трубы, аккордеона после их длительного «молчания»);
- в сочинении выделяется *группа солистов*: саксофон, труба, гобой, кларнет и аккордеон, приобретающих значение инструментов-«персонажей»;
- использование инструментов в нетипичных для них амплуа: трубе поручаются лирические и драматические темы, а фортепиано трактуется как равноправный участник оркестра, не вступающий в диалог с оркестром по концертному принципу;
- каждая образная сфера воплощается определенной группой тембров, своеобразными *ансамблями*, на сочетании которых строится композиция всего произведения.

Список литературы

1. *Гиришман Я. М.* Назиб Жиганов. М., 1975.
2. *Завалишина Т. О.* Рашид Калимуллин: «Комбинаций в музыке – миллионы! Это неправда, что уже все придумано». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.business-gazeta.ru/article/59083/>. Дата обращения: 01.10.2015.
3. Интервью с Р. Калимуллиным. 2015. 1 окт. // Архив А. Муртазиной.

Е. А. Мутрискова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – В. И. Яковлев,
доктор исторических наук, профессор*

К ВОПРОСУ КАТАЛОГИЗАЦИИ ВЫПУСКНЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАБОТ СТУДЕНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ КАЗАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (На примере кафедры народных инструментов)

На современном этапе обучения музыкантов-исполнителей в музыкальных вузах России одной из важнейших составляющих выпускных государственных экзаменов является защита дипломных работ. Многие годы дипломные работы в Казанской государственной консерватории (как и в других вузах страны) носили название «Дипломный реферат», с 2007 года они именуются «Выпускная теоретическая работа».

Подобные принципиальные изменения в названии дипломных работ, а самое главное – в их содержании, связаны с тремя важнейшими, на наш взгляд, обстоятельствами. Во-первых, с введением в образовательные стандарты последнего поколения научно-исследовательской составляющей, касающейся научно-методической и педагогической подготовки выпускников исполнительских факультетов. Во-вторых, с введением в учебный процесс новой наукоемкой дисциплины «Музыкальное исполнительство и педагогика», направленной на раскрытие ранее весьма слабо используемого научного потенциала музыкантов-исполнителей и предполагающей формат индивидуальных занятий. В-третьих, немаловажным фактором стало создание в Казанской государственной консерватории специальной кафедры «Теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики» (далее – ТИИИМП), в задачи которой входит научное сопро-

вождение подготовки выпускных теоретических работ: от выбора темы до защиты на государственном экзамене.

Проблемы преподавания учебной дисциплины «Музыкальное исполнительство и педагогика», а также создания кафедры ТИИИМП были затронуты в ряде статей В. И. Яковлева, опубликованных в сборниках материалов Всероссийской конференции «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» [3]. Методике подготовки выпускных теоретических работ посвящена работа «Подготовка выпускной теоретической работы: Методические рекомендации для студентов исполнительских факультетов» педагогов кафедры ТИИИМП В. Н. Гоптарёва, И. Т. Салаховой, В. И. Яковлева [2].

В целом за последние 10 лет (с 2007 года) в Казанской государственной консерватории на разных исполнительских факультетах было защищено свыше 800 выпускных теоретических работ (в среднем – 80 работ ежегодно). Все эти работы, представляющие, несомненно, большой научно-теоретический и практический интерес, хранятся на двух кафедрах: первый экземпляр (с электронным носителем – диском и рецензией) находится на кафедре ТИИИМП, ответственной за подготовку и защиту выпускных теоретических работ, второй экземпляр – на специальной кафедре, выпускающей студента по специальности и консультирующей выполнение работ. К сожалению, вплоть до настоящего времени, как показывает практика, почти на всех исполнительских кафедрах выпускные теоретические работы находятся в разрозненном и разобщенном состоянии.

Цель нашей статьи заключается в том, чтобы обратить пристальное внимание исполнительских кафедр, педагогов, аспирантов, студентов разных специальностей на необходимость изучения выпускных теоретических работ и привлечения содержащихся в них данных в качестве важных источников для научно-исследовательской, учебно-педагогической, учебно-методической и исполнительской практики.

В настоящее время одной из первостепенных задач в сфере библиографической обработки выпускных теоретических работ студентов исполнительских факультетов Казанской государственной консерватории является их научная систематизация и каталогизация, так как от этих важнейших научно-теоретических исследовательских процедур зависит, по нашему мнению, возможность плодотворного изучения содержания выпускных теоретических работ.

В качестве примера решения проблем систематизации и каталогизации выпускных теоретических работ студентов исполнительских факультетов Казанской государственной консерватории может служить результат исследований последних лет, проведенных на кафедре народных инструментов. Так, в 2016 году нами была подготовлена и защищена на государст-

венном экзамене выпускная теоретическая работа «Тематический каталог выпускных теоретических работ студентов факультета народных инструментов: особенности систематизации и каталогизации (2007–2015 гг.)» [1].

В ней впервые была представлена методика исследования выпускных теоретических работ студентов факультета народных инструментов, выявлены теоретические основы и обоснованы подходы и способы их систематизации и каталогизации, разработаны проблемы категориально-терминологического аппарата каталога.

Особое внимание в работе уделяется важнейшим принципам систематизации выпускных теоретических работ, определению таких основополагающих научных категорий, как «классификация» (группа, подгруппа, тип, подтип) и «типология».

Согласно этим принципам, в «Тематическом каталоге выпускных теоретических работ студентов факультета народных инструментов (2007–2015 гг.)» были выделены 7 групп, 25 подгрупп, 55 типов, 4 подтипа. Все эти категории представлены в исследовании в следующем структурно-схематическом варианте.

ГРУППА I. МЕТОДИКА

Подгруппа 1.0. Методика обучения игре на баяне и аккордеоне.

Тип 1.1. Начальное обучение.

Тип 1.2. Средние специальные заведения.

Тип 1.3. Музыкально-педагогическое училище.

Тип 1.4. Высшее профессиональное образование.

Тип 1.5. Проблемное обучение.

Тип 1.6. Обучение незрячих учащихся.

Тип 1.7. Совершенствование исполнительского мастерства.

Тип 1.8. Школа Баренбойма.

Тип 1.9. Музыкальные способности.

Тип 1.10. Развитие музыкального слуха.

Тип 1.11. Подготовка к концерту.

Тип 1.12. Постановка.

Тип 1.13. Аппликатура.

Тип 1.14. Артикуляция.

Тип 1.15. Работа над художественным образом.

Тип 1.16. Работа над полифонией.

Тип 1.17. Работа над ритмом.

Тип 1.18. Работа над техникой.

Тип 1.19. Двигательные навыки.

Тип 1.20. Самостоятельная работа над произведениями.

Тип 1.21. Чтение нот с листа.

Тип 1.22. Импровизация.

Тип 1.23. Игра по слуху.

Тип 1.24. Концертмейстерство.

Тип 1.25. Ансамбль.

Тип 1.26. Репертуар.

Подтип 1.26.1. Переложения и транскрипции.

Подтип 1.26.2. Клавесинная музыка.

Подтип 1.26.3. Репертуар фольклорный.

Подгруппа 2.0. Методика обучения игре на домре, балалайке, гитаре, гусях.

Тип 2.1. Начальное обучение.

Тип 2.1.1. Репертуар

Тип 2.2. Обучение в средних специальных учебных заведениях.

Тип 2.3. Аппликатура.

Тип 2.4. Артикуляция.

Тип 2.5. Приемы игры, специфика исполнения.

Тип 2.6. Чтение нот с листа.

Тип 2.7. Работа над художественным образом.

Тип 2.8. Исполнение клавесинной музыки.

Тип 2.9. Работа над кантиленой.

Тип 2.10. Работа над техникой.

Тип 2.11. Самостоятельная работа.

Тип 2.12. Ансамбль.

Тип 2.13. Концертное выступление.

Тип 2.14. Репертуар.

Подтип 2.14.1. Репертуар фольклорный.

Тип 2.15. Переложения.

Подтип 2.15.1. Интерпретация.

ГРУППА II. ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Подгруппа 1.0. История исполнительства на народных музыкальных инструментах.

Тип 1.1. Баян, аккордеон.

Тип 1.2. Гармоника.

Тип 1.3. Домра, гитара, балалайка, гусли.

Тип 1.4. Развитие исполнительства на русских народных инструментах в различных регионах страны.

Подгруппа 2.0. Ансамбли.

Тип 2.1. Государственные ансамбли и другие коллективы.

Тип 2.2. Ансамбли и оркестры баянов.

Тип 2.3. Фольклорные ансамбли.

Тип 2.4. Репертуар для ансамблей.

Подгруппа 3.0. Оркестры.

Тип 3.1. Репертуар для оркестров.

Тип 3.2. Переложения для оркестров.

Подгруппа 4.0. Становление отделов народных инструментов музыкальных училищ.

Подгруппа 5.0. Конкурсы.

Подгруппа 6.0. Дискография.

Подгруппа 7.0. Музыкальное образование.

Подгруппа 8.0. Биографии и творческие портреты композиторов и педагогов.

ГРУППА III. ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ

Подгруппа 1.0. Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья и других российских регионов.

Подгруппа 2.0. Развитие музыкальных инструментов.

Подгруппа 3.0. Народная инструментальная музыка.

Подгруппа 4.0. Фабричное изготовление баянов.

Подгруппа 5.0. Ремонт музыкальных инструментов.

Подгруппа 6.0. Мастера музыкальных инструментов.

ГРУППА IV. ДИРИЖИРОВАНИЕ

Подгруппа 1.0. Начальный этап обучения дирижированию.

Подгруппа 2.0. Начальный этап обучения инструментовке.

Подгруппа 3.0. Методика преподавания дирижирования.

Подгруппа 4.0. Техника дирижирования.

Подгруппа 5.0. Работа над партитурой.

Подгруппа 6.0. Работа с оркестром.

Подгруппа 7.0. Репертуар.

ГРУППА V. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ

Подгруппа 1.0. Музыкальная педагогика.

Подгруппа 2.0. Музыкальная психология.

Тип 2.1. Музыкальная память.

Тип 2.2. Подготовка к концертному выступлению.

ГРУППА VI. МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ГРУППА VII. ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИЗМА

В результате предпринятого исследования по созданию «Тематического каталога выпускных теоретических работ студентов факультета народных инструментов (2007–2015 гг.)» (далее – «Тематический каталог»), мы пришли к следующим выводам:

1. Создание «Тематического каталога» является важнейшим ресурсом подготовки современных музыкантов-исполнителей и педагогов на факультете народных инструментов.

2. «Тематический каталог» основывается на научно-теоретических принципах, используемых в отечественной и зарубежной науке, отвечающих современным профессиональным информационным требованиям.

3. Впервые в «Тематическом каталоге» введены в оборот такие научные понятия и термины, как «систематизация», «классификация», «типология», используемые для исследования выпускных теоретических работ студентов факультета народных инструментов.

4. Создание «Тематического каталога» теснейшим образом связано с общей проблемно-тематической направленностью процесса обучения студентов в консерватории.

5. «Тематический каталог» дает возможность четко представить спектр профессиональных интересов выпускников факультета народных инструментов, их перспективу в области научно-исследовательской деятельности.

6. Представленные в «Тематическом каталоге» выпускные теоретические работы позволяют предметно ориентироваться в большом потоке профессиональной информации, необходимой для самих студентов-народников, преподавателей, а также для всех интересующихся проблемами народного инструментального жанра.

7. Процесс создания «Тематического каталога» нуждается в постоянном совершенствовании. Это связано с возрастающими требованиями со-

временного профессионального музыкального образования, обозначающими все новые и новые формы и способы научной интерпретации разнообразного исследовательского материала.

8. Несомненно, «Тематический каталог» с каждым годом будет пополняться новыми работами, что свидетельствует о постоянном внимании студентов-выпускников к сложным и многогранным проблемам народного инструментального жанра.

Список литературы

1. *Мутрискова Е. А.* Тематический каталог выпускных теоретических работ студентов факультета народных инструментов (2007–2015 гг.) / Научный руководитель – доктор исторических наук, профессор В. И. Яковлев, консультант – профессор Г. Ф. Мухаметдинова). Рукопись. Казань, 2016.

2. Подготовка выпускной теоретической работы: Методические рекомендации: Для студентов исполнительских факультетов / Сост. В. Н. Гоптарёв, И. Т. Салахова, В. И. Яковлев. Казань, 2011.

3. *Яковлев В. И.* Дисциплины гуманитарного цикла как важнейший ресурс подготовки современных музыкантов-исполнителей и педагогов // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 8: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 1 апреля 2015 года / Сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. Казань, 2016. С. 3–8.

Л. В. Никитина

кандидат философских наук, доцент

Казанского государственного института культуры

МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ С ПОЗИЦИИ ВЕРОЯТНОСТНОЙ ТЕОРИИ СМЫСЛОВ В. В. НАЛИМОВА

Вероятностная теория смыслов (вероятностное исчисление смыслов) разработана выдающимся математиком и философом Василием Васильевичем Налимовым в работе «Спонтанность сознания», появившейся в 1989 году. В ней автор ставит перед собой философскую задачу построения единой модели, объясняющей творчество в самом широком его понимании, включающем развитие как ноосферы, так и биосферы.

Создавая свою теорию смыслов, В. В. Налимов хотел предложить «модель, обладающую большой объяснительной силой» [3. С. 10] и доста-

точно универсальную, позволяющую дать «формальное описание творческого процесса как некоего единого по своей природе акта, математическая структура которого остается инвариантной ко всем тем конкретным проявлениям, в которых этот акт осуществляется» [3. С. 63]. Поскольку созданная модель В. В. Налимова претендует на универсальность, то ее, по всей видимости, можно применить к описанию процесса как композиторского, так и исполнительского творчества, что мы в дальнейшем и попытаемся сделать.

Теория смыслов В. В. Налимова называется вероятностной по той причине, что автор использовал для ее изложения новый язык – язык вероятностных представлений, заимствованный им из математической теории вероятности. Вероятностное исчисление смыслов, их раскрытие происходит в данной теории посредством некоей математической структуры, а именно посредством силлогизма Бейеса.

Налимов предлагает свою трактовку формулы Бейеса и выглядит эта формула так: $p(\mu/y) = k p(\mu) p(y/\mu)$.

В этом силлогизме из двух посылок – 1) наличия текста с определенной семантикой ($p(\mu)$) и 2) спонтанно возникшего в сознании в некоей новой ситуации (y) творческого импульса, порождающего новый смысл ($p(y/\mu)$), – с необходимостью следует 3) текст с новой семантикой ($p(\mu/y)$).

Силлогизм Бейеса В. В. Налимов, по его словам, использует как *образ*, поскольку «понимание всегда дается человеку через образы» [3. С. 4]. Но через привычные образы видимого мира уже трудно сказать что-либо новое, поскольку, как считает В. В. Налимов, «они исчерпали свой семантический потенциал» [Там же]. Пришлось обратиться к образам математическим.

В. В. Налимов предположил, что смыслы изначально существуют в мире независимо от человека, в виде особой семантической реальности. Эта реальность континуальна, то есть непрерывна и неделима на отдельные дискретные единицы. Можно представить, что этот семантический континуум расположен на некоей оси, наподобие оси числовой. Первоначально все неисчислимое множество смыслов на этой оси спрессовано и зашифровано. Это еще не распакованный «семантический вакуум». Смыслы способны раскрываться только через человека, через его бытие в Мире.

Смыслы, проявляясь, оказываются неизбежно связанными с материальностью. Они раскрываются или, по терминологии В. В. Налимова, «распаковываются» всегда через тексты. Каждый текст имеет свой язык, и каждый язык предстает перед нами в своей двойственной ипостаси – в ви-

де дискретности (знаковой системы) и в виде континуальности (языковой семантики).

Если обратиться к музыкальному произведению, то мы видим, что оно также имеет свой особый язык, и этот язык также двойственен: текст музыкального произведения записан знаками нотной системы, но за этими знаками явно наличествует и некая континуальная смысловая реальность.

Распаковывание смыслового континуума (т. е. появление текстов) осуществляется, в теории В. В. Налимова, *вероятностной взвешиваемостью* смысловой оси, то есть разным ее участкам начинает придаваться больший или меньший вес.

Поясним подробнее это утверждение.

Создатель текста (в нашем случае композитор) способен видеть смысловую реальность мира через призму своей личности, с присущим ей характерным набором смысловых ценностей и предпочтений, определенным жизненным опытом, определенной ментальностью. Этот семантический набор личности обуславливает, какие именно смыслы на смысловом континууме начинают открываться и приобретать для автора в его творческом процессе наибольшее значение, наибольший вес, а какие являются мало-значимыми или вовсе исчезают из его поля зрения. Таким образом, появляющийся текст всегда задается некоторыми наиболее весомыми для его создателя смыслами. Но текст независимо, помимо воли автора, способен вбирать в себя и весь смысловой континуум, неразрывно связанный с обозначенными смыслами. Для автора он в этом тексте незаметен, «не распакован», но в случае встречи текста с другой личностью, отличающейся собственной уникальностью (в нашем случае, с исполнителем), скрытые доселе смыслы способны проявляться и набирать свой вес. У каждого исполнителя, обладающего собственным семантическим набором, будут свои значимые смысловые предпочтения. Этим обстоятельством и объясняется множественность исполнительских интерпретаций одного и того же текста.

По мысли В. В. Налимова, «нескончаемая реинтерпретация текстов именно потому и возможна, что текст покоится на семантическом континууме – всякий текст в своем основании содержит все изначально заданное многообразие смыслов» [3. С. 91]. Поэтому «...изменение весов, заданных текстом на семантическом континууме (которое может быть названо изменением света и тени), достаточно для того, чтобы получать структурно новые (в семантическом смысле) тексты» [Там же].

Семантический континуум В. В. Налимова, на наш взгляд, близок к понятию «невыразимого» в искусстве вообще, и в музыкальном искусстве в частности. Это таинственное «невыразимое», наличие которого в музыкальных произведениях уже никем не оспаривается [См.: 1; 2; 4; 5], так же как способность талантливых исполнителей проникать сквозь очевидные смыслы к глубинам «невыразимого», на наш взгляд, вполне объясняется присутствием в текстах семантического континуума как их основы и механизмом вероятностного исчисления смыслов.

Процесс создания или понимания текста – это, согласно В. В. Налимову, всегда творческая акция. Спонтанные творческие импульсы (или, как их называет В. В. Налимов, фильтры), с помощью которых способны открываться новые нетривиальные смыслы, возникают в глубинах подсознания, где мы непосредственно взаимодействуем с образами. Чаще всего этот процесс неосознаваем, скрыт от нашего сознательного восприятия мира. Механизм возникновения спонтанных творческих импульсов неизвестен, на сегодняшний день – это тайна.

В системе представлений В. В. Налимова «понимание и творчество – синонимы» [3. С. 72]. Оба этих процесса раскрываются через бейсовскую логику. «Собственно творчество – это *непосредственная* распаковка того, что оставалось на семантическом континууме еще скрытым под малыми весами» [Там же]. В нашем случае, это композиторское творчество. «Собственно понимание – это *перепонимание* того, что ранее уже было кем-то понято – распаковано на смысловом континууме» [Там же]. В нашем случае, это исполнительское сотворчество.

Теория понимания, согласно В. В. Налимову, естественным образом включает в себя и теорию непонимания. Непонимание В. В. Налимов трактует не как «неверное понимание», поскольку понимание, по его словам, «не может быть верным или неверным. Оно просто должно иметь место» [3. С. 76]. Понимание в его теории – это «приближение понимаемого текста к самому себе» [Там же], приближение чужого текста, чужой смысловой ориентации к своей собственной.

«Понимание – это способность найти в чужом тексте свое, или, может быть серьезнее, – найти самого себя новым в чужом» [Там же]. А непонимание – это «неспособность приблизить к себе чужой текст» [Там же].

Чем может быть вызвано непонимание? Это могут быть какие-то особенности самого текста – его содержания или формы изложения, стиля или непривычной новизны. К тому же сам воспринимающий должен быть под-

готовлен к имеющимся в тексте смыслам. Будут восприняты те смыслы, которые понимающий «смутно ожидал, но сам не мог найти» [Там же].

Часто между текстом и возможностью его понимания стоит сама культура, как правило, защищающая и отстаивающая свои традиционные смысловые установки. Подобная ситуация выражается в активном неприятии каких-либо новаций. Так и в среде классически образованных музыкантов-исполнителей не редкость негативное отношение к музыке современной, авангардной, нежелание ее исполнять.

Итогом рассуждений В. В. Налимова о понимании является его утверждение о том, что критерия истинности понимания не существует. Каждый понимает текст и присваивает его, включает в свой духовный мир через фильтр своей уникальной личности. И для каждого его понимание истинно.

Важнейшими способностями музыкантов-исполнителей, позволяющими им становиться сотворцами музыкальных произведений, понимать и преобразовывать их неисчерпаемые смыслы, являются воображение и фантазия. Они стимулируют развитие другой чрезвычайно важной способности к *спонтанному порождению творческих импульсов*, благодаря которым возможен выход за пределы традиционных смыслов и прорыв к смыслам нетривиальным. Именно это и является необходимым условием появления множества новых уникальных исполнительских интерпретаций.

Список литературы

1. Гордеева Т. Ю. Анализ индийской певческой культуры с позиций «невыразимого» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3. С. 56–60.

2. Гордеева Т. Ю. Особенности певческих культур в аспекте «невыразимого» // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 1. С. 11–18.

3. Налимов В. В. Спонтанность сознания. М., 1989. [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/book/nalimov_vv/spontannost_soznaniya.html.

4. Никитина Л. В. «Невыразимое» в фортепианном исполнительском творчестве // В мире научных открытий. 2010. № 2(08). Ч. 1. С. 249–252.

5. Синцов Е. В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. Казань, 2003.

А. И. Сальманова

магистрант Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. А. Абдуллина,
кандидат педагогических наук, доцент*

ТЕОРИЯ РЕЗОНАНСНОГО ПЕНИЯ В. П. МОРОЗОВА И ЕЕ РОЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Научное изучение процесса пения приветствовалось многими выдающимися деятелями вокального искусства (П. Лисицианом, Н. Архиповой, З. Долухановой), поскольку без глубокого понимания его важнейших закономерностей невозможно добиться устойчивых результатов на пути совершенствования вокальной техники. «Практика без теории слепа»¹ – это известное изречение в своей работе приводит Владимир Петрович Морозов (род. в 1929), доктор биологических наук, физиолог и психолог, талантливый ученый, с 50-х годов прошлого века занимавшийся проблемой научного обоснования основных принципов вокального и шире – сценического голосообразования. Созданная им теория резонансного пения на сегодняшний день является одной из наиболее ясных, стройных, научно обоснованных и практически значимых теорий певческого искусства, она органично произрастает из многовекового (начиная с эпохи итальянского *bel canto*) педагогического опыта выдающихся мастеров-преподавателей пения. Основные положения этой теории наиболее полно представлены в обобщающей монографии «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» (2002, 2008 – 2-е изд.) и сборнике «Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь» (2013).

Ученый дает следующее определение резонансного пения: «это пение с максимально эффективным использованием певцом резонансных свойств голосового аппарата с целью получения максимального эффекта силы, полноты и эстетических качеств голоса при минимальных физических усилиях, что достигается певцом под контролем вибрационной чувствительности как индикатора резонанса (во взаимодействии со слухом и мышечным чувством) и правильно организованным диафрагматическим певческим дыханием»².

¹ Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / Авт.-сост. В. П. Морозов. М., 2013. С. 51.

² Там же. С. 34.

Исходя из данного определения, процесс певческого голосообразования представляет собой взаимосвязанную систему, правильная настройка которой обеспечивает правильную постановку голоса, его здоровье и долговечность, что соответствует наиболее значимой цели обучения вокалу.

Принципиально новым в подходе В. П. Морозова к изучению техники пения является смещение зоны исследования с голосовых связок и гортани (как это наблюдается в миоэластической теории) на природные резонаторы, расположенные в черепе, груди и гортани, грамотное применение которых может десятикратно увеличивать громкость звучания голоса без дополнительного напряжения связок и мышц. По мнению ученого, отдельно используемые голосовые связки, в силу их малого размера, не могут стать эффективным источником голосообразования. Лишь во взаимодействии с ротоглоточной полостью и нижними дыхательными путями они включаются в колебательную систему звучащего тела. Таким образом, педагогам и певцам дается прямая установка на необходимость освобождения связок и гортани и посылка звука в головные и грудные резонаторы. В качестве индикаторов правильного посыла В. П. Морозов указывает ощущение вибрации в соответствующей части тела, мышечное чувство и слуховой контроль.

В теории резонансного пения В. П. Морозов дает научное обоснование многим секретам вокальной техники. Один из них – особая звонкость и полетность голоса оперного певца, который способен парить над звучанием целого оркестра и достигать последних рядов в концертном зале. Ученый связал данное качество с наличием в голосе ярко выраженной высокой певческой форманты (ВПФ) – высоких обертонов в области *re-sol* четвертой октавы, которые усиливаются за счет правильного использования верхних резонаторов, а также нижних частей глотки – грушевидных пазух. Данный обертоновый диапазон очень ясно воспринимается человеческим ухом, что и способствует хорошей слышимости певца публикой.

Из этих наблюдений преподаватель и певец может сделать вывод о необходимости включения головного резонатора как на высоких, так и на низких звуках, а также освобождения гортани для сохранения интенсивности столь ценных в звучании верхних обертонов.

Не менее важной является низкая певческая форманта (НПФ) – группа усиленных в резонаторах низких обертонов голоса в области *sol¹-fa²*, поскольку она влияет на силу и мягкость голоса певца. Вопреки распространенному мнению, что данные качества голоса формируются только благодаря грудному (трахеобронхиальному) резонатору, В. П. Морозов

экспериментально доказывает высокую значимость для образования НПФ также резонаторов ротоглоточной полости.

Знания о певческом дыхании – одном из краеугольных камней любой вокальной техники – в резонансной теории также существенно обогатились. Традиционное для академического вокала *диафрагматическое дыхание*, при котором ребра слегка раздвигаются в сторону, а брюшной пресс поддерживает диафрагму в куполообразном состоянии при выдохе (выдыхательная установка), долгое время считалось лишь системой, которая обеспечивает оптимальное давление воздуха под связками. Ученый указал на более широкий круг функций диафрагматического дыхания, а именно:

- расширение дыхательных путей, которое усиливает их резонансные свойства;

- рефлекторное расслабление мышц гортани за счет напряжения диафрагмы, которая является ее мышцей-антагонистом.

Данные наблюдения побуждают современных преподавателей вокала с большим вниманием отнестись к упражнениям на постановку дыхания: выработку свободного, ненагруженного вдоха, формирование надежной выдыхательной установки, которая станет опорой для голоса.

Теория резонансного пения объясняет не только акустические и физиологические принципы образования певческого голоса, но раскрывает психологические основы вокальной педагогики. Общеизвестно, что в вокально-педагогической практике для более быстрого понимания и выработки учеником правильных ощущений активно используются ассоциативно-образные сравнения. «Станьте полым, как труба, и начните петь со лба» (Е. Г. Крестинский), «У певца в груди собор!» (И. Архипова) и прочие советы Морозов-психолог не отвергает, как лишённые формальной логики, а напротив, подводит необходимый базис, подтверждающий их высокую эффективность. Представление и воображение в его теории названы психологическим механизмом, который активизирует физиологические процессы и направляет их к правильной работе. Для объяснения данного феномена автор обращается к теории функциональных систем академика П. К. Анохина.

Резонансная теория искусства пения имеет огромное практическое значение для современной вокальной педагогики. Ее автор проанализировал множество методических установок и на научной основе смог показать эффективность одних и бесперспективность других. Разрозненные по многочисленным трудам и воспоминаниям практические советы выдающихся мастеров вокального искусства Морозов собрал, систематизировал и науч-

но обосновал с точки зрения закономерностей акустики, физиологии и психологии. Таким образом, современный певец и преподаватель вокала получили доступное по изложению и глубокое по содержанию теоретическое руководство, которое помогает найти правильный путь к совершенствованию вокальной техники.

А. А. Титова

педагог дополнительного образования

ЦДТ «Детская академия»

Советского района г. Казани

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ

Современный человек привык слышать музыкальные звуки электронной природы: звучание акустических инструментов усиливается, меняется и искажается электронными приставками, активно развивается диджеинг, аранжировки делаются в студии с помощью компьютера, успешно заменяющего целый оркестр. Электронная музыка создается на основе электронных технологий и электромеханических музыкальных инструментов. В синтезаторах (клавишных, гитарных, виртуальных и других) источником звука служит электрическая схема, на выходе которой возникает периодическое изменение напряжения – электрическая вибрация. Настройка окраски звучания достигается с помощью управления множеством параметров центрального процессора. С этой точки зрения синтезатор не только музыкальный инструмент, но и компьютер, позволяющий управлять звучанием по технологическим параметрам.

Индивидуальность звучания электронного тембра в отличие от акустического ощутима гораздо меньше. Электронные инструменты, являясь в большинстве случаев продуктом серийного производства, сами по себе не имеют индивидуального тембрового, звуковысотного «лица». В такой ситуации на музыканта ложится дополнительный груз. Исполнитель / аранжировщик стремится наполнить музыкальный материал эмоциональным содержанием, привлекая новые способы выразительности. К ним относятся звуковые эффекты, гибкое (гораздо более гибкое, чем в акустике) управление динамикой звучания, поиск и создание индивидуального тембра, сознательное искажение чистой высоты звука, звукотворчество, получившее название звукового дизайна, или саунд-дизайна. Наконец, желание добиться новых звуковых красок ведет музыкантов к изобретению новых музыкальных инструментов с необычными возможностями звукоизвлечения.

К. Штокхаузен, один из лидеров музыкального авангарда XX века, подчеркивал значение электронного тембра. Очевидные преимущества электронных тембров – неограниченность длины, динамики, диапазона звучания. В электронной музыке стало возможным управление звучанием отдельного звука после взятия, после момента атаки. Это дает фантастические возможности для исполнителей, огромное поле для творчества в области аранжировки, повышает интерес к электронному музыкальному исполнительству среди слушателей.

Значение индивидуализации тембра в музыкальной электронике трудно переоценить. Синтезатор (виртуальный или клавишный) способен воспроизводить чисто электронные патчи¹ и имитировать звучание большинства существующих акустических инструментов. Это дает музыканту возможность исполнять и записывать музыку, применяя расширенную тембровую палитру. Многие музыканты редактируют на свой вкус имеющиеся патчи, внося в них соответствующие художественному замыслу исполняемого произведения тембровые нюансы. Продвинутые музыканты работают над конструированием собственного патча. Электронная музыка позволяет создавать интересные новые музыкально-звуковые сочетания готовых тембров, а также собственные звуки, которыми можно «раскрашивать» произведения как академических жанров, так и любой другой музыки.

Сами производители позиционируют синтезатор как мультиинструмент, способный заменить целый оркестр. В банке тембров синтезатора имеется большое количество патчей, представляющих собой аналог реальных акустических инструментов, что позволяет записывать сложные оркестровые партитуры или исполнять отдельные партии любым необходимым тембром. Сегодня уже не редкость, когда интерактивный клавишный синтезатор в оркестре заменяет отсутствующий инструмент (правда, обычно несолирующий) наравне с другими.

Применение тембров клавишного синтезатора, изображающих звучание реальных акустических инструментов, имеет свои тонкости. Почти всегда простое нажатие клавиши не даст эффекта естественного акустического звучания. Требуется обработка звукового сигнала особыми настройками. В своем фундаментальном учебнике по саунд-дизайну «How to make a noise» С. Канн пишет об ответственности аранжировщика перед слушателем: «Человеческое ухо настроено на звучание живых акустических ин-

¹ Патчем называется сохраненный в памяти музыкального синтезатора набор программируемых параметров звучания определенного звука.

струментов, которые обладают естественной постоянной изменчивостью, и, следовательно, возникает желание услышать схожие характеристики и в синтезированном звуке»¹ [7. Р. 18]. Необходимо вникать в акустику, физическое строение звуковой волны реального инструмента, особенности звукоизвлечения, чтобы придать звучанию электронного инструмента естественность. Кроме того, музыкант должен понимать связь выбранного тембра с художественным образом произведения, используя средства на пользу, а не во вред слуховому восприятию.

Одна из ярких сторон жанра электронной музыки – концертно-исполнительская деятельность музыкантов-электронщиков. Популярные ансамбли («Зодиак», «Kraftwerk», «Depeche Mode», «Yello» и др.), клавишники в составе известных эстрадно-музыкальных коллективов (Джон Лорд, Кит Эмерсон и др.), солисты (например, Жан-Мишель Жарр) представляют свое творчество через сценические выступления. Другая сторона мира электронной музыки – студийная запись с использованием виртуального синтезатора (компьютера).

Благодаря визуализации музыкального творчества на плоскость компьютерного монитора композиторы и аранжировщики сделали для себя ряд удивительных открытий. Впервые звук стало возможным увидеть – измерить математическими и физическими величинами его точную длину, уровень динамики и т. п. Сама партитура произведения стала звучать уже на этапе создания музыки. Композитор может самостоятельно управлять нюансами в процессе подготовки музыки, а не надеяться на профессионализм и чутье исполнителя. Немаловажно и то, что создание музыки в студии средствами музыкального компьютера и электронных инструментов существенно снижает затраты (времени и денег) на воплощение художественного замысла в реальное звучание. Особенно ценно, что, экспериментируя с электронным звучанием, композитор научился создавать уникальные тембры и сочетания синтезированных тембров. Неслучайно композиторы-новаторы отметили для себя рождение нового направления творчества – «искусство звука» [См.: 5].

Собственно электронный тембр, не пытающийся быть аналогом акустических прототипов, уже вскоре после укрепления электронных музыкальных инструментов в профессиональной композиторской музыке стал восприниматься как привлекательный. Он удачно вписался в киномузыку как звуковая иллюстрация сцен ирреального мира (например, в таких киножанрах, как триллер, ужасы, фантастика). Андрей Тарковский обра-

¹ Перевод автора статьи. – *Ред.-сост.*

тился к композитору Эдуарду Артемьеву для совместной работы над фильмом «Солярис»: «Мне нужна не музыка, а композиторское чувство пространства, мне нужны состояния...» [1. С. 2]. Композитор привлек для воплощения поставленной художественной задачи средства музыкальной электроники. «Для меня самым могучим средством музыки является пространство. Раньше композиторы не задумывались о нем, они зависели от акустики зала. А его можно выстроить, электроника дала возможность. Говорят, развитие музыки зашло в некий тупик: шкала звуков ограничена температурой. Но могучий резерв музыки – пространство, композитор может его "сочинять": где, как, куда послать звук, откуда он придет» [2. С. 59]. Самым интересным композитор называет создание на основе ресурсов музыкальной электроники такого музыкального материала, в котором преобладала бы естественность звучания, а техническая сторона организации фактуры была бы завуалирована [См.: 1].

Электронная музыка породила новый тип музыкального материала – музыка – фон, состояние, эмоция. С одной стороны, появление и укрепление такого типа музыки связаны с невысоким уровнем «энергозатратности» процесса ее создания и записи – работа осуществляется одним человеком в студии (а не симфоническим оркестром, к примеру), партитура может быть подвергнута безболезненной правке, перезаписи (что далеко не просто в условиях записи большого состава музыкантов). Сама фоновая электронная музыка, часто лишенная четко выраженной мелодической линии, не подчиняется законам академической драматургии. В ней нет кульминаций, моментов напряжения – спада. Смысл ее заключается в экзистенциальном отражении эмоционального уровня сопровождаемого видеоряда.

Формально музыка Э. Артемьева в фильме состоит из длинных, бесконечно протяженных созвучий, в нижних и верхних слоях более статичных, в средней части фактуры – несколько более подвижных. Выражаясь языком А. Тарковского, музыка – атмосфера, организация звуков и шумов. В виду намеренного отказа от традиционных способов развития материала Артемьев приходит к новым видам организации электронной фактуры – длинным динамическим созвучиям с прорастанием – угасанием тембровых оттенков, шумов, звуковых эффектов; сочетанию частей формы с элементами ритма и вне метроритмических рамок; прорезыванию фактуры «земными» мелодичными элементами – квазиакустическими тембрами (как бы скрипичные, трубные, клавесинные тембровые характеристики) сквозь хаотическое наложение диссонансов чисто электронного тембрового характера.

Находки Э. Артемьева имеют свою методологическую основу, идущую от теорий соотнесения звука и видеоряда, выраженных на заре XX века Сергеем Эйзенштейном. Режиссер высказывает мысль о киномузыке как важнейшем звене построения кинематографического целого. Совместно с Сергеем Прокофьевым он разработал и сформулировал принципы органичного взаимодействия видеоряда и музыки кино. Новаторски разработанный ими «звукозрительный контрапункт» лег в основу работы над фильмами «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1945, 1958).

С развитием и распространением электронных музыкальных инструментов киномузыка приобрела гибкий, податливый для осуществления самых фантастических замыслов тембровый ресурс. Яркими представителями электронной музыки в кино стали Александр Зацепин, Вангелис, Эннио Морриконе, Морис Жарр, Томас Ньюман, Чарли Клоузер.

Вне кино электронная музыка получила распространение в стиле эмбиент, основанном на модуляциях звукового тембра. Четкое воплощение музыкальной электроники состоялось в жанре танцевальной клубной музыки, а также набирающем популярность жанре прогрессивного рока. Особый интерес представляет развитие электромузыкального творчества в области озвучивания компьютерных игр.

В целом можно выделить следующие особенности современных тенденций развития электронной музыки:

1. Исполнители и композиторы стремятся к индивидуализации электронного тембра, управляя параметрами звучания с помощью технологий.
2. Одной из сторон применения электронных музыкальных инструментов и компьютера является стремление разработчиков, исполнителей и аранжировщиков приблизить звучание к тембрам реальных акустических инструментов.
3. Электромузыкальное творчество выражается как в исполнительской деятельности, так и в композиторской студийной работе.
4. Создание музыки на компьютере благодаря визуализации процесса творчества привело к изменению композиторского мышления.
5. Развитие и распространение электронной музыки связано с жанром киномузыки.
6. Следование композитора заданному видеоряду привело к формированию новых специфических принципов организации музыкального материала на основе электромузыкальных технологий.

Список литературы

1. *Артемьев Э.* Музыка – это канал связи со Вселенной / Беседовала М. Катунян // Музыка и электроника. 2004. № 1.
2. *Артемьев Э.* Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы // Звукорежиссер. 2001. № 2. С. 56–61.
3. *Егорова Т.* Вселенная Эдуарда Артемьева. М., 2006.
4. *Лиса З.* Эстетика киномузыки. М., 1970.
5. *Ценова В.* Электронная музыка – проблемы и перспективы // Интернет-журнал «Израиль XXI». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.21israel-music.com/Tsenova.htm>.
6. *Эйзенштейн С.* Будущее звуковой фильма // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. / Сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. Т. 2. М., 1964.
7. *Cann S.* How to make a noise, a comprehensive guide to synthesizer programming. New Malden, 2007.
8. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 8: Dienstag aus Licht, Elektronische Musik. Kürten, 1998.

Д. М. Шониёзова

*студентка Саратовской государственной
консерватории им. Л. В. Собинова*

*Научный руководитель – Т. А. Свистуненко,
кандидат искусствоведения, профессор*

СИНТЕЗ СЛОВА И МУЗЫКИ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД В СОЧИНЕНИЯХ А. ШЁНБЕРГА

Идея синтеза слова и музыки берет свое начало еще со времен античности, а именно, с возникновения античной трагедии. Установлено, что классическим веком трагедии стал V век до н.э. В это время работали самые известные трагики античности: Эсхил (ок. 525–456), Софокл (ок. 496–406) и Еврипид (ок. 480–406). «Небольшое число актеров, скромность и условность декораций и всего сценического убранства, исполнение женских ролей мужчинами, один актер в разных ролях – все это говорит о том, что не актерская игра, не внешние аксессуары лежали в основе античной трагедии, а текст, диалоги, сольные вокальные номера на фоне поющего хора» [3. С. 96]. То есть античная трагедия относится к синтетическому

жанру, который объединял в одно целое музыку, пляску, действие и разговорно-повествовательное произнесение текста.

В эпоху Возрождения интерес к античности способствует рождению главного синтетического жанра – оперы¹.

Как утверждает музыковед М. Карачевская, на рубеже XVIII–XIX веков «в поисках еще более тесного контакта слова и музыки композиторы обращаются к жанрам мелодекламации и стихотворения с музыкой. За рубежом мелодекламация была распространена начиная с конца XVIII века, в частности у Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Штрауса и других» [4. С. 106]. В XX веке этот метод, обладающий особым уровнем выразительности, обрел новый статус. В частности, его художественными возможностями заинтересовался один из самых ярких новаторов этого времени – А. Шёнберг. Как известно, композитор стал создателем особого рода произнесения вокального текста – *Sprechgesang* (*Sprechstimme*)². Этот род мелодической декламации предполагает специальную манеру исполнения голосом – промежуточную между пением и речью. Композитор впервые вводит партию *Sprechstimme* в кантату «Песни Гурре», которая сочинялась на протяжении 10 лет (с 1900 года). В это произведение А. Шёнберг включает строчку чтеца, обозначенную интонационно и ритмически с помощью белых нот в форме ромба.

Наиболее полно и всесторонне свое нововведение композитор разрабатывает в мелодраматическом цикле «Лунный Пьеро» (1912)³. Для объяснения данного метода А. Шёнберг написал Предисловие к первому изданию мелодрамы: «Обозначенная нотами мелодия *Sprechstimme* не предназначена для пения (за исключением отдельных, особо отмеченных случаев). Задача исполнителя состоит в превращении ее, с точным сохранением указанной звуковысотности, в разговорную мелодию. Для этого необходимо: 1) придерживаться строгого ритма, как при пении, т. е. с не большей свободой, чем в мелодии, которая поется; 2) осознавать разницу между вокальным звуком и разговорным звуком в том смысле, что при распетом звуке придерживаются точной высоты, а при разговорном звуке, хоть такая высота и указывается, то тут же опять устраняется посредством понижения

¹ Первой большой оперой можно считать «Дафну» Джакомо Пери – одного из участников Флорентийской камераты.

² Пение-говорение. Этот термин ввел А. Шёнберг.

³ В основу сочинения легли тексты бельгийского поэта Альбера Жиро из его сборника «Лунный Пьеро» (1884), содержащего 50 ронделей. А. Шёнберг избрал 21 стихотворение. Тексты были взяты в переводе Отто Эриха Гартлебена.

или повышения. Однако исполнитель не должен перейти к "речи нараспев"... Ни в коем случае здесь не предполагается реалистически-натуралистический говор. Напротив, должна быть явственно соблюдена разница между обыкновенным разговором и таким, который является частью музыкальной формы. Но он не должен также никогда напоминать о пении» [Цит. по: 7. С. 213–214].

А. Шёнберг шел к созданию своего метода постепенно. Написанию «Лунного Пьеро» предшествовали некоторые сочинения композитора, а именно: 15 стихотворений из «Книги висячих садов С. Георге» ор. 15 и монодрама «Ожидание» ор. 17, в вокальных партиях которых уже намечается некоторое тяготение к мелодико-речевому высказыванию. К примеру, в моноопере «Ожидание» на речитативность указывают некоторые исследователи: К. Дальхауз [9. С. 189], С. Павлишин [7. С. 201], Н. Власова [2. С. 204] и др.

Однако А. Шёнберг был не единственным, кто обращался к манере речевого пения. Зарубежные исследователи выделяют имя еще одного композитора, который раньше А. Шёнберга стал применять тип разговорного пения. В 1897 году немецкий композитор-экспрессионист Энгельберг Хумпердинк (1854–1921), более известный как автор оперы «Гензель и Гретель», в опере «Королевские дети» использует прием полуречитации – полупения. В свое произведение он вводит партию чтеца, не выписывая на нотной строке точной высоты, а указывая лишь фразировку [См.: 10. Р. 25].

Почти в одно и то же время с А. Шёнбергом русский композитор, педагог и общественный деятель М. Гнесин создает метод «музыкального чтения» [См.: 4. С. 106]. В 1910 году он начинает сотрудничать с режиссером Вс. Мейерхольдом. Во время практических занятий с его учениками композитор разрабатывает «теорию музыкального чтения», направленную на музыкально-декламационное переосмысление текстов античной трагедии. Суть этой теории кратко сформулировал сам Мейерхольд: «В музыкальном чтении, предлагаемом Гнесиным, ритм возникает непременно из строго установленной метрической канвы. В музыкальном чтении, по Гнесину, есть моменты музыкальной интонации, здесь чтение переходит иногда в чисто музыкальное явление, и тогда оно легко уживается с музыкальным сопровождением» [1. С. 17].

Свой принцип М. Гнесин, так же как и А. Шёнберг, изложил в Предисловии к «Сочинению для голоса и фортепиано» (1911): «Музыкальное чтение – не есть род декламационного пения или разновидность речитатива, который все же поется. Это – настоящее чтение со всеми особенностями

ми, отличающими чтение от пения, прежде всего, в смысле самой постановки звука, при которой согласные первенствуют над гласными, и короткие звуки преобладают над долгими. Музыкальным чтением является чтение по нотам с точным соблюдением ритма и музыкальной высоты» [6. С. 48].

Как отмечает М. Карачевская, обоих композиторов объединяет и то, что их сочинения были рассчитаны на исполнение актерами, а не певцами. Действительно, если обратиться к истории создания «Лунного Пьеро», то выяснится, что А. Шёнберг писал это сочинение для актрисы Альбертины Цёме, известной в то время выступлениями в жанре сатирических и политических кабаре. Первые исполнения «Лунного Пьеро» сопровождалась пантомимой актрисы в костюме Пьеро, что приносило в исполнение сочинения элемент театральности.

Таким образом, два композитора, никогда не встречавшиеся в жизни, практически одновременно приходят к созданию нового типа воспроизведения вокального текста.

Итак, метод А. Шёнберга *Sprechgesang* можно в полной мере считать новым этапом в развитии идеи синтеза искусств.

Интересно отметить, что взгляды композитора на роль словесного источника в музыкальном произведении со временем претерпели эволюцию. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно привести пример двух суждений автора из статей, написанных в разное время. Первая статья «Отношение к тексту» была опубликована в 1912 году: «Для художественной оценки всех музыкальных сочинений, написанных на определенный текст, воспроизведение сюжета столь же иррелевантно, как для портрета – сходство с оригиналом: спустя столетия никто уже не сможет проконтролировать такое сходство, а художественное воздействие портрета сохранится. И не потому сохранится, что, как, быть может, думают импрессионисты, к нам с портрета обращается реальный человек, а потому, что здесь выразил себя сам художник, на которого в некоей высшей реальности и должен походить портрет. Но коль скоро это ясно, легко понять, что внешнее взаимосогласие музыки и текста (в динамике, темпе, декламации) имеет мало общего с взаимосогласием внутренним и остается на той же ступени примитивного подражания природе, что срисовывание с заданного предмета. И что кажущееся поверхностным расхождение может быть необходимым ради параллелизма на высоком уровне. Так что судить о музыке по тексту

столь же надежно, что и судить о белке по свойствам углерода» [8. С. 27]. Представляется, что данная мысль А. Шёнберга немного парадоксальна, ведь слушая его сочинения, написанные на поэтические тексты, вовсе не возникает впечатления, что музыка и текст существуют в разных измерениях.

Спустя более 30 лет композитор публикует статью «Это моя вина», где будто оспаривает мнение, изложенное в статье «Отношение к тексту»: «В предисловии к "Лунному Пьеро" я требовал, чтобы вы не вносили в музыку собственные толкования и настроения, исходя из текста. После Первой мировой войны для композиторов стало обычным делом радикально меня опережать, даже если они не любили мою музыку. Когда я попросил не приносить внешнюю выразительность и изобразительность, они поняли это так, что выразительность и изобразительность не в моде и что не должно быть вообще никакой связи с текстом. И вот начали появляться песни, балеты, оперы, оратории, где заслуга композитора состояла в последовательном игнорировании всего, что содержится в тексте. Что за вздор!» [8. С. 242].

Из высказываний А. Шёнберга о художественной роли текста в музыке можно сделать вывод о том, что его взгляды на текст в музыкальном сочинении менялись по мере создания им своего художественного мира. Но несомненно одно – его музыка всегда выражала композиторский взгляд на словесный первоисточник для усиления общей сути текста.

Список литературы

1. *Аникиенко С.* Михаил Гнесин и Всеволод Мейерхольд: У истоков нового музыкального театра // Многоуровневая система художественного образования и воспитания: наследие, модернизация, векторы развития: Сб. материалов XII Всероссийской науч.-практ. конф. Краснодарского государственного университета культуры и искусств. Краснодар, 2012. С. 17–22.
2. *Власова Н.* Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2010. С. 204.
3. *Груббер Р.* Всеобщая история музыки. М., 1965.
4. *Карачевская М.* Музыкальное чтение М. Гнесина и Sprechgesang А. Шёнберга: опыт сравнительной характеристики // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 106–109.

5. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. I. М., 1983.

6. *Мейерхольд С. и Гнесин М.* Собрание документов / Сост. И. Кривошеева и С. Конаева. М., 2008. С. 48–49.

7. *Павлишин С.* Арнольд Шёнберг: Монография. М., 2001.

8. *Шёнберг А.* Стиль и мысль // Шёнберг А. Статьи и материалы. М., 2006.

9. *Dahlhaus K.* Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs «Erwartung», in Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik, Mainz-London, 1978.

10. *Shawn A.* Arnold Schoenberg's Journey. Harvard University Press, 2002.

Г. В. Алжейкина

*доцент кафедры народного художественного творчества
Чувашского государственного института культуры и искусств*

ПОДГОТОВКА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КАДРОВ ДЛЯ ЧУВАШИИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗАХ СТРАНЫ В НАЧАЛЕ 1970-х гг.

Одной из приоритетных задач культурной политики Чувашии в 1970-е годы стало создание условий для развития национального искусства, подъема культуры республики. Качественный скачок в этом направлении могли обеспечить как развитие материальной базы учреждений культуры и искусства, так и подготовка высококвалифицированных кадров.

В Чувашии подготовка музыкально-исполнительских кадров со средним специальным образованием осуществлялась с 1929 года, с открытия Чебоксарского музыкально-театрального техникума. Наиболее способные его выпускники стремились к повышению своего профессионального уровня и находили моральную и финансовую поддержку республиканских государственных органов. Только в 1937 году в художественных вузах страны обучались 13 студентов-стипендиатов от Чувашской АССР. Обучение проходило в Московской государственной консерватории, Московском театральном институте им. Луначарского, Ленинградской государственной консерватории. Студенты из Чувашии получали образование по специальным инструментам – фортепиано, валторне, фаготу, тромбону, обучались хоровому дирижированию, сольному пению, музыкальному воспитанию, композиции. Материальные затруднения не были помехой в получении высшего образования: все обучающиеся в вузах страны получали стипендию от республики в размере от 75 до 250 рублей¹.

¹ Государственный исторический архив Чувашской Республики (ГИА ЧР). Ф. Р-1581. Оп. 1. Д. 101. Л. 363.

В военные и послевоенные годы потребности в специалистах-вокалистах удовлетворяла Чувашская оперная студия при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Выпускники студии на протяжении многих лет пополняли ряды артистов творческих коллективов Чувашии.

В 1964 году на базе Чувашского педагогического института открылся музыкально-педагогический факультет, ставший центром подготовки учителей музыки для образовательных учреждений Чувашии. Других художественных образовательных учреждений, дающих возможность получить высшее образование молодым дарованиям, в Чувашии не было.

В начале 1970-х годов Министерством культуры Чувашской АССР по распоряжению инспектуры государственной статистики ИСУ РСФСР № 28 от 27 октября 1970 года был проведен учет кадров с высшим и средним специальным образованием. Статистика подтвердила рост образовательного уровня работников отрасли. Всего на тот момент числилось на службе 298 специалистов с высшим образованием¹. Из них 169 человек окончили педагогические вузы и университеты (56,7%). Больше половины работающих в отрасли специалистов составляли женщины (57,3%). По национальному составу большинство работающих в отрасли представляли чуваша (51,7% с высшим образованием и 60,1% со средним специальным образованием). Немного уступали им русские (44,6% и 36,7% соответственно). Здесь сказывалась политика подготовки «национальных кадров», когда при поступлении в высшие и средние специальные учебные заведения преимуществом обладали абитуриенты титульной нации.

Любопытна также статистика состава специалистов с высшим и средним специальным образованием по возрасту. Среди специалистов с высшим образованием наибольшее число составляли лица 30–34 лет, рожденные в 1941–1945 годы (69 человек, или 23,1%). Из общего числа работающих в отрасли со средним специальным образованием лидировали молодые специалисты в возрасте до 25 лет, рожденные в 1946 году и позже (400 человек, или 35,9%)².

¹ ГИА ЧР. Ф. Р-1898. Оп. 1. Д. 528. Л. 48.

² Там же. Л. 24

Число всех работников, включенных в списки на 16 ноября 1970 года, занятых в основной и неосновной деятельности предприятий, учреждений и организаций культуры и искусства Чувашской АССР, составляло 3870 человек.

В начале 1970-х годов по-прежнему серьезное значение придавалось распределению молодых специалистов с высшим образованием. Система распределения, связанная с совершенствованием порядка трудоустройства молодых специалистов, оканчивающих высшие и средние учебные заведения, аспирантуру и студии при вузах, развивалась в стране с середины 1930-х годов. Согласно Постановлению ЦИК и СНК СССР от 15 сентября 1938 года, все молодые специалисты, окончившие высшие учебные заведения и техникумы, были обязаны как обучавшиеся за счет государства проработать в течение 5 лет в определенных местах по указанию Наркоматов, в ведении которых находились соответствующие учебные заведения. При этом любое самовольное устройство на работу после окончания учебного заведения и неприбытие к месту работы по выданному ведомством распределения рассматривалось как нарушение закона, а виновные привлекались к судебной ответственности. Персональное распределение оканчивающих учебные заведения осуществлялось Управлениями по делам искусств за 3 месяца до окончания студентами учебного заведения. Молодые специалисты получали направление на работу с указанием места работы, должности и зарплаты. Руководителям учреждений и предприятий на местах запрещалось принимать на работу молодых специалистов, окончивших вузы и училища без соответствующих путевок¹.

Министерство культуры Чувашской АССР было заинтересовано, чтобы в республику приезжали местные специалисты, получившие высшее образование в ведущих художественных вузах страны. Так, например, в начале 1970-х годов специалисты-музыканты из Чувашии обучались в Москве (Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных), Казани (Казанская государственная консерватория), Горьком (Горьковская государственная консерватория) (Таблица 1)². Забегая вперед, можно утверждать, что эта традиция сохранилась и в последующие десятилетия.

¹ ГИА ЧР. Ф. Р-1581. Оп. 1. Д. 200. Л. 12.

² Там же. Ф. Р-1898. Оп. 1. Д. 529. Л. 2.

Таблица 1

План межведомственного распределения молодых специалистов
Минкультуры Чувашской АССР (1970)

Наименование специальностей	Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных	Горьковская государственная консерватория	Казанская государственная консерватория
Фортепиано	1	–	1
Валторна	–	1	–
Хоровое дирижирование	–	–	1
Музыковедение	–	–	1
Виолончель	–	–	1
Фагот	–	–	1
Баян	–	–	1

Только в одной Казанской государственной консерватории обучалось более 20 музыкантов из Чувашии (Таблица 2)¹.

Таблица 2

Список студентов, поступивших в Казанскую государственную консерваторию из Чувашской АССР (на 15 февраля 1971 года)

Ф.И.О.	Курс	Факультет
Л. Е. Сучкова	I	Фортепиано
Е. В. Черновский	I	Фортепиано
Ю. Н. Прокопьев	I	Оркестровый
В. П. Николаев	I	Оркестровый
А. И. Торганов	I	Народных инструментов
Г. Д. Егоров	I	Дирижерско-хоровой
И. С. Филатов	I	Дирижерско-хоровой
Т. А. Дуняк	II	Фортепиано
А. Н. Виноградов	II	Оркестровый
В. И. Вулих	II	Оркестровый
А. А. Городничев	II	Оркестровый
О. Ф. Терентьева	II	Вокальный

¹ ГИА ЧР. Ф. Р-1898. Оп. 1. Д. 529. Л. 100.

В. П. Филиппов	II	Дирижерско-хоровой
С. Б. Александрова	II	Теоретико-композиторский
Н. А. Ионычева	II	Теоретико-композиторский
Р. А. Воронов	III	Оркестровый
Г. В. Герасимова	IV	Фортепиано
М. Г. Кондратьев	IV	Теоретико-композиторский
В. Н. Семенов	V	Оркестровый
Л. Ф. Шмелева	V	Дирижерско-хоровой
Е. В. Белобородова	V	Народных инструментов

В 1970 году в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского из Чувашии поступила А. В. Зинкина (ныне – заслуженная артистка России, народная артистка Чувашии, профессор Чувашского государственного института культуры и искусств¹. В архивных материалах сохранились сведения о студентах из Чувашии, обучавшихся в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных в 1970–1971 учебном году. Так, В. В. Галян и Г. Козлова обучались на V курсе, А. Г. Васильев – на IV².

Как отмечалось ранее, для развития республиканских сел и деревень и воспитания специалистов в различных областях науки, просвещения и культуры в вузы страны направлялись представители коренного населения Чувашии – «национальные кадры». При поступлении в вузы в первую очередь рассматривались заявления и результаты вступительных экзаменов представителей республик с более низкой учебной базой. Этот фактор давал возможность получения высшего образования представителям различных национальностей из сел и деревень с низким уровнем жизни, а также возможность развития отдаленных районов молодыми специалистами.

Нередко талантливые чувашские музыканты получали возможность по окончании вуза продолжить образование в ассистентуре-стажировке. Так, например, В. А. Павлов и В. А. Важоров были приняты в ассистентуру-стажировку Казанской консерватории по специальности «Оперно-симфоническое дирижирование» и занимались в классе народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, профессора Н. Г. Рахлина.

Учебный процесс в художественных вузах страны был организован таким образом, что молодые таланты из Чувашии получали возможность

¹ ГИА ЧР. Ф. Р-1898. Оп. 1. Д. 529. Л. 79.

² Там же. Л. 89.

постигать основы музыкального искусства, наблюдать процесс работы мастеров, могли оценить уровень их высоких художественных требований.

Руководители вузов при распределении молодых специалистов были озабочены материальными и бытовыми условиями, предоставляемыми на местах выпускникам. Об этом свидетельствует письмо исполняющего обязанности ректора Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных П. Рюмина, адресованное министру культуры Чувашской АССР И. В. Маркелову, в котором говорилось:

В соответствии с утвержденным Министерством культуры РСФСР планом межведомственного распределения молодых специалистов в распоряжение Совета Министров Чувашской АССР летом 1971 г. должен быть направлен 1 выпускник нашего института по специальности фортепиано.

Прошу срочно сообщить конкретные данные о месте работы, нагрузке, заработной плате, жилищных и бытовых условиях, предоставленных нашим выпускникам¹.

В течение 1970/1971 учебного года в музыкальные вузы страны поступило несколько заявок на молодых специалистов из Чувашии.

Необходимо отметить, что министерства культуры страны, учебные заведения отслеживали не только план распределения выпускников, но и их прибытие в места назначения. Обращает на себя внимание тот факт, что не все молодые специалисты приезжали по распределению. Таковых в 1970–1971 годах в Чувашии было 25%. Из числа всех специалистов приступили к работе всего 70%. Не прибыли в Чувашию выпускники высших учебных заведений по специальностям «Хоровое дирижирование», «Композиция», «Артист музыкальной комедии».

Значение подготовки музыкально-исполнительских кадров для Чувашии в художественных вузах страны в начале 1970-х годов трудно переоценить. Многие специалисты, получив высшее образование и вернувшись в республику, стали крупными деятелями музыкальной культуры Чувашии, талантливыми музыковедами-исследователями, преподавателями, известными дирижерами.

Подготовка специалистов в художественных вузах Российской Федерации для республик в настоящее время обусловлена преемственностью поколений. Поэтому историко-культурное исследование педагогических явлений в Чувашии несомненно будет способствовать расширению возможностей изучения художественного образования в России.

¹ ГИА ЧР. Ф. Р-1898. Оп. 1. Д. 529. Л. 4.

А. Д. Антонова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Т. А. Алмазова,
кандидат искусствоведения, доцент*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МИШИ МАЙСКОГО

Михаил Леопольдович Богуславский, известный как Миша Майский, – один из величайших виолончелистов современности. Он выступает на лучших концертных площадках мира, создает многочисленные переложения (транскрипции) для виолончели вокальных произведений русских и зарубежных композиторов, делает записи аудиодисков, работает в жюри крупнейших международных музыкальных конкурсов, а также является участником престижных музыкальных фестивалей.

Миша Майский родился 10 января 1948 года в Риге в семье служащих. Старшие брат и сестра виолончелиста также были музыкантами: брат – скрипач, сестра – пианистка.

После окончания Детской музыкальной школы им. Э. Дарзиня в Риге Мишу отправляют учиться в Ленинград в среднюю специальную музыкальную школу при консерватории (класс Э. Фишмана).

В 1965 году музыкант участвует во Всесоюзном конкурсе, где побеждает, получив первую премию. Через несколько месяцев после победы на конкурсе Мстислав Ростропович приглашает Мишу Майского учиться в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского, и с 1966 года по 1970 год виолончелист является учеником Мстислава Леопольдовича. В этот же период времени он принимает участие в Международном конкурсе им. П. И. Чайковского и становится лауреатом третьей премии.

В 1973 году Миша Майский побеждает на Международном конкурсе им. Гаспара Кассадо во Флоренции, в том же году дебютирует в Карнеги-холле с Питтсбургским симфоническим оркестром под управлением Вильяма Стейнберга. После концерта неизвестный меценат продал ему виолончель XVIII века мастера Монтаньяни, на которой артист играет до сих пор. Вскоре Миша Майский проходит обучение у Григория Пятигорского в Лос-Анджелесе, став, таким образом, единственным музыкантом, занимавшимся у двух великих виолончелистов.

В 1975 году начинается международная карьера музыканта с регулярными концертами в США, Европе, Австралии, на Дальнем Востоке, в Японии и др. странах. С конца 1970-х годов активно сотрудничает с различными звукозаписывающими компаниями, такими как Deutsche Grammophon, Record Academy Prize, DG, Echo Award и другими.

Репертуар музыканта огромен, он включает произведения различных жанров, стилей и эпох. Это концерты для виолончели с оркестром Й. Гайдна, Р. Шумана, П. И. Чайковского и др.; сонаты Л. Бетховена, И. Брамса, С. Рахманинова и др. Особое место занимают Шесть сюит для виолончели соло И. С. Баха, которые маэстро неоднократно записывал на диски. Произведения современных композиторов Миша Майский почти не играет, потому что у него, по его собственным словам, «просто нет времени, чтобы отнестись к ней (к современной музыке. – А. Д.) серьезно». Это признание он сделал в интервью в Тель-Авиве. Совершенно уникальными являются записи вокальных произведений Э. Шоссона, А. Дюпарка, Ф. Пуленка, Ф. Шуберта, И. Брамса, П. Чайковского, М. Глинки и др., переложения которых для виолончели выполнены М. Майским.

Характерными чертами творческой индивидуальности Миши Майского являются удивительная свежесть восприятия музыки, непосредственность ее передачи, виртуозность и шарм. Благородство и утонченность исполнительской манеры, необыкновенная артистическая свобода – все это свидетельствует о высочайшем уровне мастерства артиста. Отличает же музыканта от других виолончелистов лишь ему одному присущая вибрация, чуткость и внимание к звукоизвлечению, глубина и чистота тембра как на *forte*, так и на *piano*.

В одном из интервью сам виолончелист утверждает: «Музыка должна исходить из сердца музыканта, а не только из рук, инструмента или головы. Не важно, что вы делаете, главное, чтобы это было с любовью!» [1].

Помимо сольных концертов виолончелист играет в различных камерных ансамблях, и здесь репертуар Миши Майского столь же обширен. Это трио В. А. Моцарта, А. Дворжака, С. Рахманинова, струнные квартеты Ф. Шуберта, П. Чайковского, Д. Шостаковича, фортепианные квинтеты Г. Малера, С. Танеева, Г. Свиридова и др. Партнерами, с которыми часто выступает маэстро, являются выдающиеся исполнители современности: пианисты Марта Аргерих, Радугу Лупу, Евгений Кисин и др., скрипачи Ва-

дим Репин, Максим Венгеров, Гидон Кремер и др., альтисты Юлиан Рахлин, Юрий Башмет и др.

Музыкант сотрудничает с известнейшими дирижерами, такими как Леонард Бернстайн, Риккардо Мути, Даниэль Баренбойм, Владимир Спиваков, Зубин Мета и др.

Миша Майский является желанным гостем на крупнейших мировых музыкальных форумах. Он постоянный участник Фестиваля классической музыки в Вербье (Швейцария), фестиваля Ars Longa (Москва), «Рождественского фестиваля» с оркестром «Виртуозы Москвы» и многих других.

На сегодняшний день виолончелист дает около ста концертов в год. По признанию самого музыканта, «учитывая переезды и репетиции, работу над разным репертуаром, это слишком много» [2].

Почти в каждом интервью Мишу Майского спрашивают о том, не хочет ли он дирижировать, на что виолончелист отвечает, что у него есть желание, но он его не подавляет и не культивирует: «Для того, чтобы совмещать карьеру солиста и дирижера, нужно быть гением. Только для удовлетворения личных амбиций я не могу подняться на подиум... слушатель страдать не должен» [3].

В настоящее время М. Майский продолжает концерттировать, делать записи совместно с другими музыкантами, дирижерами и оркестрами, он давно обрел мировую славу и остается одним из самых выдающихся виолончелистов современности.

Список литературы

1. *Блани Дж.* Миша Майский: «All You Need Is Love». [Интервью]. [Электронный ресурс]. URL: <http://tch15.mediciv.tv/ru/news/mischa-maisky-all-you-need-is-love>. Дата обращения: 8.12.2015.

2. *Никитина Л.* Миша Майский: у меня красивая жена и двое маленьких детей. [Интервью]. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nsk.kp.ru/daily/24448.5/613187/>. Дата обращения: 5.12.2016.

3. *Рейдер М.* Миша Майский: «Виолончель лишь инструмент». [Интервью]. [Электронный ресурс]. URL: http://www.mmv.ru/interview/01-03-1999_maisky.htm. Дата обращения: 20.03.2016.

Р. Р. Ахмадуллин

студент Казанской государственной консерватории

Д. Р. Загидуллина

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

**ОБРАЗ БУЛАТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЕ
КАРИМА ТИНЧУРИНА «ЗЭҢГЭР ШЭЛ»:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Музыкальная драма К. Тинчурина (1887–1938) на музыку С. Сайдашева (1900–1954) «Зэңгэр шэл» («Голубая шаль», 1926) идет на сцене Татарского академического драматического театра им. Г. Камала (далее – ТГАТ им. Г. Камала) в течение девяноста лет, являясь его своеобразной визитной карточкой [См.: 5, 9]¹. Именно этим спектаклем открывается и закрывается каждый театральный сезон. Сама пьеса подробно исследована в работе Ф. Салитовой «Музыкальные драмы Салиха Сайдашева» [8]. Ей также посвящены отдельные материалы в работах по истории театра [3]. Мы рассмотрим актерское и вокальное воплощение центрального персонажа пьесы «Зэңгэр шэл» – Булата².

Булат воспринимался и воспринимается зрителями по сей день как положительный герой, выражающий народный идеал. Но является ли он бесспорно положительным героем? Образ Булата точно выражал эстетическое соответствие психологии мигранта 20-х годов XX в., он олицетворяет человека, меняющего образ жизни, вынужденного выбирать между личными ценностями и общественным мнением, находящегося в неопределенном положении и стремящегося к самоутверждению. С одной стороны, это герой, смелый духом, решительный в поступках. В то же время в тексте пьесы есть ремарка автора: в последнем монологе, когда Булат обращается за помощью к таким же беглецам, как он, просит у них помощи, чтобы спасти свою возлюбленную Майсару от ишана, он, «вытащив нож» (тат. «пычагын чыгарып»), грозитя напомнить ей о своем существовании. Очень

¹ Спектакль в разные годы ставили режиссеры: К. Тинчурин, С. Валеев-Сулъва, Ш. Сарымсаков, М. Салимжанов, Ф. Бикчантаев.

² Использованы архивные материалы Национальной библиотеки Республики Татарстан, библиотеки ТГАТ им. Г. Камала, Музея С. Сайдашева, интервью, взятые у главного режиссера театра Ф. Р. Бикчантаева и актеров-исполнителей роли Булата М. Имашева и А. Хисматова, а также видеоархив спектаклей разных лет.

метким и справедливым представляется высказывание поэта Мусы Джалиля: «Центральный образ не стал положительным героем-борцом; у него нет ничего шахтерского, он герой с ножом в ножнах» [Цит. по: 3. С. 57]. Сегодня очевидно, что нельзя трактовать этот образ как однозначно положительный.

Интересен был метод работы над спектаклем Тинчурина: музыкальные пьесы рождались в самом театре, когда автор приносил наброски, а в ходе совместной работы с актерами они дописывались. Его пьесы были рассчитаны на актерскую импровизацию. Тинчурин охотно правил текст, не препятствовал актерской инициативе в уже идущих спектаклях.

Условия работы татарского театра не располагали к углубленному изучению ролей, так как в середине 1920-х годов бывало по 30–40 премьер в год, самые трудные роли Тинчурин брал на себя. Он играл проблемные роли Рашита в «Капризном женихе», Сафар-Гали в «Юсуфе и Зулейхе», Надира в «Угасших звездах», Искандера в «Американце», Батырхана в «Без ветрил».

Перечислим актеров, выступавших в главной роли спектакля «Зәңгәр шәл» на сцене ТГАТ им. Г. Камала за всю историю постановок пьесы: 1) Карим Тинчурин, 2) Ситдик Айдаров, 3) Азат Аббасов¹, 4) Масгут Имашев², 5) Айрат Арсланов³, 6) Наиль Аюпов⁴, 7) Асхат Хисматов⁵, 8) Нариман Гарифуллин⁶, 9) Рамиль Тухватуллин⁷, 10) Ирек Кашапов⁸, 11) Ришат Ахмадуллин⁹.

Тинчурин стал первым исполнителем роли Булата в «Зәңгәр шәл». По словам жены К. Тинчурина З. Тинчуриной: «Карим душой и телом был

¹ Азад Зиннатович Аббасов (1925–2006) – татарский оперный певец. Народный артист СССР (1977).

² Масгут Габдрахманович Имашев (род. в 1930) – преподаватель вокала, композитор. Заслуженный деятель искусств РТ, заслуженный работник культуры РФ.

³ Айрат Гареевич Арсланов (1928–2010) – татарский актер, мастер художественного слова, диктор. Народный артист РСФСР (1981).

⁴ Наиль Галимуллович Аюпов (1936–2008) – татарский актер. Заслуженный артист РФ (1999).

⁵ Асхат Асадулович Хисматов (род. в 1952) – татарский актер. Народный артист РТ (2003).

⁶ Нариман Габдрахманович Гарифуллин (род. в 1953) – татарский актер. Заслуженный артист РТ (2012). Лауреат Республиканской премии им. М. Джалиля (1989).

⁷ Рамиль Чингизович Тухватуллин (род. в 1966) – татарский актер. Народный артист РТ (2003).

⁸ Ирек Рафисович Кашапов (род. в 1984) – актер ТГАТ им. Г. Камала.

⁹ Ришат Ринатович Ахмадуллин (род. в 1991) – актер ТГАТ им. Г. Камала.

предан театру. Он был великолепным режиссером, драматургом и актером. Помню, при завершении написания пьесы "Голубая шаль" Карим сразу же рванул в театр. Собрав весь коллектив, они вместе прочли пьесу, и Карим занялся распределением ролей. Один из актеров спросил после распределения: "А кто будет играть Булата?", на что Тинчурин ответил: "Булата буду играть сам", – сказав это с полной уверенностью, нисколько не сомневаясь» [Цит. по: 5. С. 468].

В первой же рецензии на спектакль Тинчурин был раскритикован за несогласованность исполнения драматической и музыкальной частей роли. С одной стороны, Тинчурин имел природное артистическое дарование, великолепно владел актерским мастерством, с другой стороны, к моменту исполнения роли ему было уже 39 лет, а самой главной причиной критики, возможно, являлся факт отсутствия вокальной подготовки, правильной профессиональной вокальной школы, которой, несомненно, требовали арии, звучащие в спектакле. Можно предположить, что Тинчурин был очень амбициозным человеком, раз изначально выдвигал свою кандидатуру на исполнение Булата, не имея на это особых певческих данных. Однако, возможно, на момент постановки спектакля в театре не было такого актера, который смог бы передать образ Булата, сыграть его должным образом. К сожалению, не существует видеозаписей спектакля и делать выводы о его исполнении можно только на основании воспоминаний современников.

В воспоминаниях Х. Салимжанова¹ заключена важная информация об особенностях исполнения роли Булата Тинчуриним: «Мелодрама "Голубая шаль" по всей своей сути стала музыкальным произведением. Как композитор, Салих Сайдашев этот спектакль творил с большим порывом энергии и отдачи. Потому что, кроме предлагаемых в пьесе народных мелодий, он сочинил множество новых музыкальных произведений. Для первой картины он написал увертюру и татарский балет, четвертой картине подарил полноценный танец "Качкыннар" ("Беглецы"). ... "Первая песня Булата" изначально была написана в форме речитатива. Я думаю, что так захотел драматург – Карим абый (Карим Тинчурин). Так как он исполнял образ Булата и тем самым хотел упростить себе работу. Только это предложение опроверг Салих Сайдашев. К 1927 году Сайдашев переписал ее...» [7. С. 71]².

¹ Хаким Юсупович Салимжанов (1903–1981) – актер, режиссер, народный артист ТАССР.

² Здесь и далее переводы татарских текстов Р. Ахмадуллина. – *Ред.-сост.*

Таким образом, первоначально первая ария Булата была представлена в виде речитатива – специально для ее исполнения Тинчуриным, который, как было отмечено выше, не обладал достаточными вокальными данными и соответствующей подготовкой, а актеры театра не могли заявить об этом своему руководителю: «...как же сказать художественному руководителю, что он плохо поет?» [7. С. 7]. Однако чуть позже эту смелость проявила Сахибжамал Гиззатуллина-Волжская¹, прямо заявив, что роль должен исполнять молодой актер с хорошими вокальными данными. Тинчурин прислушался к мнению актрисы и передал роль Булата С. Айдарову².

С. Айдаров стал вторым исполнителем роли Булата. В архиве театра сохранилась газета «Тамашачы» («Зритель») с рецензией на спектакль «Зэңгэр шэл», в которой несколько строк уделено анализу работы актера: «С. Айдаров, исполнивший партию Булата, – образ шахтера, наполовину крестьянского парня, сумел передать достоверно. Он обладает красивым тембром голоса и хорошо поет, однако передать весь трагизм образа полностью артист не сумел, так как моментами отключался от задач, поставленных ему режиссером, тем самым превращаясь в мальчика, который играет с голубой шалью, дразня девочек» [Цит. по: 7. С. 81]. Это показательная оценка. Если Тинчурин прекрасно передал драматическую составляющую роли, но не обладал достаточными вокальными данными, то Айдаров, наоборот, хорошо владел голосом, красиво пел, но не смог передать психологическую сторону образа, полностью его раскрыть, что доказывает его недостаточное владение актерским мастерством.

В постановке М. Салимжанова главные роли сыграли: Булат – Рамиль Тухватуллин, Майсара – Ильсия Тухватуллина³. Не меняя по существу постановочный рисунок, режиссер переосмысливает центральные образы и уделяет особое внимание пластике ролей. Эта актерская пара, на наш взгляд, стала воплощением истинных образов Булата и Майсары.

¹ Сахибжамал Гиззатулловна Гиззатуллина-Волжская (1885–1974) – первая татарская актриса, режиссер, заслуженная артистка ТАССР, организатор театральной труппы «Нур» («Луч»).

² Ситдик Ханифеевич Айдаров (1895–1938) – татарский советский актер, оперный певец (настоящая фамилия Рахматуллин).

³ Ильсия Зигангировна Тухватуллина (род. в 1967) – татарская актриса. Заслуженная артистка РТ (2003).

Обращаясь к музыкальной составляющей спектакля, исследователи отмечают, что партитура драмы отчетливо делится на две части, одна из которых основана на народных мелодиях, а другая – оригинальной музыке [См.: 1; 2; 4; 6; 8].

Ф. Салитова утверждает: «В "Голубой шали" Сайдашев обратился к оркестровой обработке народных напевов. В первой картине, где показана подготовка к народному празднику "Сабантуй", звучит одноименная народная песня, последовательно сменяются другие разнохарактерные песни и танцы... Более развита в спектакле привычная лирическая сквозная линия, которая основывается на народном напеве "Голубая шаль", кульминацией которой становится развернутый дуэт. Для показа еще одной сферы – сатирической характеристики духовенства, Сайдашев использует книжный напев "Мухаммадия". Его звучанием в оркестре сопровождается ссора многочисленных жен Ишана» [8. С. 31].

В партиях главных героев драмы Сайдашев использует оригинальные мелодии. Каждая их трех песен Булата последовательно становится драматургической кульминацией одной из частей спектакля. Они каждый раз знаменуют не только поворотный момент в развитии сюжета, но и привносят смену общего эмоционального тона действия. Арии отражают эволюцию составляющих основу каждой части спектакля групп музыкальных образов: от жанровых в первой картине – к лирическим, далее – к лирико-эпическим во второй и третьей картинах и героическим в заключительных сценах.

Анализируя музыкальную часть спектакля, следует отметить, что каждый исполнитель внес свою лепту в раскрытие музыкальной составляющей партии Булата. Исполнения Н. Аюпова, А. Хисматова и Р. Тухватуллина сравнивать очень сложно, так как каждый по-своему играет образ Булата. Можно заметить некоторые различия в музыкальном отношении.

Н. Аюпов имел достаточно мощный и сильный бархатный голос, который можно охарактеризовать как драматический баритон. Маршеобразную, оптимистичную первую песню Булата актер исполняет в довольно спокойном темпе, эмоционально сдержанно, добавляя в основную мелодическую канву мелизматические украшения в народном духе, что придает песне своеобразное звучание.

Голос А. Хисматова – более легкий, «полетный», лирический в тембральном отношении, тоже баритон. Музыка Сайдашева в его исполнении обогащается народной мелизматикой, украшениями. Оба исполнителя очень хорошо поют для драматического артиста: живое, эмоциональное исполнение вокальных номеров в сочетании с великолепной актерской игрой привели к замечательному результату.

Р. Тухватуллин, не обладая сильным, поставленным голосом, поет в микрофон. Однако он так филигранно оперирует мелодическими украшениями, что песни, написанные Сайдашевым, в его исполнении звучат как народные.

XXI век ставит перед исполнителями новые задачи. В большом зале ТГАТ им. Г. Камала голос должен лететь и «пробивать» целый оркестр. Первым Булатом нового тысячелетия стал И. Кашапов, но очень скоро роль стала играть по очереди с Р. Ахмадуллиным, который был введен в спектакль, будучи студентом I курса вокального факультета Казанской консерватории в 2011 году. Каждый исполнитель внес свою лепту в создание образа. Отличаются рассматриваемые актерские воплощения и по способу исполнения песен, тембрально. Как отмечает критик, заведующий литературно-драматургической частью ТГАТ им. Г. Камала Н. Игламов: «...Вокал Ахмадуллина более выразителен и отвечает классическим канонам, тогда как Кашапов "берет свое" драматизмом исполнения. Но подобное разделение, разумеется, чревато некоторым схематизмом. Комическое присуще и Ахмадуллину, а Кашапов в лесной сцене поднимается на уровень героических обобщений. Отличается пластический рисунок актеров – для Ахмадуллина присущи широкие жесты, своего рода размах, возвышенность. Булат Кашапова – более земной, бытовой, жизнеподобный. Но оба исполнителя используют свои сильные стороны для максимально достоверного воплощения роли. А кроме того, многое в актерской игре зависит от партнерши, исполняющей роль Майсары».

В современной постановке «Зәңгәр шәл» Ахмадуллин исполняет песни Булата так, как написал его в партитуре Сайдашев, со всеми нюансами и дополнениями. Имея от природы не народный, а более академический голос, ему сложнее обогатить партию вариациями и мелизматикой, чем исполнителям прошлых лет. Однако, с одной стороны, в этом есть и положительный момент, так как музыка Сайдашева профессионально написана и не требует каких-либо дополнений.

Отметим также, что в прошлых постановках Булат кроме дуэтного номера с Майсарой исполнял две песни, а третью отдавали Шахи бабаю (старший из беглецов), что, видимо, объясняется тем, что исполнителям было сложно выдержать большую вокальную нагрузку, и поэтому заключительную песню передавали другому персонажу. Большая роль с вокальной партией требует от драматического артиста более профессиональной подготовки в певческом плане. На данный момент эта проблема успешно решена, и в современном спектакле Ахмадуллин сам исполняет всю вокальную партию главного персонажа Булата.

Таким образом, сегодня перед исполнителями главной роли спектакля «Зәңгәр шәл» встают все новые задачи и вопросы, так как герой должен быть понятным и интересным уже современному зрителю. Кроме того, безусловно, сегодня актер, играющий в музыкальной драме, должен обладать серьезной певческой подготовкой и исполнять вокальные номера на высоком уровне. Последняя постановка 2011 года была положительно принята зрителем, и куда бы не вывозили спектакль «Зәңгәр шәл», аудитория неизменно встречает его бурными аплодисментами. Представляется, что спектакль еще долго будет оставаться «визитной карточкой» Татарского государственного театра имени Г. Камала.

Список литературы

1. *Бражник Л.* Музыкальный язык С. Сайдашева. Черты стиля // Музыкальная наука Среднего Поволжья. Итоги и перспективы / Материалы юбилейной научной конференции. Казань, 1996. С. 33–35.
2. *Дулат-Алеев В. Р.* Татарская музыкальная литература: Учебник. Казань, 2007.
3. *Игламов Р.* Выдающийся драматург. Казань, 1987.
4. *Исхакова-Вамба Р.* Сайдашев: очерки и исследования. Казань, 1991.
5. Карим Тинчурин. Историко-документальный, литературный и биографический сборник / Сост. И. Хадиев, Р. Батулла. Казань, 2011.
6. *Саинова-Ахмерова Д. З.* Салих Сайдашев. Страницы жизни и творчества композитора. Казань, 2001.
7. *Салимжанов Х. Ю.* Записки актера. Казань, 1966. На тат. яз.
8. *Салитова Ф. Ш.* Музыкальные драмы Салиха Сайдашева. Казань, 1988.
9. Татарский театр. 100 лет // Карим Тинчурин «Голубая шаль». Т. 1. Казань, 2006.

Л. Д. Благовещенская
кандидат искусствоведения
преподаватель Новосибирской школы звонарей

ОБРАЗ КОЛОКОЛОВ В САЛОННОЙ МУЗЫКЕ

Салонная музыка XIX – начала XX века была предназначена для широкого круга слушателей и исполнителей, она тесно связана с музыкальной педагогикой тех лет. Начальное музыкальное образование осуществлялось путем частных уроков с упором на гаммы, упражнения типа Ганона, ин-структивные этюды, а также через знакомство с сонатинами Клементи, Бетховена и популярной салонной музыкой.

«Играть на фортепьянах» когда-то было модно и, как теперь говорят, престижно – салонная музыка создавалась как для слушания, так и для исполнения, прежде всего, доступного для домашнего музицирования. Произведения такого плана написаны для фортепиано в две и четыре руки и для голоса с фортепиано.

Колокольный звон до революции 1917 года был общедоступным слуховым впечатлением. Традиционное народное творчество к концу XIX века постепенно уходит из слухового опыта значительной части населения, так как все большая его часть сосредоточивается в городах, академическая же музыка никогда не являлась всеобщим достоянием. Колокольный звон был слышен в городах ежедневно и не мог не отразиться в произведениях для популярного (любительского) музицирования.

В домашнем музицировании городского и усадебного населения преобладали танцевальные жанры и сентиментальная лирика. Несмотря на то, что названные жанры не предусматривали по образному содержанию изображение колокольного звона, музыканты-любители наряду с примерами «высокого» искусства – «Звоны Великого Устюга» Ляпунова, «Светлый праздник» Рахманинова или «Кампанелла» Паганини – Листа – имели возможность исполнить «колокольные гавоты» (Fr. Lehner, G. Scharf, J. Stumpf), вальсы (Fr. Behr, E. Frohmuth), польки (Л. Книна, F. Bendel, E. Ketterer, C. Sobanski, H. Weyts, T. Wydzga) и другие танцевальные жанры, а также «колокольные ноктюрны» (L. Léfébure-Wely, A. Lõshhorn), песни без слов (E. Bach), романсы (M. Dietrich), этюды (J. Ascher, K. Taubert). Помимо перечисленного упомянем кампанеллу (J. Egghard, F. Spindler, K. Taubert), интер-

меццо (F. Michaelis), фантазию (H. Ravina), рондино (А. Дюбюк), экспромт (A. Dreyschock), багатель (G. Bachmaun) и ныне совершенно забытую мелодекламацию (Е. Вильбушевич, С. Волков-Давыдов).

Нужно отметить разнообразные заголовки пьес на тему колокольного звона, являющиеся чаще эпитетами, не отражающими его своеобразия: «Рождественские колокола» (Fr. Behr), «Сельские» (V. Delacour, J. Filtsch), «Майские» (R. Eilenberg), «Праздничные» (С. Gänschals, op. 170), «Весенние» (его же, op. 10), «Горные» (его же, op. 236) и т. д. Чрезвычайно часто встречается «Вечерний звон»¹ (E. Bach, R. Eilenberg, G. Lang, E. Melling, Ф. Эспен). К колоколам обращаются с целью акцентировать русский (к сожалению, лишь «псевдо») колорит (S. Smith. Русская песня op. 31), но встречается обращение к звону и других народов (китайскому – M. Oesten, аргентинскому – H. Weyth, тирольскому – Th. Oesten), разумеется, столь же условное.

Как видим, большинство композиторов – западного происхождения. Причем даже тогда, когда ноты изданы на русском языке, зачастую дается перевод названия на французский или немецкий, согласно моде того времени. Практически все перечисленные имена сейчас прочно забыты.

При изображении колокольных звучаний и подражаниях звону в салонной музыке используются органые пункты, ритмическое и фактурное расслоение, штрих *staccato*, высокий, «звонкий» регистр и практически не задействованы средства гармонии, ограничивающейся в основном трезвучиями и доминантсептаккордами в традиционном расположении, которые не отражают тембрового богатства колоколов.

Бывает, что пьеса совершенно не содержит звукоизображения колокольного звона, несмотря на свое название. Например, G. Wilson. «Les clochettes du traîneau. Merry Bells. Morcean de Salon op. 11», которая представляет собой песенную мелодию с простейшим аккомпанементом и орнаментальным развитием. С большой натяжкой с колокольчиками саней можно увязать лишь арпеджато и фигурации, появляющиеся в процессе развития, а также октавные ответы в правой руке в конце пьесы.

¹ О причинах популярности этой «вечной темы» см: Благовещенская Л. Колокола: «Вечные сюжеты» // Материалы научно-теорет. конф. Новосибирск, 2007. С. 235–238; Благовещенская Л. «Вечерний звон»: оригиналы и обработки // Православный звон: прошлое, настоящее, будущее. М., 2015. С. 140–146.



Но такие моменты типичны для большинства образцов салонной музыки, поэтому создается впечатление, что часто к рядовой пьесе просто поставлено модное заглавие.

В ноктюрне L. Léfébure-Wely «Les cloches du Monastere op. 54», одном из наиболее известных в России произведений композитора, тема колоколов проводится постоянно, но чисто условным языком шаблонных салонных пьес того времени. То есть если в предыдущем случае название практически не увязано с содержанием, то здесь все время присутствует псевдоколокольность. Слово «монастырь» в заглавии, вероятно, добавлено, чтобы хоть как-то выделиться в общем потоке всевозможных «колоколов». Изящная незамысловатая лирическая миниатюра никак не увязывается со строгим монастырским жизненным укладом. Тем более мы не услышим в ней специфически монастырского звона. Да этого и не требовалось: девушки, для которых предназначалась музыка, нередко совершали паломничество в монастырь не с целью молитвы, а просто развеяться, пообщаться. Из проявлений псевдоколокольности в данной пьесе приведем раскачивающийся оstinатный ритм в высоком регистре в начале сочинения:



Этот материал проводится четырежды и при последнем проведении повторен дважды. В пьесе есть два органных пункта (*ми* b^1 и *ля* b^2). К че-

сти автора, скажем, что их длительности теоретически оправданы: звук колокола среднего регистра тянется дольше ($\text{♩} - \text{ми } \flat^1$), а высокого – короче ($\text{♩} - \text{ля } \flat^2$). С натяжкой к проявлениям колокольности можно отнести остинатную ритмическую фигуру шестнадцатых с паузами (т. 1–2):



В «Русской песне» op. 31 (S. Smith) колокольность не заявлена в названии, но раскачивающиеся регистровые переброски во вступительном Maestoso, не несущем, впрочем, как и вся пьеса, никакого русского колорита, композитор явно использует как проявления звоновости.

В жанре мелодекламации за основу часто бралась поэзия, принадлежащая перу известных авторов, но музыкальное сопровождение писалось в салонном стиле той поры. Так и «Колокольчики и колокола» Е. Вильбушевича¹ обращены к тексту Э. По в переводе Бальмонта².

Из четырех разделов поэмы Э. По автор мелодекламации взял только два крайних, и то не полностью: в первом опущены четыре последних стиха, а во втором (в оригинале – четвертом) – пять стихов из середины. В результате непонятно, о чем же «сани, убегая, говорят», а в последнем разделе стих после пробела рифмуется с опущенным. Получилось обращение к теме, как творению модного поэта, без глубокого проникновения в содержание. Последнее подтверждается и колокольными звучаниями у фортепиано. В первом разделе *Allegro moderato* звон колокольчиков изображается лишь *tremolo* в высоком регистре. В середине его как особое достижение отметим усложнение аккордов неаккордовыми звуками и опорой на тритон.



¹ Благодарю Н. П. Яковлеву за любезное предоставление нот этого произведения.

² Мелодекламация посвящена драматическому актеру В. Н. Давыдову (настоящая фамилия – Горелов), для которого, видимо, и была написана.

Andante начинается непосредственным подражанием звону (хотя и не уставному зауспокойному) с тритонами и тоническим органным пунктом (после двух ударов на VI):



Конечно, на словах «и рыдая, вспоминаем» автор не обходится без традиционных сентиментальных перемещений аккорда. Как видим, если у G. Wilson с трудом приходилось искать связь с названием, то у Вильбушевича колокол узнается, хотя и изображен без особых творческих находок.

Итак, обращение к теме звона и передача колокольных звучаний в условной, упрощенной и даже примитивной форме свидетельствует о значимости звона в слуховом опыте обывателя, перешедшей в моду без глубокого осмысления¹.

Е. Ф. Газизова

магистрант Казанской государственной консерватории

А. А. Абдуллина

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

ТЕАТР «ЛАТВИЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА И БАЛЕТ»: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Театр «Латвийская национальная опера и балет» – ярчайшее явление латышской культуры, у истоков создания которого стоят великие представители латышского народа П. Юрьян, Я. Витол, Т. Рейтер, посвятившие развитию первого латвийского оперного театра много лет.

Богатая и интересная история создания театра имеет специфические особенности, отличающие его от других мировых оперных сцен. Так, на-

¹ Благодарю за помощь в работе сотрудника Сибирского центра колокольного искусства А. Перова.

пример, в силу исторических причин за все время существования театра 11 (!) раз менялось его название¹. До сих пор ведутся споры относительно даты основания театра, что связано с изменением политической обстановки в Латвии².

Изучению данного культурного явления посвящены труды выдающихся латышских музыковедов С. Верини [1], Л. Видулеи [2], Е. Витолина, Ф. Рокпелиса, В. Берзини, К. Дзильлея, К. Кундзиня, К. Лесиньша, В. Бриеде-Булавиновой, Н. Грюнфельда, Л. Красинской и других.

На становление театра большое влияние оказали немецкая и русская оперные традиции. С основанием в Риге в 1782 году крупнейшего оперного центра – Первого городского (немецкого) оперного театра, музыкальная культура Латвии получила важные стимулы для своего развития. Здесь в 1837–1839 годах дирижировал молодой немецкий композитор Р. Вагнер. Следует отметить, что Рига стала одним из первых оперных центров, признавших творчество великого композитора. Оперы Р. Вагнера всегда занимали значительное место в репертуаре театра, влияя на искусство оперных певцов и вкусы публики. В разные годы свою деятельность на сцене Первого городского (немецкого) театра вели известные немецкие дирижеры: Г. Дорн, Б. Вальтер, Ф. Буш; солисты: А. Планер, Э. Колер, М. Вагнер, Р. Иммельман, М. Хосл. Репертуар театра был необычайно широк и включал многие оперы Р. Вагнера, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, А. Лорцинга, Дж. Верди, Г. Доницетти, Дж. Пуччини, Дж. Мейербера, ставились оперетты Ф. Легара, И. Штрауса, Ж. Оффенбаха, С. Джонса, Л. Фалля, И. Рихарди и других [См.: 1].

Особую роль в знакомстве рижского зрителя с русской оперной классикой сыграли первые постоянные гастроли русских оперных трупп

¹ «Латышская опера» → «Опера Советской Латвии» → «Латышская опера» → «Латвийская национальная опера» → «Театр оперы и балета Латвийской ССР» → «Государственный театр оперы и балета Латвийской ССР» → «Государственный академический театр оперы и балета Латвийской ССР» → «Награжденный орденом Трудового Красного Знамени Государственный академический театр оперы и балета Латвийской ССР» → «Государственная академическая национальная опера Латвийской ССР» → «Латвийская национальная опера» → «Латвийская национальная опера и балет». В работе будет использоваться обобщенный вариант: Латвийский театр, либо театр.

² При Советской власти в ЛССР днем основания театра считался 22.01.1919 – премьера оперы «Летучий голландец» Р. Вагнера. После восстановления Независимости Латвии днем основания театра стали считать 2.12.1919 – премьера оперы «Тангейзер» Р. Вагнера.

А. Ф. Картавова, Г. Я. Шейна, Я. М. Любина, М. Ф. Салтыкова, М. И. Михайлова, М. Т. Ярона, начавших свою деятельность в конце 80-х годов XIX века. С открытием в Риге Второго городского (русского) театра в 1902 году влияние русской оперной традиции заметно усиливается. На сцене театра были поставлены все значительные оперы русских композиторов М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, А. С. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, А. Н. Верстовского и других. Здесь выступали легендарные оперные певцы – супруги Н. Н. Фигнер и М. И. Фигнер, солисты Мариинского театра – Е. К. Мравина и В. Я. Майборода. Однако «венцом всех выступлений» стал концерт великого русского баса – Федора Ивановича Шаляпина в 1910 году, о котором восторженно писали: «С безграничным упоением внимала публика богатырскому голосу певца. Талант Шаляпина – это стихийная сила, способная трогать даже камни» [3]. Несомненно, искусство выдающихся русских артистов имело определяющее значение для развития латышского оперного искусства.

К важным предпосылкам формирования театра следует также отнести появление в конце XIX века первых латышских профессиональных композиторов, дирижеров, певцов, получивших свое образование в консерваториях Москвы, Петербурга, Италии, Германии, Франции.

Таким образом, латышская культура приобщилась к высокому профессионализму зарубежной и русской академических школ. В области развития оперного искусства особенно сильным оказалось влияние «Могучей кучки» [См.: 2].

Завершающим звеном в цепи преемственности зарубежных (немецких и русских) традиций явилось создание в 1912 году по инициативе дирижера Павула Юрьяна первой в истории Латвии частной оперной труппы «Латышская опера». Неизбежность влияния русских оперных традиций на труппу «Латышская опера» объясняется тем, что первоначально именно русские оперы были избраны П. Юрьяном в качестве образца музыкального спектакля («Евгений Онегин», «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Иван Сусанин» М. И. Глинки). Деятельность труппы была прервана начавшейся Первой мировой войной, и с приближением линии фронта к Риге в 1915 году она распалась.

После окончания войны осенью 1918 года значимым событием для музыкальной культуры Латвии стало объединение и возобновление деятельности оперной труппы «Латышская опера», которую составили как опытные артисты – М. Вигнер-Гринберг, А. Бенефельд, М. Брехмане-Штенгеле, Е. Карп, так и молодые – Я. Ниедре, П. Лиците, П. Сакс, А. Кактынь, Я. Карклинь, Э. Элкс-Элкснитис. Инициаторами возрождения коллектива стали профессор Петербургской консерватории, латышский композитор Язеп Витол и дирижер Теодор Рейтер. Из-за отсутствия своего здания до 1919 года постановки первых спектаклей труппы проходили на сценах других театров. И только с приобретением статуса государственного и получением в свое распоряжение здания бывшего Первого городского (немецкого) театра в 1919 году начинается отсчет истории театра [См.: 1].

Театр прошел длительный путь развития, который можно разделить на 3 основных этапа: 1) начальный период (1919–1940); 2) советский период (1940–1990); 3) постсоветский, современный период (с 1990 года).

Наиболее исследованными оказались начальный и советский периоды становления театра, в то время как особенности развития на современном этапе после распада СССР и объявления Независимости Латвии в 1990 году не нашли должного освещения. Для решения данной проблемы был изучен и обобщен значительный объем материалов, включающий в себя: архивы «Латвийской национальной оперы и балета», фонды Латвийской национальной библиотеки, Латвийской музыкальной академии им. Я. Витола; сборники документов, биографических статей; свидетельства современников; отечественную и зарубежную критику о театре; статьи периодической печати; анализ оперных партитур, аудио- и видеоматериалов из Интернета.

Конец 80-х – начало 90-х годов XX века ознаменовано изменениями в истории театра ввиду социально-политических перемен в республике, связанных с распадом СССР. Положение усугублялось закрытием с 1990 по 1995 год здания театра на реконструкцию. В этой связи отмечено заметное уменьшение количества новых постановок и обращение к не требующим значительных затрат камерным операм, таким как «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинга, «Медиум» и «Телефон» Дж. Менотти, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова.

Эпохальный перелом в истории театра произошел 14 декабря 1995 года, в день его торжественного открытия после реконструкции. На обновленной сцене прошла премьера оперы Я. Мединя «Огонь и ночь» в постановке молодого режиссера-новатора А. Херманиса, положившего начало современным тенденциям развития театра. Только с 1995 по 2003 год 15 из 28 спектаклей были поставлены в духе современных направлений, синтезирующих в себе элементы символизма, сюрреализма, экспрессионизма, заключающих в себе черты эстетики модернизма и постмодернизма. Отличительным свойством всех спектаклей является чрезвычайно высокий уровень сценографии и дизайна. В театре появляется тенденция к современной интерпретации классических опер путем приглашения известных зарубежных режиссеров: Г. Варнс (Литва), Б. Рубеса (Канада), Р. Акерман (Германия), К. Холтен (Дания), Й. Неквасил (Чехия), С. В. Холм (Финляндия), Д. Кеги (Швейцария), О. Прохич (Хорватия). Реализация творческих планов театра напрямую связана с качественным изменением состава труппы, из которой вышли такие звезды оперного искусства, вписавшие свое имя в историю театра золотыми буквами, как: С. Изюмов, С. Вайце, А. Антоненко, И. Кална, Р. Полисадов, Э. Гаранча, С. Егерс, К. Ополайс, М. Ребека, Э. Силиньш, Э. Мартинсоне, В. Янсонс, К. Гайлите, М. Енчс, А. Силиньш, Л. Кинча, И. Шлюбовска, К. Задовска и другие.

В состав нового художественного руководства входили такие деятели, как: дирижеры Г. Ринкявичус, А. Нельсон, М. Питренас, М. Озолиньш; режиссеры В. Кайриш, А. Жагарс, И. Слуцка, Г. Гайлитис, У. Брикманис, М. Эймела; сценографы И. Блумберг, А. Фрейберг, И. Юрьяне, И. Каулиня, И. Новикс [См.: 4].

Среди этих имен следует особо выделить Андрейса Жагарса, директора и главного режиссера театра с 1996 по 2013 год. Известный в Риге бизнесмен, в прошлом популярный актер, А. Жагарс для реализации смелых творческих проектов добился от Министерства культуры Латвии увеличения финансирования театра более чем на 30%.

Значительным событием в культурной жизни Латвии стал учрежденный А. Жагарсом в 1998 году Рижский оперный фестиваль, являющийся крупнейшим культурным событием во всей Восточной Европе, который посещают около 10 тысяч зрителей. В программе фестиваля шедевры мировой зарубежной, русской и латышской оперы. Участниками Рижского оперного фестиваля являются ярчайшие латвийские и мировые звезды

оперной музыки. По инициативе А. Жагарса при театре открывается Оперная академия, куда для проведения мастер-классов приглашаются звезды мирового уровня: П. Де Наполи (Италия), М. Хонига (Нидерланды), Х. Дорша (Германия), Я. Риханен (Финляндия), А. Эварэрт (Бельгия), Л. Гергиева (Мариинский театр), М. Груздева (Латвия). Такая культурно-образовательная политика театра создает благоприятные условия для профессионального роста исполнительского мастерства солистов и подготовки будущих национальных кадров театра.

В постановках театра наблюдается заметное уменьшение русского репертуара, в то время как национальный репертуар значительно обновляется операми современных латышских композиторов (Р. Калсонс «Блудный сын», З. Лиепиньш «Собор Парижской Богоматери», Б. Скулте «Наследница оборотней», А. Дзенитис «Даука», Я. Лусенс «Птичья опера», К. Петерсон «Михаил и Михаил играют в шахматы» и А. Маскатс «Валентина»).

Театр остается верным вагнеровским традициям. В репертуар введены такие оперы композитора, как «Летучий голландец», «Риенцы». Знаменательную дату – 200-летие со дня рождения Р. Вагнера – театр отметил одной из самых сложных и престижных за всю его историю постановкой монументальной тетралогии «Кольца нибелунга»: «Золото Рейна» – «Валькирия» – «Зигфрид» – «Гибель богов». Еще одной репертуарной особенностью театра является его обращение к барочной музыке XVIII века. Постановка опер К. Глюка «Орфей и Эвридика», Г. Ф. Генделя «Альцина» утвердила направление *opera-seria* в репертуаре [См.: 4].

Сегодня театр «Латвийская национальная опера и балет» по праву является символом и гордостью латышского народа, храня и продолжая музыкальные традиции мирового оперного искусства.

Список литературы

1. *Вериня С. Ф.* Музыкальный театр Латвии и зарождение латышской национальной оперы. Л., 1973.
2. *Видуля Л.* Пути развития латышской оперы // Музыкальная культура Латвийской ССР. М., 1976.
3. Рижский вестник. 1910. № 202.
4. Латвийская национальная опера и балет. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opera.lv>. Дата обращения: 20.03.2016.

М. Е. Гирфанова

*доктор искусствоведения, и. о. профессора
Казанской государственной консерватории*

В. В. Муратова

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

«МАРИЙСКАЯ ФЛЕЙТА» ВИТАЛИЯ ШАПКИНА

В. В. Шапкину посвящается

Имя марийского флейтиста Виталия Владимировича Шапкина известно не только в России, но и во многих странах, где проходили его гастроли, – в Англии, Венгрии, Китае, Словакии, Финляндии, Чехии, Эстонии. Высочайшие душевные откровения, которыми делится с публикой на концертах В. Шапкин, заставляют замирать зал. «Я закрывал глаза, и мне чудилось, что я слышу неведомый, новый, чудесно звучащий инструмент. Неужели это флейта? Я восхищен» [Цит. по: 3. С. 85], – так оценивает исполнительское творчество В. Шапкина пианист Евгений Михайлов, который сам обладает глубоким лирическим талантом и прекрасным чувством формы. Это о человеке, который мог не попасть даже на подготовительное отделение Йошкар-Олинского музыкального училища, получив оценку «неудовлетворительно» на экзамене по русскому языку.

Однако Виталию Шапкину везло с учителями и наставниками. В сельской школе его кумиром стала учительница пения Зоя Георгиевна Гордеева, чей голос часто звучал по марийскому радио. Она и познакомила будущего исполнителя мировой, отечественной и марийской классики с азами музыкальной грамоты. А в старших классах пение вел еще один замечательный педагог – Николай Лаврентьевич Богданов, улыбчивый, доброжелательный, физически тренированный и красивый человек (таким запомнил его В. Шапкин), чья игра на баяне завораживала слушателей. Сложно было не полюбить музыку.

Хорошие музыкальные данные Виталия Шапкина, к счастью, повлияли на мнение приемной комиссии и на ее решение о приеме В. Шапкина на подготовительное отделение, несмотря на полный провал на экзамене по русскому языку. Так, перед юношей, родившимся в глухой деревне Тумер-Сола Сернурского района Марийской АССР, выходцем из многодетной (в семье, кроме Виталия, было еще шесть детей), даже можно сказать не совсем благополучной, семьи открылась дорога в мир музыки.

В. Шапкин окончил Йошкар-Олинское музыкальное училище имени И. С. Палантая по классу флейты, позже Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского (где учился в классе флейты у Ю. Г. Ягудина). Однако при поступлении на подготовительное отделение музыкального училища будущий маэстро флейты не имел о ней ни малейшего представления и мог сравнить ее разве что с пионерским горном. И на вопрос членов приемной комиссии: «На каком инструменте хочешь играть?» – он ответил: «На баяне» [3. С. 13].

Но тут снова вмешалась судьба. Поступившим давали некоторое время приглядеться и выбрать инструмент. В. Шапкин услышал флейту и безоговорочно согласился учиться играть на ней. Прошли годы, но то первое впечатление В. Шапкина от флейты не изменилось – он считает флейту самым красивым, волшебным по своему звучанию инструментом. Ключевым моментом в выборе инструмента было и то, что звучание флейты напомнило ему марийский народный инструмент «шиялтыш», который был известен даже в марийской глубинке [См.: 1. С. 40].

Первое публичное выступление В. Шапкина на флейте состоялось на втором курсе музыкального училища в феврале 1964 года, оно прошло успешно. Несмотря на то, что начинал он учебу в музыкальном училище с отметками всего лишь «удовлетворительно», уже на третьем курсе В. Шапкин был круглым отличником.

Когда-то В. Шапкин дал себе слово прожить жизнь иначе, чем его родители, и напряженно занимался, стремясь достичь максимума в исполнительском искусстве игры на флейте. Упорный труд принес свои плоды. На годы учебы в Йошкар-Оле приходятся первые его выступления на марийском телевидении. В. Шапкина взяли на работу в оркестр Марийского драматического театра имени М. Шкетана. А в период государственных экзаменов в музыкальном училище его прослушал приехавший из Москвы известный профессор-флейтист Ю. Г. Ягудин, однозначно рекомендовавший В. Шапкину поступать в Московскую консерваторию, которая была без преувеличения одним из лучших музыкальных вузов в мире.

И теперь, на вступительном экзамене в консерваторию, В. Шапкин был единственным из всего потока поступающих на духовое отделение оркестрового факультета (не менее ста абитуриентов), кто получил оценку «отлично» по русскому языку (сочинение). Ректор консерватории Александр Васильевич Свешников даже пожелал увидеть марийца, который сумел написать сочинение на «пятерку».

Учеба в консерватории давалась В. Шапкину легко. Годы обучения в Москве стали для него решающими как для человека и музыканта. Одно только нахождение в стенах этого прославленного учебного заведения ко многому обязывало. По воспоминаниям В. Шапкина, когда он видел, как давал урок выдающийся скрипач Давид Ойстрах или проходил по коридору легендарный Мстислав Ростропович, окруженный учениками, его невольно охватывал трепет. В то время в консерватории обучались студенты буквально со всех концов света – казалось, весь мир был сосредоточен здесь [См.: 3. С. 20].

Тем не менее был соблазн бросить учебу и уехать работать по приглашению в Горный Алтай. И только характер и твердость в принятии окончательного решения позволили В. Шапкину закончить Московскую консерваторию, и при этом с отличием.

Получив квалификацию солиста оркестра, камерного исполнителя и преподавателя, В. Шапкин вернулся в родную республику. Внутренние сомнения одолевали его и тут. Кроме того, поначалу у него не было даже собственной флейты. Важную роль в дальнейшей творческой судьбе исполнителя сыграли представители марийской композиторской школы, которых В. Шапкин вдохновил на создание многочисленных сочинений для флейты.

В. Шапкину поступило предложение исполнить партию солиста в Концерте для флейты с оркестром, написанном его другом и однокурсником Виталием Алексеевым¹, на выпускном государственном экзамене композиторов в Московской консерватории. Выступление В. Шапкина с Московским государственным симфоническим оркестром под управлением Вероники Дударовой в Большом зале Московской консерватории прошло с успехом. В. Шапкин получил, как он сам пишет, «боевое крещение», а В. Алексеев успешно сдал экзамен по композиции [См.: 3. С. 23].

Концерт для флейты с оркестром В. Алексеева явился своеобразным импульсом для марийских композиторов [См.: 5. С. 61]. Безусловно, марийская флейтовая музыка существовала и до вхождения в ее мир В. Шапкина. Тем не менее не будет преувеличением сказать, что именно с его появлением на музыкальной орбите республики мелодика марийской флейты стала по-настоящему известной. Многие марийские композиторы начали писать для этого инструмента, ориентируясь на исполнение В. В. Шапкина, а в ряде случаев – исключительно для него.

¹ Ныне член Союза композиторов России (с 1975), лауреат Государственной премии Республики Марий Эл (1978), заслуженный деятель искусств Республики Марий Эл (1981), народный артист Республики Марий Эл (1996).

В камерно-инструментальной музыке марийскими композиторами было создано около 70 произведений для флейты – больше, чем для какого-либо другого духового инструмента. В. Шапкин исполнил почти все флейтовые произведения марийских авторов, благодаря нему они были сохранены для истории, будучи записанными для фондов Марийского радио и телевидения. Среди этих сочинений – «Поэма для флейты» и «Соната для флейты» Виталия Люстрова, «Монолог для флейты соло» Алексея Яшмолкина – произведение, которое играли многие ученики В. Шапкина, две «Концертные пьесы» на марийские темы Станислава Элембаева, пьеса для флейты соло «Раздумье» и «Концертино» в двух частях для флейты и струнного оркестра Ивана Егорова.

Студенческую работу Вениамина Захарова «Концертино для флейты и струнного оркестра» (1976) В. Шапкин многократно исполнял на фестивалях музыки композиторов Поволжья и Урала в Уфе, а ставшую популярной благодаря В. Шапкину пьесу Захарова для флейты «Предание» (1988) сегодня играют учащиеся музыкальных школ республики.

Композитору Сергею Макову В. Шапкин обязан пополнением своего репертуара пьесами «Мелодия» и «Пьеса» для флейты и ансамбля гуслей. Юрий Бурдаков посвятил марийскому флейтисту «Поэму-фантазию» (1989) и «Мелодию» для флейты и фортепиано.

Педагог Йошкар-Олинского музыкального училища им. И. С. Палантая Анатолий Незнакин обратился к В. Шапкину с просьбой исполнить две его «Сонатинны для флейты соло» (1987, 1996). Также он посвятил семье Шапкиных свой «Флейтовый альбомчик» (2001), который Шапкины, отец и дочь (также флейтистка), исполнили и записали для фондов Марийского радио и телевидения.

Валерий Кульшетов, композитор-инструменталист, не обошел своим вниманием флейту, создав «Сонату для флейты и фортепиано в трех частях» (1990). На титульном листе этого произведения значится: «Посвящено В. Шапкину и его флейте».

Анатолий Луппов, воспитавший целую плеяду марийских композиторов, обогатил флейтовый репертуар прежде всего своим «Концертом для флейты с оркестром» (1965), который сейчас исполняют многие флейтисты. Свою «Осеннюю музыку для флейты и фортепиано» в четырех частях (1992), написанную в авангардном стиле, Луппов посвятил маэстро Шапкину, предварив сочинение следующими словами: «Лучшему флейтисту России посвящается».

Для фондов Марийского радио В. Шапкиным и его дочерью Мартой была записана пьеса Виктора Газетова для флейты и фортепиано «Солнечный день».

Первое произведение для флейты Элины Архиповой – «Марийская рапсодия для флейты и фортепиано» (1999) часто исполнялось его автором и В. Шапкиным дуэтом. На сегодняшний день композитор написал десять пьес для флейты и фортепиано, все они объединены в цикл «Из ларчика тетушки Пикас» (2005). Из 24 произведений для флейты Константина Гейнста 13 были посвящены В. Шапкину. Автор гимна Республики Марий Эл, Юрий Евдокимов создал специально для флейты В. Шапкина произведение «Размышление – раздумье».

Подлинный расцвет марийской музыки во многом связывается с творческой деятельностью Андрея Эшпая, которого соединяла с Виталием Шапкиным крепкая дружба. Плодом их творческого союза явились «Три пьесы для флейты соло», «Концерт для флейты с оркестром», «Медитация для флейты с фортепиано», посвященные выдающимся композитором марийскому маэстро флейты. «Он живет музыкой! – писал о Виталии Шапкине Андрей Эшпай. – Его природный артистизм и подлинный темперамент всегда увлекают слушателя. А это и есть высшее счастье художника – зажечь сердца слушателей...» [Цит. по: 4. С. 108].

Итогом творческой работы над сочинениями марийских авторов являются около 30 сольных концертов с разнообразной программой, два сольных концерта В. Шапкина в Большом зале Дома композиторов в Москве (1985, 1990), выступления в Малом зале и Рахманиновском зале Московской консерватории, в Доме радио и на других концертных площадках Москвы, студийные записи в Москве. Разумеется, исполнитель играет и сочинения российских и зарубежных композиторов, но все-таки, по его собственному признанию, ему всегда были ближе родные народные мотивы.

Несмотря на очень плотный график, В. Шапкин находит время и для преподавания. Он ведет класс флейты в Марийском республиканском колледже культуры и искусств им. И. С. Палантая, Школе-интернате № 1 и Марийском государственном университете.

Творческая деятельность этого замечательного музыканта оценена по достоинству¹. А история его восхождения – прекрасное напоминание всем начинающим музыкантам, мечтающим об известности и славе, о том, что в основе подлинного успеха и настоящего признания публики лежит тяже-

¹ В. В. Шапкин получил звание заслуженного артиста России.

лый, изнурительный труд, что любой исполнительский шедевр является результатом предельной внутренней концентрации и самоотдачи вопреки всем жизненным обстоятельствам и трудностям.

Список литературы

1. *Лаулаяйнен Л.* Марийцы: народ песни и жертвенного огня. Хельсинки, 1993.
2. *Попова Т. М.* Шапкин Виталий Владимирович // Библиографический указатель. Вып. 25. Йошкар-Ола, 2013.
3. *Шапкин В. В.* Моя флейта. Йошкар-Ола, 2012.
4. *Шапкин В. В.* Эшпай в моей жизни. Йошкар-Ола, 2014.
5. *Шкалина Г. Е.* О чем молчит флейта или не только о себе. Йошкар-Ола, 2005.

Г. Г. Горохова

студентка Казанской государственной консерватории

Н. В. Арсёнова

*старший преподаватель
Казанской государственной консерватории*

НЕИЗВЕСТНЫЙ АЛЕКС РОСС: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

...самое важное для биографа великого писателя, великого поэта – это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств – талант, воспитание, окружающие условия – исторгает из него первый его шедевр [6. С. 48].

Шарль-Огюстен Сент-Бёв

Статья представляет собой попытку написания портретного очерка современного американского публициста, одного из ярчайших представителей зарубежной музыкальной критики, штатного критика популярного журнала «Нью-Йоркер» – Алекса Росса, а также попытку выявления той социальной среды, представителем которой является критик, пишущий для массового читателя. Основой для написания послужили новостные англоязычные сайты и официальные порталы в сети Интернет, тексты которых

переведены на русский язык авторами статьи. Помимо этого статья содержит эксклюзивное интервью с Алексом Россом, осуществленное нами в интернет-формате. Одной из причин, побудившей нас обратиться к этой теме, следует назвать относительную неизученность материала отечественными исследователями, ограничивающимися жанром аннотации к книгам Росса.

Алекс Росс родился в 1968 году. В одной из своих статей, опубликованных в журнале «Нью-Йоркер» [12], Алекс Росс делится школьными воспоминаниями, согласно которым в 1981 году он покидает прежнюю школу и переводится в новую, школу Святого Альбана (St. Albans School).

Боле ста лет школа Св. Альбана занимается воспитанием юношей. Современная школа Св. Альбана являет собой скорее привилегию обеспеченных семей, чей годовой доход и положение в обществе обязывают инвестировать немалые суммы в образование продолжателей рода. Претенденты на получение статуса «учащегося школы Св. Альбана» обязаны пройти ряд собеседований и вступительных тестов, допущение к которым становится возможным лишь при наличии рекомендательных писем.

В 2015 году на сайте этой школы появилась публикация под заголовком «Выпускники школы Св. Альбана стали стипендиатами фонда Гуггенхайма». Бывшие одноклассники Brent Edwards и Алекс Росс – выпуск школы Святого Альбана 1986 года – стали стипендиатами престижной премии Мемориального фонда Джона Саймона Гуггенхайма. Стипендия Гуггенхайма «предназначена для поощрения и поддержания ученых, продемонстрировавших исключительный научный потенциал или выдающиеся творческие способности в области искусства» [См.: 13].

В своем интервью, опубликованном на страницах интернет-портала «Файв букс» (Five Books), Алекс Росс поделился некоторыми сведениями о том, что в восемнадцатилетнем возрасте, окончив школу, он поступает в Гарвардский колледж:

Мои первые опыты в области музыкальной публицистики относятся, если не ошибаюсь, к периоду обучения в Гарвардском колледже. Я получил музыкальное образование, впрочем, не на столь высоком уровне, которого мне бы хотелось достичь. В возрасте 9–10 лет я сочинял музыку или, по крайней мере, пытался это делать. Но увлеченность ею я ощущал всегда. Второй моей страстью была публицистика, и сама ранее невозможная для меня идея соединения этих интересов возникла лишь в годы студенчества, когда я начал вести радиопередачи в колледже, где от меня потребовалось умение грамот-

но составить текст анонса. Моими первыми «официально» опубликованными рецензиями были обзоры выходявших в то время компакт-дисков [8].

Спустя четыре года, которые Росс провел в колледже, он защитил выпускную работу, посвященную творчеству ирландского писателя и поэта Джеймса Джойса (1882–1941), получив степень бакалавра искусств (Harvard A. B.), а также свободу в выборе дальнейшего пути. Впрочем, утверждения о сознательном шаге на пути к профессии критика были бы преувеличением:

Я никогда не думал о профессии музыкального критика, не задумывался я о ней и будучи выпускником колледжа. В то время область музыкальной критики не была столь распространенной и популярной, вероятно, по этой причине я не рассматривал эту профессию всерьез.

После окончания колледжа я планировал продолжить обучение, готовясь к поступлению в аспирантуру, параллельно выполняя небольшие работы в качестве публициста-фрилансера: к примеру, я писал аннотации к бесчисленному количеству компакт-дисков журнала под названием «Фанфар» (Fanfare). Наконец, после выхода двух объемных работ, мною, как молодым критиком, заинтересовалась редакция газеты «Нью-Йорк Таймс» (The New York Times). Так, спустя два года после окончания колледжа в 1992 году я переехал в Нью-Йорк, где начал свою карьеру критика с должности младшего помощника редактора, а фактически – «мальчика на побегушках». Но эта должность дала мне возможность объединить два своих любимейших увлечения – составление текстов и музыку – и объединить тем способом, который казался мне наиболее приемлемым [9].

Первые работы молодого критика публикуются в журналах «Нью-републик» (The New Republic), «Слейт» (Slate), «Лондонское книжное обозрение» (London Review of Books), «Лингва франка» (Lingua Franca) и «Фид» (Feed). В 1993 году Росс впервые пишет статью для журнала «Нью-Йоркер», а с 1996 года, после публикации нескольких довольно успешных статей, становится его штатным музыкальным критиком. Впрочем, саму формулировку «музыкальный критик» Алекс Росс не приемлет, говоря буквально следующее: «Оно загоняет вполне живое искусство в ловушку тематического парка прошлого. Оно сводит на нет саму возможность создания в нынешнее время музыки в духе Бетховена» [2]. Росс мыслит музыку как нечто целостное, включающее в себя все существующие стили и явления: чакону и блюз, Вагнера и «Битлз». И его (исследователя, но не

критика) задача сводится к выявлению тех точек соприкосновения, которые соединяют несовместимое.

По мнению редакторов издательства «Корпус» (Corpus), на данный момент Алекс Росс относится к числу наиболее авторитетных современных критиков, популяризирующих академическую музыку [См.: 1]. В его объемном портфолио – исследовательские материалы о Густаве Малере, Арнольде Шёнберге, Джоне Кейдже.

Россу не свойственно делить музыку на «классику и поп, рок и джаз, для него она – единый культурный пласт, неразрывно связанный с окружающей действительностью» [1]. Несмотря на то, что основной деятельностью Росса является журнальная публицистика и критика, российскому читателю Алекс Росс известен прежде всего как автор двух книг. Совместно с издательским домом «Фаррар» (Farrar, Straus and Giroux) в 2007 году он издает свою первую книгу под названием «Дальше – шум: Слушая XX век» (The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century), в которой последовательно описывается развитие музыкального искусства XX века. Росс с присущей ему тактичностью и оригинальностью сочетает в тексте биографические зарисовки, музыковедческий анализ и чрезвычайно точные собственные жизненные наблюдения.

По версии «Нью-Йорк Таймс», бестселлер Росса вошел в десятку лучших книг года, принеся своему создателю ряд премий и наград: премии Национального круга книжных критиков и «Гардиан ферст бук аворд» (Guardian First Book Award), Приз имени Сэмюэла Джонсона и Пулитцеровская премия. В 2012 году бестселлер «Слушая XX век» появился в переводе Анны Гиндиной и Михаила Калужского (стараниями редакции издательского дома «Корпус»). В ноябре 2014 года в продаже появилось переиздание книги «Дальше – шум. Слушая XX век» тиражом в 2000 экземпляров [4].

Спустя три года (2010) в этом же издательстве (Farrar) выходит вторая книга «Послушайте» (Listen to This) (русскоязычная версия книги также принадлежит издательскому дому «Корпус» [5]), представляющая собой сборник эссе, основанных на опубликованных статьях автора. Книга состоит из трех довольно объемных глав. Приведем названия эссе из первой главы: «Послушайте. Пересекая границы между классикой и поп-музыкой», «Чакона, ламенто, "блюз бродяги". Линии баса музыкальной истории», «Адские машины. Как технологии изменяли музыку». Акценты во второй главе книги расставлены иначе: здесь особое внимание уделяется

известным персоналиям. Третья глава также представляет собою эссеистический «микс», объединивший в себе несовместимое, – тексты о Бобе Дилане, Лоррейн Хант Либерсон (меццо-сопрано, умершая в 2006 году) и Иоганнесе Брамсе. С первых же строк автор заверяет читателя, что «писать о музыке не так уж трудно» [9]. И только позднее, в интервью для интернет-портала «Сан-Франциско Классикал Войс», Алекс Росс пояснил:

Я не думаю, что писать о музыке сложнее, чем о любом другом виде искусства. Я был против известной цитаты «Говорить о музыке – все равно, что танцевать об архитектуре» – она подразумевает, что музыке невозможно запечатлеть в словах. Не уверен в том, что мое суждение безошибочно, но, признаться, я прочитал столько же бестолковых комментариев, относящихся к живописи, поэзии или фильмам, сколько и к музыке. <...> Есть довольно много ярких примеров добротных текстов о музыке. Проблема в том, что эта наука своеобразна и очень неточна. Либо люди имеют предрасположенность к этому, либо нет. Желательно, конечно, чтобы музыкальная публицистика имела будущее. Многие хотят быть... частью музыкального дискурса. В то же время немало желающих возложить обязанности прослушивания новой музыки и отбора музыкального материала на критика, который бы направлял внимание слушателей на наиболее интересные музыкальные образцы. Я думаю, профессия критика будет оставаться востребованной даже в условиях непрерывно меняющегося медийного ландшафта [9].

В краткой биографии, размещенной на блогерском сайте, Алекс Росс указывает, что в данный момент он работает над своей третьей книгой, которая, возможно, будет называться «Вагнеризм: искусство в тени музыки» (Wagnerism: Art in the Shadow of Music).

Приведем отрывок из осуществленного нами весной 2016 года эксклюзивного интервью с Алексом Россом, любезно поделившимся некоторыми сведениями о себе и своей профессии:

Я вырос в Вашингтоне, округ Колумбия. Почти все члены моей семьи связаны с профессией геологов: мои мама и папа минерологи, а мой дед был геологом. Музыкантов в моей семье не было, но большая коллекция пластинок с записями классики у нас имелась, а посещение концертов было семейной традицией. Потому любовь к классической музыке мне привита с детства. В возрасте 10 лет я начал осваивать азы игры на фортепиано и гобое, пытался сочинять музыку, но, увы, довольно безуспешно. Спустя годы я поступил в Гарвардский колледж при университете, где брал уроки музыки у композитора Питера Либерсона (позднее ставшего мужем великой певицы Лоррейн Хант Ли-

берсон). Но, в конечном счете, я избрал специализацию, связанную с английской литературой, а моя квалификационная работа была посвящена творчеству Джеймса Джойса. Вскоре после окончания колледжа в 1992 году я переехал в Нью-Йорк, где приступил к работе музыкального критика, а год спустя я впервые опубликовал свои работы в «Нью-Йоркере».

Несколько слов о моей работе: темы для моих статей я выбираю сам. Перед началом каждого сезона я составляю список интересных мероприятий и стараюсь придерживаться этого графика в моей колонке «Нью-Йоркера» (которая выходит 14 раз в год). <...> Пожалуй, наиболее привлекательны для меня события, имеющие отношение к современной музыке, и я пытаюсь передать все богатство и разнообразие современного музыкального языка. Нередко я покидаю пределы моего города в поисках новых впечатлений от концертов и как минимум раз в год езжу за границу (пока я могу себе это позволить). К слову, в мои ближайшие планы входит посещение Зальцбургского фестиваля, где состоится мировая премьера «Ангела-истребителя» (The Exterminating Angel) Томаса Адеса.

Музыкальная журналистика – профессия трудная, независимо от географии и политики. Думаю, у всех современных критиков схожие проблемы. Когда я делал первые шаги в профессии музыкального критика (это был 1992 год), я столкнулся с трудностью в поиске рабочего места, но та же проблема актуальна и на сегодняшний день. Редакторы печатных СМИ прибегают ко всем известным способам в попытке удержать читательскую аудиторию и составить конкуренцию быстро развивающейся, подчас довольно бессодержательной области электронных изданий. Увы, в этих нелегких условиях музыкальная критика вполне может показаться редактору лишней. Тем не менее критики по-прежнему играют важную роль на социальной сцене, соприкасаясь с миром музыкальной культуры и открывая для читателей выдающихся исполнителей и великих композиторов. Я счастлив, оттого что мой читатель пишет мне: «Благодаря Вам я открыл для себя творчество Мессиаана и остаюсь его преданным поклонником». Полагаю, критик обязан всецело посвятить себя публицистике и музыке в равной степени. Критик обязан жить миром музыки, в противном случае он будет беспомощен в профессии.

Таким образом, рассматривая личность Алекса Росса как типичного представителя современной американской критики, мы можем констатировать следующее: зачастую критика, по-прежнему востребованный вид публицистики, – это область, которой занимаются «ученые непрофессиона-

лы», блестяще образованные представители привилегированного класса, возведшие записки о своем приятном времяпрепровождении в ранг литературы о музыке. Статус критика непререкаемо высок, независимо от тех сложностей, описанных Россом в интервью, с которыми приходится сталкиваться публицисту.

Думается, музыкальная критика призвана способствовать формированию в американском обществе того феномена, который был определен Пьером Бурдье, как «культурный капитал», то есть знаний, позволяющих их обладателю «понимать и оценивать различные типы культурных отношений и культурных продуктов» [3]. Иными словами, «культурный капитал» подразумевает под собой своего рода передачу нематериальных привилегий молодым поколениям элитарной среды. Основной же составляющей «капитала» является музыка классико-академической традиции.

Список литературы

1. Алекс Росс // Издательство Corpus. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.corpus.ru/authors/ross-alex.htm>. Дата обращения: 18.04.2016.

2. Визель М. Слушать не переслушать // Эксперт Online. [Электронный ресурс]. URL: <http://expert.ru/expert/2013/26/slushat-ne-pereslushat/>. Дата обращения: 26.04.2016.

3. Нестик Т. Культурный, социальный и символический капиталы (обзорный материал) // Альманах «Восток». 2004. № 2 (14). [Электронный ресурс]. URL: http://www.situation.ru/app/j_art_325.htm#_ftnref4. Дата обращения: 30.04.2016.

4. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. М., 2015.

5. Росс А. Послушайте. М., 2013.

6. Сент-Бёв Ш.-О. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970.

7. Alex Ross // The new Yorker. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newyorker.com/contributors/alex-ross>. Дата обращения: 04.04.2016.

8. Alex Ross recommends the best books on Writing about Music // Five books. 2013. January 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://fivebooks.com/interview/alex-ross-on-writing-about-music/>. Дата обращения: 5.04.2016.

9. Bullock K. Critic Alex Ross: Making Connections in a Brilliant Age of Music // San Francisco Classical Voice. 2010. April 19. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sfcv.org/events-calendar/artist-spotlight/critic-alex-ross-making-connections-in-a-brilliant-age-of-music>. Дата обращения: 02.03.2016.

10. History // St. Albans School. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stalbansschool.org/Page/About/History>. Дата обращения: 09.03.2016.

11. Our founder: Harriet Lane Johnston // St. Albans School. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stalbansschool.org/Page/About/History/Our-Founder-Harriet-Lane-Johnston>. Дата обращения: 09.03.2016.

12. Ross A. The Interstellar Contract // The New Yorker. 2014. February 13. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-interstellar-contract>. Дата обращения: 20.04.2016.

13. Two STA Alumni Awarded Guggenheim Fellowships // St. Albans School. [Электронный ресурс]. URL: <http://community.stalbansschool.org/page.aspx?pid=3607>. Дата обращения: 02.03.2016.

Е. В. Ермилова

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

ПОЛ КРЕСТОН: ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Пол Крестон, урожденный Джозеф Гуттоведжо, появился на свет 10 октября 1906 года в Нью-Йорке в семье итальянцев, эмигрировавших из Сицилии в США. В детстве Крестон вместе со своей матерью побывал в Сицилии, где большое впечатление на него произвели народные песни и танцы сицилийских крестьян, которые нашли потом отражение в его творчестве [См.: 9]. Впечатление было настолько глубоким, что по возвращении в Штаты он убедил своих родителей позволить ему заниматься музыкой. Из-за скромного материального положения родители маленького Джо (так Гуттоведжо называли в детстве) отдали его на обучение посредственному местному учителю, у которого он брал уроки игры на фортепиано. Параллельно Гуттоведжо самостоятельно осваивал скрипку¹. Как только Джо сел за фортепиано, он начал сочинять музыку, хотя тогда не придавал этому большого значения. Он быстро развивался и скоро превзошел своего учителя, к 14 годам Гуттоведжо уже стал искать свой самостоятельный

¹ Кроме музыки другим увлечением Пола Крестона в детстве была литература – он писал стихи, короткие рассказы, очерки и даже принялся за написание романа. Эта склонность его переросла в будущем в литературный талант, воплотившийся в целом ряде статей, эссе, исследований и другой теоретической литературы.

творческий путь. В то время он учился в высшей школе Нью-Йорка DeWitt Clinton (с 1919 года). С этим периодом связан замечательный факт биографии будущего знаменитого композитора: после игры в любительском школьном театре роли Креспино за ним закрепилось прозвище «Кресс», которое затем в 1927 году преобразовалось в фамилию «Крестон»¹. В 15 лет ему пришлось оставить среднюю школу и пойти работать, чтобы поддержать сложное материальное положение своей семьи. Возможно, именно этот факт биографии Крестона сыграл свою роль в становлении личности композитора, его мировоззрения, дисциплинированности и самоорганизованности, напористости и стремления к успеху.

В поисках заработка Крестон переходил с работы на работу, получил дополнительное образование в области страхования, занимался самообразованием. Особенно его привлекали литература, иностранные языки и языкознание в целом, гомеопатическая медицина, криптография, философия, включая оккультные исследования, а также эстетика, акустика, гармония, форма, нотное письмо и более всего ритм. Позже он написал: «Моему исследованию во многом поспособствовало то, что Рамо называл "невидимый ориентир музыканта" – та сила, которая направляла меня к правильной книге или автору для получения ответа на поглощающий меня вопрос того дня» [4]². Мировоззрение Крестона отличалось специфическим индивидуализмом. Крестон был личностью сопротивляющейся и невосприимчивой к точке зрения других людей. Он писал: «Я не всегда принимаю каждое авторитетное заявление без вопросов или претензий. Результат такого глубокого и внимательного изучения сформировал во мне характер бунтаря» [Там же].

Чтобы найти возможность зарабатывать деньги музыкой, в 1925 году Крестон принял предложение места органиста в церкви и стал брать уроки игры на органе у Пьетро Йона в течение полутора лет. В период с 1926 по 1929 год Крестон работал театральным органистом для немых фильмов. После появления звукового кино, когда профессия тапера исчерпала себя, он был назначен органистом в церковь св. Малахии в Нью-Йорке, где проработал в течение следующих 33 лет.

¹ Как он считал, его фамилия была слишком нескладной и звучала по-иностранному, поэтому он решил американизировать свое имя и фамилию: «Джозеф Гуттоведжо» поменял на «Пол Крестон».

² Здесь и далее перевод автора статьи. – *Ред.-сост.*

Женой Пола Крестона стала Луиза Готто. Она была танцовщицей в труппе Марфы Грехем, в которой некоторое время композитор работал аккомпаниатором. Сочинение и исполнение музыки для танцоров имело огромное влияние на композиторский стиль Крестона.

В начале 1930-х годов Крестон принимает решение окончательно связать свою профессиональную деятельность с музыкой. Многие из его ранних произведений были экспериментальными, в поисках своего индивидуального композиторского стиля. В 1932 году появился первый опус «Five Dances» («Пять Танцев») для фортепиано, который был представлен композитору Генри Коуэллу (1897–1965). Композитор был восхищен работой молодого человека и в будущем оказывал ему постоянную поддержку, существенно содействовал признанию Крестона в качестве композитора. Генри Коуэлл писал: «Нет ни одного знакомого мне человека, который развивает традиционные принципы музыки более умело [чем Пол Крестон]» [2]. В течение 1930-х годов Крестон завершил сочинение двадцати произведений, которые стали часто исполняться. Симфония № 1 вознесла имя Пола Крестона на пик национальной известности. Он стал регулярно удостоиваться различных премий и наград. Среди них две стипендии Гуггенхайма, премия New York Critic's Circle, премия National Academy of Arts and Letters, премия Alice M. Ditson и др.

В 1940 году Крестон был приглашен на должность преподавателя фортепиано и композиции в Cummington School of the Arts в штате Массачусетс. Среди его учеников – композиторы Ирвин Свак, Джон Карильяно, Элиот Шварц, Франк Фелис и др. Свой педагогический и композиторский опыт Крестон изложил в книгах «Principles of Rhythm» (1964), «Creative Harmony» (1970), «Rational Metric Notation» (1979), в массивном десяти-томнике под названием «Rhythmicon» и др.

С 1944 по 1950 год Крестон работал художественным руководителем на радио «Hour of Faith». Позднее он написал много музыки к радио- и телепередачам, в том числе «Philco Hall of Fame», «Creeps by Night» и детский цикл под названием «Storyland Theater». Крестон получил несколько наград за свою работу на радио и телевидении. В их числе Christopher Award, награда Emmy Национальной академии телевизионных искусств и наук.

1950-е годы были периодом огромного творческого взлета и признания в жизни композитора. В это время с большим успехом состоялись премьеры более тридцати его новых произведений. Национальный опрос,

проведенный в 1956 году, в год 50-летия композитора, показал, что Пол Крестон вместе с Аароном Коплендом (1900–1990) – наиболее часто исполняемые в Америке композиторы своего времени¹.

Одним из самых активных исполнителей музыки Крестона среди дирижеров в 1950-е годы был Ховард Митчел, позднее – музыкальный директор Национального симфонического оркестра Вашингтона. Под его руководством были исполнены пять симфоний композитора. В 1955 году в своей статье «The Hallmark of Greatness» («Признак величия») Митчел пишет: «Если посыл композитора признан великими людьми из других стран, то его музыка должна быть значительно прославлена и в стране автора. Выше и далеко за пределами национальных границ его музыка звучит на вселенском языке, который могут понять везде. Этот признак величия характеризует музыку Крестона» [8].

В 1956 году Крестон был избран Президентом Национальной Ассоциации американских композиторов и дирижеров, он занимал этот пост в течение четырех лет – до 1960 года. В начале 1960-х годов Крестон был востребованным как композитор и педагог.

К концу 1960-х годов почти так же внезапно, как и появилась, «звезда» Крестона начала угасать, и его музыка стала терять популярность, уступая место экспериментальным произведениям молодых композиторов-авангардистов. Несмотря на это, Крестон продолжал сочинять. К наиболее значимым его произведениям последних лет можно отнести Садхану для виолончели с оркестром, Симфонию № 6 и Прелюдию и танец для двух фортепиано.

В 1984 году Крестону был поставлен диагноз злокачественной опухоли. Он так и не оправился полностью от операции и умер в городе Повей, штат Калифорния, 24 августа 1985 года. Сообщение о смерти композитора было размещено в *New York Times*, где Уилл Кратчфилд написал: «Произведения господина Крестона составляют, возможно, самое закономерное воплощение эмоциональности, лиричности, мелодичности, которые доминировали в американской музыке начиная с 1930-х годов» [6].

Стиль Крестона относят к течению неоромантизма из-за охватывающей и эмоциональной экспрессии, которая преобладает в его произведениях, хотя в его работах есть и черты иных стилей. Композитор говорил о своем творчестве: «Я не сочиняю музыку, чтобы поразить или привести

¹ Например, Дмитрий Шостакович назвал Крестона одним из американских композиторов, чьей музыкой наиболее восхищаются в Советском Союзе [См.: 1].

в смущение слушателя, а создаю ее, чтобы передать выражение радости, веселья или одухотворенности» [3]. В отличие от многих композиторов-современников Крестон, после короткого периода проведения экспериментов в своем творчестве, приобрел упорядоченный, отчетливо индивидуальный язык музыки, который существенно не изменился на протяжении почти 50 лет. Его произведения в основном достаточно консервативны в стилистическом плане, с выраженным вниманием к ритму. Крестон считал, что основа всей музыки заложена в песенности и танцевальности. Это его убеждение нашло отражение в творчестве, особенно в произведениях для саксофона.

Список произведений Крестона включает 120 композиций во всех жанрах, за исключением оперы. Это шесть симфоний, инструментальные концерты, большое число танцев, песен, хоралов, инструментальных пьес, музыки для радио передач и документальных фильмов и т. д. Его произведения в целом отличает «пышность» гармоний и разнообразие оркестровки.

Привлекали его внимание нетрадиционные инструменты, имеющие свой неповторимый колорит. Это аккордеон, маримба, тромбон и саксофон. Для них он создал несколько крупных сочинений, включая концерты, сюиты, фантазии, рапсодии и др.

Крестон внес большой вклад в развитие репертуара для нового, необычного для своего времени инструмента – саксофона, написав для него несколько произведений. Это Сюита для саксофона-альта и фортепиано ор. 6 (1936), Соната для саксофона и фортепиано ор. 19 (1939), Концерт для саксофона с оркестром ор. 26 (1941), Рапсодия для саксофона и органа ор. 108 (1976) и Сюита для квартета саксофонов ор. 111 (1979). Пристальное внимание Пола Крестона к этому инструменту вызвало его тесное дружеское и творческое общение с выдающимся саксофонистом Сесилем Лисоном, который посвятил свою жизнь развитию саксофона как инструмента академического.

Произведения для саксофона Пола Крестона занимают свое значительное место в сокровищнице репертуара для саксофона. Музыка Крестона полна энергии, героизма, проникновенной лирики, искрящегося задора. Безусловно, на концертной сцене они производят неизгладимое впечатление как на слушателей, так и на исполнителей.

Музыка, написанная Крестоном для саксофона, выражает высокие чувства и идеалы. Она созидательна и помогает найти прекрасное в этом порой разрушительном мире. Характерными особенностями музыкального

языка композитора являются резкая смена характеров и образов, яркая контрастность тем, насыщенное содержание, многоэлементность тематического материала, смешение музыкальных форм, использование насыщенных усложненных гармоний, полиритмии, полиметрии, специфическое ощущение ритмической пульсации. Музыкальная форма выходит за рамки классического, традиционного формообразования и часто имеет разные варианты трактовки. Композитор стремится к индивидуализации форм, гармоний и метроритма. Крестон тонко объединяет многочастные произведения в единую линию развития с помощью интонационного и ритмического сходства тематического материала. Лирические темы в произведениях для саксофона особенно глубоко эмоциональны и содержательны, благодаря протяженным фразам, полиритмическим наложениям различных ритмических рисунков, сопровождению, создающему особую трепетную интонацию с помощью необычных ярких гармоний и повторяющихся интервалов.

Произведения для саксофона Пола Крестона предъявляют музыкантам высокие требования владения инструментом. Они глубоко содержательны в плане музыкального языка, технических, акустических, ансамблевых трудностей и выявляют эмоциональную утонченность и внутреннюю культуру музыкантов, предоставляя огромные просторы для исполнительского профессионального роста.

Для исполнения саксофонных произведений Пола Крестона на высоком художественном уровне музыкантам необходимо иметь высокий базовый исполнительский опыт, включающий в себя комплекс профессиональных исполнительских навыков: технических, акустических, артикуляционных, владение регистром *Altissimo*, навыков игры в камерном ансамбле и в качестве солиста. Насыщенное эмоциональное содержание музыки Пола Крестона требует от музыкантов умения передавать чувства и эмоции через музыку, умения быстро переключаться с одного образа и характера на другой колоритный контраст, философского мыслительного осознания музыкального полотна.

Произведения Пола Крестона для саксофона занимают свое особое место в репертуаре саксофонистов и создают благоприятную среду для воспитания музыкального вкуса и внутренней культуры исполнителей, вдохновляя их своей неповторимостью и уникальностью. Благодаря своей многогранности и глубине содержания музыка для саксофона Крестона представляет широкие просторы для исполнительского развития.

Список литературы

1. Amity is Voiced by Shostakovich // *New York Times*. 1959. 25 October.
2. *Cowell H.* Paul Creston. *Musical Quarterly*. October. 1948. V. 34. № 4. P. 533–543 // *Classical Music Home*. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.naxos.com/>. Дата обращения: 12.11.2014.
3. Creston P. // *Classical Music Home*. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.naxos.com/>. Дата обращения: 12.11.2014.
4. *Creston P.* Letter to this writer. 1981. 10 June.
5. *Creston P.* Speech delivered in Lancaster, PA, upon receipt of Lancaster Composers Award. 1970. 19 April.
6. *Crutchfield W.* Obituary // *New York Times*. 1985. 25 August.
7. *Hulsebos M.* Cecil Leeson: the pioneering of the concert saxophone in American from 1921 to 1941. [Электронный ресурс]. URL: <https://cardinalscholar.bsu.edu>. Дата обращения: 02.03.2015.
8. *Mitchell H.* The Hallmark of Greatness // *Musical Courier*. 1956. 15 November.
9. *Schimer G.* Paul Creston. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/>. Дата обращения: 16.11.2014.

О. А. Зонова

магистрант Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. А. Абдуллина,
кандидат педагогических наук, доцент*

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПЕРВОЙ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ г. КИРОВА

История музыкального образования в России дает целостную картину становления и развития отечественной музыкальной педагогики. Вместе с тем растет интерес к исследованию путей развития музыкальной педагогики в регионах России. Музыкальная культура Вятского края богата талантливыми музыкантами. Музыканты Вятки (Кирова) поступали и продолжают поступать в высшие музыкальные учебные заведения Москвы, Санкт-Петербурга и других крупных городов России, многие из них возвращаются на малую родину и вносят значительный вклад в развитие музыкальной педагогики в Кирове.

Мы впервые предпринимаем попытку систематизировать накопленный материал по становлению и деятельности Первой детской музыкальной школы на основе изучения научной литературы (книги, опубликованные статьи и доклады), материалов периодической печати (с середины XIX века), а также различных документов и воспоминаний. В результате исследования удалось выявить следующие факторы, повлиявшие на развитие школы:

- попытка организации первой бесплатной музыкальной школы в 1872 году;

- частная преподавательская деятельность вятских музыкантов, которая привела к открытию частных музыкальных школ города;

- объединение видных деятелей музыкальной культуры Вятки в кружки и крупные общественные организации, которые выполняли не только просветительскую функцию, но и образовательную, в том числе создание Вятского отделения Русского музыкального общества;

- все возрастающая активность концертной жизни города с гастролями приезжих артистов и концертами местных музыкантов, способствовавшая воспитанию слушательской аудитории [См.: 6].

Все это послужило предпосылками для возникновения начального профессионального музыкального образования в Вятке.

В марте 1919 года известный в городе педагог, пианист, музыкальный деятель Герман Александрович Рылов выступил на губернском съезде работников просвещения с предложением открыть в Вятке музыкальную школу на новых началах, чтобы дать возможность обучаться музыке всем лицам, имеющим необходимые способности, в том числе детям рабочих. Предложение было одобрено, и 1 июня 1919 года в Вятке открылась Первая пролетарская музыкальная школа, причисленная к Пермскому железнодорожному ведомству [См.: 7].

Непростыми были годы становления и развития Первой музыкальной школы (1920-е – начало 1930-х годов): она не имела своего здания, педагоги вынуждены были вести занятия у себя дома, обучение теоретическим дисциплинам носило несистематический характер, стоял вопрос нехватки кадров. Но несмотря на все это, школа оставалась культурным центром музыкальной жизни города. А с приходом на работу в Первую музыкальную школу известных вятских музыкантов, в том числе выпускников столичных консерваторий, авторитет и популярность ее стали расти вместе с количеством учащихся [См.: 8].

С назначением на пост директора И. В. Казенина началась новая веха активного роста в развитии Первой музыкальной школы. Этот период явился поворотным в истории учебного заведения. Прежде всего это связано с открытием музыкального училища, основной костяк педагогического коллектива которого составили преподаватели школы. В их числе были пианисты, окончившие Московскую консерваторию, О. М. Шуравина и К. С. Сорокин. Было положено начало известным педагогическим династиям: многие ученики после окончания училища возвращались работать в родную школу, лучшие из них после обучения в консерватории преподавали в музыкальном училище. В это время становления традиций в фортепианном исполнительстве и педагогике Кирова Первая музыкальная школа оставалась единственным учебным заведением города, дававшим начальное музыкальное образование [См.: 2].

Военные годы и первое десятилетие после войны можно объединить в единый период, так как эти годы были непростыми для школы, как и для всей страны. С 1941 по 1948 год у школы не было своего помещения (с началом войны ее здание было отдано под госпиталь), преподаватели часто проводили занятия у себя дома. Да и после возвращения в свое здание ощущался острый дефицит классов: школа продолжала расти, пополняясь новыми педагогами. В то же время поднимался профессиональный уровень преподавателей, обусловленный приездом в город эвакуированных музыкантов из Москвы, Ленинграда и крупных городов, среди них был известный пианист А. П. Щапов, профессор Ленинградской консерватории, автор трудов по музыкальной педагогике и психологии, музыковед А. А. Хохловкина (профессор Московской консерватории), композиторы Д. Р. Левидова, М. В. Бражников, скрипачи Н. А. Дулова (педагог Московской школы им. Гнесиных), П. Е. Найда. Включившись не только в преподавательскую, но и в концертную деятельность школы и города, эвакуированные музыканты поднимали и исполнительский уровень [См.: 3]. Пришедшие в этот период молодые талантливые педагоги воспитали блестящую плеяду музыкантов-профессионалов, составивших впоследствии основной костяк преподавателей в музыкальном училище.

Период с 1957 года до начала 1990-х можно считать самым длительным и плодотворным этапом развития Первой детской музыкальной школы: ей было отдано просторное здание, главой стал новый директор Г. К. Кобельков. По его инициативе открываются филиалы и музыкальные школы не только в городе, но и области. Так, из Первой музыкальной шко-

лы выросло более десятка других музыкальных школ, появилось множество новых творческих коллективов [См.: 1. С. 6].

Первая детская музыкальная школа внесла огромный вклад в развитие музыкального исполнительства и педагогики не только в Кирове, но и в области. До середины XX века оставаясь единственным учебным заведением начального музыкального образования, школа воспитала много талантливых музыкантов, некоторые из них, заканчивая музыкальное училище, пополняли педагогические коллективы других музыкальных школ города, другие, заканчивая консерватории, возвращались на родину преподавать в родном музыкальном училище: В. Ю. Шапошников (Ленинградская консерватория), Т. С. Перминова (Нижегородская консерватория), Н. Ю. Рябенкова (Нижегородская консерватория), А. Н. Захваткин (Новосибирская консерватория), А. Ю. Коршунов (Нижегородская консерватория) и другие [См.: 5]. Многие опытные педагоги оказывали методическую помощь своим коллегам из других музыкальных школ, выезжая также и за пределы города с концертами своих учеников, открытыми уроками, мастер-классами. «Сегодня, как никогда, важно сохранить лучшие педагогические традиции, заложенные поколениями наших старших коллег, поучиться у работающих ветеранов, и на классической основе строить свой педагогический опыт, вкладывая в новые формы работы годами проверенное содержание. Вот основное направление наших усилий, составляющих концепцию развития школы», – эти замечательные слова, сказанные в конце 1990-х директором Первой музыкальной школы А. П. Толстиковым, были актуальны как тогда, так и сегодня [4. С. 1].

В настоящее время в Первой детской музыкальной школе есть все условия для обучения детей музыке: прекрасное отремонтированное здание в центре города, замечательный педагогический коллектив, который в последние годы пополнился молодыми специалистами, закончившими консерватории, обновляется инструментарий. В частности, для фортепианного отделения приобретены два рояля в концертный зал, началась закупка новых пианино в классы.

Первая детская музыкальная школа – одно из самых крупных учебных заведений города Кирова и области. На базе школы работают городские методические объединения преподавателей фортепиано, духовых и ударных инструментов, хормейстеров и преподавателей вокала. Большая часть ее педагогического коллектива – воспитанники школы. За почти 100-летнюю историю около 500 выпускников стали профессиональными музы-

кантами. Первая детская музыкальная школа растет и развивается: в ней насчитывается уже более 1100 учащихся на всех отделениях.

Уникальность Первой музыкальной школы состоит не только в том, что она входит в пятерку старейших школ России, но и в той огромной роли, которую она сыграла в развитии музыкального образования Кирова и области, в частности, в развитии фортепианного искусства и педагогики. Долгие годы школа была единственным центром музыкальной культуры и образования в Вятском крае. При поддержке и по инициативе коллектива школы открывались другие ДМШ города и области, а также филиалы в общеобразовательных школах. На базе Первой музыкальной школы было открыто Кировское музыкальное училище. Таким образом, Первую детскую музыкальную школу можно по праву считать очагом музыкального образования в Вятском крае.

Список литературы

1. *Анисимова Т.* Верьте музыке // Вятский край. 1997. № 71.
2. *Казенин И.* 20 лет Кировской музыкальной школе // Комсомольское племя. 1939. № 62.
3. Кировской музыкальной школе № 1 – 50 лет: Буклет. Киров, 1969.
4. Педагогические ведомости (Киров). 1998. № 26–27.
5. Первая детская музыкальная школа. 90 лет: Буклет. Киров, 2009.
6. *Преснецов Р.* Музыка и музыканты Вятки. Горький, 1982.
7. *Преснецов Р.* Он открыл музыку детям рабочих // Кировская правда. 1964. № 154.
8. *Путнин В.* Растет музыкальная школа // Комсомольское племя. 1936. № 29.

В. Е. Карпенко

преподаватель Иркутского областного колледжа культуры

ЗАМЕТКИ О СОВЕТСКОЙ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОНАТЕ

Жанр сонаты для виолончели и фортепиано в российской музыке ведет свою историю с первой половины XIX столетия. Сочинения И. Лизогуба, И. Геништы, А. Рубинштейна и других композиторов, подробно проанализированные Л. Гинзбургом [См.: 4. С. 464–482; 5. С. 522–560], подготовили почву для появления Сонаты С. Рахманинова (1901) –

первого подлинно классического образца, рождение которого символически совпало с началом нового века. Дальнейшее развитие жанра происходило уже в советский период и было ознаменовано появлением сонат Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, В. Шебалина и Д. Кабалевского. Этот постоянно растущий творческий интерес композиторов к виолончельной музыке, несомненно, был обусловлен появлением целой плеяды блестящих исполнителей. Помимо колоссальной фигуры М. Ростроповича (для которого, как известно, были созданы десятки концертов, сонат, сюит и пьес) в качестве пропагандистов новых сочинений необходимо упомянуть С. Кнушевицкого, Д. Шафрана, Н. Гутман, Н. Шаховскую, В. Тонха, А. Васильеву, В. Фейгина, А. Ивашкина, И. Монигетти и др.

Среди отечественных позднеромантических виолончельных сонат первых десятилетий прошлого века выделяются произведения Л. Николаева и В. Косенко. Соната Л. Николаева непосредственно развивает традиции рахманиновского шедевра. Это также развернутый четырехчастный цикл, своего рода симфония для двух инструментов. Элегическая главная партия первой части естественно продолжена ноктюрново-вальсовой побочной. Логично завершает экспозицию заключительная партия с ее лирической кульминацией и синтезом тематизма главной и побочной партии. Явной данью традициям выглядят знаки повтора экспозиции. В разработке, построенной на классическом развитии главной и побочной тем, достигается превышение кульминации уже лирико-драматического характера. На общий рост масштабов первой части влияет наличие второй разработки и коды, выполняющей функцию торможения развития и приводящей к последнему проведению главной темы на еле слышной фортепианной фигурации.

Примерно сходный путь лирико-драматического развития наблюдается во второй медленной части. Основной контраст в скерцо дан между рефреном рондо-сонаты (активное движение с ямбическим рахманиновским ритмом у фортепиано) и лирикой центрального эпизода. Несколько фрагментарно-мозаичный по форме финал, построенный на трех темах, становится итогом оптимистической концепции цикла, перекликающимся с симфониями русских классиков.

Традиционно трехчастная Соната В. Косенко (1923) также близка рахманиновской музыке. Это проявляется в тематизме, принципах лирико-драматического развития материала, полимелодической фактуре фортепиано. «Соната для виолончели и фортепиано более всего ассоциируется с Виолончельной же сонатой и Вторым концертом для фортепиано Рахма-

нинова» [10. С. 161]. Она характеризуется «такими же полными романтической патетики мелодиями, рахманиновским драматизмом (первая часть, финал) и элегичностью. В стиле русской элегии выдержана вторая часть Сонаты» [Там же].

В Сонате В. Косенко заметна тенденция симфонизации камерно-инструментального жанра, что выразилось в возрастании технической сложности фортепианной партии, временами приближающейся к симфонической партитуре с ее многочисленными и разнообразными тембрами. Вполне типичен выбор сонатной формы для крайних частей и трехчастной для второй – лирического центра произведения. Начало коды финала с темы вступления первой части создает классическую арку, упрочивающую единство сонатного цикла.

Соната В. Ширинского (опубликована в 1929 году) – интересный документ эпохи, отражающий влияние А. Скрябина, Н. Метнера и Н. Мясковского (учителя В. Ширинского). Новый музыкальный язык органично сочетается с классической сонатностью всех трех частей (во второй – сонатная форма без разработки). Ясное членение целого на разделы заметно проясняет форму и облегчает восприятие довольно сложной музыки. Это одна из черт стиля А. Скрябина, совмещавшего «в своей творческой индивидуальности гениальную вдохновенность, эмоциональный накал и непосредственность с величайшей степенью чувства чисто музыкальной красоты и стройности» [1. С. 78].

Особой изысканностью отличается выбор размеров первой части, где основным является 14/8, но также встречаются 20/8, 15/8, 17/8. Гармония характеризуется обилием ладовых альтераций и хроматизированной аккордикой, но в пределах тональной музыки. Сильная сторона сонаты – национально-русская основа тематизма, идущая от Н. Метнера и Н. Мясковского.

Написанная в сталинские годы двухчастная Соната В. Брумберга (1950) была построена на традиционных для того времени темах героико-драматического и лирического характера. Несомненно, что стилистическими и формальными моделями для автора являлись виолончельные сочинения Н. Мясковского (двухчастные первая соната и концерт). Мягкая лирическая ноктюрновость основной темы первой части перекликается с аналогичным разделом сонаты Н. Мясковского. Триольный ритм главной темы финала (рондо-соната с разработкой) близок рефрену финала концер-

та Н. Мясковского, а также главной теме финала его последней симфонии (в той же тональности *c-moll*).

С точки зрения общей архитектоники цикла, первая часть (трехчастная форма) выполняет функцию вступления ко второй основной части сонаты, в чем проявляется драматургическая ямбичность, столь типичная для позднеромантической эпохи. Проведение в коде финала темы первой части, объединяющее в единое целое две контрастные части, также идет от первой сонаты Н. Мясковского, где «был найден тип первой медленной части, пролога-преамбулы, материал которой будет использован в виде послесловия – как архитектурная арка в эпилоге» [8. С. 193].

Трехчастные виолончельные сонаты Б. Чайковского (1957), Ю. Левитина (1958) и Вторая соната Г. Фрида (1959) отмечены большим влиянием Д. Шостаковича как на уровне драматургии, так и в конкретных средствах музыкальной выразительности.

Первые части этих сочинений традиционно написаны в сонатной форме. В медленных частях после Фортепианного трио Д. Шостаковича памяти И. Соллертинского нормой стало обращение к пассакалье или чаконе, что налицо во всех трех сонатах. В послевоенной советской музыке «особенно прочно утвердилась пассакалья в роли одной из средних частей инструментального цикла. Образуя зону большого лирико-психологического сосредоточения, достигая нередко подлинно трагедийного пафоса либо скорбно-величавой торжественности, она становится центром трехчастных циклов» [6. С. 118]. Финалы сонат Б. Чайковского и Г. Фрида представляют собой рондо-сонаты с разработкой, Ю. Левитин построил третью часть на чередовании главной и побочной партии в композиционном ритме двойной трехчастности.

А	В	А	В	А
ГП	ПП	ГП	ПП	ГП

С точки зрения языка, драматургии и трактовки основных образных сфер (драматизм, лирика, скерцозность) ближе к Д. Шостаковичу стоит Соната Ю. Левитина. Вообще «сфера камерных жанров стала "проекцией" стиля Д. Шостаковича для Ю. Левитина» [7. С. 33]. Связь с музыкой учителя прослеживается во всех трех частях. Главная тема первой части – выразительная кантилена, пронизанная ламентозными секундами. Ей контрастируют танцевально-скерцозная побочная и затаенно сумрачная заключительная. В традициях Д. Шостаковича драматическая кульминация части приходится на начало репризы (что идет в русской музыке от П. Чай-

ковского). Двухголосная тема пассакальи второй части в дальнейшем развитии дорастает до многоголосия, что приближает ее к аккордовым темам чаконь. Обе темы финала (и здесь итоговой части цикла) опираются на гениальные художественные открытия Д. Шостаковича в воплощении еврейского народного начала в финалах Фортепианного трио и Четвертого квартета.

Г. Фрид говорил: «Я не был учеником Шостаковича... Но его влияние на меня было огромным. На вопрос "Кто твой учитель?" – его имя я назвал бы одним из первых» [11. С. 47].

Вторая виолончельная соната Г. Фрида входит во внушительный список его инструментальных опусов конца 1940-х – 1950-х годов, к которым сам автор относился впоследствии «весьма критически, и для этого есть основания. С позиций зрелости художника ясно видно, что во многих из них еще не сложился индивидуально-фридовский почерк» [12. С. 67]. И тем не менее Вторая виолончельная соната – вполне зрелое и убедительное воплощение лирико-драматической концепции в современном ключе.

Особенностью интонационно-тематической драматургии цикла является контраст во всех частях между мелодиями ладово затемненного колорита (явно в духе Д. Шостаковича) и тематизмом более светлого звучания. Оригинальность формы медленной части в том, что крайние разделы трехчастной формы, написанные в духе чаконь, обрамляют контрастный средний раздел. Отметим, что сходное композиционное решение встречается в «Похоронном марше» из фортепианного трио и в «Торжественной музыке» из Партиты *f-moll* Г. Свиридова. Эти произведения были созданы в 1940-е годы также под сильным влиянием Д. Шостаковича. Итог развития цикла Второй сонаты Г. Фрида – финал (еще один пример драматургической ямбичности), синтезирующий важнейший тематизм сонаты. На грани разработки и репризы помещена главная тема первой части, между главной и побочной партиями репризы звучит пассакальная тема второй части. Последний штрих мастера – в заключительном трехтакте, где объединяются главные интонации двух первых частей сонаты.

Более оригинальна по драматургии и языку Соната Б. Чайковского, который в молодости избирательно относился к творчеству учителя и, будучи в поисках своего пути, не копировал его типичные приемы. «В отличие от М. Вайнберга и Ю. Левитина, Б. Чайковский уже вскоре вырабатывает достаточно индивидуальный тип тематического развития; вместе с ним рождается заметная оригинальность концепции, образного замысла» [7. С. 35].

Так, в виолончельной сонате опора на традиции Д. Шостаковича очевидна. Здесь «выделяются в качестве ведущих такие типовые элементы, как "долбящая" ритмика, фигуры суммирования и дробления, протяженные участки остинато, скупое двухголосие; сходна и ладово-интонационная сторона с ее склонностью к понижающим альтерациям в миноре» [Там же]. Однако итог развития – вполне оригинальный по стилистике финал с его подчеркнута простыми интонациями, ритмом и фактурой. Несмотря на пониженные ступени в мелодиях и диссонирующую аккордику, темы третьей части опираются на хорошо знакомые бытовые интонации в тонком претворении песенно-танцевальных жанров. Для зрелого стиля Б. Чайковского типично «умение по-своему использовать традиционные, привычные схемы, языковые средства, закрепившиеся в сознании самой широкой слушательской аудитории, для естественного, органичного развертывания собственной музыкальной мысли, исключая штампы, "общие места"» [2. С. 146].

1960-е годы – расцвет неоклассицизма в отечественной музыке, что было обусловлено неофициальным разрешением сверху ранее запрещенного направления, открытием неизвестных произведений И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Онеггера, Б. Мартину и др., наконец, более частым исполнением старинной музыки советскими и зарубежными солистами, ансамблями, хорами и оркестрами. «Все это не могло пройти мимо внимания композиторов, бесспорно, влияло на их творчество, расширяло диапазон технических возможностей и позволяло использовать любые средства, апробированные искусством прошлых эпох» [3. С. 176].

Четыре части Виолончельной сонаты К. Хачатуряна (1966) организованы по принципу сложной периодичности и представляют собой две ямбические стопы.

1-я часть →	→ 2-я часть	3-я часть →	→ 4-я часть
a	b	a ₁	b ₁
U	–	U	–

Названия частей – Речитатив, Инвенция, Ария и Токката – указывают на старинную сюитную модель. Явно необарочными являются мелодия Инвенции (по звукам трезвучия, близкая теме фортепианной инвенции Р. Щедрина), протяженная кантилена Арии на скупом стаккатном сопровождении (пример принципа единовременного контраста), а также основная тема Токкаты в духе жиги-тарантеллы, органично близкая мелодиям стремительных кавказских танцев. В то же время явной чертой следования традиции является сонатная форма первых двух частей сонаты.

В дальнейшем развитии жанра виолончельной сонаты наблюдается все большее разнообразие как в области драматургии, так и в сфере композиции. При обращении к творчеству 1980-х годов можно найти произведения, написанные полностью в классических традициях, что сейчас выглядит как стилизация. Однако в случае с Сонатой Ан. Александрова (1981–1982) речь может идти о жизненной и творческой позиции старейшего композитора – хранителя традиций (можно провести параллель со взглядами его учителя С. Танеева в «разгул» новаторства в русской музыке начала XX века). Соната Ан. Александрова (завершенная В. Блоком) – классический трехчастный цикл лирико-романтической направленности, столь типичной для стилистики композитора.

Начиная с 1960-х годов в сонатно-симфонических циклах советских авторов «проявили себя в той или иной мере тенденции обновления. Проявили по-разному – на уровне языка, драматургии целого, методов развития и изложения материала, в самом способе мышления, обращение с материалом и т. д. и т. п. Эти новации подчас не столь уж радикальны и не бросаются в глаза, но они по-своему интересны, а в ряде случаев связаны с подлинно художественными достижениями» [3. С. 40]. Одним из типичных композиционных приемов стал отказ от сонатной формы, примером чего может служить Соната Б. Арапова (1985). Развернутый трехчастный цикл вполне сонатного содержания, то есть с высоким уровнем конфликтности, контрастом лирики, драмы и скерцозности, воплощен в трехчастной и рондообразной формах. На смену закономерной связи протяженных сонатных разделов приходит мозаичность эпизодов, с большей или меньшей определенностью укладываемых в границы указанных репризных форм-схем.

Сонаты А. Чайковского и С. Слонимского (1986) представляют собой одночастные произведения поэмого типа, опирающиеся на диалектическое единство сквозного развития с членением формы на контрастные разделы. Развернутая экспозиция, в пределах которой начинается активное преобразование тематизма, продолжающееся в разработке, наличие эпизода и, наконец, значительное варьирование материала в репризе – черты, сближающие эти два произведения и указывающие на процессы, протекавшие в отечественном сонатном жанре в те годы.

В заключение необходимо отметить, что все рассмотренные виолончельные сонаты отличаются высокими художественными достоинствами, а некоторые из них ждут своего возрождения как на концертной эстраде, так и в педагогическом репертуаре музыкальных учебных заведений.

Список литературы

1. Александров А. Н. Об А. Н. Скрябине // А. Н. Александров. Воспоминания, статьи, письма. М., 1979. С. 78–81.
2. Алпарова Н. Смелость быть простым (Третья симфония Б. Чайковского) // Музыка России. Вып. 5. М., 1984. С. 143–165.
3. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
4. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: Книга вторая. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957.
5. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965.
6. Гиришман Я. Пассакалья в произведениях советских композиторов // Музыкальный современник. Вып. 4. М., 1983. С. 117–142.
7. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.
8. Долинская Е. Яркая область исканий (О виолончельном творчестве Мясковского) // Музыка России. Вып. 6. М., 1986. С. 187–208.
9. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
10. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Л., 1986.
11. Фрид Григорий. Музыка – общение – судьбы. М., 1987.
12. Цукер А., Селицкий А. Григорий Фрид. М., 1990.

Л. Ф. Кастрицкая

доцент Казанской государственной консерватории

ЖАНР МЕНУЭТА В ФОРТЕПИАННОЙ СЮИТЕ

Вся классическая музыка пронизана танцевальными ритмами. В ней представлены самые разнообразные танцы – от старинных до современных. Одним из наиболее распространенных в академической музыке становится жанр менуэта. Необходимо отметить его многофункциональность и значительную роль в симфонической и камерно-инструментальной музыке. Менуэт является:

- составной частью симфоний, прежде всего классических (Гайдн, Моцарт), а также романтических (Шуберт, Шуман и др.);
- частью струнных квартетов (Гайдн, Моцарт, Мендельсон, Шуберт и др.);

– частью инструментальных сонат (клавирные сонаты Гайдна, флейтовые и скрипичные сонаты Моцарта, где менуэт выступает как в качестве второй части, заменяя медленную часть, так и в финальной части). В качестве примера романтической музыки приведем вторую часть Сонаты № 1 для виолончели и фортепиано И. Брамса;

– частью сюиты (старинные клавирные сюиты, «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано А. Шнитке и др.);

– самостоятельной пьесой для разных инструментов.

Менуэт (от фр. *menuet*) – танец народного происхождения, введенный в XVII веке при французском дворе. Первоначально он представлял собой ряд церемониальных движений. Кстати, в России при Петре I менуэты танцевали на ассамблеях во дворце наряду с другими танцами, пришедшими из-за границы, такими как алеманда, сарабанда, гавот и др.¹ Горький неслучайно называл менуэт танцем королей и королем танцев.

Изначально менуэт носил размеренный, неспешный характер. В соответствии с характером танца за менуэтом закрепляется размеренно-сдержанный темп, но постепенно он начинает приобретать более скорый темп и энергичный характер. Нередко в качестве темпового указания можно встретить ремарку «В темпе менуэта».

В XVII–XVIII веках зарождается и обретает популярность жанр клавирной сюиты, который и в дальнейшем не потерял привлекательности для композиторов разных эпох, стилей, обогащаясь тенденциями времени и творческими устремлениями создателей.

Основу старинной клавирной сюиты составляли четыре танца – алеманда, куранта, сарабанда, жига, которые дополнялись разнообразными танцами, такими как бурре, гавот, менуэт, полонез и др. Каждый танец имел четко определенную структуру, тактовый размер, темпоритм, образно-смысловую характеристику. Для старинных танцев также характерна многообразная мелизматика. Как правило, это были небольшие и даже миниатюрные пьесы, как, например, в клавирных сюитах Пёрселла, Букстехуде и др.

Вершиной жанра клавирной сюиты несомненно являются сочинения великого И. С. Баха: Французские и Английские сюиты, Партиты и другие клавирные сюиты. Начинающие пианисты прикасаются к творчеству Баха, как правило, исполняя прелестные менуэты из «Нотной тетради А. М. Бах». Важное место отведено менуэту во «Французских сюитах» Баха, где только в одной из шести сюит, соль-мажорной, отсутствует этот танец.

¹ Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Л., 1959.

Менуэт – трехдольный танец, имеющий трехчастную репризную форму: чаще всего это менуэт и трио с повтором менуэта, либо Менуэт-I и Менуэт-II с повтором первого менуэта. Примером двойного менуэта может служить менуэт из Французской сюиты ре минор Баха – один из наиболее тонких и изысканных образцов этого жанра. В этой сюите Менуэт-I плавно-текущий, построенный на непрерывном движении восьмых нот. Менуэт-II – подчеркнуто танцевальный с характерным синкопированным рисунком темы.

Оба менуэта имеют двухголосную полифоническую структуру. Менуэты Баха отличаются лаконичностью, компактностью формы и графичностью фактуры. Исполнение этой музыки предполагает работу над точностью штриха, артикуляции, темпоритмической устойчивостью, полифоничностью фактуры.

Фортепианные сюиты французских композиторов К. Сен-Санса и К. Дебюсси, написанные примерно в одно время и содержащие менуэты, открывают новые возможности в трактовке этого жанра.

Сюита Сен-Санса ор. 90 (1891) – пример классической линии творчества композитора. В ней Сен-Санс следует истинно французской традиции *clair et net* («ясный и четкий»), идущей от французских клавесинистов Рамо, Куперена. Сен-Санс сохраняет схему старинной танцевальной сюиты и единый тональный план (все пьесы написаны в основной тональности *фа мажор*). Предваряет сюиту Прелюдия (напомним, что Английские сюиты и Партиты Баха начинаются с развернутых виртуозных прелюдий). Музыкальный же язык сюиты отражает черты нового времени и творческой индивидуальности автора.

Основная квадрига сюиты дополняется двумя танцами: менуэтом и гавотом. Здесь менуэт уже более динамичный и эмоциональный (темп – *Modere*). Строгая, светлая главная тема укрупняется в репризной части путем уплотнения фактуры и обогащения гармонии. Средняя часть, построенная на новой теме с элементами фугирования, напоминает о себе в короткой тихой коде. Менуэт Сен-Санса покоряет мелодическим и тембральным многообразием.

«Бергамасская сюита» Дебюсси (1890) – иной тип фортепианной сюиты: свободный, романтический. В ней представлены два старинных танца – менуэт и паспье. В отличие от старинной сюиты у Дебюсси нет единой объединяющей тональности: каждый из четырех номеров сюиты имеет свою тональность. Элегантный, изысканный менуэт написан в свободной форме, сохраняя полифоничность структуры. Темповое указание – *Andantino*. Черты импрессионистского стиля композитора проявляются в зыбкости мелодического рисунка, в капризно-изменчивом ритме, в богатстве коло-

ристики. Ремарки *tres delicatement* («очень деликатно, утонченно») и *pp* настраивают на определенный лад. И действительно, тема зарождается вкрадчиво в среднем голосе, постепенно обогащаясь красочными мелодическими обрамлениями, штрих *staccato* чередуется с плавными мелодическими линиями и яркими кульминациями.

В качестве примера из музыки XX века обратим внимание на Партиту соль минор для фортепиано А. Самонова (партита – одно из названий сюиты). Самонов корректен в отношении к старинной сюите: выдерживает строгую схему танцев, их формообразование, полифоничность и графичность фактуры. Но композитор не соблюдает единство тонального плана: куранта – в тональности *ми-бемоль мажор*, а менуэт в параллельной тональности *си-бемоль мажор*. Партиту открывает Прелюдия импровизационного характера. Менуэт у Самонова приобретает несколько буффонадный характер. Это своего рода бурлеск между серьезной, глубокой сарабандой и мужественной, решительной жигой. Менуэт написан в классической трехчастной форме с новой темой в басовом регистре средней части, в равномерном ритмическом движении, в темпе *Allegretto*, но средства фортепианной выразительности типичны для пианизма второй половины XX века: резкая интервалика, скачкообразность тематизма, угловатость фактуры, обилие диссонансов.

Итак, на примерах нескольких менуэтов из сюит мы проследили, как развивался, преобразовывался этот жанр в творчестве композиторов разных стран и стилей.

Н. Н. Козлова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. А. Усов,
кандидат искусствоведения, доцент*

**ОТДЕЛЕНИЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ РЕСПУБЛИКАНСКОЙ
ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ-ИНТЕРНАТА (САРАНСК):
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**

Вот уже более пятидесяти лет в городе Саранске существует Республиканская детская музыкальная школа-интернат (РДМШ-интернат). Она была открыта в 1958 году специально для обучения музыке одаренных детей из сельских районов республики. Созданию школы-интерната способствовало развитие в 1950–1960-е годы системы музыкального образования

Республики Мордовия, в результате чего были открыты многие музыкальные школы и школы искусств, а также музыкальное училище.

В 1961 году в РДМШ-интернате появилось отделение народных инструментов. Сегодня с глубоким уважением и благодарностью вспоминают тех, кто находился у истоков его становления. Среди них – И. А. Адаев, А. П. Путушкин и И. Т. Маскаев – первые педагоги по классу баяна; Н. Д. Балашова – класс домры; А. Г. Соколов – класс балалайки.

Хотелось бы сказать о высокопрофессиональных специалистах, которые показали слаженную и результативную работу в первые годы после открытия отделения. Это – Анатолий Петрович Путушкин и Александр Гаврилович Соколов – люди, взявшие на себя работу по совершенствованию не только отделения, но и школы в целом. Они внесли огромный вклад в развитие и пропаганду народно-инструментального искусства республики и качественную подготовку кадров.

Стоит отметить выдающиеся способности А. П. Путушкина как великолепного концертмейстера, что подтверждает получение им золотой медали на Шестом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1957 году. В эти же годы Анатолий Петрович начинает свою педагогическую работу. Значительная часть его воспитанников после окончания учебного заведения выбрала специальность педагога-музыканта и исполнителя именно благодаря своему преподавателю, который сумел привить им любовь к музыке, веру в свои силы и талант. Среди его учеников следует отметить заслуженного деятеля искусств России и МАССР, члена Союза композиторов России Г. Г. Вдовина; заслуженных артистов Мордовии, солистов Мордовской государственной филармонии баянистов И. В. Бегаева, А. П. Генералова и В. П. Кошелева, заслуженного работника культуры Республики Мордовия А. Н. Гурьянова и многих других. Предъявляя высокие требования к своим учащимся, Анатолий Петрович постоянно работал над собой и развивал новые грани своего таланта. Так, он проявил себя как композитор и автор пьес и обработок мордовских и русских песен для баяна, вошедших в учебный и концертный репертуар баянистов.

Огромное значение в становлении отделения народных инструментов школы-интерната и развития народно-инструментальной культуры Мордовии в целом сыграл Александр Гаврилович Соколов – выпускник Киевской государственной консерватории по классам симфонического дирижирования и балалайки. Подобно А. П. Путушкину, Александр Гаврилович вел разностороннюю деятельность. В 1960-е годы он руководил симфоническим оркестром Саранского музыкального училища, с 1962 по 1970 год яв-

лялся директором училища. Особо ярко А. Г. Соколов проявил себя в качестве руководителя оркестра народных инструментов.

В 1960–1970-х годах на отделении народных инструментов появились замечательные педагоги: аккордеонист Б. В. Глушков; баянисты Б. Е. Ерыкалов, В. М. Ломовцев, В. С. Майданкин, В. И. Аранович, Г. Ф. Лукьянов, Н. Н. Жаркова и Г. Е. Сыркин; домристки Т. И. Каледкина, Р. И. Родькина и Т. И. Шестакова.

Значительный вклад в развитие исполнительства на народных инструментах внес баянист, дирижер, заслуженный работник культуры России, заслуженный деятель искусств Республики Мордовия Геннадий Фёдорович Лукьянов. Он является выпускником Белгородского музыкального училища (1960) и Казанской консерватории (1971) по классу баяна. Геннадий Фёдорович активно участвовал в концертах в качестве баяниста и концертмейстера, записи его выступлений есть на дисках фирмы «Мелодия» и в фондах ГТРК «Мордовия». Наиболее ярко Г. Ф. Лукьянов проявил себя в роли дирижера оркестра народных инструментов. Уделяя особое внимание репертуару этого оркестра, Геннадий Фёдорович создал большое количество инструментовок произведений мордовских композиторов и сделал множество обработок мордовских народных песен, в которых проявились прекрасное знание особенностей национальной фольклористики и звучания инструментов, умение выбирать необходимый тембр и оригинальный подход к аранжировке каждой темы. Эти инструментовки понравились и полюбились профессиональным музыкантам, ценителям народно-инструментального искусства и обычным слушателям, а также способствовали популяризации народных инструментов в республике.

В 1980–1990-х годах на отделение пришли работать заслуженные работники культуры Республики Мордовия: А. Н. Гурьянов (баян), А. Е. Пивкин (баян), Н. Н. Наумова (баян), В. М. Прокаева (домра), Т. Г. Пивкина (балалайка, домра) и заслуженный деятель искусств Республики Мордовия В. С. Родионов (класс баяна, оркестра и ансамбля).

Существенный вклад в культуру Мордовии внесла музыкальная семья Пивкиных: Андрей Ефимович и Татьяна Геннадьевна. Талантливый музыкант, педагог и композитор Андрей Ефимович Пивкин окончил школу-интернат (1969), Саранское музыкальное училище и Казанскую государственную консерваторию по специальности баян и композиция. Самобытный талант А. Е. Пивкина, его настойчивость и трудолюбие дали реальные результаты на композиторском поприще. Среди самых значимых его сочинений выделяются кантата «Шумбрат, Мордовия!» для симфонического ор-

кестра и смешанного хора, «Праздничная увертюра» для симфонического оркестра, Концерт для скрипки и симфонического оркестра, Концерт для балалайки и оркестра народных инструментов, а также многочисленные хоровые, вокальные произведения, камерно-инструментальная музыка и музыка для оркестра народных инструментов.

Татьяна Геннадьевна Пивкина – выпускница Калужского музыкального училища и Казанской государственной консерватории – начала педагогическую деятельность в Саранске в 1978 году. Т. Г. Пивкина уже долгие годы работает в Саранском музыкальном училище, где была председателем предметно-цикловой комиссии (1987–1994) и подготовила множество лауреатов и дипломантов различных конкурсов и фестивалей. В числе ее выпускников школы-интерната: Мария Житина (Акимова), Анна Чукарова, Алена Юртаева и многие другие. Также большое место в педагогической деятельности Татьяны Геннадьевны занимает расширение оригинального репертуара для юных домристов. Она выпустила «Альбом для юношества» (1990), куда вошли переложения произведений Л. И. Воинова, Л. П. Кирюкова, Н. В. Кошелевой и Г. И. Сураева-Королёва, а также авторские сборники «Поэтические этюды» (2005) и «Музыкальная шкатулка» (2014).

Одним из наиболее известных педагогов РДМШ-интерната является выпускник школы-интерната 1986 года, Саранского музыкального училища и Казанского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Республики Мордовия Василий Сергеевич Родионов – знаменитый в Мордовии музыкант и педагог. Известность он получил как руководитель различных творческих коллективов. Василий Сергеевич прилагает много сил для развития народного отделения РДМШ-интерната, его оркестра и ансамблей. Как активный пропагандист народно-инструментальной культуры, он заметно поднял исполнительский уровень этих коллективов и был отнесен к числу выпускников, названных гордостью школы.

В настоящий период преподавательский костяк отделения составляют известные в республике музыканты-народники: заслуженный работник культуры Республики Мордовия А. Н. Гурьянов (класс баяна, заведующий отделением), В. И. Галкин (класс оркестра и ансамбля), Н. Н. Жаркова (класс баяна), заслуженный работник культуры Республики Мордовия В. М. Прокаева (класс домры).

После окончания РДМШ-интерната и Саранского музыкального училища на отделении народных инструментов преподает Александр Николаевич Гурьянов. А. Н. Гурьянов – замечательный музыкант, успешно со-

вмещающий преподавательскую деятельность с руководством отделением, а также секцией народных инструментов методического объединения преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств города Саранска. Обобщение опыта ведущих преподавателей в области народно-инструментального искусства, вовлечение преподавателей в активную работу по профессиональной ориентации учащихся школы, учебно-воспитательная и методическая работа – вот неполный перечень вопросов, которым уделяет самое пристальное внимание Александр Николаевич. Он «заражает» своих учеников желанием заниматься и радовать новыми достижениями. Его музыкальность, обаяние дают мощный стимул для самосовершенствования учеников. Среди выпускников А. Н. Гурьянова – лауреаты и дипломанты различных конкурсов Владислав Бикеев, Иван Герасимов, Евгений Деров, Артем Дудко, Иван Ерочкин, Сергей Маркин и другие.

Одним из лучших преподавателей является, несомненно, Валентина Михайловна Прокаева, благодаря усилиям которой многие выпускники отделения добились больших результатов. Валентина Михайловна после окончания РДМШ-интерната поступила в Рязанский филиал Московского государственного института культуры, после окончания которого возвратилась в родные места. Валентина Михайловна всегда творчески подходит к учебному процессу, постоянно ищет новое в методике преподавания домры, проявляет одинаковую заинтересованность ко всем учащимся, независимо от их одаренности и музыкальной подготовки. В. М. Прокаева работает над расширением репертуара для домры, создавая переложения для домры и ансамбля домристов произведений классики, мордовской народной музыки и композиторов Мордовии. Создание инструментовок шедевров народной музыки и произведений мордовских авторов направлено на пополнение мордовского национального музыкального наследия.

Валентина Михайловна – талантливый и грамотный педагог, победитель Всероссийского конкурса «Молодые дарования и лучший учитель года» (2010). Она является руководителем ансамбля домристов, который всегда радует слушателей яркими выступлениями. Ее учащиеся стабильно добиваются впечатляющих успехов на международных, всероссийских, республиканских и городских конкурсах. Среди них – Алина Гусева, Анастасия Золотых, Анна Кажеева, Марина Киселёва, Наталья Козлова, Раиса Курнаева, Вера Ледяйкина, Мария Лонскова, Анастасия Печникова, Серафима Филькина, Марат Хайров и многие другие.

Подводя итоги деятельности педагогического коллектива отделения народных инструментов Республиканской детской музыкальной школы-интерната, следует сказать о том, что на отделе работали и работают педа-

гоги, истинно любящие свое дело, продолжающие славные традиции своих предшественников, и это является прочным залогом того, что народное исполнительство продолжает жить и развиваться.

За годы, прошедшие со дня открытия отделения народных инструментов РДМШ-интерната, им подготовлено более 300 выпускников, которые трудятся в различных учреждениях культуры. Многие из них стали гордостью народно-инструментального исполнительства. За этой цифрой стоит кропотливый и напряженный труд педагогического коллектива школы. Накопленный на отделении опыт работы и стремление не останавливаться на достигнутом позволяют с оптимизмом смотреть в будущее и быть уверенным в том, что учащиеся и выпускники отделения будут и в дальнейшем получать фундаментальное и разностороннее академическое музыкальное образование, любить выбранную профессию, народно-инструментальное искусство, уважать традиции и приумножать творческие достижения своих предшественников.

Список литературы

1. *Антыгина С. А.* Путушкин Анатолий Петрович // Мордовия: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. Саранск, 2004.
2. Дом, в котором музыка живет: РДМШ-И 50 лет. Саранск, 2008.
3. Творческие коллективы РДМШ-интернат. [Электронный ресурс]. URL: http://www.schoolrm.ru/schools/rdmsisar/about/creative_collectives. Дата обращения: 17.07.2016.

Л. А. Кузнецова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – В. Н. Гонтарёв,
кандидат педагогических наук, доцент*

МУЗЫКА ДЛЯ ГОБОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

История исполнительства на гобое в Республике Марий Эл насчитывает около 80 лет. Первым марийским композитором, обратившимся к деревянным духовым инструментам симфонического оркестра, был Яков Андреевич Эшпай (1890–1963). В 30-е годы XX века во время учебы в Московской государственной консерватории он написал Квintет для дере-

вянных духовых инструментов и Мелодию народа мари для гобоя и фортепиано. Эти сочинения стали первыми в марийской профессиональной музыке в области камерно-инструментального жанра. В них использовался классический инструментарий, традиционные инструментальные формы классической музыки, приемы ладотонального, гармонического развития. Названные произведения основаны преимущественно на подлинных марийских мелодиях.

Среди первых марийских композиторов в 30–40-е годы XX века, также обратившихся к созданию музыки для гобоя, были Константин Романович Гейст (1906–1991) и Кузьма Алексеевич Смирнов (1917–1963). Лирические пьесы для гобоя с фортепиано Гейста основаны на фольклорном материале. Кузьма Смирнов использовал звучание гобоя в музыке, созданной для симфонического оркестра. Он был первым, кто ввел в марийскую музыку новые для нее жанры симфонической поэмы и симфонии. В своих симфонических картинах «Вечер в Морках», «Весна», поэме «В старину» и в симфонии «Прерванное празднество» он вплотную приблизился к симфонизации марийского напева, расширил стилистические границы марийской музыки и соединил многовековые музыкальные традиции своего народа с явлениями мировой культуры. Подобный опыт стал наиболее ценным для последующего поколения марийских композиторов.

Новый этап развития исполнительства на гобое в Республике Марий Эл начался со второй половины 50-х годов XX века. Если в предшествующий период ведущими жанрами в марийской музыке были вокальные, то теперь основное место уделялось сочинению крупных, монументальных форм, в которых ведущая роль принадлежит оркестру. Наиболее значительным в области симфонической музыки тех лет явилось творчество Э. Сапаева (1932–1966) и А. Луппова (род. в 1929).

Эрик Сапаев стал наследником и продолжателем творческих достижений Кузьмы Смирнова. Особый интерес вызывают произведения, в которых гобоем поручены сольные партии и эпизоды. В третьей части «Симфониетты» (1958) гобой солирует в лирической, протяжной мелодии широкого дыхания, а в третьей части «Торъяльской сюиты» (1961) гобой, исполняя основную тему вариаций на протяжную народную песню-раздумье, звучит в сопровождении струнных, имитирующих гусельные переборы.

К гобое в своем творчестве в разное время обращались Анатолий Борисович Луппов и его ученики из Казанской государственной консерватор-

рии. Достойны внимания концерты для гобоя с оркестром А. Луппова, В. Алексеева, Ю. Бурдакова, квинтеты и квартеты для деревянных духовых инструментов В. Данилова, В. Кульшетова, Ю. Евдокимова, В. Алексеева. Произведения различных жанров для гобоя соло и в ансамбле с другими инструментами создали В. Кульшетов, С. Маков, Э. Архипова.

Особый интерес среди произведений марийских композиторов для гобоя представляет Концерт для гобоя с оркестром А. Б. Луппова (1966). Следует особо отметить, что концерты для деревянных духовых инструментов композитора явились первыми образцами этого жанра в марийской музыке.

Концерт для гобоя А. Б. Луппова отличается жанровым богатством образов, марийским народным мелосом, народными ритмоинтонациями, контрастной драматургией. Национальный колорит особенно проступает в лирическом эпизоде финала: за его основу композитор взял марийскую народную мелодию «Шке атя гыц» («От отца родного»), поручив ее гобою.

В концерте используются приемы полифонического развития. Ему присущ сложный гармонический язык, политональность, несущие всегда определенный выразительный смысл. В этом заключалась новизна произведения по отношению к музыкальным произведениям марийских композиторов того времени.

Виртуозна и вместе с тем необыкновенно выразительна партия солирующего гобоя, разнообразны исполнительские приемы этого инструмента, выявленные и использованные композитором. Поставив перед собой скромную цель – обогатить репертуар исполнителей на духовых инструментах, композитор создал на марийской национальной основе крупное концертное произведение с богатым образно-художественным содержанием. Концерт А. Б. Луппова для гобоя с оркестром занимает достойное место не только в марийской музыке, но и в многонациональном искусстве нашей страны.

В своих произведениях марийские композиторы использовали богатейшие выразительные средства гобоя в сочетании с национальным колоритом марийской мелодики. Хочется надеяться, что композиторы Республики Марий Эл обогатят концертный и учебный репертуар для гобоя новыми яркими и оригинальными произведениями, что, безусловно, будет способствовать развитию гобойного исполнительства в нашей республике и в Российской Федерации.

Список литературы

1. *Казанская Л. В.* Очерки истории марийской советской музыки. М., 1983.
2. *Мысина В. Г.* Марийская музыкальная литература. Йошкар-Ола, 2014.
3. *Цыкина Ю. Ю.* Из истории Марийской профессиональной музыки. Йошкар-Ола, 2004.

Ш. Х. Монасыпов

*кандидат искусствоведения, профессор
Казанской государственной консерватории*

ПРОВОЗВЕСТНИК ЭПОХИ ПРЕОБРАЖЕНИЯ: К 85-летию почетного профессора Казанской консерватории С. Губайдулиной

Творчество Софии Губайдулиной переворачивает сложившиеся представления о роли музыкального искусства в современном мире. Ее музыка несет в себе новые космические вибрации, позволяющие человеческой душе не только раскрыть тончайшие нюансы чувств, но и погрузиться в потаенные глубины своего существа, где обитает всеобъемлющий дух, вступить с ним в непосредственное взаимодействие на вневременном, сущностном уровне. Композитор в своем творчестве возрождает и развивает забытые человечеством традиции древнего мистериального искусства, в котором земная музыка связывалась с гармонией космических сфер, соединяя человека с божественно-духовным миром. Для Губайдулиной композиторское творчество – это алтарь, на котором сплавляются воедино музыка, наука, религия и этика. Поэтому искусство композитора несет в себе преобразующие энергии и гармонии, которые ведут к становлению высшего «Космического Человека» (термин Гёте) – гражданина двух миров, овладевающего не только земным, но и параллельным, сверхчувственным пространством. Неслучайно одной из основных тем творчества Губайдулиной является апокалиптическое переживание, которое захватило современное человечество, живущее в предожидании эпохи Перемены Времен, когда, согласно «Откровению» (Апокалипсису) Иоанна Богослова, наступит деструктуризация темных сил и взойдет «Новое небо, Новая Земля и Новый Иерусалим», куда не войдет ничто нечистое (Ин. Откр., гл. 21).

Эти высочайшие энергии Преображения были пророчески привнесены в человеческий универсум на заре новой эры через Слово, которое

спустя две тысячи лет, в наше время, было воплощено Софией Губайдулиной в музыке, в одном из центральных ее произведений «Страсти и Воскресение Иисуса Христа по Иоанну» (2000–2001). Это грандиозное по своему масштабу и силе воздействия, эпохальное творение сегодня триумфально шествует по миру, неся в себе новые, животворные энергии и соединяя человечество с преобразующими силами Космоса, с вселенскими звучаниями самого Духа Времени.

Свой вклад С. Губайдулина вносит и в развитие музыкального искусства Татарстана. Количество произведений, посвященных татарской тематике, у композитора сравнительно невелико. Однако они касаются кардинальных тем и несут в себе мощные импульсы стилевого обновления, способствуя сближению культур Востока и Запада. Примечателен в этом отношении цикл «Три пьесы для двух труб» («Татарская песенка», «Сююмбике», «Праздник»), который вводит в круг образов, навеянных легендой о последней татарской царице Сююмбике, трагически ушедшей из жизни во времена падения Казанского ханства в середине XVI века. «С ее именем связана семиступенная башня в Казанском Кремле, которая несет в себе символику эзотерического суфийского знания о природе человека, имеющего семичленное строение своей душевно-духовной организации... Данное культовое строение символизирует собой высший идеал человека, прочно связанного своим мироощущением с землей, но духовным сознанием достигающего небесных высот» [3. С. 72].

Именно в таком ключе тема Сююмбике интерпретируется Губайдулиной, демонстрирующей в своем произведении не только глубокое осмысление вопроса духовного водительства человечества, но и тонкое чувство национального стиля. При этом автор смело выходит за традиционные рамки пентатоники, обогащая ее хроматикой и используя новые для татарской музыки элементы двухголосия, в частности параллельно-терцовое изложение, которое в период создания цикла (1979) считалось атрибутикой исключительно русской музыки, однако в дальнейшем перестало отторгаться национальным слухом как нечто чуждое.

Одна из актуальнейших и сложнейших проблем развития национальной духовной культуры – правомерное формирование индивидуального «Я-сознания», отвечающего требованиям нового времени. Как известно, многие восточные народы, исповедующие ислам, отличаются некоторой приглушенностью «Я-организации». Это отчасти присуще и татарскому менталитету, несущему в себе некоторый элемент фатализма. Неслучайно в языке существует понятие «раб божий», но отсутствует понятие Богочеловека.

Тема духовного становления героя разрабатывается Губайдулиной в цикле из трех сюит «По мотивам татарского фольклора» для домры и фортепиано (1977). В основе драматургической концепции цикла лежит идея земной метаморфозы человека. Главный герой произведения – Сын Земли и Неба, являясь носителем высокого, одухотворенного индивидуального импульса, в процессе противоборства с консервативным природным началом обретает власть над своим низшим, эгоистическим «Я-сознанием», что позволяет ему осуществить акт самопожертвования и взойти в сверхчувственные сферы, в духовное бессмертие [См.: 2. С. 10–16].

Тема одухотворения национального «Я-сознания», его высвобождения из тенет «земного тяготения» получила свое дальнейшее развитие в произведении для баяна и двух контрабасов «Татарский танец» (1992). Эта яркая, зажигательная жанровая пьеса основана на характерном для народных плясовых двудольном метре, который ведет свое начало от трудовых наигрышей, активно «заземляющих» человека. Преобразование этих сил, преодоление их низшей природы и составляет сверхидею сочинения. В произведении наряду с двудольностью эпизодически используется трехдольность как элемент, побуждающий душу через вальсовое кружение воспарять в небесные сферы, а также переменный метр, который занимает промежуточное место между «заземляющим» и «возносящим» началами и в духовном аспекте соотносится со свободой волеизъявления индивида, имеющего возможность отходить от воздействий как материального, так и небесного миров. В итоге в произведении одерживает верх индивидуальное душевно-духовное человеческое начало, которое через активное эмоциональное самовыражение освобождается от пут бренного мира и восходит на свою прародину, в высшие сферы.

«В Татарстане по праву гордятся своей выдающейся землячкой. <...> Ее сочинения представляют собой нечто большее, чем произведения искусства в обычном понимании этого слова, поскольку в них заложена своего рода звуковая "матрица" Преображения, некий "генотип", несущий в себе импульсы духовного Вознесения человечества. Не случайно всемирно известный итальянский композитор Луиджи Ноно охарактеризовал творчество Губайдулиной как "радикально новый подход к композиции". Очевидно, именно этот выдающийся вклад художника – кардинальное преобразование современного музыкального искусства послужил основанием для получения ею множества самых высоких международных наград» [Цит. по: 1].

Список литературы

1. *Агеева Л.* София Губайдуллина: «Я все время иду в глубину своей собственной души» // Казанские истории. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.history-kazan.ru/v-kurse-sobytij/vpechatleniya/16751-sofiya-gubajdullina-mne-nuzhna-tishina-chtoby-pisat>.

2. *Монасыпов Ш. Х.* О цикле С. Губайдулиной «По мотивам татарского фольклора» // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 7: Материалы Всероссийской научно-практ. конф., Казань, 2 апреля 2014 года / Сост. В. И. Яковлев. Казань, 2015.

3. *Монасыпов Ш. Х.* Татарские инструментальные миниатюры Софии Губайдуллиной // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 8: Материалы Всероссийской научно-практ. конф., Казань, 1 апреля 2015 года / Сост. В. И. Яковлев. Казань, 2016.

Р. Р. Нигматуллина

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. В. Зеленкова,
кандидат педагогических наук, доцент*

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1945–1995)

Анализируя формирование художественно-педагогических традиций вокального факультета Казанской консерватории периода 1945–1995-х годов, необходимо остановиться на особенностях зарождения Казанской вокальной школы, которая в настоящее время может рассматриваться как самобытное явление, связанное прежде всего с деятельностью выдающихся исполнителей и педагогов.

Само понятие «вокальная школа» имеет несколько значений и раскрывается в трудах И. С. Кочневой, А. С. Яковлевой [6], Л. К. Ярославцевой [7]. В широком смысле под понятием «вокальная школа» подразумевается «система вокально-исполнительских принципов и педагогических методов» [6. С. 15], формирующаяся в музыкальных культурах многих стран. Каждая национальная школа пения ярко отображает самобытность

склада данного народа, его переживания, историю, запечатленные в его музыке, исполнительских традициях, языке и поэзии. С возникновением национальных композиторских школ параллельно формируются вокальные школы, которые ставят перед певцами определенные исполнительские задачи. В узком смысле вокальная школа рассматривается как «совершенство владения техническими возможностями голоса» [6. С. 15].

Также понятие «вокальная школа» связано с деятельностью выдающихся педагогов, создавших систему профессиональной подготовки, опирающуюся на традиции отечественной вокальной культуры, и разрабатывающих новые принципы творческой деятельности. Поэтому мы рассматриваем особенности становления и развития художественно-педагогических традиций вокального факультета Казанской консерватории в процессе анализа деятельности крупнейших преподавателей консерватории.

В педагогической работе преподавателей вокального факультета раскрываются основные принципы вокального мастерства, ярко проявляются индивидуальные особенности, отличающие каждого из них. В статье, посвященной истории создания и развития кафедры сольного пения, подчеркивается: «В ходе занятий преподаватели опирались на важнейшие принципы вокально-педагогического процесса, которые можно сформулировать как единство художественного и технического развития певца, постепенность и последовательность в овладении мастерством пения» [3. С. 181]. Опираясь на наиболее важные принципы подготовки профессиональных певцов, преподаватели кафедры разрабатывали особые подходы к постижению специфики вокального мастерства певцами из национальных республик Поволжья.

Педагогические принципы основателей вокального факультета К. Е. Цветова, В. А. Рошковской, Е. Г. Ковельковой, Е. А. Абросимовой нашли достойное продолжение в работе выпускников Казанской консерватории, ставших преподавателями кафедры сольного пения: заслуженного деятеля искусств ТАССР, профессора В. А. Лазько, народной артистки РСФСР и РТ, профессора Казанской консерватории З. Г. Хисматуллиной, заслуженного деятеля искусств ТАССР, профессора С. Н. Жигановой, заслуженного деятеля искусств РСФСР и ТАССР, профессора В. А. Воронова, преподавателя класса камерного пения, народной артистки ТАССР, заслуженной артистки РСФСР, профессора Г. И. Сайфуллиной [См.: 4].

Большой вклад в развитие вокальной школы Казанской консерватории внесла выпускница Казанского музыкального училища и Московской консерватории, народная артистка ТАССР, профессор Зюгра Гиреевна Бай-

рашева (1906–1984). С ее именем связана творческая жизнь кафедр сольного пения Казанской консерватории и Уфимского государственного института искусств. Зюгра Гиреевна была одним из самых ярких, темпераментных, требовательных и талантливых преподавателей вокальной кафедры. Творческую жизнь З. Г. Байрашевой можно в полной мере назвать служением вокальному искусству, которому она отдала свыше 40 лет. Почти четверть века З. Г. Байрашева работала в Казанской консерватории. Она блестяще вела класс камерного пения, одновременно заведя кафедрой сольного пения. З. Г. Байрашева всегда задавалась вопросом – как же нужно обучать вокалу национальных певцов, поскольку, по ее мнению, «известно, что много было споров по поводу того, нужно ли у татар снимать звук с горла» [1. С. 70]. Это свидетельствует о сложности принципиальных подходов к обучению студентов, природа голоса которых, так же как и своеобразие народного пения, имеет свою национальную специфику, связанную с традициями татарской национальной музыкальной культуры.

Зюгра Гиреевна отмечала ряд трудностей в работе с молодыми певцами-татарами, выявляла индивидуальные особенности студентов разных национальностей, раскрывала закономерности в преодолении вокальных несовершенств, связанных во многом со спецификой языка, рекомендовала специальные вокальные упражнения. В то же время З. Г. Байрашева подчеркивала: «Сейчас у нас не вызывает никаких сомнений, что с татарами и с другими национальными певцами нужно заниматься так же, как и с русскими, как и со всеми певцами вообще... Мы, преподаватели Казанской консерватории, взяли в основу своей работы русскую вокальную школу» [1. С. 71]. Поэтому, опираясь на особенности фонетики, необходимо учитывать специфику звукообразования и мастерски соединять академическую манеру вокализации с традициями национального искусства пения. Этот подход стал основополагающим в деятельности педагогов кафедры сольного пения.

Среди наиболее ярких представителей вокальной школы Казанской консерватории можно назвать ученицу З. Г. Байрашевой по классу камерного пения Зулейху Гатаулловну Хисматуллину (1922–1994), талантливую певицу, которая обладала прекрасным сопрано и ярким артистическим даром. На вершине своего исполнительского творчества в качестве солистки Татарского государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля З. Г. Хисматуллина начала преподавать в Казанской консерватории. Она успешно совмещала работу в театре с занятиями. З. Г. Хисматуллина обладала уникальным голосом, характеризующимся огромным диапазоном

и красивым тембром. Глубина постижения авторского замысла позволяла ей создавать яркие, запоминающиеся образы. Большой исполнительский опыт послужил фундаментом для формирования педагогических принципов, раскрывшихся в ее преподавательской деятельности.

Педагогическая деятельность З. Г. Хисматуллиной основывалась на синтезе различных вокальных школ, который имеет свои истоки в Италии, опирается на традиции русской вокальной школы и развивает традиции татарского национального вокального искусства. Можно отметить, что Зулейха Гатаулловна создавала собственную вокально-исполнительскую художественную систему, которая, прежде всего, выражает специфику музыкальной культуры татарского народа. З. Г. Хисматуллина бережно относилась к вокальным данным студентов, не подвергала их голоса резким изменениям и исправлениям, выявляла естественную природу звучания и мастерски корректировала вокальные несовершенства молодых певцов.

Важнейшее значение для развития отечественной музыкальной культуры имеет педагогическая деятельность профессора В. А. Лазько. Воспитанию большого количества выдающихся певцов, мастеров вокального искусства способствовали: «увлеченность профессией, прекрасная вокальная школа, особая педагогическая интуиция, знание обширного репертуара, искренняя заинтересованность любимым делом» [3. С. 184]. Роль педагога очень важна для становления успешной сценической карьеры вокалиста. Во все периоды преподавания в Казанской консерватории класс Валентины Андреевны был переполнен – все хотели учиться у нее. Это было связано с тем, что В. А. Лазько знала все секреты вокального мастерства и преданно служила своему любимому делу.

Валентина Андреевна Лазько является одним из наиболее авторитетных специалистов в области вокальной педагогики. Она всегда находила свой подход к каждому ученику, очень мастерски раскрывала тембр голоса, индивидуальность студента. Особую творческую атмосферу, царившую в классе Валентины Андреевны, отмечают все, кому посчастливилось общаться с этим уникальным педагогом. Е. В. Зеленкова, которая в течение ряда лет работала концертмейстером в классе В. А. Лазько, пишет: «Уровень профессионального исполнительского и педагогического мастерства учеников В. А. Лазько свидетельствует о сложившихся и развивающихся традициях ее вокальной школы, отличающейся, прежде всего, глубокой одухотворенностью, тонкой музыкальностью, особой выразительностью» [2. С. 13]. Все ученики Валентины Андреевны демонстрировали быстрый профессиональный рост и осваивали основы вокального мастерства, что

позволило им состояться в качестве оперных и камерных певцов. Многие из ее учеников успешно работают солистами оперных театров как в России, так и за ее пределами, являются солистами филармоний, преподают в музыкальных учебных заведениях России.

В 2016 году Валентине Андреевне Лазько исполнилось 98 лет, и она в отличной вокальной форме, ее голос звучит прекрасно. Правильная вокальная школа, которая своими корнями уходит к истокам школы Камилло Эверарди, позволила ей надолго сохранить свежесть тембра и молодость голоса.

Педагогические традиции своего преподавателя продолжала ее ученица – профессор кафедры сольного пения, заведующая кафедрой оперной подготовки Светлана Назибовна Жиганова (1936–1998). В Казанской консерватории Светлана Назибовна помимо класса сольного пения вела курс вокальной методики. Будучи широко образованным педагогом, С. Н. Жиганова успешно занималась научно-методической деятельностью. Она являлась автором программ и методических рекомендаций для вокалистов, активно принимала участие в научно-методических конференциях. Особое внимание Светлана Назибовна уделяла работе со студентами в классе камерного пения. Эрудиция, глубина познаний в различных областях искусства позволяли ей создавать атмосферу творческого поиска, взаимодействия с молодыми певцами, что, несомненно, способствовало развитию всех индивидуальных особенностей ее учеников.

Длительный период времени преподавал на кафедре сольного пения Владимир Александрович Воронов (1927–1998). Он неоднократно был членом жюри международных, всесоюзных, всероссийских и республиканских конкурсов. Занимал должность заместителя председателя Научно-методического совета по вокальному образованию при Министерстве культуры РФ, а также являлся автором работ по проблемам вокальной подготовки, в том числе методики работы с татарскими певцами. Выявляя особенности работы с молодыми певцами – студентами Казанской консерватории, В. А. Воронов отмечает, что «...певческое искусство каждого народа обладает своей спецификой. Поэтому необходимо учитывать многовековые исполнительские традиции, не разрушать, а наоборот, обогащать их, используя знания вокальных традиций разных народов. Профессионализация народных культур, приобщение студентов к достижениям мировой вокальной культуры – вот цель, которую ставили перед собой педагоги кафедры сольного пения Казанской консерватории» [3. С. 180–181]. Про-

блемы обучения студентов-татар, связанные со сложностью овладения ими академической манерой пения, Владимир Александрович практически решал в повседневной работе в классе. Наиболее значительный результат этой работы проявился в исполнительской деятельности его студента Х. Бигичева, который стал выдающимся певцом.

Раскрывая особенности педагогической деятельности ведущих преподавателей вокального факультета периода 1945–1995 годов, можно отметить, что именно на этом этапе закладываются основополагающие принципы вокальной педагогики, связанные с преемственностью традиций итальянской вокальной школы и развитием отечественной вокальной школы в стенах Казанской консерватории. Основными принципами формирования профессионализма певца являются:

- системность и непрерывность процесса профессиональной подготовки, нацеленной на овладение вокальным мастерством;
- неразрывность и целостность вокального и художественно-творческого развития певца;
- раскрытие различных индивидуальных сторон творческого и личностного своеобразия каждого вокалиста;
- воспитание певца на академическом репертуаре с учетом его начальной подготовки, темпов индивидуального развития и психофизических возможностей;
- привлечение национального репертуара, учитывающего творческую специфику будущей профессиональной деятельности певца;
- овладение актерским мастерством, соединяющим драматическую выразительность с владением вокальной техникой, пониманием стиля исполняемого сочинения и проникновением в образное содержание каждого произведения.

Данные вокально-педагогические принципы основываются на закономерностях воспитания певца, проявляющихся в научно-методических трудах, а также в практике обучения выдающихся вокальных педагогов прошлого и современности. Следует подчеркнуть, что эти принципы творчески преломляются в индивидуальных особенностях деятельности педагогов вокального факультета Казанской консерватории.

Список литературы

1. *Байрашева З. Г.* Опыт работы с национальными певцами в Казанской государственной консерватории // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее: Сб. науч. тр. Казань, 1996. С. 69–77.

2. Валентина Андреевна Лазько. Слово об учителе: Буклет. Казань, 2013.
3. Воронов В. А. Кафедра сольного пения // Казанская государственная консерватория (1945–1995). 2-е изд., стереотип. Казань, 2015. С. 178–199.
4. Зулейха Хисматуллина. Статьи. Воспоминания. Материалы. Казань, 2014.
5. Казанская государственная консерватория. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kazanconservatoire.ru/>.
6. Кочнева И. С., Яковлева А. С. Вокальный словарь. 2-е изд. Л., 1988.
7. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. М., 2004.

А. С. Секлетова

магистрант Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Л. И. Сарварова,
кандидат искусствоведения, доцент*

ФОРТЕПИАННОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ № 1 г. КАЗАНИ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

На современном этапе развития музыкальной культуры в Республике Татарстан особую значимость приобретает обращение к традициям, лежащим в основе детского музыкального образования. В этой связи повышается актуальность изучения процесса и особенностей становления и развития системы детских музыкальных школ.

Детская музыкальная школа № 1 имени П. И. Чайковского является одним из старейших музыкальных учебных заведений Казани. Открытая в 1932 году – в период, когда в стране начала формироваться принципиально новая система музыкального образования, ДМШ № 1 стала моделью образовательных учреждений начального звена в городе. История школы, и прежде всего фортепианного отделения, отражает основные этапы становления детского музыкального образования Казани: именно здесь сложились основные принципы обучения, которые впоследствии были приняты повсеместно в системе детских музыкальных школ города. Эти принципы, являющиеся результатом синтеза лучших традиций отечественного фортепианного исполнительства и актуальных для своего времени методов детского музыкального образования, за почти столетнюю историю обнаружили свою действенность и результативность. Школа славится своими

выпускниками: «...из стен Первой музыкальной школы вышли известные композиторы, замечательные исполнители, деятели культуры, составившие славу отечественной и мировой музыки» [3. С. 3].

Инициатором открытия ДМШ № 1 стал Р. Л. Поляков – музыкант, общественный деятель, внесший значительный вклад в становление и развитие музыкального образования Казани. Как отмечают исследователи, Р. Л. Поляков проделал большую организационную работу, сначала добиваясь разрешения на открытие школы, а затем претворяя эту идею на практике [См.: 4. С. 125; 5. С. 132–135]. Благодаря его усилиям одновременно в Кировском, Сталинском и Молотовском районах Казани были открыты три музыкальные школы, представляющие собой по сути филиалы одного образовательного учреждения (в настоящее время соответствуют ДМШ № 1, 2 и 3). Позднее, в 1936 году, была организована школа в Ленинском районе города (сегодня ДМШ № 4).

Первая музыкальная школа имела статус центральной – в силу своего расположения и того, что именно здесь проводили свои занятия ведущие педагоги тогда еще объединенной музыкальной школы. Говорить о монолитности коллектива всех филиалов позволяют единое руководство, ряд организационных моментов и, что немаловажно, общность педагогического процесса и методических подходов и принципов. Руководство всеми школами осуществлял Р. Л. Поляков. Обретение самостоятельности каждой школы происходит в 1947 году.

Детская музыкальная школа № 1 изначально определялась как самостоятельное учебное заведение с четко обозначенными целями и задачами, учебными планами и программами. При этом детская музыкальная школа должна была выполнять и социальный заказ – вовлекать в сферу музыкального искусства самые широкие слои населения, а также служить развитию татарского национального музыкального искусства.

В первые годы существования школы ее основу составил фортепианный отдел, педагогический состав которого был сформирован из выпускников столичных консерваторий, лучших выпускников Казанского музыкального училища. Установленный Р. Л. Поляковым строгий отбор педагогического состава отделения осуществлялся и в дальнейшие годы. Традицией стало привлечение в качестве преподавателей бывших выпускников отдела.

Методические подходы к начальному фортепианному образованию, разработанные впервые в ДМШ № 1, следующие:

1. *Высокая требовательность к качеству обучения.* Как уже было сказано выше, музыкальная общественность Казани возлагала большие надежды на выпускников школы. И, как справедливо отмечает В. М. Спиридонова, «результаты педагогической деятельности преподавателей первого поколения дают основания говорить о них как о профессионалах высокого класса. Работали они с самоотдачей, не жалея времени и сил на дополнительные уроки и репетиции» [5. С. 136]. Практическим итогом деятельности преподавателей был высокий процент поступавших в средние и высшие музыкальные учебные заведения. Список фамилий окончивших фортепианное отделение школы в 1930–1950-е годы XX века поражает обилием персоналий, определявших в последующем облик музыкальной жизни города, и даже более того – облик отечественной музыкальной культуры. Среди них – ведущие преподаватели Казанского музыкального училища, Казанской государственной консерватории, столичных вузов, композиторы, исполнители, получившие известность далеко за пределами нашего города.

2. *Воспитание гармонично развитого музыканта как основная цель обучения.* Как отмечают практически все ученики преподавателей первого поколения, их наставники стремились развивать не узко ремесленное отношение к профессии, а достаточно широкое представление о музыкальном искусстве. Ансамблевое музицирование (в том числе и с учащимися оркестрового отдела), чтение с листа в две и четыре руки, транспонирование – всем этим, казалось бы, факультативным занятиям на уроках уделялось много внимания. Кроме того, преподаватели стремились к развитию в своих учениках широкого музыкального и общекультурного кругозора. Прослушивание музыки по радио, посещение концертов было обязательным условием воспитания юных музыкантов.

3. *Опора на лучшие традиции отечественной фортепианной школы.* Большая часть преподавательского состава отделения фортепиано имела прекрасное музыкальное образование. Например, М. А. Пятницкая, В. Н. Фрейдман были выпускницами Петроградской консерватории; петербургский «след» прослеживается и у многих других преподавателей, получивших образование в Казанском музыкальном училище, Школе Гуммерта и т. д. (например, Е. П. Леонтьева была ученицей М. А. Пятницкой). Профессиональные установки, заложенные в столичных консерваториях, несомненно, наложили свой глубокий отпечаток на основные педагогические и методические принципы, принятые в школе. Более того, мы полагаем, что функционирование фортепианного отделения школы было одним из прогрес-

сивных этапов формирования казанской фортепианной школы, окончательное становление которой произошло в 90-е годы XX века [См.: 1. С. 19].

4. *Ориентация на высокий уровень методической оснащённости.* С первых дней своего существования преподаватели фортепианного отделения школы плотно и много занимались методической работой. Это и выступления с докладами на методические темы, и разработка проблем развития технических навыков, подбора репертуара и т. д. Повышению уровня методической компетентности способствовали постоянные контакты с преподавателями музыкального училища, поскольку многие преподаватели (М. А. Пятницкая, В. Н. Фрейман, А. Н. Раниец и другие) имели специальные классы как в училище, так и в школе, и общее руководство в военные годы (Р. Л. Поляков руководил работой школы и училища). Однако наиболее весомой причиной успешного профессионального взаимодействия явилась, на наш взгляд, необходимость преемственности в музыкальном образовании. Кроме того, педагоги школы оказывали методическую помощь начинающим преподавателям из других школ, открывшихся позднее. С течением времени, когда сеть детских музыкальных школ в городе стала более разветвленной, именно ДМШ № 1 взяла на себя роль методического центра начального музыкального образования.

5. *Опора на высокие профессиональные критерии в обучении игре на фортепиано.* Изначально на фортепианном отделении школы сложилась система четких представлений о процессе профессиональной подготовки юных музыкантов – формировании технических навыков, постановке рук и т. д. У каждого педагога была своя система преподавания, сформированная под влиянием разных обстоятельств, но неукоснительно соблюдаемая на всех этапах воспитания ученика. Системный подход к обучению обусловил возможность высоких требований, предъявляемых к качеству обучения, что в результате привело к высокой результативности деятельности фортепианного отделения школы. Его выпускники, получившие впоследствии среднее и высшее профессиональное образование, сформировали основу преподавательского состава образовательных учреждений города (среди которых – детские музыкальные школы, Казанское музыкальное училище, Казанская государственная консерватория, музыкальный факультет Казанского государственного педагогического института, Казанский государственный институт культуры и искусств), а также творческих коллективов (Государственный симфонический оркестр).

Современные тенденции, наблюдаемые в развитии фортепианного отдела, определяются паритетным соотношением сложившихся традиций, сформированных в первые годы деятельности ДМШ № 1, и различного рода нововведений, реализуемых на уровне пересмотра учебных программ, технического оснащения, обновления организационной структуры.

Список литературы

1. История фортепианного искусства Татарстана: Программа для студентов по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство» (фортепиано) / Сост. В. М. Спиридонова. Казань, 2009.
2. Музыкант. Учитель. Человек. Памяти Р. Л. Полякова / Общ. ред. и вступ. статья Н. М. Губиной, Р. З. Камаловой. Казань, 2010.
3. Первая детская музыкальная школа им. П. И. Чайковского: 80 лет: Буклет. Казань, 2012.
4. Порфирьева Е. В. Р. Л. Поляков и строительство татарской профессиональной музыкальной культуры в 20–30-е годы XX века // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. Казань, 2009. С. 118–126.
5. Спиридонова В. М. Очерки по истории фортепианного исполнительства в Казани. Вып. 1. Конец XIX – первая половина XX века. Казань, 2008.
6. Яркий талант педагога: Памяти Е. П. Леонтьевой / Сост. Л. С. Власова. Казань, 2013.

В. И. Стоянова

аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

*Научный руководитель – И. С. Попова,
кандидат искусствоведения, доцент*

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ МОЛДОВЫ: Г. Б. СТРАХИЛЕВИЧ – МУЗЫКАНТ, ПРОСВЕТИТЕЛЬ, ЛИЧНОСТЬ

Гита Борисовна Страхилевич (1915–2002) – это крупная фигура в молдавской музыкальной культуре, чья жизненная и творческая судьба оказалась соединенной с одной географической территорией и вместе с тем с четырьмя разными государствами. Рождение в Бессарабской губернии Российской Империи, становление и формирование личности в про-

винции Бессарабия в составе Королевства Румынии, активный период жизни и творчества в Молдавской ССР и заключительная страница биографии, связанная с Республикой Молдова, – вот пунктирная линия жизни нашей героини, объединенная генеральной темой – служением музыке.

Страхилевич родилась 31 мая 1915 года в Кишинёве. Дядя девочки – Наум Вилик, известный в городе скрипач и педагог, получивший образование в музыкальном училище местного отделения РМО, а затем – в классе Леопольда Ауэра в Петербургской консерватории, – заметил яркие музыкальные способности шестилетней Гиты и начал обучать ее игре на фортепиано. Домашние уроки сменились занятиями (сначала – в музыкальном училище¹, а затем – в частной консерватории²) с основоположницей молдавской фортепианной школы А. М. Стадницкой³, удостоенной самых лестных характеристик от А. К. Глазунова и М. Н. Бариновой: оба называют Стадницкую «в высшей степени одаренной пианисткой, а также превосходным педагогом» [Цит. по: 5. С. 10].

Уже с раннего возраста Гита была участницей всех сколько-нибудь значимых концертов города, удостаиваясь самых высоких похвал и отзывов в прессе. Сохранились воспоминания артистки о первом выходе на сцену: «Помню, когда мне исполнилось 8 лет, я приняла участие в симфоническом концерте, где в сопровождении оркестра исполнила концерт Э. Грига. Это был первый успех на публике, он остался в моей памяти надолго и вызвал желание заниматься и выступать еще больше и успешнее» [Цит. по: 3. С. 16–17]. Последующие выступления в концертах класса и сольных *klavierabend*'ах подтверждали славу вундеркинда и поражали содержательностью программ: поздние сонаты Бетховена, «Симфонические этюды» Шумана, этюды и фортепианные миниатюры Рахманинова, Скрябина и Дебюсси, Соната *b-moll*, полонезы, этюды и баллады Шопена, «Сонет № 104 Петрарки», транскрипции и трансцендентные этюды Листа, органные сочинения Баха и Генделя [См.: 2].

¹ Музыкальное училище было открыто в 1900 году при Кишинёвском отделении РМО, оно стало первым профессионально-образовательным учреждением в регионе. Училище существовало до 1930 года, когда было объединено с консерваторией Униря.

² Народная молдавская консерватория (с 1929 – Униря) – частное среднее учебное заведение, основанное на средства бессарабских меценатов, сестер Дическу. В период 1919–1940 годов являлось ведущим профильным учреждением в Бессарабии, из его стен вышли многие значительные деятели молдавской культуры.

³ Антонина Михайловна Стадницкая (1887–1943) – пианистка, педагог, племянница митрополита А. Стадницкого. Окончила с отличием Санкт-Петербургскую консерваторию по классу М. Н. Бариновой; в 1910 году участвовала в мастеркурсе Ф. Бузони [См. подробнее: 5].

Абсолютный слух, феноменальная память и виртуозность были отмечены и в Бухаресте. В Королевской академии музыки и драматического искусства Страхилевич продолжила обучение в классе Ф. Музическу¹. Редкая способность студентки – незнакомые произведения, даже самые сложные, моментально считывать с листа и запоминать надолго – породила в педагоге сомнение: а не играны ли прежде эти программы? Убедившись в таланте подопечной, Музическу всячески помогала Гите: содействовала отмене платы за обучение и назначению стипендии, рекомендовала для занятий с частными учениками и участия в концертах на радио. Страхилевич на всю жизнь запомнила приглашение и совместное выступление с Ж. Энеску [См.: 3. С. 20].

Очевидно, что юная пианистка стала бы ярким явлением в плеяде румынских музыкантов своего времени, однако начало Великой Отечественной войны застало ее на каникулах в Кишинёве: планы о возвращении в Бухарест для поступления в аспирантуру (так же, как и в Москву) не осуществились. Новая, кишинёвская, страница музыкальной биографии пианистки ведет отсчет от выступления осенью 1940 года с Первым концертом Чайковского в сопровождении Образцово-показательного военного оркестра под управлением С. А. Чернецкого.

В 1942–1944-е годы в составе филармонического ансамбля песни и танца «Дойна» Страхилевич дает концерты на фронте и в тылу (республики Средней Азии, Кавказ, Сибирь и Дальний Восток) [См.: 6. С. 18]. Ежедневные выступления (всего 598 концертов) требовали мобилизации качеств, которыми сполна обладала пианистка: артистической воли и ответственности перед слушателем, моментального охвата произведений любой сложности, транспонирования фортепианной партии в другую тональность. Опыт весьма пригодился впоследствии.

По возвращении в Кишинёв Страхилевич была приглашена концертмейстером в радиокомитет, Союз композиторов и на струнную кафедру Молдавской консерватории. За короткий срок она фактически получила статус «незаменимой», который удерживала на протяжении 60 лет. Причина проста: композиторы и ансамблисты «были настолько уверены в необыкновенных способностях артистки, что очень часто сообщали ей программу за день или два до концерта, а сочинения подчас бывали очень

¹ Флорика Музическу (рум. *Florica Musicescu*, 1887–1969) – выдающийся румынский фортепианный педагог, дочь композитора и деятеля культуры Г. В. Музическу. Окончила Лейпцигскую консерваторию, из-за травмы руки отказалась от сольной карьеры. Среди ее учеников – Д. Липатти, Р. Лупу, М. Кац, Г. Амираш [См. подробнее: 7].

сложными и разнохарактерными. Все считали, что двух дней ей вполне достаточно, чтобы их выучить и исполнить» [3. С. 36].

«Кажется, не было ни одной творческой встречи, в которой бы ни участвовала пианистка, ни одного дня без ее выступления на радио Кишинёва», – вспоминали коллеги [1. С. 4]. Вот лишь некоторые события из музыкальной жизни Страхилевич послевоенного десятилетия: фортепианные концерты – Первый П. И. Чайковского (дирижер Ш. Няга), Второй В. Полякова (под управлением румынского дирижера Э. Козма), Третий Бетховена (дирижер О. Димитриади, позже – А. Янсонс), «концерт Листа в сопровождении К. Элиасберга, концерт Грига под управлением Т. Гуртового, творческая встреча с литовским композитором Э. Дварионасом, концерт чехословацкой, польской музыки» [Там же].

Неоднократно выступала артистка в ответственных концертах за пределами республики: участвовала в декадах молдавского искусства в Москве¹, выезжала по приглашению зарубежных солистов в Венгрию, Болгарию, Румынию². Премьерные исполнения в Молдове произведений с оркестром – тоже ее епархия. В персональном фонде музыканта сохранились памятные фото, ноты с авторскими пометами и словами благодарности. Среди прочих – Концерт для фортепиано с оркестром (Музгиз, 1947) с дарственной надписью композитора Хачатуряна: «Прекраснейшей пианистке, гордости Молдавии от А. Хачатуряна» [2].

Страхилевич была постоянным участником камерных программ Органного зала и филармонии (совместно со скрипачами О. Дайном, Г. Нягой, виолончелистами Ю. Крыловым, О. Студницким, И. Жосаном и другими), а также – аккомпаниатором вокалистов Т. Чебан, Т. Алёшиной, М. Биешу, В. Савицкой, Е. Лики. Певица Е. Лика, солистка фольклорного ансамбля «Флуераш» при Молдавской филармонии, по сей день с теплотой вспоминает годы дружбы и сотрудничества с пианисткой: «Я благодарна ей за знакомство с образцами классического камерного репертуара. Имен-

¹ Начиная с 1950 года в Москве регулярно проходили Декады молдавской музыки и танца. В них принимали участие солисты и коллективы филармонии, солисты Театра оперы и балета, члены Союза композиторов.

² Показателен один факт: долгое время Страхилевич не имела почетного звания (отказывали 5 раз). После блистательного концерта в Кишинёве, подготовленного за два дня (в программе – соната И. Брамса, «Цыганка» М. Равеля, произведения современных венгерских композиторов) со скрипачкой Верой Дьёрмати, Страхилевич получила персональное приглашение приехать с ответными концертами в Венгрию. Только тогда, в 1967 году, перед отъездом ей было присуждено звание заслуженной артистки Молдавии [См.: 3. С. 42].

но она привила мне понимание музыки русских композиторов. Мы много ездили по республике, исполняя романсы молдавских авторов, народные песни. Очень остро чувствуется нехватка рядом такого друга. Да и в целом музыка молдавская – это руки Гиты Борисовны»¹.

В фондах Национального радио и телевидения хранятся записи произведений молдавских композиторов, сделанные пианисткой в 1950–1990-е годы. Обилие материала поражает: это фактически все фортепианные, камерные, инструментальные и вокальные произведения данного периода. «Ее исполнительские возможности были поистине безграничны, <...> позволяли решать любые творческие задачи», – писал близкий друг и коллега, музыковед З. Столяр [4. С. 5]. Стоит отметить и другие грани таланта пианистки: ею отредактировано множество партитур, гармонизованы народные песни для сборников, написана музыка к двум детским спектаклям («Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» Ю. Данцигер и «Конек-горбунок» (по Ершову)) Республиканского театра кукол.

В 1990-х годах Страхилевич стала активным участником творческих встреч, проводимых в Еврейском культурном центре «Кедем» и в библиотеке имени И. Мангера в Кишинёве, и, опять же одной из первых, популяризатором произведений молдавских еврейских композиторов. В ее фортепианных программах позднего периода звучали прелюдии и фуги Д. Шостаковича, «Картинки с выставки» М. Мусоргского, «Кадиш» М. Раверля. Последний концерт пианистка провела в день своего 85-летия в зале Комитета Гостелерадио Молдовы, исполнив Второй фортепианный концерт И. Брамса.

Попробуем воссоздать исполнительский облик нашей героини: «На сцену она выходила уверенной походкой. Подходила к роялю, несколько смущенно кланялась... а потом за роялем начиналось действие. <...> У нее были не очень большие руки, с прекрасной растяжкой, пальцы пухлые, но очень подвижные, туше мягкое и плотное. Никогда ее нельзя было обвинить в "стук", в грязной педали. <...> За роялем она сидела прямо, не делая лишних движений, кроме тех, которые были движениями души, почти не было заметно, как двигаются пальцы, выражение лица, несколько отрешенное от окружающего мира. И только после окончания произведения, вставая на поклон, она оживала, вспыхивали глаза и улыбка» [3. С. 56–57].

В 2015 году в Кишиневе прошли юбилейные чествования: столетие со дня рождения Г. Б. Страхилевич было отмечено выпуском книги о ней, концертом памяти и трансляцией фондовых записей по радио. Друзья и

¹ Из беседы Е. Лики с автором статьи в марте 2015 года.

коллеги и сегодня говорят о ее доброте, жизнелюбии и безотказности, гениальности и разнообразных талантах (к уже перечисленным добавим талант кулинара и свободное владение шестью языками), а несколько поколений слушателей отмечают магическое воздействие искусства пианистки и вспоминают знакомые, ежедневно звучавшие в репродукторе слова: «У рояля – Гита Страхилевич».

«Она купалась в своем таланте, сама не понимая его размера и высоты, – подытоживает ее дочь, С. Пропищан¹, – играла все, всегда и везде: партию фортепиано в симфоническом оркестре, все произведения молдавских композиторов для фортепиано, мелкие и крупные, разучивала с певцами только что написанные оперы, записывала на молдавском радио новые сочинения, выступала с сольными концертами, аккомпанировала скрипачам (в том числе мне и моему отцу²), выступала в составе разных ансамблей, занималась аранжировками, сочиняла музыку, редактировала и так далее. Мне тогда это казалось нормой, я не знала, что другие музыканты не успевают осмыслить и осуществить даже половины» [3. С. 8].

Т. Хренников, Э. Гилельс, Д. Ойстрах, М. Ростропович неоднократно приглашали артистку в Москву. Она осталась в Кишинёве... Думается, имя выдающейся пианистки, музыканта, просветителя, личности, какой является Г. Б. Страхилевич, заслуживает известности и доброй памяти и за пределами Молдовы.

Список литературы

1. Мануйлов М. Арта интерпретэрий // Култура Молдовей. 1965. 13 июня.
2. Национальный музей истории Молдовы. Фонд Страхилевич Г. Б., № FB–22383.
3. Пропищан С. У рояля – Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама... М., 2014.

¹ София Наумовна Пропищан (род. в 1950) – скрипачка, педагог. Окончила Московскую консерваторию (класс Г. В. Бариновой). Заведует струнной кафедрой Нижегородской консерватории, сольно и в качестве участника камерного состава выступает в России и странах СНГ, руководит ансамблем скрипачей «София». Заслуженная артистка Российской Федерации.

² Наум Григорьевич Пропищан (1908–1979) – скрипач, педагог. Уроженец Одессы, учился в школе-десятилетке и консерватории (класс П. С. Столярского). Участник эстрадно-инструментальных коллективов Одессы; в 1942–1978 годы – музыкант симфонического оркестра Молдавской филармонии. Знакомство Н. Г. Пропищан с Г. Б. Страхилевич состоялось в 1942 году, во время работы в коллективе «Дойна».

4. *Столяр З.* Легенда фортепианного искусства // Независимая Молдова. 2002. 24 дек. № 183.

5. *Стоянова В.* Уроки жизни и творчества А. М. Стадницкой – выпускницы Санкт-Петербургской консерватории // Musicus. 2014. № 1 (37). С. 6–13.

6. *Чайковский Г., Прянишников Д.* Молдавская государственная филармония. Кишинёв, 1960.

7. *Paladi M.* O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX. Florica Musicescu, întemeietor de școală. București, 2012.

А. С. Уланова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Д. Р. Загидуллина,
кандидат искусствоведения, доцент*

КОМПОЗИТОР З. КАРГ-ЭЛЕРТ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО

Музыка для духовых инструментов всегда представляла большой интерес для композиторов. В XX веке было написано много новых ярких сочинений, которые ставят перед духовиками-исполнителями все более сложные художественные и технические задачи. Среди композиторов, сочинявших для духовых инструментов, выделяется творчество тех, которые, с одной стороны, являются продолжателями классических традиций, а с другой – демонстрируют свой самобытный взгляд на музыку для духовых.

Один из таких композиторов – немецкий композитор Зигфрид Карг-Элерт, которого боготворят в Германии и Нидерландах, считая его творчество продолжением музыкального наследия И. С. Баха. Его сочинения много исполняют на родине и за рубежом, однако в России его музыка не получила широкой популярности. В нашей стране Карг-Элерт больше известен своими симфоническими хоралами (Чакона и fuga с хоралом ор. 75) и сочинениями для органа (66 хоральных импровизаций для органа ор. 65; Две пьесы для органа ор. 75; Пассакалья и fuga на тему *В-А-С-Н* для органа ор. 150), тогда как сочинения для духовых инструментов широкому слушателю чаще всего вообще неизвестны.

Не существует ни одного исследования творчества этого композитора на русском языке. Отдельные сведения о его биографии и творческом пути можно обнаружить в интернет-источниках, однако все материалы носят разрозненный характер. В связи с этим нами был осуществлен перевод ря-

да материалов о творчестве Карг-Элерта, опубликованных на иностранных интернет-сайтах [1; 2].

Зигфрид Карг-Элерт (Sigfrid Karg-Elert)¹ – немецкий композитор, органист и педагог, наиболее известный своими сочинениями для органа и фисгармонии, получивший значительную известность в начале XX века. Карг-Элерт является последователем двух ведущих школ немецкой музыки XIX века, стоявших некогда в оппозиции друг к другу: это лейпцигская и веймарская школы Мендельсона – Шумана, Листа – Вагнера. Его музыкальное творчество основано на традициях органной и инструментальной культуры начала XIX века.

Зигфрид Теодор Карг родился 21 ноября 1877 года в городе Оберндорфе-на-Неккаре. Он был младшим, двенадцатым ребенком в семье книготорговца Иоганна Якоба Карга (1823–1889) и Мари Августы (девичья фамилия – Элерт, 1840–1908).

Уже в раннем детстве у мальчика проявился огромный музыкальный талант. Детские годы Зигфрида были достаточно тяжелыми, это было связано с тем, что семья постоянно переезжала в разные города Германии. Материальное положение семьи также было весьма скромным. Из двенадцати детей четверо умерли в первые годы жизни.

В 1883 году семья переехала в Лейпциг, именно с этим городом связаны первые музыкальные впечатления Зигфрида. Музыкально одаренный мальчик начал петь в хоре церкви св. Иоганна, а также получать первые уроки игры на фортепиано. Здесь он начал сочинять музыку.

В 1896 году Зигфрид показал собственные сочинения австрийскому композитору и дирижеру Эмилю Николаусу фон Резничеку (1860–1945), после чего тот стал давать ему частные уроки музыки, которые помогли Карг-Элерту поступить в Лейпцигскую консерваторию. Там его педагогами были композиторы Карл Рейнеке (1824–1910), Саломон Ядассон (1831–1902), ученик Ф. Листа Альфред Рейзенауэр (1863–1907), Роберт Тайхмюллер (1863–1939).

С 1901 года Карг-Элерт начал преподавательскую деятельность в частных музыкальных школах Магдебурга. Однако позднее он возвращается в Лейпциг. Именно в этот период Карг-Элерт изменил написание своего имени с *Siegfried* (на скандинавский манер) на *Sigfrid*, а также присоединил к фамилии отца несколько измененную девичью фамилию матери: *Elert* вместо *Ehlert*.

¹ Настоящее имя – Зигфрид Теодор Карг (Siegfried Theodor Karg).

В творческой биографии Карг-Элерта важную роль сыграла встреча с Эдвардом Григом, которая произошла в 1903 году. Григ порекомендовал молодому композитору изучить контрапунктические и танцевальные формы XVII–XVIII веков. Карг-Элерт исключительно серьезно отнесся к совету и сосредоточил свое внимание на сочинении преимущественно музыки для клавишных инструментов. Музыка Грига также существенно повлияла на стиль композитора.

В 1904 году состоялось знакомство с музыкальным издателем Карлом Симоном, а позже и с его сыном Вилли, важное для Карг-Элерта. Дружба с ними продолжалась в течение многих лет. Симон стал для Карг-Элерта близким другом и покровителем, часто поддерживал композитора материально. Карл Симон известен как профессиональный исполнитель на фисгармонии, и именно от него Карг-Элерт унаследовал интерес к этому инструменту, на котором в дальнейшем играл значительно больше, чем на органе. Инструмент привлекал композитора необычными и разнообразными звуковыми возможностями, техникой игры. Карг-Элерт в совершенстве овладел им и даже выступал с концертами, поражая публику своей виртуозностью.

Развитию интереса Карг-Элерта к органной музыке способствовало дружеское общение с органистом Гевандхаузем Паулем Хомайером (1853–1908). Первоначально были созданы переложения для органа своих ранних сочинений, а потом начали появляться собственно органные произведения, начиная с 66 хоральных импровизаций op. 65 (1908–1911).

В 1910 году Карг-Элерт женился на Минне Луизе Кречмар (1890–1971). Через четыре года у супругов родилась дочь Катарина (1914–1984).

С 1919 года Карг-Элерт работает в Лейпцигской консерватории в качестве доцента музыкальной теории и композиции, с 1932 года – профессора. Известно о конкуренции Карг-Элерта с профессором композиции той же консерватории Германом Грабнером (1886–1969), который ратовал за немецкую музыку в противовес симпатии первого к музыке разных стран и народов. Этот конфликт постепенно обострялся с усилением национал-социалистического движения в стране.

Карг-Элерта долгое время не признавали в Германии, сочинения его исполнялись мало. По этому поводу он с горечью писал в 1926 году: «Стоит признаться в симпатии к Англии, Франции или Италии, как тебя заклеймят евреем, большевиком и предателем родины» [1]. Он писал своим друзьям в Англию в том же году: «Да, в нашем институте никто не знает ни одной ноты моих органых сочинений, ни студенты, ни учителя, так что

даже педагог по импровизации на органе однажды мне сказал, мол, Вы должны все же написать хотя бы одно сочинения для органа...» [1].

Вместе с тем популярность Карг-Элерта за пределами Германии росла. К концу 1920-х – началу 1930-х годов он стал одним из самых популярных музыкантов в Англии, а в США в 1930 году вошел в пятерку наиболее исполняемых композиторов. Более того, в 1930 году в Лондоне состоялся фестиваль в честь Карг-Элерта, продолжавшийся в течение десяти дней, где было широко представлено его органное творчество. Успех этого мероприятия способствовал созданию целого ряда новых органных сочинений.

В последние годы жизни уже тяжелобольной Карг-Элерт написал несколько учебных пособий по теории музыки и композиции, в которых он изложил свою концепцию относительно понимания современной тональности и гармонии.

В 1932 году он, больной сахарным диабетом, принял приглашение дать ряд органных концертов в США. Однако резкое ухудшение здоровья вынудило его вернуться в Лейпциг, где композитор умер 9 апреля 1933 года в возрасте пятидесяти пяти лет.

В 1935 году, через два года после смерти композитора, его творчество было запрещено в нацистской Германии наряду с другой «неарийской музыкой».

Творчество каждого композитора находится в тесной взаимосвязи с его характером, темпераментом, манерой общения с окружающими. Карг-Элерт был человеком очень темпераментным, с интересным, нестандартным мышлением, яркой фантазией, красочной, иногда язвительной манерой высказывания.

Большое творческое наследие Карг-Элерта включает музыку для фортепиано: партиты, сонаты, багатели, «фортепианные картины», три сонатины и др.; органа: «Шестьдесят шесть хоральных импровизаций для органа», «Пассакалья и fuga на тему В-А-С-Н»; фисгармонии: сонаты, сонатины; для флейты: соната «Аппассионата» для флейты соло, «Тридцать каприсов для флейты», «*Sinfonische Kanzone*»; камерно-инструментальные ансамбли для виолончели, гобоя, кларнета и английского рожка. Им также написаны сонаты для соло саксофона и кларнета. Можно назвать и пьесы для гобоя и тромбона, но они не сохранились.

Сочинения Карг-Элерта издавались уже при его жизни в Германии, Англии и США, отдельные пьесы – в Нидерландах, Дании и других странах. Однако после смерти композитора его творчество на долгий срок было забыто. И лишь в конце 1960-х годов, благодаря кельнскому профессору

Вольфгангу Штокмайеру (1931–2015)¹, начался «ренессанс» произведений Карг-Элерта: активная работа по поиску рукописей, извлечению архивных документов, новому изданию сочинений, записи произведений на пластинки и компакт-диски.

Сегодня З. Карг-Элерт является одним из самых исполняемых композиторов Германии и Австрии начала XX века, его произведения входят в обязательный репертуар каждого органиста. С течением времени исполнители открывают в его сочинениях все новые грани.

Список литературы

1. The Kart-Elert archive. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.karg-elert-archive.org.uk>. Дата обращения: 5.12.2015.

2. Kart-Elbert-Gesellschaft e.V. [Электронный ресурс]. URL: <http://karg-elert.de/?home>. Дата обращения: 9.01.2016.

А. В. Устюгова

кандидат искусствоведения, преподаватель Красноярского педагогического колледжа № 1 им. М. Горького

К ВОПРОСУ ТЕРМИНОЛОГИИ: СМЫК – ДРЕВНЕРУССКИЙ СМЫЧКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ?

Музыкальная терминология в области инструментоведения на сегодняшний день является малоизученным вопросом, в частности это касается обозначений древнерусских смычковых инструментов. Отдельные сведения о смычковых инструментах восточных славян и их терминологический анализ содержатся в трудах ученых по истории русского скрипичного и виолончельного искусства (Б. А. Струве, И. М. Ямпольский, Л. С. Гинзбург, Л. Н. Раабен), по истории русской музыки (Ю. В. Келдыш) и в работах этноинструментоведов (Н. И. Привалов, К. В. Квитка, К. А. Вертков, Р. Б. Галайская, М. В. Есипова).

Вместе с тем существует проблема несогласованности и неопределенности понимания термина «смык» в научной литературе. Выработка одно-

¹ Вольфганг Штокмайер (1931–2015) – немецкий композитор, органист и педагог.

Он записал полное собрание органных сочинений И. С. Баха, органные произведения Иоганна Непомука Давида, Зигфрида Карг-Элерта, Йозефа Габриэль фон Райнбергера, Иоганна Готфрида Вальтера и Восьмую симфонию Шарля Мари Видора.

значных по толкованию и употреблению обозначений древнерусских музыкальных инструментов составляет одну из важных и трудных задач исторического инструментоведения, решение которой будет способствовать взаимопониманию исследователей и музыкантов.

Терминологическая лексика музыкального исполнительства – развивающаяся система, поскольку эволюция музыкальной культуры вызывает к жизни новые смыслы терминов, обозначающих музыкантов-исполнителей и инструменты. Для науки важно четкое понимание и применение терминологии с учетом особенностей конкретного исторического периода, термин должен соответствовать существу понятия и являться ярким его выражением.

Цель статьи – выявить современное состояние проблемы терминологии древнерусского смычкового инструмента «смык» в российском инструментоведении, а также проследить историческое изменение термина «смык» и близких ему «смычек», «смычки» в древнерусской культуре.

Несмотря на то, что древнерусская инструментальная музыкальная культура исследуется более двух столетий, область смычкового искусства остается еще неизученной. Отсутствие достаточных исторических документальных материалов, изобразительных источников, иллюстрирующих и фиксирующих данные о славянских смычковых инструментах, вносит неопределенность в толкование терминов «смык» и «смычек» в научной литературе. До сих пор неизвестно, существовал ли такой инструмент или же данный термин относился полностью к наименованию смычка¹ или смычковых инструментов.

В славянской музыкальной культуре достаточно широкое распространение получили смычковые инструменты. Представления о восточнославянском инструментарии основаны на письменных, иконографических, археологических источниках, а также памятниках устного народного творчества. Особенно значимыми для нашего исследования являются азбуковники, лексиконы и словотолкователи. Первоначально они содержались в качестве приложений к административно-духовной литературе (Псалтырь толковая XII в., Новгородская кормчая книга XIII в., Изборник XIII в.). В конце XVI – начале XVII века появляются самостоятельные азбуковники с алфавитным расположением слов (Лаврентий Зизаний 1596 г., Берында Памва 1627 г., Фёдор Поликарпов-Орлов 1704 г.). С 1789 по 1794 год было издано пять томов Словаря Академии Российской, в кото-

¹ Слово «смычок» образовано от общеславянского «смыкъ».

рый помимо толкования слов включены элементы этимологического плана. В 1863–1866 годах вышло в свет первое издание Толкового словаря В. И. Даля, а в 1893 году опубликованы «Материалы для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского. Также представляют интерес словари церковно-славянского языка, изданные в конце XIX – начале XX века (П. Алексеев, 1817–1819 г.; А. Х. Востоков, 1847 г.; Г. М. Дьяченко, 1900 г.; П. И. Соколов, 1934 г.). Перечисленные источники содержат толкования терминов музыкальных инструментов, в том числе и смычковых. Свидетельства эти хотя и немногочисленны, но весьма ценны, поскольку раскрывают лексическое значение терминов, обозначающих древнерусские смычковые инструменты, историческую изменчивость их названия и понимания.

Л. С. Гинзбург указывает на описание событий 1068 года в Патриаршей (или Никоновой) летописи как на пример наиболее раннего упоминания смычковых инструментов, в частности «смыка». Данный источник, древнерусский памятник летописания XVI века, отражает лексику своего времени. Повествование его строится на основе активной переработки летописей предшествующего времени. М. Н. Тихомиров отмечает эту особенность изложения: «Никоновская летопись решительно переделывает старые известия на новый лад, передает их не только перефразируя старый текст, но порой и снабжает их своеобразными комментариями» [14. С. 335]. На наш взгляд, использование слова «смык» в Патриаршей (или Никоновой) летописи является подтверждением бытования инструмента в музыкальной практике XVI, но не XI века.

Первые сообщения о музыкантах, играющих на струнно-смычковых инструментах, относятся к XI–XIII векам. В «Остромировом Евангелии» XI в. и в Рязанской кормчей книге 1284 г. употребляется термин «смычек». В последней написано об исполнителях на различных музыкальных инструментах, в том числе и смычковых: «или свирець, или гоудець, или смычек, или плясець... да отвергнуть» [Цит. по: 2. С. 244]. В приведенной цитате ясно разграничены несколько групп музыкантов-исполнителей и видов искусства (инструментальное – «свирець», «гоудець», «смычек» и танцевальное – «плясець»).

Из летописей и административно-духовной литературы XI–XIV веков следует, что наименование «гоудець» может быть отнесено не только к исполнителям на смычковых инструментах (смык, гудок), но и к различным видам струнно-щипковых инструментов (гусли, домра, цимбалы). Впоследствии, согласно азбуковникам, лексиконам и словарям XVI–XVII ве-

ков, термин «гоудець» (гудец) также относился к музыкантам, играющим на всех струнных инструментах (и щипковых, и смычковых). А вот «смычек», на наш взгляд, может трактоваться только в связи со струнно-смычковыми инструментами. Этимологически слово «смычек» восходит к глаголу – «смыкать» (старославянский – «смыкати»), что означало «шмыгать, тереть, дергать».

В азбуковниках и лексиконах XVII–XVIII веков мы не встречаем слова «смычек». Толкование его дает В. И. Даль, определяя «смычек», или «смык» как «род лучка, с натяжными конскими волосами, которые натираются канифолью, для игры на струнных орудиях» [5. С. 245], т. е. смычок. Н. И. Привалов в первом отечественном инструментоведческом труде, посвященном древнерусскому смычковому инструменту гудку, отмечал, что слово «смык» русского происхождения, «характеризующее тетиву, которая "смыкает лучец¹"» [9. С. 18], и, как он полагал, означало музыкальный инструмент. Работы Н. И. Привалова и В. И. Даля относятся к концу XIX – началу XX века.

В 1945 году петербургским инструментоведом Б. А. Струве был написан очерк «К вопросу об истории смычковых инструментов в России до Петра I и некоторые мысли о русской народной скрипке» [См.: 13. С. 201], который наряду с работой Н. И. Привалова явился одним из первых трудов о возникновении и развитии древнерусского смычкового инструментария. Рукописный экземпляр очерка долгое время хранился в Российском институте истории искусств (РИИИ). Сотрудник сектора инструментоведения РИИИ В. А. Свободов в своей статье пишет о подготовке данной рукописи Б. А. Струве к публикации, которая так и не состоялась [См.: 11. С. 20]. На сегодняшний день эта рукопись считается утерянной. Некоторые цитаты из исследования Б. А. Струве сохранились лишь в трудах его ученика и друга Л. С. Гинзбурга, который приводит цитату из рукописи относительно преемственности смыка и гудка: «Был, вероятно, и достаточно длительный период времени, когда оба эти обозначения самого инструмента ("смык", "гудок") событовали в музыкальной практике. Имелись ли морфологические отличительные черты между поздним "смыком" и "гудком" – установить не удастся. Это относится и к особенностям строя» [4. С. 20]. Следовательно, Б. А. Струве также полагал, что «смык» – это музыкаль-

¹ В летописях XIII века содержится употребление слова «лучец» в значении смычка. Живая фольклорная традиция сохранила и другие наименования смычка – гудальце и лучок.

ный инструмент, который представляет первый образец древнерусского смычкового инструментария и с появлением гудка исчезает.

Следующая волна исследовательского интереса (1950–1970-е годы) связана с деятельностью выдающихся ученых И. М. Ямпольского, Л. С. Гинзбурга и Л. Н. Раабена. В фундаментальных обобщающих трудах по истории русского скрипичного [16] и виолончельного искусства [4] они дают описание древнерусских смычковых инструментов, специфики исполнительства на них и их генезис. И. М. Ямпольский, так же как и Н. И. Привалов, считал, что «смык» – это музыкальный инструмент, а «смычек» – исполнитель на нем. Л. С. Гинзбург и Л. Н. Раабен придерживались этой же точки зрения. И. И. Срезневский в «Материалах для словаря древнерусского языка» также определяет: «смычек – музыкант, играющий на смыке; смык – струнный музыкальный инструмент» [12. С. 247].

К. В. Квитка и К. А. Вертков в своих работах в области этноинструментоведения подробно останавливаются на проблеме исполнительства на гудке, почти не рассматривая смык. К. А. Вертков предполагал, что гудок и смык – это один и тот же инструмент, лишь именуемый по-разному в определенный исторический период. Он также высказывает интереснейшее предположение о существовании в музыкальной культуре Древней Руси классификационных терминов, определяющих принадлежность инструмента к определенной группе (духовых, струнных или ударных). Так он пишет: «Игра на духовых флейтовых и язычковых инструментах называлась свирение, свиряние или сопение, а исполнитель – свирец или сопец. При этом свиряние вовсе не означало игру на свирели, как сопец не обязательно должен был играть на сопели» [2. С. 20]. Если исходить из данной классификации, можно интерпретировать «смычек» как термин, определяющий всех исполнителей на смычковых инструментах (как на смыке, так и на гудке или другом неизвестном нам смычковом инструменте). Тем более что вышеприведенная цитата из Рязанской кормчей книги подтверждает это, поскольку помимо музыкантов смычковой группы («смычек») указаны и другие группы инструменталистов – «свирецъ» и «гоудецъ». Также есть интереснейшее определение в сербской Кормчей книге (XIV в.), свидетельствующее в пользу данной гипотезы: «гуд'ць есть смич'къ иже гудеть лучцемь» [Цит. по.: 3. С. 193]. Следовательно, музыкант, играющий смычком, и есть «смич'къ» (иное написание «смычек»). На наш взгляд, термин «смычек» следует понимать не только в значении исполнителя на музыкальном инструменте смыке, но и шире – музыкантов смычковой группы инструментов.

В летописях XVI века – в Стоглаве, в Патриаршей (или Никоновой) летописи и в Поучении митрополита Даниила – «смыки» упоминаются в связи с гонением церкви, осуждением инструментальной игры как «бесовской». В Поучении митрополита Даниила сказано: «празньство бо и пьянство и игранье всему злу начало есть и погубление. Сего ради отрицают вся божественная писания и священная правила, всякое игранье... и гусли, и смыки, и сопели, всякое гудение, и глумление, и позорище, и плясание...» [Цит. по: 2. С. 247]. Здесь мы видим перечисление музыкальных инструментов – «гусли», «смыки» и «сопели». Данные из этих летописей послужили исследователям (И. И. Срезневскому, Н. И. Привалову, И. М. Ямпольскому, Л. С. Гинзбургу, Л. Н. Раабену и мастеру В. И. Поветкину) поводом для гипотезы о том, что «смык» – это образец наиболее раннего древнерусского смычкового инструментария. Нужно отметить, что письменные документы (Стоглав, Патриаршая (или Никонова) летопись и Поучение митрополита Даниила) фиксируют слово «смык» в значении музыкального инструмента.

В отечественных и зарубежных источниках отсутствуют иллюстрации и описания смыка. Интересно, что даже в устной фольклорной традиции мы практически не находим его использования. Единственный пример приводит В. И. Даль: «Я под дуду – не буду (плясать), и под смык, не свык, а под жалейку – помаленьку!» [5. С. 245]. Если предполагать, что смычковый инструмент смык существовал, то только у народных музыкантов-исполнителей, поскольку особенностью культуры Древней Руси было применение музыкальных инструментов исключительно в народной среде (как искусство устной традиции).

В этот же период мы встречаемся с еще одним термином, характеризующим исполнителя на смычковых инструментах. В Казанской писцовой книге (XVI в.) говорится о «смычниках» наряду с «домрачяями» и «рожечниками» как представителями посадских людей.

По данным М. Рубцовой, в 1544 году в с. Медно, вотчине Троице-Сергиевского монастыря, жил Мартышко-смычник [См.: 10. С. 20]. З. И. Власова в своей статье приводит этот пример как подтверждение проживания музыкантов непосредственно в монастырях. Однако здесь термин «смычник», как толкует его С. В. Бахрушин, скорее используется в значении мастера, изготовлявшего смыки (бороны) [См.: 1. С. 261]. На наш взгляд, это верно, поскольку слово «смычник» в монастырских записях стоит в ряду перечисления различных ремесленных специальностей (сапожник, портной, кузнец и т. д.).

В Слове Палладия Мниха «О втором пришествии Христове» (первая четверть XVIII в.) перечисляются «плясцы и свирельцы и гусленицы и смычницы» [См.: 15. С. 87].

Г. М. Дьяченко в Полном церковнославянском словаре дает толкование «смычникъ» – «играющий на музыкальном инструменте смычком» со ссылкой на Соборник 1700 г. (Собрание слов нравоучительных и торжественных) [См.: 6. С. 623]. Употребление термина «смычник» в вышеприведенных источниках и Соборнике по смыслу совпадает, что является свидетельством существования еще одного значения этого термина, обозначающего в древнерусской музыкальной лексике XVI–XVIII веков исполнителя на смычковых инструментах.

Во второй половине XVII века мы находим слово «смык» в переводах польской окказиональной политической поэзии. В частности, в цикле сатирических стихотворений «О Яне III Собеском, королеве и других лицах», который был переведен в Посольском приказе в 1677–1678 годы, содержится слово «смык» со смысловым значением смычка. Неизвестный автор в ряде стихотворений сравнивает польского короля Яна III Собеского со струнами, а его жену Марию Казимиру – со смычком¹:

Струны окоянные – Ян, лукавый волк,
Злая Козимира – французский смык;
Смык как в руки крепки достанется,
Трещит, там и струна порывается,
Хотя мертвой лошади волосы бывают,
смычком называют.
Смычком покойна и Казимилова,
Хотя породю была королева,
А за доброту, как волосы в смыке, имя ее кликнем.
Резала струны, когда королем владела,
Сколь та народу игра была мила:
Скакала бедна Польша многи годы тож и сего дни [7. С. 156].

Из данного повествования очевидно употребление слова «смык» в значении смычка, на что указывает и то, что он сделан из конского волоса, и то, что им играют по струнам.

Заметим, что переводы документов Посольского приказа 1670-х годов опубликовал в 1989 году российский литературовед, специалист в области

¹ Слово «смык» в значении смычка употребляется в переводе стихотворений «Песнь полская и игра неплоха литовская», «Песнь истинная» I, «Песнь истинная» II и «Бре, море, бре!».

истории древнепольской и русской литературы XVII–XVIII веков С. И. Николаев. Данные тексты остались без внимания ученых, исследовавших древнерусские смычковые инструменты, поскольку они были изданы уже значительно позже, чем написаны их труды. Во второй половине XVII века на службе в Посольском приказе состояло 84 переводчика, которые были специалистами по 21 языку. Польский оригинал переведенных стихотворений неизвестен и в XVII веке не издавался, видимо, он просто не сохранился. Таким образом, русский перевод польской окказиональной политической поэзии – единственное свидетельство существования этих стихотворений. С. И. Николаев относит данные тексты к разновидности сатирической поэзии, именуемой «солдатскими стихами», и отмечает несомненную жанровую новизну и поэтику барочной поэзии. Перевод их был осуществлен русскими переводчиками и отражает особенности отечественного лексикона, что важно для изучения существа нашего вопроса.

В современном польском языке смычок имеет несколько обозначений: «*smyk*», «*smycz*», «*smyczek*» и «*tuk*». С. И. Николаев полагает, что в польском оригинале стихотворений могло использоваться слово «*smyk*», поскольку данная форма допустима наряду с приведенными выше наименованиями и отвечает указанному в тексте количеству букв, описанных в следующей строке: «смык склад один, а в смыке литеры¹ всего четыре» [7. С. 157]. Польское слово «*smyk*» имеет общеславянские корни, так же как и древнерусский «смык», и в своем значении раскрывает способ игры – трение смычком о струну.

В Посольском приказе основной функцией переводчиков была работа с дипломатическими бумагами, переводили они качественно и близко к оригиналу. Поскольку перевод основывается на утвердившихся эквивалентах значений слов, то можно предположить, что «смык» в понимании смычка уже широко использовался в русском музыкальном лексиконе второй половины XVII века.

Немногочисленные письменные источники позволяют проследить историческую изменчивость понимания и обозначения терминов «смычек», «смык» и «смычник». В XI–XIV веках «смычек» обозначал исполнителя на смычковом музыкальном инструменте; начиная с XVI в. его сменяет термин «смычник» в том же значении, которое сохраняется вплоть до первой четверти XVIII века. Термин «смык» применяется в отношении струнного музыкального инструмента в XVI веке, а во второй половине XVII века

¹ Литера – здесь употребляется в значении буква.

уже закрепляется за смычком. В конце XVIII века вместо «смык» уже используется термин «смычок». Так, С. А. Тучков в своих «Записках» (1780–1809) при описании манеры игры на гудке использует наименование «смычок» [См.: 2. С. 266]. (См. Хронологическая таблица.)

Р. Б. Галайская излагает гипотезу, согласно которой термины «прегудница», «гудница», «смычек», «смык», «гудок» являются синонимами [См.: 3. С. 193]. Однако проведенный терминологический анализ наименований древнерусских смычковых инструментов показывает, что один и тот же термин в разные исторические периоды имел и разное толкование и назначение. Отсюда совершенно очевидно, что термины, приведенные Р. Б. Галайской, не могут быть синонимами. Например, термин «смык» в значении музыкального инструмента в XVI веке не может быть тождественен его же использованию в XVII веке как смычка.

Хронологическая таблица терминов по письменным источникам

№ п/п	термин	исторический период	источники	смысловое значение
1	смычек	XI в. XIII в.	Остромирово Евангелие Рязанская Кормчая книга	исполнитель на смычковом музыкальном инструменте
2	смич'къ	XIV в.	Сербская Кормчая книга	исполнитель на смычковом музыкальном инструменте
3	смык	XVI в.	Патриаршая (или Никонова) летопись Поучение митрополита Даниила Стоглав	музыкальный инструмент
4	смычник смычницы смычник	XVI в. 1700 г. первая четверть XVIII в.	Казанская писцовая книга Соборник (Собрание слов нравоучительных и торжественных) Слово Палладия Мниха «О втором пришествии Христе»	исполнитель на смычковом музыкальном инструменте

5	смык	вторая половина XVII в.	Переводы польской окказиональной политической поэзии: цикл сатирических стихотворений «О Яне III Собеском, королеве и других лицах»	смычок струнного инструмента
6	смычок	конец XVIII в.	С. А. Тучков «Записки»	смычок струнного инструмента

Открытия Новгородской археологической экспедиции МГУ им. М. В. Ломоносова пока не вносят ясности в вопрос бытования смыка. Первые раскопки начались в 1932 году под руководством Артемия Владимировича Арциховского и продолжаются до сегодняшнего дня. За это время было исследовано более 50 участков в разных районах города общей площадью более 40 тыс. кв. м¹. С 1962 года экспедицию возглавил академик В. Л. Янин, основной ее состав был представлен сотрудниками кафедры археологии исторического факультета МГУ и Института археологии РАН. Благодаря их деятельности были впервые в европейской истории обнаружены музыкальные инструменты средневековья. Музыкальная археология – наука молодая. В Западной Европе археологические находки смычковых инструментов единичны. Собрание древних смычковых инструментов Новгорода является наиболее значительным в Европе.

Первые открытия древнерусских смычковых музыкальных инструментов на Неревском раскопе относятся к 1954 году. Научный анализ и идентификацию обнаруженных останков инструментов провел в конце 1960-х годов Борис Александрович Колчин. В серии своих исследований он описывает смычковые инструменты, найденные на Неревском раскопе в 1954, 1955 и 1960 годах. Б. А. Колчин полагает, что новгородские находки относятся к смычковым инструментам типа гудка. Свои выводы он делает на основании сравнения найденных инструментов с этнографическими материалами, многочисленными изображениями музыкальных инструментов средневековых памятников культуры.

Всего на Неревском раскопе было найдено: два целых гудка, относящихся к XII и XIV вв., пять фрагментов: нижняя часть корытца XI в., целая верхняя дека гудка с резонансными отверстиями XIII в., головка гудка

¹ Приводятся данные на 2012 год.

XIV в. и две заготовки инструментов XIV и XV вв., восемь колков, одинаковых по форме и размеру, которые могли применяться в равной степени на гусях и гудках. В 1990-е годы были найдены подставки разных размеров. В отношении вопроса бытования смыка особенно интересна подставка с засечкой для одной струны. Она имела асимметричную форму, две ножки и засечку для струны. Мастер В. И. Поветкин, участвовавший в раскопках и реставрировавший древний инструментарий, отмечает, что «деталь, найденная в Новгороде, удивительно схожа с кобылкой¹, точнее с седлом южнославянского однострунного смычкового инструмента – гуслы» [8. С. 6]. Кроме подставки была также найдена шейка музыкального инструмента, относящаяся к слою X в. Как полагает В. И. Поветкин, это мог быть однострунный смычковый инструмент, поскольку в его предполагаемой головке могло поместиться не более одного отверстия для колка: «...возможно, это и есть пресловутый смык» [8. С. 6]. В истории древнего музыкального инструментария имеется достаточно примеров как смычковых, так и щипковых однострунных инструментов. Порой инструмент мог использоваться и как щипковый, и как смычковый. Так, древняя якутская кырыымпа и латышская дига употреблялись как смычково-щипковые. На наш взгляд, по одной лишь шейке нельзя даже предположить, был ли это инструмент щипковый или смычковый, тем более когда речь идет о смыке, описаний которого мы не имеем.

В 1940–1941 годах экспедицией на Мангазее были найдены остатки зимовья русских мореходов и предметы начала XVII века, в том числе головка однострунного музыкального инструмента. Идентифицировать обнаруженные останки инструментов пока невозможно в виду неполноты источниковой базы.

Таким образом, проведенный анализ источников и научных материалов показывает, что вопрос о сфере использования термина «смык» продолжает оставаться дискуссионным. Для современной музыкальной науки по-прежнему актуальна выработка единого понимания и устранение двусмысленности в определении терминов древнерусских смычковых инструментов. Также целесообразно учитывать особенности живой фольклорной практики, с которой зачастую не совпадают обозначения научной терминологии.

¹ Кобылка – это деревянная (значительно реже из кости) подставка, на которой лежат струны. Помещается на верхней деке струнных инструментов между грифом и подгрифком.

Список литературы

1. *Бахрушин С. В.* Очерки по истории ремесла, торговли и городов русского централизованного государства XVI – начала XVII в. Т. 1. М., 1952.
2. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
3. *Галайская Р. Б.* О древнерусской терминологии музыкальных инструментов по памятникам письменной литературы XI–XVII столетий // Театр, музыка, кинематография: Сб. аспирантских работ / Отв. ред. А. Я. Альтшуллер. Л., 1975, С. 184–205.
4. *Гинзбург Л. С.* История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX. М., 1957.
5. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4. СПб.; М., 1882.
6. *Дьяченко Г. М.* Полный церковнославянский словарь. М., 1993.
7. *Николаев С. И.* Поэзия и дипломатия: (Из литературной деятельности Посольского приказа в 1670-х гг.). Труды Отдела древнерусской литературы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Отв. ред. Д. С. Лихачёв. Т. XLII. Л., 1989. С. 143–173.
8. *Поветкин В. И.* По ниве и музы нарождение // Альманах Чело. Великий Новгород, 1995. Февраль (№ 2). С. 4–7.
9. *Привалов Н. И.* Гудок – древнерусский народный, смычковый инструмент в связи со смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. СПб., 1904.
10. *Рубцова М. К.* Материалам для церковной и бытовой истории Тверского края в XV–XVI вв. (Документы Троицко-Сергиевой Лавры на земельные владения в пределах Тверского края). Вып. 2. Старица, 1905.
11. *Свободов В. А.* Б. А. Струве // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (СПб., 21–25 апреля 1993 года). Вып. 1. СПб., 1993. С. 18–21.
12. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 3. СПб., 1912.
13. *Струве Б. А.* Борис Александрович Струве (Б. А. Струве-Крюдинер) род. 1897. Музыкально-исполнительская, педагогическая и научная деятельность // Рукопись. Семейный архив Б. А. Струве.
14. *Тихомиров М. Н.* Русское летописание. М., 1979.
15. *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1995.
16. *Ямпольский И. М.* Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Ч. 1. М.; Л., 1951.

А. Ш. Фатхуллина

студентка Казанской государственной консерватории

А. А. Абдуллина

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

АРФА В ТВОРЧЕСТВЕ Р. М. ГЛИЭРА

Арфа принадлежит к инструментам, которые прошли многовековой путь развития. Коренное обновление ее конструкции в начале XIX века открыло невиданные возможности и ярко выраженную индивидуальность. Это преобразование совершил французский (немец по происхождению) мастер по изготовлению музыкальных инструментов Себастьян Эрар. Его заслугой можно считать современное техническое оснащение арфы. С. Эрару удалось завершить процесс усовершенствования педалей, что открыло доступ к освоению практически всех тональностей. Оставив без изменения деревянные части арфы, С. Эрар занимался механизмом, который у первых инструментов был весьма громоздким и насчитывал около трех тысяч деталей [См.: 4. С. 126–128]. Усовершенствование арфы расширило ее выразительные возможности и привлекло внимание композиторов как к инструменту самодостаточному в воплощении музыкально-художественных идей. Использование арфы в составе оркестра не позволяло в полной мере раскрыть все возможности звуковой и технической стороны инструмента. В сольном репертуаре, который начинает стремительно расширяться, арфа раскрывается как инструмент с богатейшим спектром средств выразительности. Пройдя большой путь в своем историческом развитии, она закрепила за собой право солирующего инструмента.

XX век стал для арфы временем блестящего расцвета, возможности арфы нашли новаторское воплощение в различных жанрах музыкального искусства. В первой половине XX века для арфы создаются пьесы и крупные формы. Появляются концерты для арфы с оркестром Р. М. Глиэра (1938), А. В. Мосолова (1939), С. Н. Василенко (1949) [См.: 3. С. 4].

Концерт для арфы с оркестром Р. М. Глиэра является выдающимся произведением этого жанра, которое и по сей день остается одним из наиболее востребованных в концертно-педагогической практике арфистов. С исследовательской точки зрения определенный интерес представляют и те произведения Р. Глиэра, где арфа используется в составе оркестра.

Наиболее ранним сочинением, в котором Глиэр применил арфу, стал балет «Красный мак», его премьера состоялась 14 июня 1927 года. Произведение отмечено современной социальной тематикой, насыщено экзотикой, западными танцами. Использование арфы в партитуре балета связано с сюжетной линией любви. Тему, отражающую светлое и чистое чувство актрисы Тао Хоа к капитану советского корабля, проводит скрипка под мягкое арпеджиато арфы, она лейтмотивом проходит через весь балет. Иногда она звучит взволнованно, что достигается включением быстрых арфовых пассажей. Довольно часто арфа используется в ритмической структуре изложения. В танцевальных номерах, связанных с музыкальной характеристикой главной героини, своеобразие танца подчеркивается благодаря звучанию арфы. Танец часто поддерживают аккорды *secco* у арфы либо четкая и ритмичная фактурная формула «бас-аккорд». В «Танце с золотыми пальцами» (Действие I. Картина 1) наблюдается измельчение ритмической пульсации в партии арфы, а в «Танце китаянок» (Действие II. Картина 2) четкость ритма подчеркнута выдержанными восьмыми.

Помимо аккомпанементов нередко арфе поручается и проведение *solo* лирических либо характерных тем, как, например, в «Сиамском танце» (Действие I. Картина 1).

Часто используется в оркестре наиболее характерный для арфы прием – *glissando*. Он не только создает особый колорит звучания, но и, следуя сюжетной линии, вводит слушателей в мир волшебства и таинственности.

В период подготовки первой постановки балета «Красный мак» состоялось знакомство Р. М. Глиэра с выдающейся арфисткой Ксенией Александровной Эрдели, в то время работавшей в оркестре Большого театра. Замечательный исполнитель и педагог, К. А. Эрдели прилагала много усилий, чтобы пополнить концертный репертуар арфы. Благодаря ее кипучей энергии, горячему участию и творческому сотрудничеству с композиторами сегодня арфисты имеют значительно расширенный арсенал сольных и камерных произведений.

Развитая партия в партитуре «Красного мака» побудила Эрдели начать переговоры с Р. М. Глиэром о создании концерта для арфы. Композитора увлекла эта идея, однако он осознавал, что ее осуществление невозможно без глубокого изучения возможностей инструмента.

В 1938 году, после постановки «Красного мака» и работы над первой редакцией оперы «Шахсенем», Глиэр приступает к созданию Концерта для

арфы. Работа над второй и третьей частью велась при непосредственном участии Ксении Александровны. В 1939 году работа была завершена. Глиэру удалось раскрыть виртуозность и поэтическую выразительность в сочетании с глубоким содержанием. Концерт является одним из значительных и часто исполняемых произведений в репертуаре арфистов. Композитор посвятил его Ксении Александровне Эрдели, которая впервые исполнила концерт 23 ноября в Большом зале Московской консерватории с симфоническим оркестром Московской филармонии под управлением П. Штейнберга [См.: 2. С. 43–56].

До конца своей артистической деятельности К. А. Эрдели охотно играла Концерт Р. Глиэра, нередко и с оркестром под управлением автора. Во время войны, находясь в эвакуации в Нальчике, она писала композитору: «Если поедете концерттировать по Сибири, как собирались, и если захотите меня взять с собой – телеграфируйте» [Цит. по: 1. С. 32]. Этот Концерт слышали в исполнении К. Эрдели и Р. Глиэра жители Свердловска, Воронежа, Ростова-на-Дону, Краснодара, Одессы, Киева. Исполняли его и другие отечественные арфисты. Наиболее известными исполнительницами были ученицы Ксении Александровны: ее племянница – Ольга Эрдели и Вера Дулова, которая исполнила его в 1975 году в Голландии. Также Концерт прозвучал в 2002 году на конгрессе в Швейцарии, специальное заседание которого было посвящено памяти великих ушедших арфистов XX века (партию арфы исполнила А. Верховланцева).

Концерт представляет собой масштабное трехчастное сочинение, в котором раскрываются лирические и драматические образы. В соответствии с требованиями жанра партия оркестра гармонирует с виртуозной партией солиста. В случае, когда тематический материал излагается в оркестре, арфа несет функцию аккомпанирующего инструмента.

Партия солиста всесторонне раскрывает возможности арфы. Она излагает тематический материал, выстраивает драматургию произведения. Уже в начале первой части мы слышим, что арфа выполняет роль не только в раскрытии лирического и светлого, но и напряженного, драматического начала. Мажорные, прозрачные, теплые темы сменяются взволнованно-страстными. Переплетения тем не оставляют слушателя равнодушным, он переживает все события в драматургии концерта – и в точках кульминационного напряжения, и в лирических откровениях.

Развитие материала происходит за счет использования многочисленных приемов игры и усложнения ритмической структуры в пассажах.

Аккорды *secco*, двойные ноты, *glissando*, развитая пассажная техника, октавные изложения тем обостряют накал событий, а арпеджированные аккорды, различные ритмически структурированные пассажи, триольный аккомпанемент подчеркивают лирику и мечтательность.

Масштабное произведение, Концерт требует от исполнителя выносливости и концентрации внимания. Если в техническом плане сложность I части представляет исполнение разработочного материала, импровизационной каденции и виртуозной коды, то II часть, написанная в форме вариаций, предполагает большое мастерство в овладении разнообразной звуковой палитрой, а также приемами кантиленного звуковедения. Финал, выдержанный в духе русских народных гуляний, не может состояться без особой энергетической заряженности и сохранения ритмической устойчивости.

«Не будет преувеличением сказать, что это произведение Глиэра является единственным русским концертом для арфы, прочно закрепившимся в репертуаре симфонической и камерной эстрады... Причины такой популярности следует искать в несомненных художественных достоинствах концерта», – писал И. Ф. Белза, следивший за судьбой произведений Глиэра [1. С. 28].

Немного позже, в 1943 году, Глиэр пишет Концерт для голоса с оркестром. В произведении используется малый состав оркестра, где роль арфы не столько эмоциональна, сколько красочна. Ей поручают эффектные соло, внесение в оркестровое звучание характерного колорита и объема, а также аккомпанементы различного рода (аккорды *secco*, арпеджированные аккорды, ритмическая фигурация «бас-аккорд», различные ритмически структурированные пассажи, *glissando*). Так, например, лирико-повествовательная главная тема I части концерта сопровождается мягкими арпеджированными аккордами арфы, взволнованность побочной подчеркнута триольной фигурацией. На протяжении II части концерта, где звучит блестящий вальс, в партии арфы поддерживается характерный трехдольный аккомпанемент.

Таким образом, сочинения Р. Глиэра являются значимым звеном в истории развития отечественного арфового искусства и исполнительства. Богатые выразительные и технические возможности, своеобразный тембр звучания делают внимание композиторов и слушателей к этому инструменту неослабевающим.

Список литературы

1. *Белза И.* Путеводители по советской музыке. Концерты Глиэра. М., 1955.
2. *Петрова Н.* Рейногольд Морицевич Глиэр. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1962.
3. *Подгузова М. М.* Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века. М., 2008.
4. *Покровская Н.* История исполнительства на арфе. Новосибирск, 1994.

С. М. Хабибуллин

профессор Казанской государственной консерватории

РОЛЬ В. И. ЕГОРОВА В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ УДМУРТИИ

Композитор, педагог, дирижер, заслуженный деятель искусств Удмуртии Виктор Иванович Егоров – один из тех, чей творческий путь не изучен и не получил достойной оценки. Между тем он внес огромный вклад в формирование и развитие народно-инструментальной музыки Удмуртии.

Талантливый и одаренный музыкант, родившийся в Томске в 1908 году, в 1937 году закончил Ленинградскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Хоровое и оркестровое дирижирование», класс известного педагога Николая Васильевича Михайлова, ученика Н. Малько. Как одного из лучших выпускников, его оставили работать сначала в музыкальном училище при консерватории, а с 1939 года – в самой консерватории (в документах из архива этого учебного заведения написано, что он был преподавателем по классу домры). Этот период в жизни Егорова особенно значим, но для того чтобы понять это, необходимо сделать небольшой экскурс в историю факультета Ленинградской консерватории, на котором учился и работал Виктор Иванович.

Мысль о значимой роли музыканта-педагога в строительстве советской культуры была высказана министром народного образования СССР А. В. Луначарским в первые дни после Октябрьской революции. План реформы 1922 года предусматривал подготовку педагогов и методистов-инструкторов, но особый факультет для этой цели учредили только осенью 1925 года.

В период послереволюционной перестройки Ленинградской консерватории большое значение получил впервые созданный инструкторско-педагогический факультет. По сути, он особенно близко стоял к советской действительности и потому привлекал поступающую туда рабочую и крестьянскую молодежь.

Инструкторско-педагогический факультет готовил музыкальные кадры для органов народного образования, политотделов и клубов; методистов школьной и дошкольной сети; преподавателей музыкально-теоретических дисциплин, а также игры на фортепиано и смычковых инструментах. Позднее на этом факультете открылось отделение по подготовке дирижеров оркестров народных инструментов.

С будущими дирижерами оркестров народных инструментов работали Н. П. Фомин, посвятивший себя созданию репертуара для оркестра русских народных инструментов, и Ф. А. Ниман, в эти годы возглавлявший Оркестр народных инструментов имени В. В. Андреева.

Факультет дал стране немало известных деятелей советской музыкальной культуры. В классе В. И. Егорова получили начальное образование многие известные деятели народно-инструментального искусства. Это педагоги-руководители оркестров народных инструментов и известные исполнители на народных инструментах.

Педагогическую деятельность Виктора Ивановича Егорова прервала Великая Отечественная война. Он ушел на фронт, стал командиром минометного взвода. После тяжелого ранения был уволен в запас, и его направили преподавателем в школу музыкальных воспитанников Московского военного округа. В Ленинград Егоров вернулся в 1946 году и снова приступил к педагогической работе. С этого периода начинается его знакомство с удмуртским фольклором.

Дело в том, что в эти годы он стал педагогом Ленинградского театрального института имени А. Н. Островского, а при этом институте была открыта удмуртская национальная студия (тогда во многих высших учебных заведениях Москвы и Ленинграда были открыты национальные студии). Занимаясь со студентами студии, Егоров знакомится с удмуртским песенным фольклором, создает студийный оркестр народных инструментов и пишет первые обработки удмуртских мелодий для оркестра. Оркестр студийцев был крепким и концертирующим коллективом. Об этом свидетельствуют многочисленные выступления на различных концертных пло-

щадках Ленинграда и Ленинградской области. Наряду с обработками удмуртских мелодий и песен в репертуаре были произведения классических композиторов. После окончания театрального института удмуртская национальная студия вернулась в Ижевск, и все выпускники стали работать в театрах Удмуртии. У них было огромное желание сохранить этот уникальный коллектив у себя на родине, поэтому они пригласили любимого руководителя в столицу республики, куда Егоров сначала приезжал из Ленинграда, а потом стал жить постоянно. Здесь он организует оркестр народных инструментов при Удмуртском радиокомитете, совершает фольклорные экспедиции по районам республики, пишет произведения для оркестра народных инструментов. Это были обработки народных песен для голоса с оркестром и оркестровые сочинения.

До Виктора Ивановича в Удмуртии народно-инструментальный жанр (особенно оркестровое исполнительство) находился на стадии становления. Ни профессиональных оркестров народных инструментов, ни профессиональных исполнителей на народных инструментах не было, не говоря уже о композиторах, работающих в этом жанре. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что именно Егоров стоял у истоков становления и развития этого жанра в Удмуртии. Все сочинения Виктора Ивановича в то время записывались для Всесоюзного радио и на грампластинки (это были выездные бригады звукозаписи). Его творчество оказало большое влияние на молодых композиторов и музыкантов, таких как Н. Шабалин, С. Черезов, С. Н. Кунгуров, которые в дальнейшем стали плодотворно работать в жанре народно-инструментальной музыки. Также многому учились у Виктора Ивановича и молодые самодеятельные композиторы. Например, вот как вспоминает о нем известный удмуртский композитор, заслуженный работник культуры РФ и Удмуртии Пантелей Николаевич Кузнецов: «Я поначалу даже не мог перенести мелодию на бумагу – просто не владел нотной грамотой. Мои песни тогда записал Виктор Иванович Егоров, руководитель оркестра Удмуртского радио. Я же первые свои песни писал на собственные стихи. А потом, когда они стали популярны, мне начали предлагать свои произведения известные удмуртские поэты» [2]. Он дал путевку в жизнь и оказал большое влияние на начинающих музыкантов – учащихся Ижевского музыкального училища. Играя в оркестре Егорова, молодые музыканты набирались опыта и мастерства на произведениях и обработках композитора. К ним относятся, например, заслуженный работник

культуры РФ и Чувашии Э. Г. Борисов, заслуженный деятель искусств РТ С. М. Хабибуллин, заслуженный деятель искусств Удмуртии С. Н. Кунгуров и многие другие.

Большой вклад внес Егоров в возрождение гуслей (крезей) в Удмуртии. Многие до сих пор придерживались мнения, что впервые этим начал заниматься С. Н. Кунгуров. Оказалось, еще в 1950-е годы гуслиями, которые в то время встречались очень редко, интересовался В. И. Егоров. В ходе одной из своих многочисленных экспедиций в деревне Старый Сентек Завьяловского района он познакомился с гуслиаром Башениным, который мастерски исполнял удмуртские народные мелодии на этом старинном инструменте. Сделал описание, фотографии и изготовил чертежи. Именно по этим чертежам на Ленинградской фабрике имени А. В. Луначарского были изготовлены прекрасные удмуртские гусли (крезь).

Виктор Иванович Егоров, как человек разносторонний, не ограничивался изучением народного творчества удмуртов. В его творческом багаже были записи марийских, тувинских народных песен. Например, им написаны несколько обработок марийских народных мелодий. Наиболее известная из них – «Сюита на марийские темы».

В. И. Егоров – человек, внесший вклад в развитии удмуртской культуры, в частности в развитие оркестрового исполнительства в республике. С ним активно сотрудничали все ведущие удмуртские композиторы: Г. Корепанов, Г. Корепанов-Камский, М. Коробов, Н. Шкляев, известные исполнители народных песен Н. Зубков, Г. Титов, Е. Пахомова, К. Ложкин и многие другие. Он написал ряд произведений для оркестра народных инструментов, в их числе – «Фантазия на две удмуртские темы», «Сюита на удмуртские темы», пьесы по мотивам удмуртских песен «Лента» и «Друг мой», «Снег белый», вариации на тему удмуртской народной песни «Вышел я на улицу». Все произведения для оркестра народных инструментов Егорова вышли в Удмуртском книжном издательстве. Кроме того, им изданы многочисленные обработки удмуртских песен, сборники удмуртских народных песен в сопровождении оркестра народных инструментов и методическое пособие для руководителей оркестров народных инструментов. Произведения Виктора Ивановича записаны на Всесоюзном радио и исполняются оркестровыми коллективами не только в Удмуртии, но и Государственным оркестром имени Осипова, Оркестром народных инструментов имени В. Андреева.

«Сюита на удмуртские темы» и «Фантазия на две удмуртские темы», записанные на радио в исполнении Оркестра народных инструментов имени В. Андреева, дали мне путевку в жизнь. В 1963 году я, выпускник Ижевского музыкального училища, сдавал приемные экзамены в Ленинградскую государственную консерваторию по дирижированию: на вступительных экзаменах дирижировал Андреевским оркестром Ленинградского радио и телевидения «Сюиту на удмуртские темы» В. Егорова и получил отличные оценки приемной комиссии.

В Чувашии работает ученик Виктора Ивановича, выпускник Ижевского музыкального училища и Казанской государственной консерватории, заслуженный работник культуры РФ и Республики Чувашия Эдуард Геннадиевич Борисов. Он дирижер симфонического и народного оркестров. В репертуаре оркестров есть и произведения В. И. Егорова. Борисов сделал обработку сюиты для балалайки и фортепиано, и эта транскрипция сейчас очень популярна среди балалаечников. В Казанской консерватории и в Казанском музыкальном училище произведения Егорова также включены в репертуар оркестров народных инструментов. Сочинения Виктора Ивановича исполняются во всех учебных заведениях Удмуртии, Поволжья и Приуралья.

В последние годы Виктор Иванович Егоров работал в Ижевском училище культуры, где он был одним из организаторов оркестрового отделения – вел класс оркестра народных инструментов и инструментовку. Вот как вспоминают о нем выпускники училища: «Душой оркестрового отделения был композитор Виктор Иванович Егоров. Мы с удовольствием занимались в оркестре, которым руководил Виктор Иванович... Виктор Иванович был для нас примером интеллигентности, воспитанности. Он был ленинградцем, ветераном Великой Отечественной войны, и это говорит о многом! Мы ни разу не слышали от него повышенного тона» [1].

Оценивая роль Виктора Ивановича Егорова в развитии оркестрового исполнительства в Удмуртии, хочется отметить, что его активная и плодотворная композиторская, педагогическая, научно-исследовательская работа имела большое значение в подготовке профессиональных кадров для республики, и, конечно, огромна заслуга этого музыканта в становлении народно-инструментального искусства в Удмуртии. Его ученики – это выдающиеся деятели искусства: композиторы, дирижеры педагоги. В них – продолжение дела жизни этого незаурядного человека.

Список литературы

1. Блинова Г. П. // Из воспоминаний преподавателей и студентов колледжа: Удмуртский республиканский колледж культуры. [Электронный ресурс]. URL: <http://izhurkk.udmprof.ru/virtualnyj-muzej/istoriya/>.

2. Народному композитору Удмуртии Пантелею Кузнецову исполнилось 75 лет // Аргументы и Факты. (Удмуртия). 2012. 22 авг. № 34. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.udm.aif.ru/culture/persona/201302>.

Г. В. Шашков

студент Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. А. Усов,
кандидат искусствоведения, доцент*

ОРКЕСТР НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ МАРИЙСКОГО КОЛЛЕДЖА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМ. И. С. ПАЛАНТАЯ

Значительное место в музыкальной жизни занимает народная инструментальная музыка. Широкое распространение оркестров и ансамблей народных инструментов представляет собой одно из характерных музыкальных явлений наших дней. Вся история народного оркестра – это история медленного, зато верного и прочного распространения и закрепления на концертной эстраде народной музыки и старинных народных инструментов, неведомых донныне широкой публике.

Большим успехом пользуются выступления солистов: домристов, баянистов, балалаечников. Но особую популярность приобрели народные оркестры – один из любимых видов народного музицирования. Любовь марийского народа к ансамблевой игре существует с древнейших времен. Ни одно празднество, ни одна свадьба не обходились без ансамбля, состоящего из таких инструментов, как «тувыр» (барабан) и «тумыр» (волынка). Участников, играющих в таком ансамбле, было двое или трое. Другой вид ансамбля – это игра большого количества исполнителей (10–15 человек) на «кусле» (гусли). Этим видом ансамбля исполняются народные марийские песни и танцы. В прошлом у горных мари встречались ансамбли из гармоник, причем инструменты делали по заказу местные кустари. Эти ансамбли и явились предтечей для создания современного оркестра народных инструментов в Марий Эл.

Начало развития оркестрового исполнительства на народных инструментах в Республике Марий Эл связано с открытием отделения народных инструментов в Йошкар-Олинском музыкальном училище им. И. С. Палантая (ныне – Марийский республиканский колледж культуры и искусств им. И. С. Палантая) в 1937 году. В создании отделения большую роль сыграли видные педагоги-музыканты: Петр Никифорович Никифоров и Анатолий Алексеевич Мартынов. Петр Никифорович явился основателем марийской школы струнных народных инструментов и оркестра (1937), Анатолий Алексеевич – основатель школы баяна (1949).

Оркестр народных инструментов при Музыкальном училище им. И. С. Палантая создал и на протяжении 35 лет был его бессменным руководителем Петр Никифорович Никифоров. Начало истории оркестра относится к 1937 году, когда ученики дирижерско-хоровых классов сели за переделанные Никифоровым и Сахаровым четырехструнные балалайки и домры. Состоял тот оркестр из 16 человек, он впервые выступил на праздновании двадцатилетия Великой Октябрьской революции. «Организация оркестра несла в себе много хлопот и изобретательности, так, в техникуме не было ни одного народного инструмента и работу приходилось начинать с нуля. С большим трудом отыскивали комплект четырехструнных домр; сняли по одной струне, преобразовав их тем самым в трехструнные; купили три балалайки примы, образовав, таким образом, ансамбль необычного типа (две первых балалайки примы, одна вторая балалайка прима, два альты, один тенор, два баса и один контрабас, несколько домр)» [2. С. 3]. Этого количества инструментов было достаточно, чтобы начать индивидуальные занятия. Контингент учащихся в первый год учебы состоял из пяти человек. В следующем 1938 году удалось приобрести комплект домрово-балалаечного оркестра работы Фабрики им. Луначарского. Состав участников расширился, в него входили уже шестнадцать человек.

Велика роль Петра Никифоровича Никифорова в создании в республике современного оркестра народных инструментов. Этот оркестр по праву считался одним из лучших в Поволжье в то время, так как именно на его базе проходил первый конкурс молодых дирижеров музыкальных училищ городов Поволжья. «В апреле 1970 года Министерством культуры Марийской АССР и республиканским Музыкальным училищем им. И. С. Палантая впервые проводился конкурс молодых дирижеров оркестров народных инструментов среди учащихся музыкальных училищ Поволжья» [1. С. 75]. Этот конкурс был одной из самых ярких страниц в истории оркестра народных инструментов Музыкального училища им. И. С. Палантая. Три-

дцать молодых музыкантов принимали участие в отборочном туре конкурса и лишь десять сильнейших из городов Йошкар-Ола, Чебоксары, Куйбышев и Ульяновск были допущены к дальнейшим прослушиваниям.

В 1986 и 1989 годах во Всесоюзном доме звукозаписи оркестр записал две большие программы марийской музыки. В 1989 году оркестру выпала честь открывать III фестиваль народной инструментальной музыки, проходящий в зале музыкального училища. На этот форум съехалось более 300 музыкантов.

Оркестр является творческой лабораторией для марийских композиторов. Практически каждый из них имеет в своем творческом багаже партитуру для оркестра народных инструментов. Часто такие партитуры рождаются совместно с дирижерами оркестра. Так, например, специально для этого оркестра написали произведения такие композиторы, как Я. Сахаров, Э. Сапаев, С. Маков, А. Яшмолкин.

Каждый руководитель оркестра народных инструментов Марийского республиканского колледжа культуры и искусств им. И. С. Палантая внес много нового и качественного в репертуар коллектива, в его профессиональный рост.

В разные годы руководителями оркестра были И. И. Иванов, В. М. Чернов, С. М. Элембаев, С. Н. Морозов, А. В. Мирошников. С 2006 года оркестр возглавляет заслуженный работник культуры Республики Марий Эл Олег Александрович Филиппов. Он является выпускником Казанской консерватории по классу баяна и дирижирования, свою работу в училище начал в 1985 году.

Оркестр – это сложный музыкальный механизм. Его успешное развитие возможно лишь при наличии мудрого и талантливого руководителя. Именно благодаря высокому профессионализму Олега Александровича, неутомимой энергии, творческому видению, удивительному сочетанию строгой требовательности и особой трепетности к каждой ноте, к каждому исполнителю и создается неповторимое лицо коллектива.

Оркестр продолжает воспитывать молодых музыкантов-народников на произведениях отечественных и зарубежных композиторов-классиков, пропагандировать сочинения, написанные специально для народного оркестра, а также музыку марийских авторов. Коллектив ежегодно выступает с новой программой перед слушателями. В его репертуар прочно вошли такие произведения, как «Танец охотников» из балета «Лесная легенда», «Марийское каприччио», «Марш Акпарса» А. Б. Луппова, сюита Ю. П. Бурдакова, «Девичья лирическая» В. П. Куприянова, «Деревенская кадрили»

В. Д. Кульшетова, песни Э. Сапаева, И. Молотова, А. Искадарова, В. Захарова, сочинения и обработки марийских народных мелодий преподавателей-народников: С. Элембаева, С. Морозова, О. Филиппова, Л. Зайкова.

Оркестр народных инструментов колледжа культуры и искусств, имея богатые исполнительские традиции, в современном музыкальном мире старается идти в ногу со временем, продолжая совмещать учебу и творчество в коллективном музицировании.

Председатель Союза композиторов России В. И. Казенин дал оркестру народных инструментов следующую образную оценку: «Во время выступления вашего оркестра закрываю глаза и слышу исполнение мастеров профессионального класса, открываю глаза и вижу перед собой юных музыкантов, у которых вся музыкальная карьера впереди» [1. С. 89].

Список литературы

1. *Женжурист Л.* Страницы истории музыкального училища имени И. С. Палантая. Йошкар-Ола, 2012.

2. *Незнакина Л.* Петр Никифоров: Очерк о жизни и творчестве. Йошкар-Ола, 2000.

Э. А. Юшин

магистрант Казанской государственной консерватории

А. А. Абдуллина

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАРНЕТОВОГО ИСКУССТВА XX в.

XIX–XX вв. были эпохой формирования национальных педагогических и исполнительских школ, периодом, который подготовил новый, более высокий по уровню этап в развитии искусства игры на духовых инструментах. Каждая из ведущих исполнительских школ (Франции, Германии, России и др.) имеет выраженную национальную специфику, свои особенности формирования.

Французское кларнетовое искусство на протяжении по меньшей мере двух столетий занимает одно из ведущих мест в мировой музыкальной культуре. Выдающиеся достижения французских исполнителей, педагогов,

композиторов в мире общеизвестны. Французские кларнетисты, передавая из поколения в поколение исполнительский опыт, создали школу, которая составила конкуренцию авторитетным немецким исполнителям.

Следует отметить, что французское кларнетовое искусство XX в., являясь неотъемлемой составляющей музыкальной культуры Франции того периода, отразило важнейшие тенденции ее развития. К числу таких особенностей исследователи относят одновременное сосуществование нескольких параллельно развивающихся художественных направлений (импрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм и др.). При изучении репертуарных списков произведений для кларнета было выявлено, что они представлены в творчестве композиторов всех музыкальных направлений.

Франция начала XX века представляла собой культурный центр, бурлящая жизнь которого вовлекала в свой стремительный круговорот композиторов, поэтов, художников и исполнителей со всех концов мира, создавая определенную веху в истории европейской музыки.

Панораму насыщенной культурной жизни господствующего Парижа дополняли регулярно проводимые летние музыкальные фестивали в Ницце, Каннах, Страсбурге, Экс-ан-Провансе, Безансоне. Особая роль в пропаганде музыкального искусства Франции принадлежала коллективам, среди которых большой популярностью пользовались симфонические оркестры, в основном созданные на личные средства музыкантов (кроме «Парижского оркестра» и «Оркестра Французского радио»). Среди оркестров, работавших в это время, старейший, основанный в 1828 году симфонический «Оркестр концертного общества Парижской консерватории», а также: «Содружество концертов Колонна» (под управлением Эдуарда Колонна), «Общество концертов Ламуре» (дирижер Шарль Ламуре), «Ассоциация концертов Падлу» (созданная Жюлем Падлу), Национальный оркестр Французского радио и телевидения, Парижский Камерный оркестр (основанный Полем Таффанелем), оркестры Гранд опера и Опера комик.

Париж – признанный музыкально-образовательный центр Европы XX в. В Париже в 1923 году была создана профессорами Санкт-Петербургской и Московской консерваторий частная Консерватория имени С. Рахманинова, которую возглавил Николай Черепнин, а среди первых преподавателей были Фёдор Шаляпин, Александр Глазунов, Александр Гречанинов. Организованные в консерватории с 1932 года выступления выдающихся русских исполнителей Владимира Горовица, Натана Мильштейна, Григория Пятигорского повысили ее популярность и авторитет.

Во Франции по сей день существует три категории учебных музыкальных заведений: государственные, муниципальные и частные. К государственным относится Парижская национальная консерватория, старейшая во Франции (1795), существующая в системе Министерства культуры Франции, к муниципальным – школы, работающие в провинциальных городах, к частным – Певческая школа, или Школа канторов (Schola cantorum), Нормальная школа музыки (Ecole Normale de Musique) и др.

Следует отметить, что именно благодаря статусу Парижской консерватории, в частности ее заказам конкурсных произведений известным французским композиторами, среди которых в разные годы были Клод Дебюсси, Андре Мессаже, Анри Рабо, Эжен Бозза, Андре Блох, значительно активизировалось развитие сольного репертуара для кларнета. Многие из этих произведений обрели самостоятельную жизнь и по сей день используются в концертно-педагогической практике. Небывалая популярность инструмента и возросшее мастерство виртуозов-исполнителей становятся значительным стимулом для создания новых композиций для кларнета. Нередко произведения посвящались выдающимся исполнителям. Так, Первая рапсодия Клода Дебюсси была написана для Проспера Мимара, а Камиль Сен-Санс одно из своих последних сочинений, Сонату для кларнета и фортепиано, посвятил профессору Парижской консерватории Огюсту Перье.

Однако определяющим фактором, обеспечившим динамичное развитие исполнительства на кларнете, явилось усовершенствование конструкции инструмента. Оно стало возможным благодаря сотрудничеству профессора Парижской консерватории Гиацинта Клозе с музыкальным мастером Луи Огюстом Бюффе, братом основателя фирмы «Buffet-Stramp» Дени Бюффе. Вместе они успешно приспособили к кларнету ранее изобретенную флейтистом Мюнхенской Придворной капеллы Теобальдом Бёмом и применявшуюся исключительно на флейте систему кольцевых клапанов. Новая модель «кларнет Бёма», или «французский кларнет» быстро завоевала популярность среди исполнителей. Дальнейшим улучшением конструкции кларнета занимался мастер Адольф Сакс, имевший в Париже свою фабрику духовых инструментов. В отличие от инструментов немецкой системы французские кларнеты были больше приспособлены для беглой виртуозной игры, и приблизительно к 50-м годам XX столетия наметился переход к использованию кларнетов французской конструкции. Благодаря этим новшествам стало возможно дальнейшее техническое оснащение исполнительства на кларнете. Именно в это время с учетом новых возможностей инструмента создаются произведения по-

вышенной сложности, а также целая серия этюдов и упражнений для ее преодоления (Э. Бозза, Ж. Франсе, Ф. Пуленк, Г. Клозе и др.), что безусловно способствовало повышению уровня исполнительского мастерства в целом.

Ведущим центром подготовки профессиональных исполнителей стала Парижская консерватория, именно ее представители, выдающиеся педагоги-исполнители Иоганн Бер, Жан Лефевр, Гиацинт Клозе, Сириль Роз и др. во многом определили расцвет кларнетового искусства Франции XX в. Вместе с тем повышению общего уровня исполнительской культуры в определенной мере способствовала развивающаяся на периферии (в Валансьене, Тулузе, Лилле, Нанси, Лионе и других городах) сеть высших учебных музыкальных заведений¹. Они являли собой дополнительное звено в системе профессионального образования исполнителей, подготовительный этап для продолживших впоследствии свое обучение в столичной консерватории. Одна из ярких страниц в истории становления кларнетового исполнительства во французской провинции непосредственно связана с именем Э. Бозза, возглавлявшего в 1951–1975 годы одно из таких преуспевающих учебных заведений – Национальную школу музыки г. Валансьена. Э. Бозза по праву занимает почетное место в кларнетовом искусстве Франции, поскольку своей многогранной деятельностью в определенной степени способствовал его развитию. Жизненный путь Э. Бозза представляет ценный опыт с точки зрения реализации творческого потенциала музыканта. Не меньший научный интерес вызывает и его обширное наследие, включающее внушительный список произведений для духовых инструментов и отразившее особенности развития французской музыкальной культуры XX в., кларнетовой в частности. Творчество Бозза характеризует уникальный стиль, вобравший в себя черты современных ему художественных направлений (импрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм). В последние годы произведения композитора все больше набирают популярность не только в Европе, но и в России, и это является еще одним основанием для изучения его творчества.

Таким образом, приведенный историко-культурный обзор позволяет выделить важнейшие факторы, определившие развитие французского кларнетового искусства XX в.:

¹ См.: Формирование европейских центров в обучении на духовых инструментах // Музыкальное исполнительство и педагогика: Учеб. пособие / Ю. А. Толмачев, В. Ю. Дубок. Тамбов, 2006.

– сосуществование в музыкальной культуре Франции XX в. различных художественных направлений, что обусловило стилевое разнообразие кларнетовой музыки, созданной в этот период;

– насыщенная музыкальная жизнь Франции, во-первых, создающая благоприятную среду для творческого роста молодых композиторов и исполнителей, во-вторых, обусловившая небывалую популярность и востребованность кларнета как оркестрового, ансамблевого и сольного инструмента.

В. И. Яковлев

*доктор исторических наук, профессор
Казанской государственной консерватории*

МАНДОЛИНА В РОССИИ: ПРОБЛЕМЫ РЕКУЛЬТУРАЦИИ

На современном этапе развития исполнительства на народных инструментах во всех российских регионах актуальной является проблема исполнительства на мандолине. Согласно многочисленным источникам, мандолина в России (ранее в СССР), в отличие от Западной Европы, на протяжении более 150 лет широко использовалась прежде всего в любительской исполнительской практике (включая фольклор и самодеятельное исполнительское искусство), но в конце XX – начале XXI века она переживает, как и весь народно-инструментальный жанр, процесс активного подъема на всем культурном пространстве страны.

В целом этот трансформационный процесс, связанный с изменениями, происходящими в российском обществе, его культуре, в том числе в народно-инструментальной культуре, музыкальном инструментарии, может быть обозначен научным термином «рекультурация». Применительно к современному состоянию мандолины, отношению музыкальной общестственности к инструменту данный термин обозначает постепенный процесс возрождения отечественной мандолинной культуры на новой, профессиональной, академической основе [См.: 8. С. 1].

Отсутствие должного профессионального внимания к мандолине, как и к некоторым другим народным музыкальным инструментам, получившим в настоящее время устойчивый профессиональный статус (например, аккордеону, гитаре, четырехструнной домре, гармонике, гуслиам и т. д.), связано, вероятно, с изменениями в нашем обществе музыкальных вкусов,

взглядов, приоритетов. Это проявляется не только в общественной жизни, социально-экономической сфере, но и в музыкальной культуре, в том числе музыкальном инструментарии российских этносов.

На процесс рекультурации – возрождения мандолины, мандолинного исполнительского искусства в России, по нашему мнению, значительное влияние оказал ряд факторов. Во-первых, небывалый ранее профессиональный интерес к этому уникальному по конструкции и тембровым особенностям инструменту многих ведущих исполнителей и педагогов-струнников высших и средних музыкальных учебных заведений, детских музыкальных школ, институтов дополнительного в сфере музыкального образования. Во-вторых, все возрастающее внимание современной отечественной слушательской аудитории, ее активное стремление познакомиться с мандолиной как с «историческим» музыкальным инструментом, прошедшим длительный путь развития, чье происхождение связано с музыкальной культурой отдаленных эпох и народов, услышать «аутентичное» его звучание, исполнение на нем оригинальных произведений эпохи барокко, классицизма, романтизма, сочинений современных отечественных и зарубежных композиторов.

И действительно, в настоящее время исполнительство на мандолине все увереннее заявляет о себе в трех основных направлениях. Первое направление – возрождение концертно-исполнительской, учебно-педагогической и методической деятельности музыкантов на разных уровнях образования. Второе направление – возрождение интереса музыкантов-исполнителей, а также ученых к истории мандолины, к вопросам ее происхождения и развития, функционирования в быту, в музыкальных культурах разных народов России. Третье направление – активизация деятельности по возрождению статуса мандолины разных социокультурных институтов, например, музеев (экспонирование мандолины на выставках), исследовательских лабораторий музыкальных инструментов.

Первое направление в возрождении мандолины – концертно-исполнительское и педагогическое – весьма четко и ясно обозначилось в конце XX – начале XXI века в крупных российских региональных центрах, в которых сложилась развитая система подготовки высокопрофессиональных музыкантов-исполнителей и педагогов на народных инструментах. Это Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Казань, Новосибирск, города Дальнего Востока, других регионов страны. В качестве примера одного из объектов, где рекультурация мандолинной культуры осуществляется наиболее интенсивно, представим Москву. Московские

музыкальные вузы (РАМ им. Гнесиных, МГИМ им. Шнитке, ГМПИ им. Ипполитова-Иванова) занимают особое место среди региональных центров исполнительства на народных инструментах России. Им принадлежит заслуга генерирования многих новых идей и направлений в народно-инструментальном исполнительском жанре, методике преподавания игры на народных инструментах, в том числе и на мандолине.

В Москве, как и в России в целом, широкую известность и профессиональную востребованность в возрождении мандолины получила организаторская, концертно-исполнительская, педагогическая, методическая деятельность профессора Российской академии музыки имени Гнесиных, народного артиста России В. П. Круглова [См.: 4]. В. П. Круглов является одним из основоположников современного отечественного профессионального – академического – направления в исполнительстве на мандолине. Об этом свидетельствует его яркая музыкально-исполнительская, пропагандистско-популяризаторская деятельность по созданию в 1991 году мандолинного ансамбля «Московский квартет мандолин», получившего признание российской и зарубежной музыкальной общественности [См.: 2. С. 4]. В одно время с РАМ им. Гнесиных мандолина стала использоваться в практике профессионального обучения и в МГИМ им. Шнитке. Здесь в 1993 году известным педагогом и исполнителем С. Н. Лачиновым был создан ансамбль мандолин «Серенада». С 2002 года этим ансамблем руководит педагог и исполнитель, подвижник мандолинной культуры в России, дочь С. Н. Лачинова – Т. С. Лачинова [См.: 5].

В. П. Круглов зарекомендовал себя как яркий, талантливый музыкант-исполнитель на струнно-щипковых инструментах – домре и мандолине. Он является первым интерпретатором произведений, специально написанных для мандолины известными современными композиторами К. Волковым (Сюита «Флоренция» для мандолины и гитары (1994)), Е. Подгайцем («Вальс из несуществующего кинофильма» для мандолины и фортепиано (2001)), «Концерт для мандолины (домры, балалайки) с камерным оркестром» (2000), Элегия для мандолины и фортепиано (2001)), А. Лариным (Баллада для двух мандолин, мандолы и гитары, Элегия для мандолины и фортепиано (2008)) и др. [См.: 6. С. 50].

Весьма ценным для исполнительской и педагогической народно-инструментальной практики В. П. Круглова является тот факт, что он одним из первых российских педагогов-новаторов ввел мандолину в учебный процесс профессиональных музыкальных учебных заведений. Так, в 2006 году В. П. Круглов способствовал открытию специального класса мандолины в РАМ им. Гнесиных, при этом активно пропагандируя принципы

мультиинструментализма в музыкальной педагогике: обучение на двух инструментах – домре и мандолине. Показательно, что ученики класса В. П. Круглова на государственных экзаменах, придерживаясь принципов мультиинструментализма, демонстрируют исполнение сольных программ на двух инструментах – часть программы реализуют на домре, часть – на мандолине [См.: 1].

В 2006 году, не без влияния РАМ им. Гнесиных, деятельности В. П. Круглова, специальный класс мандолины был открыт в ГМПИ им. Ипполитова-Иванова [См.: 5]. С этого же времени (по согласованию с директорами школ) профессиональное обучение игре на мандолине осуществляется и во многих московских детских музыкальных школах [См.: 5].

В. П. Круглов является также генератором и интерпретатором новых для системы современного российского музыкального образования идей и подходов к проблемам истории формирования и развития мандолины в России, к методике обучения игре на инструменте. Созданная и опубликованная им в 2008 году, после длительного забвения, «Школа игры на мандолине», приобрела в настоящее время статус одного из главных востребованных учебно-методических трудов по истории исполнительства и методике преподавания игры на народных инструментах [2].

Таким образом, деятельность В. П. Круглова, кафедры народных инструментов РАМ им. Гнесиных и некоторых других московских музыкальных вузов, несомненно, может быть достойным примером по возрождению исполнительства на мандолине в России в конце XX – начале XXI века. Во многом благодаря этой активной организаторской, музыкально-исполнительской, педагогической, композиторской деятельности мандолина в настоящее время постепенно завоевывает все более широкое признание в музыкальном пространстве России и статус полноправного струнно-щипкового инструмента (наряду с другими народными инструментами), на котором ведется профессиональное обучение в вузах.

В других российских городах, регионах в условиях постоянного совершенствования государственных образовательных стандартов процесс постепенной рекультурации мандолины проходит по похожему сценарию, предложенному, разработанному и практически апробированному В. П. Кругловым и другими московскими исполнителями и педагогами. Об этом свидетельствует анализ весьма обширной источниковой базы, представленной на разных сайтах Интернета.

В Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова на кафедре народных инструментов также осуществляется постепенный процесс рекультурации мандолины. Однако в отличие от Москвы, других го-

родов и регионов России здесь проявление профессионального интереса к мандолине следует рассматривать несколько глубже и, прежде всего, в контексте возрождения одного из традиционных народных музыкальных инструментов, имевших широкое распространение в музыкальной практике народов Волго-Уральского региона – татар, башкир, чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов во второй половине XIX – середине XX века. На рассматриваемой территории мандолина использовалась волго-уральскими этносами, как правило, полифункционально. С одной стороны, инструмент бытовал в традиционно-бытовой культуре (мандолина звучала во время проведения различных праздников, обычаев и обрядов), в фольклорной, самодеятельной (городской и сельской) музыкально-исполнительской практике. С другой – у многих волго-уральских этносов исполнительство на мандолине играло важную, во многом определяющую роль в процессе становления и развития профессиональной музыкальной культуры, приобщения волго-уральских народов к европейским (шире – мировым) культурным, музыкально-инструментальным ценностям.

Реализация проекта возрождения мандолины в Казанской консерватории успешно осуществляется под руководством профессора, заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан Р. А. Халитова и профессора, заслуженного работника культуры Республики Татарстан Л. Н. Потаповой.

Р. А. Халитов – талантливый дирижер, создатель и художественный руководитель известного в Татарстане, России, ближнем и дальнем зарубежье оркестра народных инструментов «Tatarica». Он использует мандолину в качестве оркестрового инструмента, тем самым целенаправленно возрождая традиции оркестрового музицирования, распространенного в прошлом среди татарского народа («татарский национальный оркестр»). Здесь мандолина, благодаря своим богатым тембровым особенностям, во многом способствует передаче национального колорита татарской народной музыки, музыки других народов Волго-Уралья.

Л. Н. Потапова в Казанской консерватории возрождает камерно-ансамблевое и сольное музицирование на мандолине. Она – создатель и художественный руководитель ансамбля мандолинистов. В репертуаре ансамбля произведения Т. Д. Альбини, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова. Л. Н. Потапова – исполнитель, солист-мандолинист, прекрасно владеющий динамическими богатствами инструмента, техническими, артикуляционно-выразительными средствами мандолинного исполнительского искусства [См.: 7]. Так же, как и В. П. Круглов, она является сторонником и последователем принципов мультиинструментализма, вводит обучение игре на

мандолине как на специальном инструменте, готовя тем самым высоко- профессиональных мандолинистов.

В целом характеризуя современный процесс рекультурации – возрождения мандолины в России, следует подчеркнуть: мандолина постепенно получает признание в разных российских городах и регионах. В настоящее время она значительно активнее, чем ранее, включается в концертно-исполнительскую и педагогическую практику музыкальных учебных заведений страны. Для мандолины современные композиторы создают произведения разных стилей и жанров, педагоги разрабатывают новые учебные программы, «Школы игры на мандолине». Мандолина становится музыкальным инструментом, на котором ведется профессиональное обучение.

Список литературы

1. *Короткова Е.* Домра плюс мандолина // Играем с начала. Da capo al fine. 2006-08-01. [Электронный ресурс]. URL: [http:// www.gazetaigraem.ru](http://www.gazetaigraem.ru). Дата обращения: 10.08.2016.

2. *Круглов В. П.* Школа игры на мандолине (четырёхструнной домре). М., 2008.

3. Круглов Вячеслав Павлович. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/6261>. Дата обращения: 10.08.2016.

4. Круглов В. П. Персональный сайт – биографические данные. [Электронный ресурс]. URL: <http://kryglov-ru.narod.ru>. Дата обращения: 10.08.2016.

5. *Лачинова Т.* Многоликая мандолина // Играем с начала. Da capo al fine. 2010. № 6 (78). С. 8–9. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gazetaigraem.ru>. Дата обращения: 10.08.2016.

6. *Лачинова Т., Припускнова Е.* Мандолина в зарубежной и отечественной музыкальной культуре. Краткий исторический очерк // Музыкант-классик. 2015. № 11–12. С. 42–50.

7. Музыка при свечах. [Электронный ресурс]. URL: <http://e-kazan.ru/recreation/event/617.htm>. Дата обращения: 15.08.2016.

8. *Яковлев В. И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: формирование, развитие функционирование. Историко-этнографическое исследование. Автореф. дис. ... д-ра исторических наук. М., 2001.

А. А. Абдуллина

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

А. КЛЮЧАРЁВ «ПЯТЬ МАЛЕНЬКИХ ЮМОРЕСОК»: ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

2016 год в культурной жизни республики ознаменован памятной датой – 110-летием заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста ТАССР, лауреата Государственной премии ТАССР им. Г. Тукая Александра Сергеевича Ключарёва – одного из плеяды выдающихся татарских композиторов, заложивших основы национального музыкального искусства. Масштаб личности А. С. Ключарёва раскрылся в творческой деятельности широчайшего диапазона: он композитор, фольклорист, дирижер и пианист, музыкальный руководитель Московского, Башкирского, Марийского театров, редактор музыкального вещания Татарского радиокomiteта, заведующий кабинетом музыкального фольклора Управления по делам искусств при Совете Министров ТАССР, художественный руководитель Ансамбля песни и танца ТАССР и Татарской государственной филармонии.

Русский по национальности, А. Ключарёв по праву признан классиком татарской музыки, чье творчество стало воплощением любви и глубочайшего познания национальной культуры. «Моя русская душа была переполнена совершенно новыми созвучиями... <...> Все это казалось мне совершенно чудесным миром. Так же, как для Колумба была Америка, – для меня это была татарская музыка», – так говорил А. Ключарёв о потрясении, которое он испытал в детстве от народных песен в исполнении соседа – кучера Гали [2]. Неизгладимые детские впечатления, а также юношеская встреча и общение с известным фольклористом и этнографом Алексан-

дром Затаевичем определили музыкальные предпочтения А. Ключарёва, своеобразие его творческого стиля: все сочинения композитора отличается ярко выраженный национальный колорит, тонкое проникновение в глубины самобытного татарского мелоса.

Наследие А. Ключарёва содержит произведения различных жанров: от симфонических полотен и сценической музыки до инструментальных миниатюр, обработок народных песен. Значительное место в его творчестве занимает фортепианная музыка. Прочно утвердились в концертно-педагогическом репертуаре пианистов такие сочинения, как «Токката», «Шурале», «Этюд», пьесы из цикла «Родные картины», авторские обработки фрагментов балета «Горная быль» и др. Безусловно, в них в полной мере нашли отражение великолепное знание выразительных возможностей инструмента, а также особенности исполнительского стиля Ключарёва-пианиста.

Александр Сергеевич получил базовое профессиональное образование в Казанском музыкальном техникуме в классе О. О. Родзевича (фортепиано) и параллельно имел богатую исполнительскую практику в качестве инструменталиста-иллюстратора при кинотеатрах. Уже в зрелые годы с успехом концертировал с такими известными исполнителями, как Файзулла Туишев, Гульсум Сулейманова, Загид Хабибуллин. Особая манера его игры отличалась импровизационной свободой, тонкостью оттенков и богатством звучания инструмента, убедительностью в подаче материала. По словам композитора А. С. Лемана, А. Ключарёв «играл очень узорно на рояле, понимал душу песни, явления, и поэтому, когда он выступал с певцами и певицами, это была целая поэма, сцена законченная...» [2].

Исследование особенностей фортепианного письма А. Ключарёва – область, пока не нашедшая должного внимания в музыковедческой литературе. В аналитических статьях В. М. Спиридоновой [4; 5] произведения композитора рассмотрены в контексте становления и развития татарской фортепианной музыки. Отдельное внимание в работах В. Дулат-Алеева и М. Нигметзянова уделяется циклу «Родные картины» – наиболее значительному произведению А. Ключарёва для фортепиано [См.: 1. С. 210–213; 3. С. 54–58].

Формат небольшой статьи позволяет рассмотреть другой, не вошедший в поле зрения исследователей, опус композитора, на примере которого можно раскрыть некоторые характерные черты его фортепианного творчества.

Цикл фортепианных миниатюр «Пять маленьких юморесок», созданный автором еще в 1958 году, опубликован относительно недавно в нот-

ном сборнике В. М. Спиридоновой «Неизвестные страницы татарской музыки» (2003) и в настоящее время стремительно набирает популярность. Он представляет собой калейдоскоп лаконичных и очень ярких зарисовок, образно-эмоциональный строй которых отражает богатый спектр жизненных переживаний: неукротимую энергию и утонченность, озорную игривость и открытую восторженность,

Все произведения А. Ключарёва проникнуты духом народного творчества. Известно, что значительную часть жизни композитор посвятил изучению национального музыкального фольклора, и выдающимся достижением в этой сфере деятельности стало издание двух фундаментальных сборников татарских народных песен (1941, 1955). Часто к фольклорному материалу композитор обращался в своем творчестве, подвергая его поистине художественной обработке. «Выполненные им обработки правдиво отражают дух народной музыки и вместе с тем полны индивидуального своеобразия. В них радуется свежесть гармонического языка, отсутствие стандарта», – пишет исследователь творчества А. Ключарёва Н. Шумская [6. С. 43].

Ярким образцом творческого переосмысления татарской народной песни «Ой, йолдызым» служит первая пьеса цикла. Распевную мелодию первоисточника автор преобразует в дикую неистовую пляску, привнося в нее характерные черты темпераментных башкирских танцев (Пример 1). В искрометной теме, с присущей ей ритмически прихотливым смещением сильных долей, динамично развивающейся на фоне остинатных басов, слышится прямая аналогия с «Башкирским танцем» из балета «Горная быль» (Пример 2).

Пример 1



Пример 2



Во второй юмореске, несущей черты импрессионистской токкаты [См.: 2], А. Ключарёв предстает мастером тончайшего колористического письма. Изысканность звучания достигается в результате филигранной, точечной отделки деталей, обильного использования педали, пастельных тонов тембровой и гармонической окраски (Пример 3). «Нельзя сказать, что это был импрессионизм, что он был слепой последователь Н. А. Римского-Корсакого. Он был сам по себе очень красочен», – говорил о звуковой палитре А. Ключарёва А. Леман [См.: 2].

Пример 3

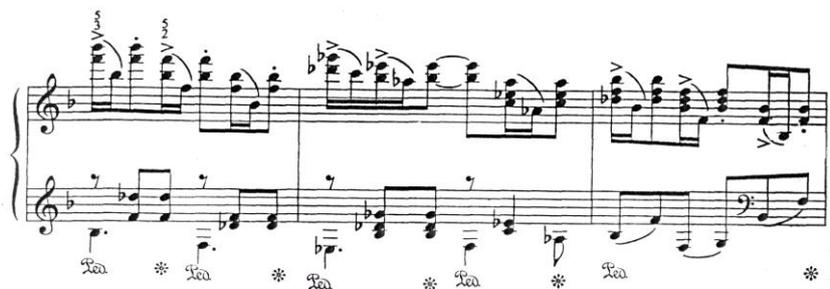


Третья юмореска – переложение одного из «Танцев самоцветов» второго акта балета «Горная быль» – выдержана в традициях сценического жанра. Обрамляют пьесу «сверкающие», поражающие чистотой хрустального звучания пассажи. Основная часть представляет собой сопоставление двух вальсов: легкого, причудливо-изысканного (Пример 4а) и яркого, эффектного, передающего настроение упоительной вовлеченности в стихию танца (Пример 4б).

Пример 4а



Пример 4б



Великолепный пианист-импровизатор, А. Ключарёв свободно владел техникой вариационного развития музыкального материала. Примером тонкого художественного вкуса, изобретательности и богатого творческого воображения в варьировании темы служит четвертая юмореска. В ней используются приемы тонального сопоставления, фактурного преобразования, динамического развития, в результате чего грациозная, скерциозная тема (Пример 5а) трансформируется в яркое танцевальное шествие (Пример 5б).

Пример 5а

Allegro
mp
p simile

Пример 5б

ff
p

Компактна, но вместе с тем эффектна и восторженно-оптимистична заключительная пьеса цикла. Приемами звукописи автору удается воссоздать впечатляющую картину сияния восходящего солнца, поднимающего волну радости от восприятия красоты окружающего мира (Пример 6).

Пример 6

Allegro
p
ff

Как видим, даже такое небольшое произведение позволяет выявить наиболее яркие особенности фортепианного творчества А. Ключарёва: красочность звучания, конкретность музыкальных образов, точность в использовании выразительных средств, жизненный оптимизм и богатство композиторского мышления.

Список литературы

1. Дулат-Алеев В. Р. Татарская музыкальная литература. Казань, 2007.
2. Ключарёв Э. Мой отец – Александр Ключарёв: Фильм. [Электронный ресурс]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=vqKyxNt_wzs.
3. Нигметзянов М. Н. Музыкальный Татарстан. Казань, 1970.
4. Спиридонова В. М. О новых стилевых тенденциях в татарской фортепианной музыке (1960–1970 годы) // Народная и профессиональная музыка Поволжья: Сб. трудов. Вып. 56. М., 1981.
5. Спиридонова В. М. Татарская фортепианная музыка 30-х годов – периода Великой Отечественной войны // Ученые записки. Вып. 5. Казань, 1973.
6. Шумская Н. Н. Александр Ключарёв. М., 1962.

Р. Р. Абзалова

магистрант Казанской государственной консерватории

Ю. С. Семёнова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ И СТРУННОГО ОРКЕСТРА «EX IPSIS...» Г. ЗАЙЦЕВА: НЕКОТОРЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

В настоящее время все большее количество профессиональных исполнителей-домристов озабочены вопросом расширения своего концертного репертуара. Традиционным путем решения этой проблемы является переложение нотной литературы, изначально написанной для других инструментов. В этом отношении наиболее удобны и востребованы в домровом репертуаре оригинальные произведения для скрипки и флейты. Несколько реже, ввиду особенностей ключа и строя инструментов, домристами переключаются произведения для трубы, альты, фортепиано.

Другой возможный путь расширения концертного репертуара для домры – творческое сотрудничество с современными композиторами, про-

являющимися интерес к домре как оригинальному солирующему инструменту. Каждый концертный исполнитель стремится сделать свою программу уникальной, яркой, неповторимой, разнообразной в жанровом отношении. Неотъемлемой частью профессионального исполнительского репертуара являются произведения крупной формы, среди которых ведущее место принадлежит концерту.

Первый оригинальный концерт для домры был написан в 1945 году Николаем Павловичем Будашкиным, после чего домра заняла прочное место на профессиональной сцене. В дальнейшем к жанру концерта для домры обращались Михаил Броннер, Николай Пейко, Владимир Пожидаев, Татьяна Сергеева, Сергей Слонимский и многие другие композиторы. Это, по словам Е. Волчкова, свидетельствует «как об общей тенденции развития самого жанра концерта, так и об укреплении самоидентификационных процессов внутри отечественного концертного репертуара» [2. С. 2].

В настоящее время отечественные композиторы проявляют активный интерес к концертному жанру в музыке для народных инструментов. В частности, к концерту для домры обращаются Андрей Тихомиров, Александр Цыганков, Валерий Ивко, Борис Михеев, Виктор Рябов, Сергей Фёдоров, Игорь Рогачёв, Кирилл Волков, Олег Максимов, Владимир Кошелев. Особое внимание в своем творчестве ему уделяет молодой отечественный композитор Григорий Зайцев.

Творчество Г. Зайцева (род. в 1983) – абсолютно свежее дыхание в исполнительском репертуаре для народных инструментов. Примером тому является его концерт для малой домры и струнного оркестра «*Ex ipsiis...*», написанный в 2015 году. Первыми исполнителями концерта стали Кристина Фиш¹ и оркестр «Солисты Нижнего Новгорода» (дирижер П. Герштейн).

Полное название сочинения – «*Ex ipsiis mors*» («Из тех, кто мертв»). Комментируя его, автор отмечает: «Концерт называется *Ex ipsiis*. Я не даю слово смерти. Просто "из тех" значит все равно, что "не из нас"» [4]. Программный заголовок определяет образное содержание, жанровые, композиционные, музыкально-языковые особенности произведения. Зайцев предлагает образец индивидуально трактованного концертного цикла, отталкиваясь при этом от классической трехчастной структуры жанра.

¹ Зайцев написал несколько домровых сочинений специально для Кристины Фиш, причем в расчете не только на ее виртуозные технические возможности, но и на способность глубоко погружаться в замысел композитора и раскрывать различные грани произведения.

В этом концерте преобладают мрачные, лирико-драматические, временами скорбные образы. Это достигается за счет использования обостренных интонаций, обилия хроматических ходов, альтерированных ладовых структур. Особую роль в тематизме и драматургии играет «ламентозная» интонационность, обороты из темы «Dies irae» – традиционного символа смерти. Важную образную и смысловую роль в тематизме играет свободно трактованная автором монограмма DSCH, выступающая своеобразным символом «тех, кто мертв».

Музыка концерта тональна. Композитор мыслит в рамках расширенной хроматической тональности, при этом всегда определенно читается аккордовая вертикаль.

Зайцеву близка техника минимализма, элементы которой он применяет и в данном концерте. Здесь встречаются примеры репетитивной техники (например, «зацикленные» восьмые в среднем разделе первой части), техники паттернов (шаблонов). Композитор не использует активного тонального и гармонического движения, часто подолгу пребывает в одной функции и использует органые пункты. Развитие главным образом происходит за счет смены тембров, изменения штрихов, расширения тесситурного диапазона инструментов. При этом сочинение не связано с эстетикой, идеологией минимализма. Сам композитор говорит: «Для меня важен не только напряженный процесс развития, но даже конфликт – явления, чуждые минимализму» [4].

Концерт состоит из двух частей, однако в нем присутствует скрытая трехчастность: вторая часть концерта включает в себя два больших раздела – быстрый и медленный, в результате в целом образуются как бы три части, в темповом отношении чередующиеся по принципу «медленно – быстро – медленно».

В этом концерте отчетливо проявились две наиболее яркие выразительные возможности домры – *кантилена* и *техническая подвижность*. Композитор использует различные способы звукоизвлечения, колористические приемы игры, штрихи, характеризующие домру как современный концертный инструмент¹.

К числу общеупотребительных относится такой исполнительский прием, как удары медиатором вниз и вверх (П, V). В первой части концерта данный прием используется в побочной теме, где партия солиста основана на фигурационном движении мелкими длительностями.

¹ Мы рассматриваем их по школам игры Е. Блинова, В. Круглова [1; 3].



Иногда в концерте в шестнадцатых, которые необходимо исполнять ударом вниз-вверх, в быстром темпе встречаются подцепы. Они возникают тогда, когда необходимо исполнять шестнадцатые на разных струнах. Изменение аппликатуры в данном случае будет не очень удобным, так как в быстром темпе предпочтительна игра в позиции. Поэтому необходимо добиться того, чтобы шестнадцатые звучали плавно и подцеп был незаметен.

В разработочном разделе первой части автор намеренно указывает в партии солиста, что надо играть все вниз, несмотря на встречающиеся шестнадцатые. На наш взгляд, это необходимо для того, чтобы все звуки были одинаково ровные по звучанию. Однако если в указанном автором темпе *Moderato*, где четверть равняется 90, восьмые исполнять очень удобно, то шестнадцатые в данном темпе озвучить вниз достаточно сложно. Поэтому над этим местом следует поработать отдельно, необходимо мышечно собрать правую руку так, чтобы эти шестнадцатые прозвучали одинаково ровно по звуку, как и восьмые. При этом они не должны звучать зажато. Для этого необходимо чувствовать мышцы правой руки свободными.



Важная особенность тембра у домры связана с основным способом звукоизвлечения – переменными ударами, более редкими или более частыми, превращающимися в единый поток звука – *tremolo*. Оно необходимо для исполнения (поддержания звучания) крупных длительностей, кантилены, создания длящегося звучания. Правая рука при этом ответственна одновременно и за частоту (более или менее частое *tremolo*), и за силу звука (глубина и степень напряженности удержания медиатора в струне). Левая же рука должна поддерживать правую в продлении звучания и максимально близко и плавно переставлять пальцы, как бы «ползая» по грифу.

На *tremolo* звучит главная тема первой части. На наш взгляд, этот прием здесь использован для того, чтобы максимально связно исполнить мелодическую линию. Так как темп медленный, нажимом или ударом это получилось бы не так связно, учитывая природу звукоизвлечения на домре.



В окончании разработки первой части *tremolo* необходимо для того, чтобы максимально продлить звучание половинных длительностей. Этот момент является предкульминационным и здесь очень важно, чтобы домра звучала громко, но при этом звук был равномерный.



При исполнении ходов на широкие интервалы необходимо соблюдать лигу, установленную над ними, поэтому стоит крайне тщательно отработать переходы пальцев левой руки на грифе и внимательно соединять все звуки в единую мысль.

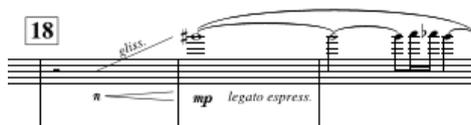
Еще один типичный прием – *pizzicato* – исполняется различными пальцами правой руки, включая большой; что представляет собой щипок струны пальцем вверх или вниз. Он встречается в партии домры во второй части концерта. На наш взгляд, в данном случае композитор хотел создать эффект отголоска. *Pizzicato* имеет более тихий звук, чем звук, извлеченный медиатором, благодаря этому создается впечатление «глухого эха».



В коде второй части концерта *pizzicato* также создает эффект эха, но уже более гулкого, в связи с использованием двойных нот.



Glissando – скольжение плотно прижатых пальцев левой руки к струне вниз или вверх по грифу – нередко используется в сочетании с *tremolo*. В данном концерте этот прием в партии домры встречается во втором разделе второй части. Именно с *glissando* вступает домра в цифре 18, что придает ее звучанию особую колористическую ноту.



На наш взгляд, концерт достаточно сложен технически и подходит для исполнения как студентами старших курсов высших учебных музыкальных заведений, так и профессиональными исполнителями. Помимо технических задач для солиста здесь есть и трудности тембрового характера.

Так, исполняя главную тему в первой части, важно контролировать не только частоту *tremolo* в правой руке, но и переходы со струны на струну, а их тут получится очень много из-за широты диапазона темы. Помимо этого, пальцы левой руки должны помогать связывать звуки между собой плавно, точно переступая в нужный момент.

По замыслу автора, *piano* должно быть звучным, следовательно, *forte* необходимо исполнять еще более громко. При этом нужно следить за тем, чтобы инструмент не «кричал», а звучал свободно и в то же время академически, как того хотел автор. Это особенно важно при исполнении двойных нот на *forte*. Их автор использует преимущественно в кульминационных разделах, где партия солиста достигает предельной звучности.



В разделах, где изложение идет в быстром темпе и мелкими длительностями (побочная тема первой части, первая тема второй части), важно соблюдать авторские ремарки, указывающие на характер звукоизвлечения.

Концерт «*Ex ipsi...*» для домры и струнного оркестра Г. Зайцева широко раскрывает возможности инструмента. Эпизоды, основанные на *tremolo*, в полной мере озвучивают все обертоны инструмента. Технически сложные шестнадцатые и тридцать вторые в быстром темпе выявляют его высокую виртуозность. Тембровое сочетание домры и струнного оркестра в данном случае вполне органично: они выражают единую музыкальную идею, и это получается весьма убедительно.

Анализ исполнительских особенностей концерта «*Ex ipsi...*» для домры и струнного оркестра Г. Зайцева приводит к выводу о том, что в стилистическом и жанровом отношении это сочинение выводит концертный жанр на новый уровень развития. На наш взгляд, в нем успешно реализовалось стремление композитора академизировать народный инструмент, наполнить домровую музыку глубоким, «серьезным» содержанием.

Концерт представляет собой образец индивидуально трактованного цикла, состоящего из двух частей с чертами внутренней трехчастности. В тонально-гармоническом отношении он основан на расширенной тональности, в которой ослаблены функциональные тяготения, при этом большая роль отводится внезапным сопоставлениям, длительным пребываниям в рамках одной гармонии, органным пунктам. Ладовая система

концерта ориентирована на хроматический *минор* с широким использованием альтерированных ступеней. В фактуре прослеживается влияние техники минимализма (репетитивность, шаблоны). С исполнительской точки зрения он полноценно раскрывает выразительные возможности домры как солирующего инструмента.

Для домрового концерта нового столетия характерна установка на психологизм, философское осмысление действительности, драматическую конфликтность или – как противоположный полюс – созерцательность, медитативность. Тяготение к программности, отчетливо проявившееся в жанре концерта для домры в новом веке, является средством индивидуализации авторского замысла. Это касается как аспектов содержания и стиля, так и композиционно-структурной стороны. Число сочинений в жанре концерта, построенных как индивидуальные композиционные проекты, в последнее время все возрастает.

Интерес композиторов к созданию концертов для домры стимулировался таким важнейшим фактором, как появление большого количества ярких солистов, совместно с композиторами находивших новые приемы игры и средства выражения. Жанр концерта как один из универсальных видов музицирования позволил домре максимально раскрыть богатство ее выразительных средств, звуковой палитры, виртуозных свойств, способствовал утверждению домры на профессиональной концертной эстраде как полноправного сольного инструмента.

В период совершенствования домрового исполнительства и расширения репертуара, роста интереса слушательской аудитории к народным инструментам, выхода домры на международную концертную арену, осознания музыки для этого инструмента как части общемирового музыкального репертуара, появление специальных работ, посвященных анализу оригинальных домровых сочинений, представляется особенно актуальным и необходимым.

Список литературы

1. *Блинов Е. Г.* Методические рекомендации к курсу обучения на балалайке. Екатеринбург, 2006.
2. *Волчков Е. А.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011.
3. *Круглов В. П.* Искусство игры на домре: Учеб. пособие. М., 2001.
4. Григорий Зайцев. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCzLbPYr8ct483oreUjuNYJw>. Дата обращения: 30.09.2015.

А. В. Аглямзянова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

**АНТОНИО ПАСКУЛЛИ И ЕГО ВКЛАД В РЕПЕРТУАР ГОБОИСТА
(На примере Фантазии на темы из оперы Г. Доницетти
«Фаворитка» для гобоя и симфонического оркестра)**

Антонио Паскулли (1842–1924) – итальянский гобоист-виртуоз и композитор. Биография музыканта в русскоязычной музыковедческой литературе не освещалась. Все сведения можно извлечь лишь из иностранных источников. В одной статье представлены: биография, краткие сведения о творчестве композитора. К сожалению, автор этой статьи не известен¹. Автор другой статьи, Кейт Андерсон, подробно описывает творческий путь композитора, анализирует основные сочинения, написанные Паскулли на темы из опер различных композиторов².

Творческое наследие Паскулли не такое большое, как у его современников, тем не менее его произведения очень значимы для гобоистов. Фантазия «Фаворитка» есть в репертуаре всех выдающихся гобоистов, очень часто исполняется на конкурсах различного уровня. В нашей статье содержится краткий обзор биографии композитора и предпринимается попытка анализа музыкально-теоретических и исполнительских особенностей данного произведения.

Антонио Паскулли родился в центральном городе Сицилии Палермо в 1842 году. Здесь он сделал первые шаги в музыкальном образовании, специализируясь на контрапункте и фуге. Паскулли начал свою карьеру в роли исполнителя в возрасте четырнадцати лет, выступая в Италии, Германии и Австрии. Через четыре года он был назначен профессором гобоя и английского рожка в Королевской консерватории музыки «Винченцо Беллини»³, где преподавал до 1913 года, заканчивая свою карьеру со званием

¹ См.: Antonino Pasculli (1842–1924) // Archivi della Musica. [Электронный ресурс]. URL: <http://musica.san.beniculturali.it/protagonista/antonino-pasculli/>.

² См.: Antonino Pasculli (1842–1924) // Classical Music Home. [Электронный ресурс]. URL: http://www.naxos.com/person/Antonio_Pasculli/39483.htm.

³ Консерватория была основана в 1618 году на руинах древней церкви в Палермо. Одним из первых предметов, который преподавали в консерватории, был вокал. Затем в 1721 году появился первый педагог скрипки – Giuseppe Biondo. К XVIII веку стали преподавать гобой, контрабас и др. В 1833 году появляется школа контрапункта. В 1895 году принято решение переименовать консерваторию, дать ей имя Винченцо Беллини. Сейчас консерватория является частью Университета искусства, музыки и танца (Universitario di Alta formazione, artistica, musicale e coreutica).

почетного профессора. Антонио Паскулли написал очень много дидактических материалов для обучения игре на гобое, такие как: *Raccolta progressiva di scale* («Коллекция прогрессивных этюдов»), упражнений и мелодий для гобоя, разделенных на три части, и характерные пьесы в сопровождении фортепиано, которые впоследствии использовались в консерваториях Брюсселя, Милана, Пезаро.

До трудов Паскулли из педагогических и концертных композиций для гобоя следует отметить «Школы» Зельнера, Барре, Гарнье, Кюфнера, Клинга, 48 этюдов Ферлинга, концерты Рица.

В 1869 году Паскулли одержал победу на конкурсе мастеров гобоя и английского рожка в муниципальном институте музыки в городе Феррара. В 1877 году он получил престижную должность музыкального директора корпуса музыки в Палермо, где проработал до 1912 года. Во время своего пребывания в должности директора он совершенствует оркестр и обогащает его репертуар своими сочинениями. После таких преобразований оркестр стал престижным, он считался одним из лучших коллективов того времени. К сожалению, оркестр был расформирован сразу после выхода Паскулли на пенсию в 1913 году. Паскулли также являлся директором симфонических концертов, очень популярных в Италии в то время. Карьера Паскулли-исполнителя была весьма успешна. Благодаря в высшей степени виртуозной игре на инструменте его в те времена прозвали «Паганини гобоя». Паскулли был одним из немногих, а возможно, и единственным, кто применял на практике технику перманентного дыхания. Так, например, он использовал эту технику в своем же сочинении «Пчелка». Также Антонио Паскулли написал симфонию для оркестра, несколько маршей, в том числе похоронных. Он создавал транскрипции и переложения различных произведений для гобоя и фортепиано. В своих сочинениях он зачастую прибегал к материалу других композиторов, что являлось обычной практикой того времени. Так были сочинены фантазии на темы самых популярных опер: «Сицилийская вечерня», «Любовный напиток», «Риголетто», «Бал-маскарад», «Травиата», «Фаворитка». Для исполнения этих сочинений требуется исключительно высокое мастерство игры на гобое, они содержат множество виртуозных пассажей, трелей, ломаных аккордов.

Фантазия на тему из оперы Доницетти «Фаворитка»¹ является одним из самых сложных и виртуознейших произведений, написанных для гобоя. Это произведение предназначено для исполнителей очень высокого профессионального уровня – учащихся консерваторий и академий. Для испол-

¹ Опера Гаэтано Доницетти «Фаворитка» – одна из жемчужин творчества композитора. Написанная для парижской сцены в стиле большой оперы, она не сразу завоевала успех. Первое представление состоялось 2 декабря 1840 года в Париже. В опере выведено реальное лицо – фаворитка короля Кастилии Альфонса XI Леонора Нуньес де Гусман.

нения Фантазии музыканту требуется обладать развитой техникой дыхания и виртуозной беглостью пальцев. В произведении много каденций, что позволяет исполнителю продемонстрировать свои технические способности, а также показать всю красоту тембра и звучания гобоя.

Форму Фантазии можно выразить в следующей схеме:

Вст.(cad) – A – B(cad) – C – C1 – C2 – C3 – D(cad) – E Coda(C).

Согласно схеме, в форме Фантазии соединяются признаки контрастно-составной и вариационной форм.

Фантазия открывается небольшим вступлением в исполнении оркестра, настраивая нас на образ произведения.

Характер всего сочинения выражается посредством основного ритмического рисунка вступления – триолей. Этот ритмический рисунок будет проходить сквозь все произведение, соединяя его части воедино. После отзвучавшего вступления в исполнении оркестра сразу следует сольная каденция гобоя.

Уже в самом начале произведения в данной каденции исполнитель сможет показать свою виртуозность и художественно-образное мышление. Очень важно начать исполнение в правильном образе и настроить слушателя на нужные ассоциации. Первые секстоли не стоит играть слишком быстро: сначала как бы «раскачиваясь», исполнить их с минимальным ускорением, а далее, после трелей на нотах *e* и *g*, выиграть пассажи очень скоро, словно пробегая их. Тонким моментом является трель на ноте *c* в третьей октаве на динамике *piano*. Здесь для исполнителя самым важным условием является чистая интонация. После трели весь пассаж стоит сыграть максимально быстро, виртуозно и прийти в ноту *c* первой октавы, из которой впоследствии начинается первая основная тема фантазии.

Тема в *Largo Molto (A)* спокойная, певучая и немного драматичная. Она богата украшениями: форшлагами и *gruppetto*.

Тема написана в форме сложного периода с развивающим вторым предложением, приводящим из основной тональности *фа мажор* в тональность следующего раздела – *до мажор*. Некоторую сложность для исполнителей может составить взятие ноты *H* малой октавы в начале септоли, так как она находится в низком регистре, но, как правило, если на эту ноту немного расслабить губной аппарат и подать больше дыхания, то она возьмется легко и мягко. После небольшой ферматы начинается второй восьмитакт темы, в котором также могут возникнуть технические трудности. Три такта, наполненные трелями на не самых удобных для гобоиста нотах в сочетании с квинтолями, следует особенно внимательно проработать – медленно проучить.

Тема нового раздела *Adagio (B)* проводится первоначально у оркестра, а затем ее повторяет гобой с последующим развитием. Тема технически не сложная, от гобоиста требуется сыграть ее как можно более музыкально и певуче. Данный раздел снова завершается развернутой каденцией сольного гобоя.

The image shows a musical score for flute, likely from a cadenza. It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *ppp* and a fermata. The second staff includes markings for *cresc.*, *ppp*, *accel.*, and *poco a poco*. The third staff features trills (*tr*) and a fermata. The fourth staff starts with a dynamic marking of *f*, followed by *lunga*, *ppp*, and *rall.*

Эта каденция играет максимально виртуозно, в ней после феерического спуска на *ppp* от ферматы на ноте *H* малой октавы исполнителю надо показать скрытое двухголосие за счет выделения основного голоса – нот, подчеркнутых акцентом. Этой каденцией композитор как бы завершает первый большой раздел произведения, состоящий из вступления, части *A* и части *B* с каденциями.

Раздел *Allegretto (C)* начинается со вступления оркестра, который демонстрирует новую основную тему второго большого раздела данного сочинения. Тема части *C* легкая, игривая, немного шутливая. В ее мотивах видится уже знакомый нам по вступлению ритмический рисунок – триоли. После непродолжительного вступления оркестра основную мелодию перехватывает солист. Исполнить этот мотив стоит легко и непринужденно. После проведения основного мотива далее последует несколько вариаций на тему *C*. В первой вариации (*C1*) основной ритмический рисунок темы, а именно триоли сменяются на шестнадцатые, которые богаты украшены форшлагами. В этой вариации от исполнителя требуется слаженность всех компонентов исполнительского аппарата: четкая игра пальцев и артикуляция языка. Не менее важно для характера вариации сыграть правильные штрихи. Заканчивается эта вариация проигрышем оркестра, после чего начинается вторая вариация на тему *C*, в которой опять происходит смена ритмического рисунка на уже знакомые нам триоли. В вариации *C2* прослеживается основная мелодия мотива из части *C*. Но здесь она замаскирована в двухголосии, очень важно исполнителю обратить на это внимание. Стоит подчеркнуть основные ноты *a, g, f, e, d, a*, которые образуют мелодию, а остальные ноты как бы спрятать. Самой сложной из всех этих вариаций является третья (*C3*), и в принципе это один их самых трудных эпизодов в произведении.

В этой вариации все та же тема на нотах *a, g, f, e, d, a* снова завуалирована в двухголосии, но уже состоящем из шестьдесят четвертых. Мотивы соединены между собой тремя нотами, а именно *C, D* и *C*. Главная трудность здесь заключается в том, что нота *D* должна быть исполнена трельным клапаном, который отличается не совсем чистой интонацией. Также здесь встречается очень много интервальных скачков из первой октавы в третью и наоборот, для исполнения которых исполнитель должен обладать натренированным губным аппаратом. При исполнении этой вариации некоторые гобоисты пользуются перманентным дыханием, но далеко не все исполнители владеют данной техникой, такие исполнители немного помогают себе и пропускают одну восьмую долю, для того чтобы успеть набрать дыхание для последующей игры. Эта вариация закрывает раздел *C*, и появляется совершенно новая по характеру и стилю тема – лирическая (*D*).

Раздел *D* – это совершенно новая лирическая тема, которая при развитии приобретает легкий танцевальный оттенок. Она исполняется свободно, с небольшими замедлениями и ускорениями. Эта тема небольшая по размеру, она развивается и приводит нас к очередной каденции.

The image shows a musical score for Section D, consisting of six staves of music. The first staff begins with a circled '9' above the staff and the instruction 'accel. poco a poco'. The second staff continues the melodic line. The third staff starts with a circled '9' above the staff, a dynamic marking of 'fff', and the instruction 'cresc. poco a poco'. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff starts with a circled '9' above the staff and a dynamic marking of 'dim.'. The sixth staff concludes the section with a circled '9' above the staff, a dynamic marking of 'ppp', and the instruction 'cresc. poco a poco'. The music is written in a treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

В каденции раздела *D* гобоисту предстоит «изобразить» двухголосие. Некоторые музыканты в этой каденции также используют технику перманентного дыхания. Этому фрагменту стоит уделить большее внимание. Данная каденция нас плавно подводит к заключительному разделу произведения – *Allegro velocissimo* (*E*). Музыка последнего раздела отражает общий характер произведения. Тема раздела легка, виртуозна. Произведение завершается кодой, в которой повторяется уже знакомая нам тема раздела *C*.

Итак, перечислим исполнительские сложности в пьесе Паскулли «Фаворитка». Основная задача исполнителя – это, конечно же, передать образ и характер произведения. В каких-то разделах это образ самой фаворитки – легкой, заигрывающей девушки. В других частях образ той же фаворитки, только уже влюбленной и страдающей. Что касается технических трудностей, то для исполнения этой пьесы важно владеть пальцевой беглостью, иметь хорошо поставленное дыхание с опорой, уметь исполнять всевозможные динамические оттенки.

В репертуаре гобоистов много красивых, завораживающих, фееричных произведений. Одним из композиторов, который писал восхитительные по своей красоте произведения для гобоя и вошел в историю исполнительства благодаря практически безграничным техническим возможностям игры на гобое, был Антонио Паскулли. Паскулли внес большой вклад в усовершенствование гобоя, становление школы игры, а также написал много методических пособий – сборники этюдов и упражнений. Его произведения для эпохи рубежа XIX–XX вв. были особенными. Несмотря на несовершенство гобоя того времени, Паскулли сочинял весьма виртуозные произведения. В своих сочинениях он сумел показать самые сильные стороны инструмента: его удивительное, бархатное, ни с чем не сравнимое звучание, его виртуозность, разнохарактерность и многогранность.

Безусловно, Паскули своим творчеством внес огромный и неограниченный вклад в развитие и становление школы игры на гобое. Его сочинения до сих пор считаются одними из самых сложных, виртуозных, но тем не менее часто исполняемыми. При жизни композитор был директором оркестровых концертов и всячески способствовал развитию музыкальной культуры того времени. Паскулли был единственным, кто владел редчайшей для того времени техникой перманентного дыхания, которую он использовал на своих выступлениях, поражая публику.

В репертуаре каждого выдающегося гобоиста есть произведения Антонио Паскулли «Фаворитка», «Пчелка». «Фаворитка» часто присутствует в требованиях к региональным, всероссийским и международным конкурсам. В этом произведении собраны практически все технические трудности для гобоя – виртуозные пассажи, длинные фразы, исполняемые на одном дыхании, сложнейшие каденции, мотивы, имитирующие двухголосие.

«Фаворитку» Антони Паскулли можно смело назвать одним из самых ярчайших произведений, написанных когда-либо для гобоя.

У. Х. Айназаров

студент Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ САКСОФОНА Г. КАЛИНКОВИЧА: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Григорий Маркович Калинин (1917–1992) – один из выдающихся представителей современной музыкальной культуры России, талантливый

композитор, пианист, педагог и дирижер. Являясь автором большого количества произведений в различных жанрах, он внес значительный вклад в духовое музыкальное искусство XX века. Сочинения композитора получили широкое международное признание, исполняются на концертах и конкурсах в различных странах мира.

Калинкович сочинял в различных жанрах. Для саксофона он написал: Концертное танго, Концерт-каприччио – вариации на тему Н. Паганини для саксофона альты с оркестром, Концертный вальс для трех саксофонов (1962), Триптих (1974), Павана для саксофона альты; для фортепиано – Сонатина (1939), Три прелюдии и фуги (1939), Соната (1940), Три концертных этюда (1952).

Яркими образцами творческого наследия Г. Калинковича являются Концерт-каприччио – вариации на тему Н. Паганини для саксофона альты с оркестром и Концертное танго для саксофона-альты и фортепиано. Они часто исполняются на конкурсах духового исполнительского искусства различных уровней.

Г. Калинкович написал *Концерт-каприччио для саксофона с оркестром* в период расцвета творчества, сочинение сразу заняло ведущее место в репертуаре саксофонистов, сначала отечественных, а затем и зарубежных. Исполнение Концерта-каприччио для саксофона с оркестром является серьезной проверкой мастерства и зрелости музыканта-саксофониста. Сложный в техническом плане, с множеством ярких, разнохарактерных тем и вариаций, Концерт требует от исполнителя безупречного владения инструментом, знания формы, стилистики музыки и, безусловно, большой выдержки.

На написание Концерта-каприччио на тему Н. Паганини для саксофона с оркестром Калинковича вдохновили Квартет для саксофонов и Концерт для саксофона с оркестром Глазунова. Эти произведения Глазунова впоследствии дали импульс к созданию саксофовых концертов и таким выдающимся композиторам, как А. Флярковский, А. Эшпай, М. Раухвергер, Л. Присс, М. Готлиб и многие другие.

Концерт-каприччио на тему Н. Паганини был написан в 1976 году и посвящен Маргарите Шапошниковой – первой концертирующей женщине-саксофонистке России, народной артистке Российской Федерации, ныне профессору Российской академии музыки имени Гнесиных. Из интервью М. К. Шапошниковой: «Григорий Калинкович, как только узнал, что Михаил Готлиб написал сонату для саксофона, приходит ко мне в класс со словами – "Почему не Я?". Сочинения Калинковича посыпались как из ро-

га избытка. Очень интересно было с ним работать. Это был замечательный человек и композитор»¹.

Музыка Концерта-каприччио предъявляет серьезные требования к исполнителю. Уже с первых тактов ясно, что в Концерте уделяется значительное внимание виртуозной стороне. Саксофон используется автором не только в техническом, но и в мелодическом плане. Солирующая партия изобилует сложными фигурационными ходами, пассажами, хроматическими движениями, захватывающими различные регистры инструмента.

Все развитие Концерта насыщено различными образами: от сосредоточенно-мужественных через светлую лирику к ликующему, виртуозному заключению. В основе Концерта-каприччио – тема Каприза № 24 для скрипки соло итальянского скрипача-виртуоза Николо Паганини. Концерт написан в тональности *ре минор* (*си минор* по строю саксофона-альта). Изначально тема, написанная Николо Паганини, была в *ля миноре*, но так как *ля минор* в натуральном строе – не очень удобная тональность для саксофона альта, Калинкович выбрал более подходящий вариант для исполнителя – *ре минор*. Сложные пассажи, хроматические движения, захватывающие различные регистры инструмента, легко ложатся «под пальцы» исполнителя. Замечательна степень проникновения Калинковича в природу инструмента: звучание саксофона везде благородно и удивительно соответствует самому характеру мелодики. Кроме темы в Концерте восемь вариаций и каденция. Пятая, шестая, седьмая и восьмая вариации и каденция написаны в других тональностях. Таким образом, тональный план всего произведения следующий:

Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар.	6 вар.	7 вар.	Каденция	8 вар.	Тема
d	d	d	D	As	f	Des	f	B	B	d

Что же касается самого исполнения, то в каждой вариации стоят свои задачи. Главная тема начинается воодушевленно и в очень оживленном темпе. Пылкий характер произведения требует от исполнителя, с одной стороны, контрастности звуковедения, а с другой стороны, четкой атаки на инструменте. Особое внимание хотелось бы обратить на первый звук, с которого вступает солист, – звук *си* первой октавы в нюансе *f*. Для того чтобы нота прозвучала предельно точно и чтобы не допустить «выстрела» звука, его необходимо взять бережно, но в то же время отчетливо, с внят-

¹ Интервью опубликовано на сайте <http://saxclub.narod.ru/interview.html>.

ной атакой языка на слог «*ta*». Не менее сложные и тонкие действия выполняют у саксофониста при игре губы, его так называемый амбушюр¹ – мышечно-физиологический комплекс, состоящий из мышц лица, губ, челюсти. Особая сложность работы губ заключается в управлении колебательным движением трости, а также в их способности быстро и точно менять напряжение в соответствии с высотой и силой извлекаемых звуков. Здесь саксофонисту не обойтись без таких выработанных качеств амбушюра, как достаточная сила, гибкость и выносливость. Для достижения чистого интонирования необходимо мобилизовать весь исполнительский аппарат и особенно исполнительское дыхание, что позволяет достичь поставленной задачи. Мелодия саксофона подражает скрипке, и поэтому следует быть особенно внимательным к динамическим и штриховым изменениям.



В процессе изложения темы голосоведение должно быть как можно более отчетливым, очень проникновенным, насыщенным эмоциональными нюансами. Аппарат саксофониста должен быть собранным, но при этом не напряженным, а сконцентрированным на звуковедении. Тема исполняется на *f*, *ff*, *mp*, *p*, и это требует от исполнителя блестящего владения звуком и умения окрашивать его различными оттенками. Солисту следует уделить больше внимания точности и объемности звучания. Ведение звука необходимо контролировать внутренним слухом. Присутствующие в теме пунктирные и шестнадцатые ноты придают остроту звучанию саксофона.

Первая вариация отличается полетностью звучания, все внимание сконцентрировано на виртуозной стороне инструмента. Тембр саксофона должен стать мягче и светлее, а мелодия – быть изящной и полетной, «блестящей», как указано в нотах. Необходимо добиться легкости и непринужденности исполнения. Вариация отличается обилием пассажей, состоящих из триолей шестнадцатых, что создает некую трудность для исполнителя. Необходимо играть на «опоре», это будет способствовать чистой интонации, особенно нот в высоком регистре, а также грамотному исполнению

¹ Амбушюр – от французского языка слова *bouche* – рот и *emboucher* – приставлять ко рту.

хроматических пассажей. Терцовые и квартовые ходы в мелодии нужно сначала выстроить внутренним слухом, так как есть вероятность срыва нот. Триольные пассажи на *legato* должны быть сыграны легко и виртуозно, но при этом каждая нота должна быть отчетливо выиграна. Желательно акцентированно играть первую ноту каждого такта, как бы оттолкнуться от нее и на одном дыхании сыграть весь пассаж, но при этом стремительное движение должно быть ритмическим выверенным, создавая мелодическую линию и фразу. Особую сложность представляет кульминация первой вариации. Заключительный нисходящий фрагмент начинается с ноты *до-диез* второй октавы, как известно, вторая-третья октавы – трудный для исполнителя-саксофониста регистр в плане удержания строя инструмента. Ноту *до-диез* и последующий пассаж следует играть активно, используя весь арсенал дыхательных мышц.

Вторая вариация требует от исполнителя огромного внимания и концентрации, так как технически она очень сложная. Из исполнительских сложностей здесь выделяются две основные – звук и интонация. На протяжении всей вариации звук должен быть упругим и устойчивым, но в то же время полетным. Необходимо играть на опоре брюшных мышц и использовать все виды резонаторов звука, в этом случае он будет насыщенным, объемным. Особое внимание следует уделить интонированию.

С первых же нот музыка должна ввести слушателя в атмосферу стремительного, вихреобразного потока. Важную роль играет пальцевая беглость, умение в быстром темпе исполнять виртуозные пассажи интонационно чисто. Для передачи необходимого характера вторая вариация написана в штрихах *legato* и *staccato*, чередующихся друг с другом. Движение шестнадцатых и тридцать вторых нот должно быть очень точным по темпу, ритмически выверенным и с четкой артикуляцией, особенно в среднем и верхнем регистре. Для достижения этой цели необходимо контролировать объем и скорость подаваемого воздуха. Быстрый темп, восходящие и нисходящие интонации, скачки придают теме устремленность и динамизм. Важно правильно выстраивать фразы с указаниями авторских лиг, которые в данном случае являются подсказкой фразировки для исполнителя. Весь раздел проходит на едином дыхании. Это очень большое испытание для солиста на выносливость, поскольку с начала вариации и до пятой цифры вообще нет пауз и времени для передышки. Из-за этого саксофонисты часто не доигрывают последнюю ноту фразы, при прослушивании складывается ощущение прерванного предложения. Очень редко

саксофонисты в таких случаях применяют перманентное дыхание¹, при этом обычно страдает устойчивость ноты, а это влияет на тембр и интонацию звука. Из-за колебания струи воздуха, подаваемого в мундштук инструмента, исполнители неохотно используют его, а иногда банально не умеют его делать.

Третья вариация – Animato – написана в *си миноре*. В тональном плане она не отличается от второй вариации. Особую сложность для исполнителя представляют шестнадцатые ноты на штрихе *staccato* – акценты четко поставлены на сильные доли. Подобный рисунок придает музыке маршеобразный характер, саксофон подражает скрипке, играющей на *pizzicato*. Вариация исполняется с нарастающей динамикой и непрерывным движением. Интересно отметить, что Шапошникова исполняет данную вариацию в более быстром темпе.

Далее саксофон вступает в Пятой вариации, минуя оркестровую Четвертую. *Пятая вариация* не содержит технических сложностей, но требует эмоциональной полноты и насыщенности звучания. Здесь сочетаются как проникновенный лиризм, так и драматический накал, для достижения которых необходимо разнообразие нюансов и тембровых красок. При ее кажущейся простоте она довольно сложна для исполнителя в отношении фразировки. Необходимо связать фразы в очень длинном построении, распределить динамическое нарастание так, чтобы подвести к кульминации. Саксофонист должен внимательно чувствовать пульсацию и ансамбль с оркестровой партией.

Шестая вариация – Allegretto – написана в *си-бемоль мажоре*. В тональном плане она отличается от всех остальных вариаций. Она жизнерадостная, певучая, в ритме вальса с прыжками и поклонами. В этой вариации Калинкович отстраняется от сумрачных красок, он смотрит на мир в более светлых и позитивных тонах. Особое внимание следует обратить на арпеджированные и хроматические движения шестнадцатых нот, которые присутствуют на протяжении всей части вариации.

Седьмая вариация не представляет особую сложность для исполнителя и по продолжительности является самой короткой из всех. Она служит мостом, подготавливая слушателя к каденции. Единственной трудностью

¹ Перманентное дыхание – техника непрерывного дыхания (циркулярное дыхание, циклическое дыхание) – специфический способ вдоха/выдоха при игре на духовых инструментах. Заключается в осуществлении вдоха носом при одновременном быстром выталкивании воздуха из ротовой полости движением щек или языка. Это позволяет обеспечить постоянный поток воздуха, приводящий к постоянному звуку духового инструмента.

для исполнения может быть нота *фа* третьей октавы. Но профессиональный саксофонист должен взять эту ноту, тем более она играется на *forte* с акцентом и дальнейшим передуванием звука.

Каденция должна звучать эмоционально, более интимно, как воспоминание. Она требует от исполнителя объемного тембра, смелого звучания инструмента, а также чистой интонации в верхнем регистре. В конце на ноте *до* нужно немного задержаться, а потом, постепенно затихая, прийти к ферматной *до-диез* и раствориться в звуке, как легкое, приятное воспоминание.

Восьмая вариация – Andante cantabile – светлая, очень нежная и чувственная, поэтому она должна исполняться с особым трепетом и выразительностью. Здесь важно добиться плавности перехода от одной ноты к другой. Особую выразительность лирической темы, написанной Калинковичем, придают динамические градации от *forte* до *pianissimo*.

В заключительной вариации сложность для исполнителя представляют ноты третьей октавы, в особенности *фа-диез* и *соль*. Исполнитель должен взять их подготовленным аппаратом, исполнить ноты аккуратно, точно рассчитать расход воздуха, не напрягая губы и дыхательные мышцы, играя все на опоре.

Концовка Концерта яркая, блестящая и энергичная, что требует от исполнителя огромного внимания и концентрации. Завершается все решительно, величаво и грандиозно на ноте *си* третьей октавы. Важно при взятии этой ноты не зажимать губной аппарат и пробовать разные варианты аппликатуры. Нередко саксофонисты ошибаются в конце Концерта именно на этой ноте.

Концертное танго Г. Калинковича также посвящено Маргарите Шапошниковой. Схема формы Концертного танго: А (ц. 1) – В (ц. 3) – ход (фп.) – А1 (ц. 7) – С (фп., ц. 9) – D (ц. 11) – Каденция – А (ц. 14).

Написано в *ре миноре* по партии саксофона-альта и в *фа миноре* в натуральном строе. Очень удобное в тональном плане произведение для исполнителя. В Концертном танго преобладают непринужденные, жизне-радостные, светлые, нежные тона. Гибкие узорчатые фигуры саксофона украшают все произведение, фортепиано поддерживает гибкость оппонента, придавая насыщенность, певучесть, взволнованность этой светлой музыке. Саксофоново звучание требует от исполнителя объемного тембра, смелого звучания инструмента, а также чистой интонации в верхнем регистре, особенно в скачках на *legato*, когда волнение утихает и мелодия плавно переходит во вторую октаву. Скачки должны исполняться очень

связно и чисто. В исполнении пассажей требуются легкость и виртуозность, отчетливость, ритмическая выверенность. Опора брюшных мышц придаст звуку в пассажах из мелких длительностей насыщенность, объем и полетность.

Окончание танго (А) необходимо играть на *piano*, постепенно наращивая динамику до *ff* – полного, насыщенного звучания инструмента. Постепенно нарастающее движение выплескивает взрыв бурной энергии в конце финальной темы, подводя торжественный итог пьесы. Заканчивается произведение на ноте *mi* третьей октавы. В исполнении Маргариты Шапошниковой можно услышать еще и ноту *re* четвертой октавы – головокругительный вираж мастера.

Таким образом, в саксофоновых произведениях Калинковича наблюдаются следующие исполнительские сложности, нюансы:

- насыщенность саксофоновой партии в техническом плане;
- сложность достижения идеального звукоизвлечения, выверенности деталей;
- сложности интонирования;
- качественная артикуляция, владение высокими (переходными) нотами;
- трудности извлечения протяженных звуков: дыхание, ритмические особенности, исполнение на *piano*;
- владение штрихами, фразировкой, регистрами инструмента, трудности игры октавных ходов мелкими длительностями *legato*.

Концерт-Каприччио на тему Паганини для саксофона с оркестром и Концертное танго Г. Калинковича для саксофона по праву можно назвать самыми удачными среди его произведений. Они являются жемчужиной репертуара практически всех профессиональных саксофонистов. В этих сочинениях Калинкович смог продемонстрировать и разнообразие штриховой техники, и богатство нюансов, оттенков, широту звуковой палитры саксофона, теплоту, глубину и красоту его звучания. Следует отметить, что в произведениях есть небольшие каденции, позволяющие исполнителю показать сочность звука, богатство тембра и звуковой диапазон инструмента. Пристальное внимание следует уделить чистоте и точности интонации, плавности и мягкости в переходах, соединении звуков. Также немаловажно в этой музыке воссоздать образ, задуманный автором, и привнести в исполнение свое видение. Одним из важных элементов освоения произведений Калинковича является их интерпретация, то есть трактовка, раскрытие замысла.

Ю. А. Анисимова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Т. А. Алмазова,
кандидат искусствоведения, доцент*

М. РЕГЕР. СЮИТА № 3 ДЛЯ АЛЬТА SOLO: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Макс Регер (1873–1916) – выдающийся немецкий музыкант – композитор, дирижер, органист, пианист, педагог и теоретик, творческая жизнь которого проходила на рубеже XIX–XX веков.

Диапазон творчества композитора огромен – охватывает почти все жанры, кроме сценических. Его музыкальное наследие включает 146 опусов: это органная музыка, небольшое количество оркестровых произведений, хоровые композиции, фортепианные сочинения.

Значительную часть творческого наследия М. Регера составляют камерно-инструментальные произведения (70 опусов). Как пишет исследователь творчества М. Регера А. Хачатуров, «камерными произведениями начинается и завершается творческая биография композитора: под ор. 1 значится Соната для скрипки и фортепиано (1890), а под ор. 146 – Квintет для струнных с кларнетом (1916)» [2].

Камерная музыка композитора предназначена для самых разных инструментальных составов: два трио (серенады) для флейты, скрипки и альты, три струнных трио, два фортепианных трио, квинтет для струнного квартета и кларнета, струнный секстет, два фортепианных квинтета, пять струнных квартетов, два фортепианных квартета.

Продолжая традиции Баха, Макс Регер создает сочинения для струнных соло (ор. 91, 117, 131), а также он пишет один из первых образцов сюиты для альты соло.

М. Регер создал три сюиты для альты (объединенные ор. 131 d) в конце своей жизни – в 1915 году. Один из исследователей творчества композитора отмечает, что «по какой-то непонятной, необъяснимой закономерности цепочка выдающихся композиторов обращается к солирующему альту лишь на склоне своих лет. Странно было бы видеть в этом некое пренебрежение, недостаточное внимание к созданию музыки именно для альты, как для инструмента "недостаточно сольного". Скорее можно предположить обратное – что тембр и характер звука альты располагают к выражению наиболее сокровенных мудрых мыслей, всплеск чувств, устояв-

шихся во времени, отражающих концентрированный жизненный опыт, раздумья, тревоги и надежды, квинтэссенцию духа создавшего их творца музыки. В самом деле: две сонаты И. Брамса – ор. 120, Сказочные картины Р. Шумана – ор. 113, Соната Д. Шостаковича – ор. 147 (посмертный). Три сюиты М. Регера – за год до смерти, Концерт Б. Бартока – не завершен в связи с кончиной» [1. С. 166–167].

Сюиты для альтя solo М. Регера представляют собой многочастные циклические композиции, состоящие из четырех частей, но соотношение частей в них различно. Композиции Первой и Третьей сюиты напоминают баховскую Первую сонату для скрипки solo сопоставлением: медленно – быстро – медленно – быстро, а форма Второй сюиты – структуру классической симфонии времен Бетховена: подвижная первая часть, медленная вторая, третья часть – Менуэт и блестящий финал.

Четырехчастная композиция Сюиты № 3 охватывает широкий круг образов: лирических, жанровых, драматических и повествовательных. Форма частей компактна: почти все они (кроме второй) написаны в простой трехчастной форме.

Первая часть Сюиты (*Moderato*) сдержанная, спокойная, сменяется второй частью (*Vivace*), которая носит жанровый, танцевально-скерцозный характер (сложная трехчастная форма). Третья часть – это сосредоточенное, возвышенное и благородное *Adagio*. Завершается цикл моторным и динамичным финалом (*Vivace*).

В стилевом отношении Сюита сочетает в себе элементы барочной музыки и приемы письма музыки XX века.

Сюита № 3 насыщена множеством контрастов, что требует от альтиста разнообразия в тембровом и штриховом отношениях. В исполнительском плане сочинение представляет собой достаточно сложное произведение, поэтому музыкант должен иметь высокий уровень технической подготовленности и художественного мастерства: уверенное владение различными видами техники, умение быстро реагировать на динамическую рельефность музыкального материала. Для передачи настроения каждой части альтист также должен обладать незаурядными артистическими способностями. Но в то же время, раскрывая разнохарактерность каждой части, следует помнить об исполнении Сюиты как целого произведения.

Композитор раскрывает здесь весь ресурс выразительности инструмента, в сочинении задействованы все его регистры, зачастую резко сопоставляемые. Особенно ярко это проявляется в Скерцо (во второй части) Сюиты.

Одна из самых важных задач – подбор верного тембра инструмента в разных фрагментах сочинения. Инструмент должен звучать насыщенно и ярко в первой части, легко и изящно – во второй, благородно – в третьей и ярко и блистательно – в четвертой. Помимо хорошего, качественного звукоизвлечения исполнителю необходимо грамотно подобрать аппликатуру.

Сюита № 3 для альты solo М. Регера – один из ярких образцов альтовой музыки начала XX века. Сочинение прочно вошло в современный концертный и педагогический репертуар. Среди его исполнителей такие выдающиеся музыканты, как Нобуки Имаи, Юрий Башмет и др.

Опыт Регера получил продолжение в творчестве последующих композиторов. Сочинения для альты solo созданы П. Хиндемитом, И. Стравинским, Г. Литинским, Ф. Дружининым, И. Красильниковым, Н. Сидельниковым, А. Хачатуряном и др.

М. Регер является одним из первых композиторов XX века, которые создали предпосылки для развития альтовой музыки в искусстве второй половины XX – начала XXI века.

Список литературы

1. *Паликов Б.* Макс Регер и его три сюиты для альты соло (вопросы интерпретации второй сюиты ре мажор) // Вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. 2013. Вып. 10. С. 162–177.

2. *Хачатуров А.* Эстетика, стиль и жанры в творчестве Макса Регера. Вопросы интерпретации произведений на примере Первой сонаты для органа op. 33. [Электронный ресурс]. URL: <http://principal.su/e-stetika-stil-i-zhanry-v-tvorchestve-maksa-regera-voprosy-interpretatsii-proizvedenij-na-primere-pervoj-sonaty-dlya-organa-op-33/>. Дата обращения: 7.11.2015.

М. Г. Ахметов

профессор Казанской государственной консерватории

ИНТЕРИОРИЗАЦИЯ ИНТОНАЦИОННОЙ ДИСЦИПЛИНЫ В ТЕХНИКЕ СКРИПАЧА

Как организм человека справляется с задачей управления своим поведением? Ответ на этот вопрос в отечественной психофизиологии был дан уже И. М. Сеченовым, который говорил, что «чувствование повсюду имеет

значение регулятора движения, то есть первое вызывает последнее и видоизменяет его и по силе, и по направлению» [3. С. 236–237].

Академик И. П. Павлов всегда указывал на решающую роль восприятия по отношению к поведению и утверждал, что если всю центральную нервную систему разделить на две функциональные половины – воспринимающую и исполнительскую, то в первой из них происходит высший анализ и синтез приносимых сигналов, а отсюда, уже измеренные и оцененные, они направляются в исполнительный – эфферентный отдел [См.: 1. С. 104–105].

Оба эти кардинальные положения утверждают решающее значение восприятия по отношению к действию.

В своей повседневной жизни мы всегда осознаем, насколько важное значение имеет для нас зрительное восприятие – наши глаза должны точно видеть очертания предметов: их контуры, линии, размеры, цвет и прочее. В этих обстоятельствах мы при необходимости надеваем очки или заботимся о достаточной освещенности. Вся эта бытовая закономерность является свидетельством определяющего значения зрительной сенсорики, а успешная реализация рабочих целей функционально предназначается proprioцептивным, то есть моторным уровням, расположенным уже в двигательной системе человека.

Природу и сущность музыкальной деятельности составляют слухомоторные взаимосвязи, и потому то, что музыкант воспроизводит на инструменте, он прежде всего должен познать и оценить слышанием. И в этом отношении техническая природа самого инструмента обуславливает различную специфику слухового восприятия для клавишников, с предварительно настроенной и фиксированной на самом инструменте интонацией, и для струнников, для которых чистота интонации составляет первозданную и острейшую проблему буквально с каждым взятым звуком. Обостренная в своей требовательности и тщательности интонационная работа над каждым звуком и созвучием является категорической необходимостью занятий скрипача.

Проблема должна решаться прежде всего на уровне слуховой сенсорики, и на этот счет в истории, психофизиологии было осуществлено много различных исследований. Заслуживают внимания экспериментально обоснованные утверждения американского психолога Сисора о том, «что человек может стать музыкантом при слуховом пороге различения двух звуков, отстоящих друг от друга на 12 центов (1 цент – одна сотая тона).

При пороге различения от 12 до 32 центов человек может получить лишь общее, но не специальное музыкальное образование» [Цит. по: 2. С. 133].

Сишор в своих выводах исходил из предположения, что данная способность имеет врожденную природу и не поддается развитию. Однако реальная практика показывает, что слуховое восприятие поддается развитию на любом возрастном уровне, но, безусловно, со своими специфическими, индивидуально обусловленными, личностно обозначенными проблемами.

Учитель при первой же встрече со своим маленьким учеником начинает на его скрипке настраивать струну *ля*. Он старательно вертит колком в поисках чистого *ля*, при этом сверяя его с фортепианным *ля*, добиваясь истинной достоверности в унисонном сочетании. При этом ученик с послушным вниманием наблюдает за хлопотами своего учителя и отмечает для себя, какой же результат может быть принят как интонационно чистый. Он даже может попытаться сам напеть это *ля*.

Итак, мы с начинающим скрипачом настроили одну струну, но на скрипке их четыре, и тогда мы принимаемся за соседнюю струну *ре*, это влечет за собой новые занимательные обнаружения. В первом случае мы услышали и уяснили себе чистое звучание унисона, а здесь мы струну *ре* пристраиваем к струне *ля*, и в этом созвучии также стремимся найти его чистую интонацию. А квинта звучит своеобразно, но она также может иметь свое качество, которое должно расцениваться как чистое.

Теперь у нас состоялось первое знакомство с квинтой, а потому мы можем выяснить, как она может звучать в двух последующих обстоятельствах, связанных с настройкой струн *соль* и *ми*. Эти струны также пристраиваем к соседним струнам чистыми квинтами. После знакомства со всеми четырьмя струнами скрипки, прослушивания их звучания и пропевания собственным голосом следует обратить внимание на левую руку, обозначить номерами четыре пальца (кроме большого).

За время начальных занятий ученик узнает названия и порядок всех звуков в гамме и даже может не только назвать их скороговоркой вверх и вниз, но даже пропеть их, внимательно вслушиваясь в то, как они звучат, и стараясь петь интонационно чисто, пусть даже под контролем и с участием педагога. И теперь если на уже знакомой струне *ля* установить первый палец, то ученику вполне понятно, что он взял ноту *си*, и далее последующие ноты подряд идущими пальцами. Пока это будет происходить на первой позиции руки – ее позиционные перемещения будут осваиваться в последующем времени.

В этих первоначальных занятиях все более настоятельной необходимостью и даже требованием становится интонационное соответствие. В этом отношении, так же как и при настройке инструмента, скрипач пытливо добивается максимальной достоверности унисонного сопоставления с фортепианным *ля* и предельной точности внутренних квинтовых взаимодействий, а также во множестве других звуко сочетаний.

Далее, после осознания учеником окраски и звучания чистых квинт, необходимо знакомство и уяснение интонационной окраски других интервалов – благозвучных секст и терций, конкретных и острых в своей звонкости квинт и кварт, резких и категоричных септим и секунд. Это восприятие окрашенности звучаний способствует развитию у ученика слуховой апперцепции.

При этом в своих повседневных занятиях на грифе, связанных с выяснением для слуха чистой интонации, мы обнаружили, что решающее значение в них имеет также поступь играющих пальцев. Играющий начинает при игре на инструменте уяснять себе меру движений пальцев, чтобы получить наилучший результат. Таким образом, он постепенно вырабатывает в себе интонационную ориентировку, в нем складывается начальный опыт самостоятельной корректировки интонации как в слуховых, так и в проприоцептивных, то есть двигательно-игровых, ощущениях. Отечественная психология еще с начала 1930-х годов утверждала зависимость развития и протекания работы субъекта от условий и характера его деятельности и значение его последовательного перцептивного развития. В работе музыканта эта закономерность подтверждается необходимостью основополагающего развития профессионально ориентированной сенсорики.

Функциональная природа развития слухомоторики скрипача определяется тремя составляющими – поисковыми, установочными и корректировочными. Скрипач должен, прежде всего, находить слухом и исполнительными ощущениями наиболее точный вариант интонации данного звука и при этом быть способным к оперативной корректировке при возникающих отклонениях.

Упорная работа при максимальной сосредоточенности слышания с течением времени начинает порождать в восприятии играющего ассоциативную окрашенность звуков – ясный, точный, острый или напротив – смутный, расплывчатый, неопределенный и т. д. И таких нюансов в разнообразии может быть индивидуально порождено во множестве.

Действенным подспорьем в интонационной работе может быть познание, освоение и использование такого заложенного в реальности физического явления, как интерференция в различных волновых и колебательных процессах, ведь звук имеет волновую природу. Если разность колебательных фаз остается ровной и постоянной во времени, то эти колебания расцениваются как когерентные. Колебания, у которых соотношения фаз не имеют упорядоченности, называются некогерентными.

Феноменом когерентности является тот факт, что вследствие упорядоченного наложения звуковых волн и их кратности чистые двойные ноты порождают третий звук, который вследствие физико-математических закономерностей оказывается по высоте ниже реально звучащих, породивших его.

Например, если мы пройдемся гаммообразно терцовыми созвучиями на верхних двух струнах, то терция *до – ми* на высоте второй октавы воссоздает звучание *до* малой октавы, терция *ре – фа* породит *си-бемоль* малой октавы, терция *соль – си – соль* первой октавы, терция *ля – до – фа* первой октавы, терция *си – ре – соль* первой октавы, терция *до – ми – до* первой октавы и далее ввысь, в той же закономерной последовательности складывающихся соотношений.

Абсолютно аналогичную и закономерную последовательность можно обнаружить также, если мы отправимся вверх секстовыми созвучиями на тех же верхних двух струнах: секста *ля – фа* воссоздаст звучание *фа* малой октавы, секста *си – соль* породит *соль* малой октавы, секста *до – ля – фа* первой октавы, секста *ре – си – соль* первой октавы, секста *ми – до – до* первой октавы, секста *фа – ре – си-бемоль* малой октавы, секста *соль – ми – до* первой октавы, секста *ля – фа – фа* первой октавы и так далее вверх движением реальных секст и их акустических порождений.

В своей кропотливой практике мы обнаруживаем, что каждое двойное созвучие при своей отчетливой и устойчивой интонационной точности обнаруживает резонансный эффект и начинает звучать ярко и звонко.

А когерентность звучания двойных нот порождает как следствие свой третий звук, который рождается уже в среде и всегда оказывается по своей высоте ниже наличных звуков, а потому семантически уместно называть его «унтертон». И это определение утвердилось как функционально оправданное уже в более чем полувековой практике работы со студентами автора.

Но проблема с обнаружением и вскрытием этого по сути технического феномена, уяснения природы и условий его возникновения требовала

всегда значительного расхода времени даже при занятиях фактически с уже достаточно взрослыми подопечными. Прежде всего приходилось уяснить этимологию самого понятия «унтертон» – для большинства оно представлялось странным по отношению к давно привычному в музыкантском быту определению «обертон».

Но в процессе занятия с течением времени физическая и акустическая природа унтертона уясняется, его тональная форманта становится для играющего привычной, и это оказывается эффективным подспорьем в работе над интонацией. Действенно обуславливается это тем обстоятельством, что в результате своей интонационной работы скрипач получает двойное созвучие, порождающее свой унтертон, который пристраивается к звучащему двоезвучию как к складывающемуся трезвучию.

В музыкантском быту, когда говорят о музыкальных способностях личности, то называют две категории слуховых задатков: абсолютный слух и относительный. При этом первая категория расценивается как приоритетная, хотя для музыканта доступно и необходимо овладеть обеими категориями на достойном уровне. Решающим критерием здесь будет обязательная острота слуха, то есть развитая интонационная восприимчивость, когда слух реагирует на микроградации интонационных отклонений.

И в этом отношении способ интонационных взаимосопоставлений наличных звуков, как для слухового уяснения, так и для рук, при технической проработке фактуры произведения имеет действенное значение, потому что обостряются как слуховые, так и игровые ощущения.

Поэтому для скрипача, так же как и для любого струнника, решающее значение прежде всего имеет ясность интонационного восприятия, то есть полноценность слуховой сенсорики, и затем полноценная адекватность проприоцептивных усвоений, то есть функциональная дееспособность моторики. Эта работа закономерно требует максимальной тщательности, осмысленной целенаправленности для успешной интериоризации всего сложного исполнительского комплекса.

Список литературы

1. Павлов И. П. Полное собрание сочинений. Т. III. Кн. 2. М.; Л., 1951.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология. М., 1997.
3. Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947.

А. А. Белянин

студент Казанской государственной консерватории

Н. Г. Агдеева

кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ С ФОРТЕПИАНО № 1 А. ОНЕГГЕРА: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Соната для скрипки с фортепиано № 1 А. Онеггера относится к раннему периоду творчества композитора, когда он с большим вниманием обращается к написанию инструментальной музыки. К этому времени относится ряд сонат, в которых Онеггер шлифует стиль, обогащает мелодический и гармонический язык, – Первая (1918) и Вторая (1919) сонаты для скрипки и фортепиано (в Первой применены политональные приемы), Соната для альты и фортепиано (1920), Сонатина для двух скрипок (1920), Соната для виолончели и фортепиано (1920), Сонатина для кларнета и фортепиано (1922), по характеру образов наиболее близкая к эстетике «Шестерки». О значимости ранней камерной музыки Онеггера пишет Раппопорт: «...уместно остановиться на остальных произведениях, особо выделив ранние, в которых формировались творческие принципы и особенности стиля композитора. Так, в музыке для драмы кристаллизовались основные черты театральной драматургии Онеггера, в романсах были найдены приемы вокальной декламации, а в инструментальных миниатюрах, сонатах и квартетах – структурные закономерности зрелых симфонических произведений (этим измеряется значение камерной музыки в творчестве Онеггера)» [1].

Соната № 1 для скрипки и фортепиано состоит из трех частей. Первая часть Сонаты – *Andante sostenuto* – написана в сонатной форме. Форма трактуется Онеггером в соответствии с чертами его стиля в более поздних произведениях: в ней можно обнаружить следование классическим традициям в плане ясности формы, драматургического плана, а также проникновение романтических черт – касается тонального плана, образной трансформации тем в процессе развития. Уже в экспозиции I части содержится разработочность, которая вместе со сложным тонально-гармоническим обликом придает напряженность, динамичность, энергию этой музыке.

Изложение начинается с фортепианного вступления на *pianissimo*. Оно основано на чередовании аккордовых комплексов и пульсирующей в октаву ноты *ми*. Уже в этих аккордах просматриваются зачатки политональности, характерные как для данной сонаты, так и для многих других

произведений Онеггера. Например, с первыми звуками скрипки, когда в партии сопровождения одновременно сочетаются квинта *ре-диез – ля-диез* и звуки ля-мажорного трезвучия. В мелодии же в данный момент звучит натуральный *ля минор* с ярко выраженными модальными оборотами. Наличие параллельных квинт в сопровождении и октав в верхнем голосе, то есть чистых интервалов, также не случайно – данные средства будут применены композитором и в дальнейшем развитии. Сложно говорить о ясной тональности в произведении в целом. В начале сочинения задается только тоническая квинта *до-диез минора*, однако ясного утверждения тональности нет, даже заключительный аккорд содержит побочный тон.

VIOLON
And^{te} sostenuto ♩ = 66 à 72

PIANO
pp

В следующих проведениях тема поручается попеременно фортепиано и скрипачу, то фразы целиком, то лишь ее фрагменты. В партии фортепиано тема проводится плотными аккордовыми комплексами. В партии скрипки тема дробится на короткие мотивы, которые, объединяясь, вырастают в протяженную фразу, затем снова дробятся. Узнаваемым остается только начальный мотив – диатонический оборот и ритм: четверть с точкой и восьмая и затем триоль с доведением до сильной доли. В итоге развития – интонационно-ритмического, фактурного, регистрового, тонально-гармонического – мы приходим к кульминации первой темы.

Вторая тема – распевного характера, широкого дыхания. Она поручена фортепиано и представляет собой нисходящую мелодию в пентатонном ладу. Отсутствие полутонов сообщает ей спокойствие и безмятежность. Интересно, что данная тема тонально более определена: в партии левой руки у фортепиано звучит арпеджированное трезвучие *си мажора*. Однако это ощущение мимолетно и кратковременно: гармоническая ткань в теме насыщена диссонансами, среди которых аккорды с добавленными тонами, сочетания расщепленных тонов, политональные сочетания, а также увеличенное трезвучие и аккорды квартовой структуры.



Тема доходит до своей кульминации на *sff* в партии фортепиано и постепенно истаивает в музыкальной ткани на *pp*. Заключительный раздел экспозиции напоминает по фактуре тихий колокольный звон – здесь выписаны «гудящие», протянутые басы и аккорды, на фоне которых, будто эхо или воспоминание, звучат интонации второй темы.

С цифры 4 начинается разработка. В самом ее начале развивается первая тема. Как отмечают многие исследователи, в трудах которых анализируются сонатно-симфонические циклы Онеггера, сонатные экспозиции можно назвать разработочными, а разработки и репризы в его сонатных формах имеют тенденцию объединяться. Таким образом, сонатная форма содержит две фазы.

В разработке темы сплетаются, между ними появляются родственные черты, например, в заключении фразы – пунктир. В кульминации разработки на громкой звучности проходит тема побочной партии в обращении, направленная вверх, откуда после широкого скачка начинается следующее восхождение. На пике кульминации (*Agitato*) возникает интересный, с точки зрения творческих устремлений композитора, момент: интонации темы оформлены ритмически в дважды меньшие длительности, представляя собой ритмическую вариацию темы.

Данный прием найдет свое самое яркое воплощение в одном из самых популярных произведений композитора 1920-х годов «Пасифик 231», он отражает урбанистические опыты в русле воззрений «Шестерки». «...заданной эмоциональной программой становится сугубо эмоциональное любование стихией движения», – пишет Ходос [2]. Одним из средств передачи ощущения движения становится ритмическое крещендирование, ритмическое ускорение – последовательный переход от крупной пульсации к мелким единицам через дробление.

После яркой и динамичной кульминации наступает просветление: фактура становится разреженнее, прозрачнее. Появляется снова «мерцающая» фактура, напоминающая колокольный звон. Все развитие приводит к неожиданному звучанию побочной партии в *до мажоре*.

После нескольких проведений темы побочной партии путем мелодических связей через звуки ля-бемоль-мажорного трезвучия (общий звук *до*) развитие приводится к до-диез-минорным звукам (общий звук *ми*). Хотя все равно звуки *до-диез* и *до* звучат одновременно. Заканчивается произведение восходящими направленными мотивами в ритме главной партии на основе начальных аккордов сопровождения.

С исполнительской точки зрения партия скрипки в данной части ставит перед музыкантом в первую очередь задачи драматургического плана – отразить стихию движения за счет многократных повторов в различном оформлении тематизма главных тем, показать их развитие путем разного звукоизвлечения, силы смычка. В штриховом отношении в партии скрипки здесь преобладает *legato*. Наиболее протяженное *legato* наблюдается при начальных проведениях темы побочной партии, которая затем дробится потактно. В самом конце части появляются флажолеты.

Вторая часть – быстрое *Presto* в *фа-диез мажоре*. Тема данного раздела также диатонична, содержит характерные народно-песенные интонации в каденции. Основным качеством фактурного оформления данной темы является ее линейность, которая в партии фортепиано даже подчеркивается октавными дублировками.

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin. The first system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *ff* and a violin part. The second system features a *glissando* in the violin part and a dynamic marking of *f*. The third system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Тема двусоставна, каждый ее элемент получит развитие в дальнейшем – это начальный октавный спуск, начинающийся со звуков фа-мажорного трезвучия, и «кружение» вокруг ноты *си-бемоль*. Тема в дальнейшем проводится в разных тональностях, ее линейное строение позволяет не связывать эти тональности функционально – они сопоставляются. Второй элемент также развивается практически сразу после его первого появления, например, в цифре 2 он становится более мелодичным и певучим, проводится на *legato* более крупными длительностями и с изменениями направления мелодического движения, но все-таки остается интонационное и ритмическое сходство. Далее главная тема части с нисходящей квартой в начале дробится, вычленяется только первая ее интонация, которая проводится в разных голосах имитационно. В завершение ее развития появляется родственный ей элемент, строящийся как скандирование одного звука с его опеванием в триольном ритме. Он будет появляться и в дальнейшем на гранях формы.

Следующая тема – *Tempo (tranquillo)* – проводится в *си мажоре*. Ее мелодия диатонична, постоянно повторяется ее начальная интонация. В сопровождении темы звучат чистые квинты, напоминающие бурдон в народных наигрышах. Можно сказать, что часть в целом по характеру тем вызывает ассоциации с народным гулянием, народной стихией, весельем, ярмаркой, балаганом.

Следующий раздел – *Tempo I* – развивающий. Он начинается с *fugato*, построенного на теме скандирования. Тема проводится в трех голосах и, что характерно, в кварто-квинтовом соотношении, обнаруживая следование классическим традициям.

Далее развитие подхватывается мотивами разных тем: обоих элементов начальной темы, интонаций второй темы, с постепенным крещендированием и увеличением диапазона звучания. Кульминацией развития становится стреттное проведение начального мотива основной темы, которое переходит в ее дальнейшее контрапунктическое развитие. Тема проводится в имитационных переключках в партиях обоих инструментов и также в обращении.

В цифре 12 характер темы меняется – она звучит на *pp subito* в «пасторальной» тональности *фа мажор*. Мелодия звучит в высоком регистре, парит на фоне переливчатых фигураций у фортепиано, у скрипача – протяженное *legato*.

Заканчивается часть кодовым разделом на основе главной темы в темпе *Piu presto*.

Третья часть начинается со вступления – *Adagio*, которое образует тональную арку с первой частью. Вступление основано на поступенных ходах в диапазоне тонической терции с последующей остановкой на V ступени.

Adagio $\text{♩} = 56$
(4+2+4)
sempre pp e sostenuto

Интересен метр вступления: заданное дробление внутри такта создает ощущение переменности метра. Забегая вперед, отметим, что ритмическое оформление во всей части отличается разнообразием, которое отражается как в меняющихся размерах, так и в смещении долей посредством акцентов при неизменном тактовом размере. Начальный такт, как остиная тема, многократно повторяется и затем ритмически ускоряется (выписывается восьмыми), подготавливая основную тему финала.

Главная тема финала – *Allegro assai* – олицетворение идеи движения.

Allegro assai $\text{♩} = 126$
f string.
Tempo

Острая ритмика, угловатые интонации, скандирование, линейный принцип в фактуре характеризуют эту тему.

Побочная партия (цифра 4) несколько контрастирует с главной – она более напевна, поручена скрипке и исполняется на *legato*, однако внутренняя пульсация в ней остается прежней – триольный ритм главной партии сохраняется в сопровождении. Заканчивается экспозиция небольшим эпизодом, в котором механистичность выходит на первый план: музыка становится жесткой, появляются акценты на каждый диссонирующий аккорд, с помощью лиг смещаются доли (цифра 6). Затем громкость стихает и из глубин фортепиано в нижнем регистре раздается тема вступления на *p marcato*.

В разработке интенсивно развивается главная партия – она приобретает еще более энергичный, жесткий характер. Средства развития выбраны Онеггером те же: вычленение начального мотива темы, его тональное, фактурное, регистровое развитие, в кульминации добавляются средства полифонического развития – имитация, канонические переключки, стретты.

На пике развития, на *ff*, начинается реприза (цифра 11, *Tempo largamente*). Звучит главная партия у скрипки в *до-диез миноре*, с имитацией у фортепиано, а в сопровождении в нижнем регистре фортепиано грузно и торжественно-наступательно – тема вступления. Побочная партия также звучит в основной тональности, однако подчинена характеру главной.

В цифре 14 появляется раздел, сходный со знаменитыми эпизодами «нашествия» в произведениях Равеля и Шостаковича, – *ostinato* в пунктирном ритме на основе тем вступления (по сути остинатность была задана с самого начала части). Это, на наш взгляд, средоточие механистичности, его квинтэссенция в данном сочинении. Заканчивается произведение темой вступления в ее первоначальном облике и характере.

Таким образом, Соната № 1 Онеггера является ярким примером раннего творчества композитора, в котором зарождаются черты его будущего зрелого стиля. Очевидно здесь и претворение идей, характерных для творчества Онеггера 20-х годов XX века, связанных с идеями французской «Шестерки» – урбанистических, конструктивистских, воплощение в музыке новинок прогресса (шума машин, городов и т. д.). В музыке данной Сонаты это выражается в ритмическом ускорении, линейности в фактуре тем, размерах тем – коротких по протяженности, основанных на многократной повторности при экспонировании и развитии, большой роли ритма, акцентов, акцентирующих штрихов. Все перечисленные средства требуют от скрипача понимания эстетики, стиля композитора, концепции произведения, его образно-смыслового наполнения.

Список литературы

1. *Rannonort L.* Артур Онеггер. Л., 1967. С. 79. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.studfiles.ru/preview/1772078/>. Дата обращения: 20.03.2016.

2. *Ходос А. В.* Жанр «Симфонического движения» в творчестве А. Онеггера. [Электронный ресурс]. URL: <http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/585/1/ZHanr%20simfonicheskogo%20dvizheniya%20v%20tvorchestve%20A.%20Oneggera.pdf>. Дата обращения: 20.03.2016.

Б. Р. Бурганов

студент Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. Т. Гумерова,
кандидат искусствоведения, доцент*

«SUITE ANTIGA» Г. САНТОРСОЛА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

«Suite Antiga» Г. Санторсола (1904–1994), особенно ее первая и пятая части, является одним из самых исполняемых гитарных сочинений композитора¹. «Suite Antiga» была написана в 1945 году в Монтевидео (Уругвай). 1945 год, как отмечает сам композитор, является годом начала второго периода творчества, связанного с влиянием неоклассицизма, модернизма, футуризма и использованием додекафонии [См.: 1].

Интерес исполнителей к «Suite Antiga» связан с разнообразием, а также нестандартностью поставленных технических задач. В рамках статьи мы представим опыт исполнительского анализа сочинения, остановимся на некоторых трудностях, с которыми могут столкнуться молодые гитаристы в процессе работы над произведением.

Сюита Санторсола состоит из пяти частей: прелюдии, менуэта, мюзета, сарабанды и жиги.

¹ Сочинение «Suite Antiga» Г. Санторсола в источниках встречается с различными названиями: «Suite à Antiga», «Suite ala Antigua», «Suite all' antica», «Suite in the Ancient Style». «Suite Antiga» в переводе с португальского означает «старинная (старая) сюита», или «сюита в старинном стиле». Сюита была дважды издана в Сан-Паулу в 1959 и 1977 годы, во второй раз под редакцией бразильского гитариста Карлоса Барбоса-Лима. Перед всеми частями, кроме первой, есть авторское посвящение уругвайскому музыканту и другу Гвидо Санторсола Исая Савио.

Прелюдия. В начале прелюдии имеются два указания: 1) спокойно и выразительно; 2) с опорой на первую долю. Кроме того, первая доля обозначена штрихом *marcato*. Начальная динамика *piano*. Следовательно, исполнитель должен: 1) вести мелодию в нижнем голосе, при этом опираясь на первую долю, но не нарушая фразировку; 2) сохранить ритмичность, артикулированность и фразировочную гибкость фигурации шестнадцатых; 3) не выходить за пределы динамического оттенка *piano* (больше относится к началу темы).

В теме *a* роль ведения мелодии ложится на большой палец, как и выделение первой доли. При нюансе *piano* излишнее динамическое подчеркивание первой доли может привести к разрыву фразировки в целом (есть исполнители, которые решают эту проблему, задерживаясь на первой доле во времени, как бы ставя на нее фермату, однако таких указаний в тексте не имеется). В данном случае следует обратить внимание на способ извлечения звука большим пальцем. Первую долю играть *apoyando* (с опорой на четвертую струну), вторую и третью – *tirando* (без опоры). Так как аппликатура правой руки не меняется на протяжении первых семи тактов, имеет смысл отработать правую руку на открытых струнах, на относительно тихом звуке, обращая внимание на различие способов извлечения большим пальцем, а также на ритмичность и четкость шестнадцатых.

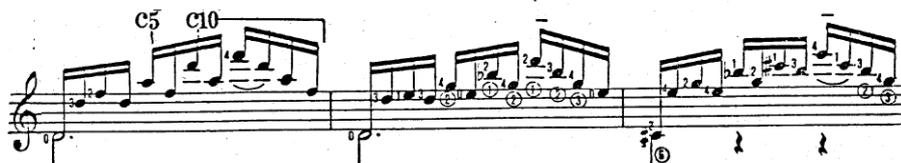
Для левой руки сложность представляет смена положения первого пальца в 1–2 тактах, а также в 3–4 тактах (ноты *ми* и *фа* на третьей струне). Первый палец должен проскользнуть по струне при сохраняющемся положении второго и четвертого пальцев в 1–2 тактах, а также второго и третьего пальцев в 3–4 тактах. Из-за физиологического неудобства этого движения угол и точка соприкосновения пальца со струной может значительно измениться, что приведет к тому, что первый палец будет задевать вторую струну, из-за чего может глушиться вторая струна или могут возникать нежелательные призвуки. Также стоит понимать, что даже небольшой ноготь на первом пальце левой руки меняет угол соприкосновения пальца с грифом настолько сильно, что делает качественное исполнение практически невозможным.

В теме *b* мелодия проходит в верхнем голосе, исполняется безымянным пальцем правой руки, динамический оттенок *forte*. В отличие от темы *a* подчеркивание нот мелодии должно происходить за счет динамики (из-за физиологической слабости безымянного пальца попытка выделения подчеркнутых нот за счет способа извлечения может привести к тембровому различию звуков мелодии). Также из-за паузы в сильную долю в нижнем

голосе возникает проблема демпфирования нижнего голоса. В бóльшей степени на себя берет эту задачу правая рука. В выполнении перечисленных задач также помогут упражнения на открытых струнах. Желательно отработать все комбинации струн, встречающиеся в тексте, обращая внимание на глушение нижнего голоса в сильную долю пальцами *rit* посредством возвращения их на струны. Для левой руки в теме *b* трудность составляет смена аккордов в третьем такте, а именно растяжка между третьим и четвертым пальцами на второй доле такта, эпизод требует отдельного внимания, контроля за свободой левой руки, работы над упражнениями с подобными вариантами растяжки.



В связке меняется способ изложения. Внимание нужно обратить на качественное и не рвущее общую линию фразировки исполнение штриха *marcato* в третью долю пальцем *a* правой руки. В 5–7 тактах связки усложняется левая рука, появляются смены позиции и физиологически неудобные положения руки. Эпизод требует детальной работы в медленном темпе.



В хорале, несмотря на обозначение *ponticello*, что подразумевает более сухой звук, надо понимать, что тембр инструмента должен соответствовать звучанию хорового пения, следовательно необходимо избегать слишком открытого и резкого звука. Работа над тембром и балансом между голосами должна вестись посредством поиска положения и угла разворота кисти правой руки, а также угла соприкосновения пальцев со струнами. Полезно поиграть отдельно каждый голос, а также их сочетания по два или три голоса, для того чтобы научиться слышать движение каждого голоса в общей фактуре.

Левой рукой следует отрабатывать соединение каждой пары аккордов. Особого внимания требуют 9–10 такты хорала, так как этот эпизод представляет собой последовательность физиологически неудобных смен аккордов.



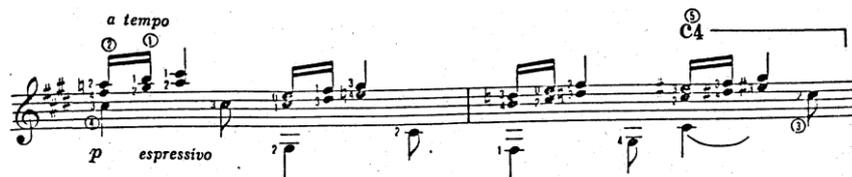
Менуэт. В теме *a* менуэта возникает необходимость демпфирования шестой и пятой струн, так как они, если их не глушить, будут колебаться из-за извлечения звуков, присутствующих в их обертоновом ряде. Эта проблема решается глушением этих струн мышцей, противопоставляющей большой палец правой руки. Из-за такого способа глушения кисть правой руки принимает нестандартное положение, сохраняющееся до одиннадцатого такта. По причине возросшей роли большого пальца и изменения положения других пальцев контроль за звуком в этом положении рекомендуется отрабатывать на открытых струнах. Вспомогательный голос, появляющийся в двенадцатом такте, значительно усложняет левую руку. Несмотря на физиологическую неудобность этого эпизода, аппликатура, представленная в тексте, является самой оптимальной, однако требует отдельной проработки. Также в этом эпизоде следует уделить внимание пальцу *i* правой руки, так как он исполняет вспомогательный голос.



Контроля за динамикой требуют первые два такта темы *b* из-за появившихся в тексте флажолетов. Проблема состоит в том, что при одинаковом способе извлечения правой рукой, флажолет звучит тише, чем звук открытой или зажатой струны. Работа над динамической и тембровой однородностью должна вестись посредством поиска положения кисти правой руки на звучащей части струны (примерно одна пятая часть длины струны, отложенная от подставки, является той частью струны, где флажолеты звучат максимально громко), а также контроля за различием способов извлечения флажолетов (при извлечении правой рукой струну нужно оттягивать больше).

Мюзет. Первая часть мюзета не представляет особых технических трудностей, однако исполнительской задачей становится выделения флажолетов в отдельную мелодическую линию.

Технически трудным, особенно для левой руки, является средний раздел из-за появления элементов полифонии и изложения темы терциями на фоне тянущихся басов в физиологически неудобных положениях. Качественное исполнение требует значительной растяжки пальцев левой руки. Решением проблемы является работа над технически трудными эпизодами в медленном темпе, с отдельной проработкой каждого движения левой руки, чтобы добиться свободы и легкости, а также работа над растяжкой посредством упражнений.



Сарабанда. Полифоническая фактура сарабанды ставит перед исполнителем задачу тембрального и артикуляционного выделения каждого голоса в отдельную мелодическую линию. Для решения этой задачи можно использовать разницу способов извлечения правой рукой: *apoyando* в нижнем голосе и *tirando* в верхнем. Однако помимо этого возникает необходимость контроля тембровой однородности верхнего голоса из-за того, что этот голос исполняют разные пальцы правой руки (преимущественно *i* и *m*). Из-за физиологических особенностей, таких как разность длин пальцев и формы ногтей, это становится серьезной задачей, которая решается путем поиска формы ногтей, их заточки и полировки, а также поиском положения и траектории движения пальцев в момент извлечения звука.

Жига. Пятая часть сюиты является самой технически трудной частью цикла, что связано с темпом (жига традиционно быстрый танец), а также с длительностью части (по объему нотного текста сравнима с тремя предыдущими). Жига становится серьезным испытанием для исполнителя на выносливость, которое усложняется обилием гаммообразных ходов при зажатом барре. При относительной однородности музыкальной ткани основной трудностью становится сохранение темпа и ровности триольной пульсации на протяжении всей части. Помимо этого, как и в предшествующих частях, в тексте встречаются эпизоды с физиологически неудобными положениями левой руки: тема *b* при прохождении в *E-dur* и *F-dur* требует значительной растяжки; нисходящее *legato* левой рукой, исполняемое после терций при прохождении темы в *e-moll* требует независимости третьего и четвертого пальцев.



Секвенция, начинающаяся в пятом такте, а также все подобные ей, встречающиеся далее, требуют выявления каждого из двух мотивов, из ко-

торых состоит звено секвенции. Эту задачу можно решить посредством *subito piano* на второй восьмой во втором такте звена (начало второго мотива), а также небольшого дыхания перед ней, за счет укорачивания первой восьмой во втором такте звена. Однако секвенции, построенные на перекличке гаммообразных ходов в верхнем и нижнем голосе, требуют другого принципа. В этом случае первую долю стоит, напротив, удлинить, наложив окончание одного голоса на начало другого, для того чтобы показать самостоятельность голосов.

В результате проделанного анализа исполнительских особенностей можно сформулировать следующие методические рекомендации по работе над «Suite Antiga» Г. Санторсола:

1. Из-за неравномерности распределения технических сложностей в материале данного сюитного цикла качественное исполнение данного произведения связано с соотношением технической трудности различных эпизодов и времени, затраченного на работу над этими эпизодами. По этой причине большего времени и внимания требует пятая часть цикла.

2. Многие задачи, связанные с техническими трудностями, можно решить посредством отдельной работы над каждой рукой. Уделение внимания правой руке поможет при решении таких задач, как динамическая и тембровая однородность при гармоническом исполнении аккордов, ритмичность и артикулированность при исполнении мелких длительностей, выделение каждой мелодической линии в эпизодах с элементами полифонии. Отдельные упражнения на левую руку помогут при работе над эпизодами с приемом *legato* левой рукой, а также над эпизодами с физиологически трудными движениями, связанными с необходимостью растяжки и независимости пальцев левой руки.

3. Разнообразие материала, представленного в «Suite Antiga», а также множество указаний в тексте, связанных с характером исполнения, фразировкой, тембром и динамикой, требуют от исполнителя работы над расширением динамического и тембрового диапазона инструмента, а также контроля над ним.

В целом следует отметить, что композитор, будучи сам гитаристом, умело использует выразительные и технические возможности гитары. Контрастность частей цикла, ставящая широкий спектр исполнительских задач, а также его высокая художественная содержательность позволяет выделить «Suite Antiga» Г. Санторсола как хороший учебный материал.

Список литературы:

1. *Дермас Л.* Гвидо Санторсола, музыкальное призвание и логософия. (= *Dearmas L. Guido Santórsola, la vocación musical y Logosofía*). [Электронный ресурс]. URL: <http://tribunalogosofica.edu.uy/2006/07/guido-santorsola-musico-logosofia/>. Дата обращения: 16.03.2016. На португ. яз.
2. *Куренчакова Т.* Гвидо Санторсола: жизнь и творчество. [Электронный ресурс]. URL: <http://guitarmag.net/guido-santorsola/#axzz42y4IwHIT>. Дата обращения: 16.03.2016.

Р. А. Гареева

студентка Казанской государственной консерватории

А. А. Усов

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

АРНО БАБАДЖАНЯН. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ДОМРЫ: МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

В современном исполнительстве на домре прослеживается актуальная тенденция расширения ее репертуара. Трехструнная домра является относительно молодым инструментом, если сравнивать ее историю и развитие с западноевропейскими инструментами. Становление полноценного концертного репертуара для домры началось лишь с 40-х годов XX века, со знаменитого концерта Н. Будашкина (1945) и ярких пьес для домры Ю. Шишакова (1948), однако эти сочинения в основном берут за основу тематизма подлинные народные песни. Ввиду отсутствия в репертуаре для домры академической классики, обозначается важная исполнительская тенденция обращения музыкантов к транскрипциям и переложениям для трехструнной домры.

Одним из востребованных композиторов, к которому весьма часто обращаются домристы для расширения репертуара, является Арно Бабаджанян. Его Соната для скрипки и фортепиано – значимое сочинение для автора и входит в число наиболее ярких произведений камерной музыки в скрипичной литературе, привлекая внимание музыкантов-домристов – ярких приверженцев репертуара для скрипки. Тем не менее Соната А. Бабаджаняна до сих пор не становилась предметом специального изучения домристов, непростые исполнительские задачи, поставленные в сонате, ранее в исследованиях не освещались.

Сочинение представляет собой романтическую драму с яркими, богатыми и динамично развивающимися образами, пронизанную тонкими интонационными связями. Соната отличается цельностью, драматургической выстроенностью, ярким тематизмом. Музыкальный язык сонаты современен: яркие стилистические сопоставления, напряженные тонально-гармонические последования, сложное техническое решение – все это позволяет назвать сочинение одним из ярких образцов жанра сонаты для скрипки в XX веке.

Сложная драматургическая концепция сонаты потребовала от композитора постановки непростых исполнительских задач. Сонату отличает не только техническая сложность, которая требует от домриста высшей технической оснащенности, но и идейно-драматическая глубина, без понимания которой исполнитель не сможет полноценно воплотить в музыке ту идею, которая была заложена композитором. Поэтому успешное исполнение сонаты требует комплекса этих двух начал. Остановимся на наиболее важных моментах в изучении сонаты.

В Первой части сложность исполнения заключается в частой смене темпов, характера и размера. Соната начинается с медленного вступления – *Grave*. Уже с первых нот звучания нужно показать характер темы, прообраз конфликта, который раскроется в дальнейшем в трехчастном цикле. Тему нужно исполнить широко, решительно, энергично и свободно. Исполнение требует хорошего, крепкого звукоизвлечения в правой руке. Желательно проследить, чтобы медиатор хорошо ощущался в удержании между большим и указательным пальцем и хорошо контактировал со струной. Особенно за этим необходимо следить при игре динамически мощных, акцентных мест, где звуковой объем зависит также от силы сжатия медиатора.

Главная партия начинается с *Allegro energico* в динамике *mp*. Сложность ее заключается в том, чтобы сыграть эту тему частым *tremolo*, не зажимая руку и не форсируя звук. При этом необходимо четко следовать динамическим оттенкам, увеличивая напряжение. Для некоторых исполнителей могут вызвать трудность эпизоды, где *tremolo* снимается вверх. Часто именно снятие (в коротких фразах) вызывает трудность координационного порядка. Поставить нужный палец и одновременно снять *tremolo* в правой руке не всегда удастся сразу. Можно порекомендовать игру под метроном, с точным выдерживанием лиг, отмеченных в тексте. Возможно привлечение инструктивного материала, например, игра гамм на этот штрих, игра этюдов и упражнений, где требуется одновременное взятие и

снятие ноты обеими руками. За счет постоянной тренировки координация будет приходить в норму. «Движения правой руки при извлечении звука должны быть строго рациональными. Не следует совершать больших замаховых движений: струны – не канаты! Для того, чтобы звук был приятным и одновременно достаточно плотным, нужно цепко удерживать медиатор между большим и остальными, прилегающими друг к другу, пальцами. При этом не должна возникать скованность запястного сустава и нарушаться его подвижность» [2. С. 100].

Побочная партия начинается со смены темпа *Poco più mosso* в динамике *p*. Это очень лирическая, «щемящая» тема, ее следует исполнить мягким, бархатным звуком на *tremolo*. Тонкая организация музыки темы побочной партии требует от исполнителя повышенного внимания к звукоизвлечению, ясного предслышания музыкального материала.

Начиная с *Poco più mosso* в девятой цифре, легко «шагая», проходит контрапункт на фоне темы фортепиано. Он состоит из скачкообразного движения четвертных нот. При его воспроизведении необходимо следить за ровностью темпа, выстраиванием мелодической линии и озвучиванием каждой ноты при игре *pizzicato* средним пальцем. Внимание также следует обратить на смену позиции. Техника смены позиции на домре является своеобразным показателем уровня подготовки исполнителя и его мастерства. Необходимо добиваться точности и эластичности движений всей левой руки, от этого в дальнейшем будет зависеть координация движений рук исполнителя.

Далее отголоском звучит мотив из темы вступления, подготавливающий разработку. С двенадцатой цифры начинается первый раздел разработки сонаты, построенный на материале главной партии. Происходит конфликт между темой солиста и темой фортепиано. С девятого такта тринадцатой цифры начинается развитие кульминация всей первой части сонаты Бабаджаняна.

В этом разделе исполнителю следует показать эмоциональный накал всей части. Домристу необходима выдержка, для того чтобы целостно выразить постепенное усиление тревожного состояния. В кульминации исполнитель должен суметь передать все напряжение и удержать в нем слушателя. От солиста требуется точная ритмическая игра и ансамблевая стройность с фортепиано, а также безукоризненный показ всех динамических оттенков. Домристу надлежит обратить особое внимание на исполнение интервалов, которые должны прозвучать интонационно чисто и в решительно-настойчивом характере. Раздел заканчивается резким обрывом

(ферматным аккордом в низком регистре на *fff* в партии фортепиано), приводящим нас в кодую первой части, в которой весь конфликт стихает. У домры снова звучит мягкий, печальный мотив из вступления. И только в партии фортепиано слышны элементы тревоги. Раздел звучит в динамике *pp-p*, что может составлять некую трудность для солиста в исполнении *tremolo* после яркой кульминации. *Tremolo* необходимо исполнять очень часто и непрерывисто, передавая при этом всю драматичность звучания.

Вторая часть весьма сложна как с художественной, так и с технической стороны исполнения. Внезапные смены характера, динамические контрасты, скачки, сложные штриховые комбинации требуют от исполнителя умения быстро переключаться с одного музыкального отрывка на другой, а также виртуозного владения инструментом. Начинается вторая часть с диалога фортепиано и солиста. В партии фортепиано сухими, мерными шагами звучит тема на *staccato*. Эту же тему повторяет домрист на *pizzicato*. Сложность исполнения заключается в том, чтобы каждый звук прозвучал ровно. Требуется обратить особое внимание на правильную аппликатуру, что обеспечит более удобное, естественное положение пальцев левой руки на грифе. Нужно следить за тем, чтобы правая рука не перескакивала часто с одной струны на другую, что значительно облегчит нагрузку на руку, сделает движение более естественным. Конечно, все это нужно делать с учетом аппликатурных особенностей пальцев левой руки. Таким образом, при исполнении технически сложных мест необходимо отталкиваться от удобства естественного физиологического движения рук и пальцев.

Встречающиеся восьмые ноты в этом разделе нужно дослушивать, а не укорачивать их, превращая в шестнадцатые с паузой, что также является распространенной ошибкой. Далее тема продолжается в третьей октаве. Крайне необходимо интонировать ноты и найти правильное положение в воспроизведении звуков. Например, сыграть ногтем для лучшего звучания нот в верхнем регистре инструмента.

С шестой цифры начинается средний раздел второй части сонаты. Происходит резкая смена темпа – *Presto*. В партии фортепиано на протяжении нескольких тактов тянется октава. На этом фоне у солиста звучат шестнадцатые. Они должны прозвучать на *pp* и легко, непринужденно. В этом разделе солист может показать свою виртуозно отточенную технику. При исполнении шестнадцатых домрист должен уделить особое внимание ровности, «легатности» их ведения в правой руке. Вообще при исполнении всех пассажей данной части нужно стремиться к отчетливой, подвижной пальцевой технике, так как она придает музыке сверкание и филигранность.

В восьмой цифре используется прием дубль-штриха, при исполнении которого важно контролировать подцеп струны снизу, чтобы удар снизу вверх был не слабее удара вниз (подобная ошибка часто встречается не только у домристов, но и у балалаечников и гитаристов).

Третья часть (*Allegro risoluto*) по характеру контрастна второй части. Танцевальная тема поражает своей напористостью и решительностью. Постоянная смена размера придает теме некую неистовость. Исполнитель должен сосредоточить внимание на полном выдерживании длительностей. Все акценты этой части исполняются более остро. В шестой цифре характер меняется на более мягкий. Сложность заключается в исполнении флажолетов при интонировании мелодии. При этом необходимо следить за тем, чтобы подушечка среднего пальца правой руки прикладывалась с противоположной стороны нежели совершающий удар вниз медиатор, весь средний палец активен, собран и плотно прилегает подушечкой первой фаланги к струне над нужным металлическим порошком (ладом), при этом прижатая фаланга на струне должна быть максимально удалена от медиатора, чтобы флажолет более полно звучал. Медиатор плотно сжимается между пальцами и глубоко погружается в струну нажимом на нее, после извлечения флажолета подушечку сразу нужно оторвать от струны, чтобы флажолет звучал ярко и полно.

В восемнадцатой и девятнадцатой цифрах звучит мягкая, просветленная тема, которую следует исполнить бархатным звуком с мягким нажимом на струну. Нужно следовать фразировке в нотном тексте, лигам, представленным автором, добиваться динамической ровности в изменении нюансов: небольшое *crescendo* делается плавно, вершина берется без толчка. Для этого пальцы левой руки мягко прижимают и мягко покидают лад, скачки готовятся заранее. В правой руке надо следить за ровным ведением *tremolo*, частота его зависит от желания исполнителя.

В двадцатой цифре еще раз звучат мотивы главной партии – решительно и торжественно. На этом фоне у солиста проходят остигатные аккорды. Для того чтобы подчеркнуть окончание сонаты, можно (по желанию) оттягивать последние аккорды, как бы глубже погружая медиатор в струну. Таким образом, последний агогический мазок придаст большей бравурности в исполнении.

Итак, соната Бабаджаняна требует полной эмоциональной отдачи, открывает широкие возможности домристу для демонстрации виртуозности. Исполнение сонаты ставит перед исполнителем огромные технологические трудности, позволяя проявлять индивидуальность и творческую зрелость.

Список литературы

1. Григорян А. Арно Бабаджанян. М., 1961.
2. Потапова Л. К вопросу о работе над техникой в классе трехструнной домры // Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика / Сост. А. Усов. Казань, 2014.
3. Тероганян М. Арно Бабаджанян: Монография. М., 2001.
4. Усов А. Сонаты для балалайки. История и современность. Казань, 2009.

Е. В. Грибкова

преподаватель ДМШ № 5 г. Казани

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. С. ХОДОША

Для педагогов музыкальных школ актуальной является проблема расширения музыкально-педагогического репертуара за счет включения в программу произведений современных композиторов, среди которых, по нашему мнению, заслуживают внимания пьесы сборника В. С. Ходоша «Детям. Пьесы для фортепиано» [См. о творчестве композитора: 1–3]. В сборник вошли 14 пьес. Они привлекают исполнителя жанровым многообразием, оптимистическим настроением, классической ясностью драматургии и стиля, театральной характеристичностью.

Пьесы сборника В. С. Ходоша «Детям. Пьесы для фортепиано» обладают богатейшим образным миром и мелодической поэзией, в которой обнаруживается яркая, художественная личность замечательного композитора. Его музыка изобразительна, позитивна, доступна для детского восприятия и исполнения.

Основная особенность этих пьес – образное мышление, своеобразный колорит, русский мелодизм, гармоническое богатство, цельность и законченность формы, поэтичность.

В жанровом отношении эти пьесы разнообразны. Условно их можно подразделить на пять групп:

1. Картинки природы («Утро», «Ненастный день», «Дождик»).
2. Сказочные образы («Заяц-барабанщик», «Красная Шапочка», «Пять восточных кукол»).
3. Пьесы танцевального характера («Гавот», «Марш», «Шалунишка»).

4. Пьесы лирического характера («Вечерняя сказка», «Хор», «Три напева»).

5. Пьесы инструктивного характера (этюд «Юла», «Сонатина»).

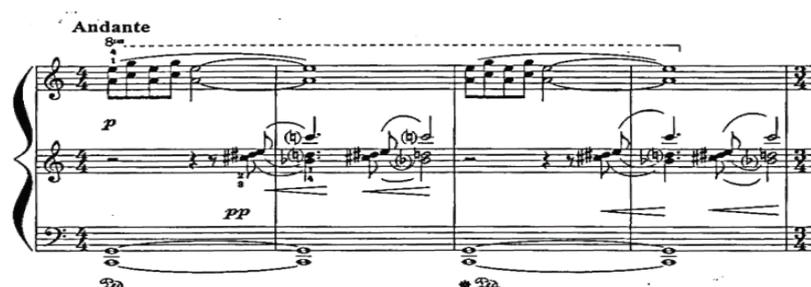
Проведем краткий художественный разбор и методический анализ одного из произведений в каждой жанровой группе сборника.

Пьеса № 1 «Утро». Произведение имеет изобразительный характер, оно очень красочное, это своего рода музыкальный пейзаж. Атмосферу летнего утра создает трехслойная фактура произведения:

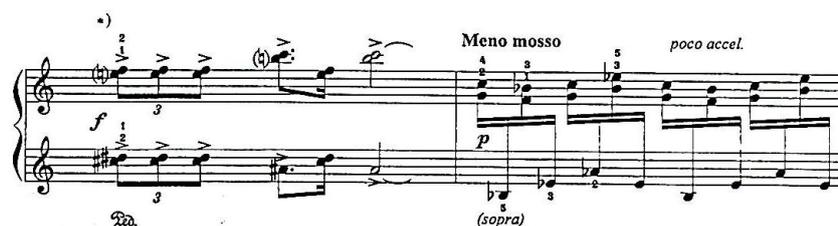
– в верхнем голосе остинатные созвучия передают шум леса, шуршание листьев, дуновение ветерка;

– в басовом голосе тонический органнй пункт придает ощущение объемного воздушного пространства;

– в среднем голосе звучит простая, очень выразительная тема, построенная на широких интервалах (кварты, квинты), льющаяся свободно, непринужденно.



Мелодия очень близка к народной протяжной песне. Пение внезапно прерывается «пронзительным криком петуха» и «деловитым кудахтаньем курочек», затем снова возникает картина спокойного, безмятежного утра.



В этой пьесе преобладают «легатные» построения. Значительную роль в создании художественного образа играет педаль, которая еще больше подчеркивает ощущение широты и воздушности, пронизанной первыми солнечными лучами.

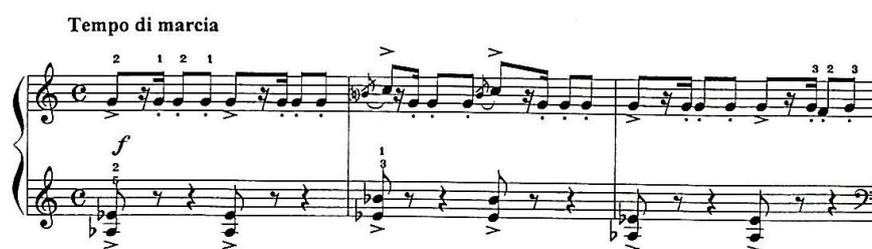
Определенную сложность для исполнения представляет многослойная фактура пьесы, записанная на трех строчках. Полезно поработать с учени-

ком над каждым голосом отдельно, над мелодией, добиваясь полного мягкого звучания темы, правильной фразировки, широкого дыхания. Ощущение регистровых контрастов помогут ученику понять выразительные средства тембра.

Пьеса достаточно трудна, в ткань включаются хроматические звуки двенадцатиступенного лада. Это придает музыке современные черты. Произведение очень полезно для музыкального и технического развития ученика, обогащает его воображение, развивает эмоционально-образную сферу, учит пользоваться разными регистрами фортепиано и прислушиваться к их тембровому разнообразию.

Пьеса № 2 «Заяц-барабанщик». Пьеса привлекает своим жизнерадостным, шутивным характером, переданным острой ритмикой, репетиционным звучанием мелодии, пустовато акцентируемыми сопровождающими ее квинтами.

Пьеса с элементами танцевальности, как бы «вприпрыжку».



Следует обратить внимание на четкую артикуляцию, на точное соблюдение штрихов: акценты, *staccato*, строго следя за абсолютной ритмичностью в исполнении пунктирного ритма.

Определенную трудность представляет исполнение приема репетиций. Рекомендуемая аппликатура 2-1-2-1 позволит добиться четкости в исполнении репетиций.

Эту пьесу можно включить в музыкальный репертуар ученика, обладающего острым ощущением метра и умением выдерживать от начала до конца заданный темп.

Пьеса № 4 «Гавот». В этом произведении композитор, опираясь на традиции музыкального прошлого, использует прием стилизации.

Гавот вошел в моду около 1660 года и на ближайшие полтора столетия стал одним из любимейших бальных и оперно-балетных танцев. Хотя движениям гавота свойственна некоторая манерность, музыка его отличается ясностью мелодии, живостью темпа, четкостью ритма.

Штрих подчеркивает характерные особенности этого старинного танца. По характеру подчеркнуто выразительной мелодии пьеса перекликается с гавотом из «Классической симфонии» С. Прокофьева.



В среднем разделе особенно проявляется шуточный характер интонации и «картинность» образа танцующих.



Классические кадансы *T-S-D-T*, строгая ритмичность, абсолютное соотношение сильных и слабых долей, традиционная фразировка, понятная динамика, изящество и элегантность – все это делает пьесу очень интересной и доступной для исполнения.

Пьеса № 3 «Хор». Звучание этой пьесы напоминает хоровые произведения старинных мастеров русского хорового пения. Произведение написано в простой трехчастной форме.

В первой части звучит четырехголосный хор *a capella*. Простая выразительная мелодия изложена параллельными квинтами, происходит своего рода наложение диатоники.



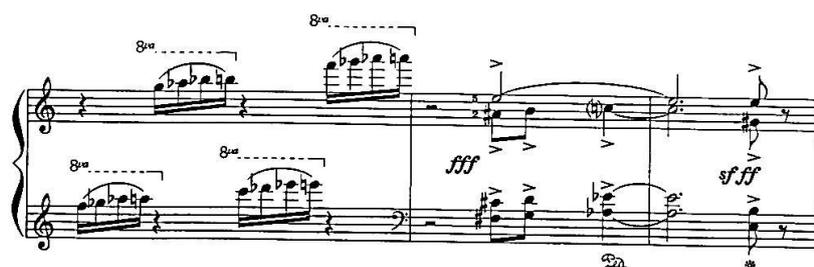
В среднем разделе на фоне ритмично пульсирующего органного пункта возникают длинные аккорды, напоминающие оркестровое звучание. Следует отметить насыщенность мелодии, красочный гармонический язык, использование альтерированных ступеней, отклонений. Все эти средства музыкальной выразительности, подчеркнутые плагальным наклонением, характерны для

русской музыки. Пьеса очень интересна, полезна в музыкально-эмоциональном отношении, в развитии умения слышать сложную полифоническую ткань.

Пьеса № 9 «Юла». Несмотря на то, что пьеса носит инструктивный характер – этюд, она представляет художественный интерес. В ней скромными средствами достигается эффект крутящейся юлы: постоянно повторяющимся мотивом, чередующимся в разных регистрах, исполняемым поочередно разными руками.



Она постепенно набирает скорость в непрерывном движении, с возрастающим напряжением достигает кульминации – и в конце раздается «пение» юлы.



Короткие мотивы построены на единообразной формуле: четыре шестнадцатых, строго расположенные по интервалам малая секунда, большая секунда, малая секунда. Она повторяется на протяжении всей пьесы поочередно каждой рукой от разных звуков.

Пьеса достаточно трудна технически, требует крепости пальцев, полной свободы движения рук, выдержки.

Рекомендуется поработать каждой рукой отдельно в медленном темпе, добиваясь ровности звучания, а также над передачей из одной руки в другую, очень близко к клавиатуре, с хорошим ощущением кончиков пальцев. Пьеса поможет развить хорошую координацию рук.

Работая над произведениями сборника В. С. Ходоша, мы выделили ряд характерных особенностей, присущих современной фортепианной музыке для детей:

– структурная цельность, стройность формы;

- лаконичное и точное выражение мысли автора;
- простота и естественность изложения;
- новизна и оригинальность музыкального языка;
- полифоническая ткань;
- тесный контакт с русской песенностью;
- оркестровость, колористичность звучания pedalных наслоений, квинтовых, тритоновых созвучий, обилие секунд, синкоп, акцентов;
- использование широких, часто диссонирующих интервалов в одном или противоположном направлениях, без уравнивания поступенным движением (тенденция, идущая от музыки С. Прокофьева);
- длительное, непрерывное развертывание музыкальной мысли, преодоление квадратности строения;
- широта диапазона, изломанность линии, речитативность;
- регистровая контрастность звучания;
- использование сложных нечетных размеров (5/8, 15/8);
- усиление характеристических деталей, связанных с детализацией программы, со стремлением к передаче жеста, движения;
- использование элементов остинатности в сопровождении;
- применение элементов звукоподражания;
- особенности мелодического строения, изящность и прозрачность фактуры;
- присутствие жанрового начала в пьесах: песенность, танцевальность буквально пронизывают весь тематизм сборника.

Важной стороной современной музыки является ее ритмическая организация. Наблюдаются две тенденции в развитии метроритма. Первая связана с резкой дифференциацией ритма, стремлением выйти за рамки равномерной пульсации тактового метра. Вторая – использование резко акцентированного ритма, опора на строгую равномерность пульсации, усложненную резкими переборами.

Достоинство сочинений В. С. Ходоша состоит в том, что содержание его музыкальных произведений находится в соответствии с возрастными интересами и пианистическими возможностями учеников.

Пьесы сборника прочно вошли в репертуар детских музыкальных школ, что доказывает их привлекательность и востребованность. Они представляют интерес как для изучения в качестве программных произведений, так и концертного исполнения для широкого круга слушателей.

Список литературы

1. *Селицкий А. Я.* «Не могут не писать...» (Ростовские композиторы на рубеже столетий) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 12–22.
2. *Цукер А. М.* В гармонии с миром (К 60-летию В. С. Ходоша) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 1. С. 314–319.
3. *Цукер А. М.* В. С. Ходош. Искусство быть собой // Ростовская консерватория в лицах: Очерки: Вып. 1 / Ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/Д, 2012. С. 451–465.

Г. Ф. Мухаметдинова

профессор Казанской государственной консерватории

ЗВУКОВАЯ ЭКСПРЕССИЯ ПРИЕМОВ ИГРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ С. А. ГУБАЙДУЛИНОЙ «ПО МОТИВАМ ТАТАРСКОГО ФОЛЬКЛОРА» ДЛЯ МАЛОЙ, АЛЬТОВОЙ, БАСОВОЙ ДОМР И ФОРТЕПИАНО

София Губайдулина – композитор-философ нашей современности. Она не только владеет всеми новейшими техниками письма, но и является создателем своего определенного темброкрасочного стиля, особого сонорного пространства. Очень сложно выявить какой-либо один ведущий элемент ее художественного мышления, поскольку она соединяет в своей музыке разные области: философию и религию, природу и космос, Восток и Запад, смерть и бессмертие, свет и тьму. В основе философии ее творчества господствует плюрализм, синтезируется все то, что она впитала в жизни, все, что есть на свете. Ее интересует первобытность, архаика и современная цивилизация. Поэтому темы ее творчества вечны – это существование Бога, духовное бытие человека, поиски смысла жизни, бессмертие. Сама София Губайдулина отмечает, что ей «близко все то, в чем есть трагизм, так как в основе всего, что существует, лежит трагедия» [4].

Прежде чем перейти к анализу исполнительской интерпретации произведения исполнителю важно учесть отношение композитора к смыслу искусства, к звуку вообще. Сакральной целью композитора является стремление войти в область подсознания человека, в ту его зону, где оно становится активным, проникнуть в глубину звука как глубину души. Такое стремление объясняется тем, что только в подсознании есть возможность выйти за пределы нашего мира, уйти в мир нематериальный. Это

стремление привело Софию Асгатовну к архаике как праистоку перво-зданных ритмов и интонаций. Ей интересна нетрадиционная для европейского слушателя музыка, нетрадиционные инструменты, фольклор. О себе она говорит так: «Я отлично сознаю, что моя музыкальная дорога направлена скорее к архаическому миру, чем к миру классическому, и, возможно, причина кроется в моем происхождении, моей национальности... Национальность – это кровь явления» [2. С. 20].

Композитор в своих произведениях обращалась к таким восточным инструментам, как японское кото, китайский шен, храмовые ударные. Традиционные европейские инструменты – скрипка, контрабас, кларнет, виолончель, фортепиано и другие – были услышаны как бы заново. Наряду с ними композитор дает новую жизнь и домре с ее определенным национальным колоритом.

Долгое время репертуар домры состоял в основном из обработок народных тем и пьес в народном стиле. С. Губайдулина по-новому взглянула на этот инструмент, написав для него в 1977 году три цикла «По мотивам татарского фольклора». Она была первой, кто использовал в качестве сольных инструментов альттовую и басовую домру, дала им возможность заговорить новым, современным языком, проложив народному инструменту дорогу в XXI век [См.: 3. С. 5].

Мировая премьера трех сюит (по пять пьес в каждой) состоялась в Цюрихе в 1996 году. До этого первый цикл исполнялся в Казани в 1993 году. Доктор искусствоведения В. Н. Холопова отмечает: «В 15-ти пьесах не цитируются какие-либо народные мелодии. "Мотивы" татарского фольклора – это типы татарской народной музыки (наигрыш, танец, песня) в их естественной, природной среде, окрашенные характерным пентатонным колоритом. В то же время пентатонный узор положен на канву острой современной гармонии, соединен с хроматикой, политональностью, нетемперированным глиссандированием. Современная мелодика – то в огромном диапазоне, то с "минималистским" повторением двузвучий. К народным домрам Губайдулина применяет свои излюбленные экспрессивные приемы: усиленное тремолирование, *tremolo* с *glissando*, глиссандирующие "сбросы" мелодии, свободное глиссандирование вокруг нот, добавление *vibrato*, *pizzicato*. В пьесах-танцах примечательна активная асимметричная ритмика. На основе "мотивов татарского фольклора" Губайдулина обратилась к праистокам музыки, дав прозвучать голосам – первозданным и незыблемым» [2. С. 20–21].

В воплощении звуковой экспрессии произведения большую роль играет исполнитель, который все время находится в поиске особого характера звучания того или иного эпизода: динамики, тембра, артикуляции. Учитывая разность инструментов малой, альтовой и басовой домр, возможности исполнения в выразительной сфере звука увеличиваются, и исполнителю приходится задумываться о применении медиаторов из разнообразного материала, формы, толщины и т. д. В сюитах С. Губайдулиной, с их тематизмом, имеющим связь с татарскими народными истоками, важно не только подчеркивать интонационное и тембровое разнообразие, но и с большим чувством меры использовать приемы игры, задуманные композитором. Художественно-смысловой образ рождает в представлении особое ощущение звука, особое прикосновение домриста к струне. Благодаря этому все приемы игры используются – как в художественном, так и в техническом отношении – по-новому, нежели в обычной традиционной практике исполнительства. Рассмотрим их подробнее.

Glissando – один из часто применяемых приемов игры в этом произведении, звучание и исполнение которого очень многогранно, оно может быть коротким или длинным (тремолируя или ударяя). Варианты исполнения *glissando*:

Короткое *glissando*

1. акцентированные «сбросы» («подобно свисту»):



2. продлевая звук:



3. легкое скольжение от одного звука к другому (как *portamento*):



4. короткое скольжение пальцев левой руки:



5. трехзвучное (аккордами) в басовой партии:



Длинное *glissando*

1. плавное, мягкое, растворяющееся (все выше и выше, все отдаленнее, последние звуки как обертоны этих звуков):



2. двойными нотами (как дикий хохот):



3. двойными нотами, создавая напряженный характер звучания:



4. трехзвучное:

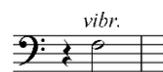


5. непрерывное *glissando* от ноты к ноте, используя весь диапазон инструмента (создавая ощущение невесомости), последняя часть басовой партии:



Vibrato – один из любимых приемов композитора, очень выразительно и продолжительно звучит на альтовой и басовой домре. Варианты исполнения *vibrato*:

1. пальцами левой руки:



2. *vibrato* правой рукой:



3. на одной ноте

4. аккордом (эффект гавайской гитары, двойными нотами):



5. *pizzicato* или медиатором:



Tremolo

Варианты исполнения *tremolo*:

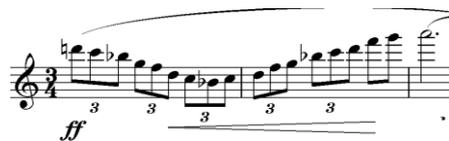
1. прозрачное, нежное (на кончике медиатора):



2. частое, спокойное:



3. глубокое, насыщенное, интенсивное, пронзительное:



4. воодушевленное, взволнованное, стремительное:



5. мягкое, теплое, густое:



6. образование *tremolo* из трели:



7. тремолирование, подражая звукам старинного барабана:



Arpeggiato

Варианты исполнения *arpeggiato*:

1. подражая звучанию гитары:



2. игра за подставкой (как лязганье железа):



3. очень резкое *arpeggiato* (как щелканье челюстей):



Отдельные приемы игры могут звучать, подражая балалайке, гармошке, барабану, подобно танцу, разговору, песне, молитве... Таким образом, для создания тембровой красочности приемы звукоизвлечения могут быть очень разнообразными и зависят не только от указаний автора, но и от воображения исполнителя. Необходимо подчеркнуть, что само понятие экспрессии соединено в данной статье с множеством приемов звукоизвлечения. Звукоизвлечение, артикуляция действуют взаимосвязано с ритмикой, фактурой, мелодической фразировкой. В результате такого содружества происходит рождение музыкального образа, будь то задорная татарская пляска, наигрыш или задумчивая песня.

Предлагаем некоторые общие замечания по исполнению данного сочинения:

– по мысли автора, все три цикла исполняются без перерыва. Альтовая и басовая домры с самого начала находятся на сцене рядом с исполни-

телем. Паузы между сюитами – такие же «краткие пространства думанья» (по выражению В. Холоповой), как и паузы между частями;

– необходимо слушать звук как таковой, ведь, по словам С. Губайдулиной, «...один единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир... Жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл» [Цит. по: 5. С. 37–38];

– «национальность – это кровь явления» – говорит С. Губайдулина, и образы татарского народного музыкального искусства, его колорит должны быть услышаны;

– музыка С. Губайдулиной требует особой сосредоточенности, медитативной погруженности в исполнение. Ведь это о ней сказал А. Шнитке, один из ближайших ее друзей: «Она – непонятное, и поэтому – явление. И при этом – не имеющее аналогий» [1. С. 97].

Подводя итог, следует отметить, что сочинение С. Губайдулиной в целом характеризуется чуткостью к темброфоническим контрастам. Оно отличается совершенством организации музыкального времени при подаче самобытного музыкального материала, одновременно – простотой и сложностью музыкального языка, высокой духовной концентрацией, выразительностью кантиленных мелодий, оригинальностью ритмических структур. Три разновидности инструмента, три разных тембра символизируют здесь три индивидуальности, три души, каждая из которых переживает по своему трагедию разрыва человека со своей землей, с Началом всего существующего. Жизнь человеческой души, память об истоках родной культуры – эти мысли красной нитью проходят в творчестве Губайдулиной. Об этом и ее сюита «По мотивам татарского фольклора».

Список литературы

1. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. М., 1994.
2. Международный фестиваль музыки Софии Губайдуллиной: Буклет. Казань; М., 2001.
3. Методические и исполнительские рекомендации к трем циклам пьес С. Губайдулиной «По мотивам татарского фольклора» (с нотными текстами) / Сост. Г. Ф. Мухаметдинова, Ю. Ю. Сокольская. Казань, 2013.
4. Сад радости в мире печали: Телепередача. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=1dC27keuMdO>. Дата обращения: 27.01.2016.
5. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. М., 1996.

Д. И. Окатов

студент Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. А. Усов,
кандидат искусствоведения, доцент*

«ЧАСТУШКА И ПЕРЕПЛЯС» ДЛЯ БАЯНА СТАНИСЛАВА ЭЛЕМБАЕВА

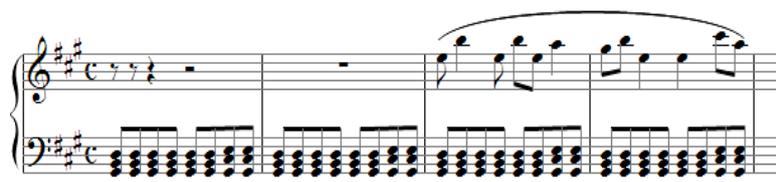
Изучение народно-инструментального искусства является одной из актуальных задач музыковедения. «В последнее время все большее внимание исследователей направлено в сторону изучения музыки для народных инструментов. Эта малоизученная до настоящего времени область музыкального искусства привлекает яркими образцами самых разных жанров, в которых оригинально взаимодействуют традиции и современность» [3. С. 4]. Большой вклад в развитие оригинального репертуара для народных инструментов, в частности для баяна, вносит творчество национальных композиторов. Соединяя исполнительские традиции с колоритными средствами музыкальной выразительности национальной природы, они обогащают репертуар интересными и яркими сочинениями. Среди них особое место принадлежит композитору Марий Эл Станиславу Элембаеву.

Станислав Элембаев (род. в 1952) – уроженец д. Большой Торай Куженерского района Республики Марий Эл, выпускник Йошкар-Олинского музыкального училища им. И. С. Палантая и Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных – известный композитор, баянист-виртуоз, методист. С. Элембаев получил широкую известность как автор большого количества обработок марийских народных мелодий для баяна и оркестра народных инструментов, являющихся на сегодняшний день наиболее востребованными для исполнения в музыкальных школах и училищах Республики Марий Эл и регионах Среднего Поволжья и популярными у слушателя, а также он известен как активный общественный деятель и организатор ансамбля «Марий кундем» [См.: 1; 2].

До настоящего времени специального исследования музыки для баяна С. Элембаева, его композиционных и исполнительских особенностей не предпринималось. В статье представлен краткий анализ пьесы для баяна С. Элембаева «Частушка и перепляс».

Произведение состоит из трех разделов, каждый из которых функционально и образно различается. В трехчастностной форме пьесы центральное место занимает вторая часть – так называемый перепляс.

Пьеса начинается с характерного частушечного сопровождения, напоминая простой и незамысловатый аккомпанемент балалайки.



Мелодия частушки напевная, характер – спокойный, неспешный. В ее основе – гемитонная пентатоника (пентатоника с полутоном). Напев частушки содержит своеобразный ритмический мотив, очень важный для композиционного строения всей пьесы: это однотоковая фигура с синкопой. В кадансовых оборотах темы заметна ритмоформула с дроблением и удлинением последнего звука (тоника), сходная с ритмикой каданса в марийском танце. При повторе в динамически более приподнятом, аккордовом сопровождении мелодия частушки проводится на квинту ниже (*A-dur*). В аккомпанементе все чаще акцентируется внимание на первоначальной синкопе, придающей напеву некоторое оживление и танцевальность. Завершающее проведение темы вновь в тональности *E-dur* придает частушке черты трехчастности. Внезапные акцентированные квинты с тритоновыми форшлагами звучат, как «призыв» волынки, с немного напряженным «носовым» тембром. Синкопированная однотоковая фигура, лежащая в основе напева частушки, исполняется здесь очень активно, акцентированно, образуя с аккомпанементом интонации сигнала (интонации ч. 5 и ч. 4).



Далее следует новый раздел, основанный на тематизме напева, однако, обладая своими особенными чертами, он становится весьма самостоятельным. Достигается это путем проходящих звуков (*h* и *a*), при которых пропадает главенство интервала в первоначальном варианте темы.



Учащение синкоп в каждом такте и их «разрядка» в отдельные ровные шестнадцатые придают в своем стремительном движении динамику. Постепенное введение элементов развития мелодии наряду с новым темпом изменяют интонационный облик напева, изменяется и характер темы – вместо спокойной, несколько созерцательной частушки звучит яркий задорный перепляс.

В шестой цифре пьесы среди бурных гаммообразных вариаций в тональности *B-dur* проводится мелодия частушки, сохраняя черты напевности, благодаря *legato* и фразировке. Но тут же ее сменяет неистовая танцевальность. Эта «вставка» играет в композиции важную роль, объединяя два разных характера в контрастных разделах.

Во второй части эффективно действует прием проведения вариаций в новых тональностях (*E-dur*, *C-dur*, *B-dur*, *A-dur*), будто к пляске присоединяются или выходят в круг танца все новые действующие лица. Тональности сменяют друг друга посредством не модуляции, а внезапного сопоставления, что усиливает образный контраст. Так, например, в предпоследней вариации, после *B-dur*'ного проведения мелодии частушки, вступает преобразованная тема перепляса. Тональность *E-dur* подчеркивает это противопоставление. Заключительная вариация с *tremolo* меха создает ощущение еще большего напряжения и скорости движения танца. Построение, выдержанное единым звуковым разрастанием, доводит развитие плясовой до кульминационной точки. Перепляс занимает центральное место в пьесе благодаря сконцентрированности всех жанровых и интонационных видоизменений напева частушки и созданию контраста на фоне единого развития.

В целом же, кратко характеризуя произведения для баяна Станислава Элембаева, можно выявить некоторые общие закономерности в композиционном строении. Чистая, простая фактура и практически неизменяемый тематический материал на протяжении всей композиции дают исполнителю потрясающую возможность создавать с этой кажущейся элементарной по интонации темой цельный, но многогранный образ музыкального произведения. Яркий тематизм, четкая артикуляция позволяют найти и почувствовать полную свободу в исполнении.

Список литературы

1. Артищева Р. Вдохновенные музыкой. Двенадцать творческих портретов. Йошкар-Ола, 2002.

2. Марийская биографическая энциклопедия / Авт. и рук. проекта В. Мочаев. Йошкар-Ола, 2007.

3. Усов А. Сонаты для балалайки. История и современность: Монография. Казань, 2009.

Н. С. Осипова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Т. А. Алмазова,
кандидат искусствоведения, доцент*

КАРЛ НИЛЬСЕН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С ОРКЕСТРОМ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Карл Август Нильсен (1865–1931) – один из крупнейших датских композиторов. Дирижер, скрипач, педагог, он сыграл важную роль в становлении датской композиторской школы. Его музыкальное наследие, охватывающее почти все жанры, разделило историю датской музыки «на "донильсеновский" и "посленильсеновский" периоды» [3. С. 1].

Еще при жизни композитор получил широкое признание не только на родине, но и далеко за ее пределами. Авторству Нильсена принадлежат две оперы, шесть симфоний, десять кантат, три инструментальных концерта, ряд одночастных симфонических сочинений, а также большое количество камерных произведений и песен в сопровождении фортепиано. Симфонии и концерты, написанные в период с 1892 по 1928 год, занимают центральное место в творчестве композитора. В них наиболее полно раскрываются особенности его творческого мышления и своеобразие стиля. Музыкальная культура Дании складывалась под сильным воздействием позднего немецкого романтизма, который во многом повлиял на Нильсена. «Тем не менее, в противостоянии позднего романтизма и неоклассицизма, – по мнению Л. Згары, – Нильсен, безусловно, принял сторону второго» [1. С. 115]. «Основой эстетики Нильсена, его взглядов на музыкальное искусство, на жизнь, – как пишет Н. Мамонтова, – была простота» [2. С. 22]. Композитор придерживался ясности и отсутствия излишеств, присущих эпохе позднего романтизма, в своем творчестве он опирался на своеобразие скандинавских традиций, вырастающих на почве народной песенности.

Концерт для флейты был создан Нильсеном в 1926 году в конце его творческого пути, сразу после Шестой «Простой» симфонии. История воз-

никновения идеи этого сочинения берет свое начало в 1921 году в Копенгагене, где композитор услышал репетицию духового квинтета Королевской капеллы, исполняющего музыку В. Моцарта. В том же 1921 году Нильсен написал свой Духовой квинтет специально для этого ансамбля, а позднее решил посвятить каждому инструменту сольный концерт. Начал он с флейтиста Жильбера-Есперсена Хольгера, для которого и был сочинен Концерт для флейты (1926). Позднее был создан Концерт для кларнетиста ансамбля – Оге Оксенвада (1928). К сожалению, на этом цикл концертов закончился.

Премьера Концерта для флейты состоялась в Париже 21 октября 1926 года на концерте, посвященном творчеству Карла Нильсена. Оркестром концертного общества консерватории дирижировал Эмиль Телманьи, а партию флейты исполнил Жильбер-Есперсен Хольгер. На премьере также присутствовали Морис Равель и Артюр Онеггер. Сочинение было принято публикой очень тепло и радушно.

В произведении необычен состав оркестра. В него входят два гобоя, два кларнета, две валторны, бас-тромбон, литавры и струнные. Благодаря тому, что в группе деревянных духовых отсутствует флейта, солирующий инструмент предстает особенно ярко и эффектно.

Концерт представляет собой масштабное сочинение. Композиция его оригинальна: произведение написано в форме двухчастного сонатно-симфонического цикла, первая часть которого – в сонатной форме с эпизодом и разработкой, вторая, сочетающая функции средней лирической части и стремительного финала, образует контрастно-составную композицию.

Концерт для флейты с оркестром – виртуозное произведение, где солирующая флейта играет ведущую роль. Оно является сочинением высокой степени сложности, содержит частую смену темпа и динамики, обилие альтераций и скачков, огромное количество пассажей, не всегда удобных по аппликатуре. Прихотливая партия солирующей флейты требует от исполнителя технической подготовки, виртуозного владения инструментом, наличия четкой артикуляции для исполнения разнообразных штрихов, тембровой выразительности, а также сконцентрированного внимания и эмоциональной отдачи. В Концерте задействованы все регистры флейты от малой до четвертой октав.

Важной задачей для флейтиста, помимо технической оснащенности, является качество звука и умение чувствовать и передавать в музыке малейшие эмоциональные и динамические изменения.

Сложность в техническом и образно-эмоциональном плане представляет собой первая часть Концерта, в которой содержится большое количество тем, разных по характеру, а также разнообразные пассажи, которые охватывают и верхний, и нижний регистры. Исполнителю нужно проявить большую гибкость для точного исполнения, чтобы, несмотря на технические сложности, фразировка мелодии оставалась выразительной. В сольной каденции перед флейтистом открывается возможность продемонстрировать свое виртуозное владение инструментом. Здесь следует уделить особое внимание озвучиванию нижнего регистра, яркой окраске звука и мобильности при переходе из медленного темпа к предельно быстрому.

Вторая часть требует от исполнителя предельной концентрации внимания, потому что изобилует частой сменой штрихов и нюансов, которые необходимо в точности соблюдать, для того чтобы передать характер музыки. Владение альтернативной аппликатурой на инструменте позволит флейтисту облегчить исполнение пассажей в третьей октаве. Диапазон флейты до определенного момента не превышает две октавы, потому эта часть, не имея технических сложностей, ставит иные задачи: исполнитель должен мастерски владеть дыхательными мышцами для контролирования силы выдоха, чтобы передавать малейшие динамические изменения – от *p* до *mf* – и при этом не терять тонуса в исполнении острого, легкого и скерцозного *staccato*.

Концерт для флейты – это один из ярких примеров инструментальной музыки Карла Нильсена, в нем наиболее полно раскрылось своеобразие музыкального дарования композитора. Это сочинение в полной мере позволяет раскрыть технический и творческий потенциал флейтиста.

Концерт К. Нильсена прочно вошел в репертуар, часто исполняется на конкурсах и концертах в Европе, он является частью обязательной программы престижного Международного конкурса им. Карла Нильсена, проходящего в Дании в г. Оденсе с 1980 года по настоящее время.

Список литературы

1. *Згара Л.* Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (Эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена) // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран / Ред.-сост. К. И. Южак. Петрозаводск; СПб., 1998.

2. *Мамонтова Н. Л.* Карл Нильсен. Инструментальное творчество. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007.

3. *Мохов Н. Н.* Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983.

Е. А. Пронина

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАРИМБЕ: МЕТОДЫ ИГРЫ ЧЕТЫРЬМЯ ПАЛОЧКАМИ

Характерный звук маримбы узнается сегодня многими. Однако несмотря на широкое использование в сферах телевидения, кино, радио, массовой музыки, маримба все еще находится на периферии массового музыкального сознания, а профессия маримбиста – одна из самых редких музыкальных профессий, поэтому личность и творческая деятельность композиторов, благодаря которым расширился репертуар для сольного исполнительства на маримбе, заслуживают пристального внимания и изучения.

Многие современные оригинальные сочинения и переложения для маримбы являются многоголосными гомофонно-гармоническими и полифоническими произведениями, исполнение которых требует владения техникой игры четырьмя молоточками – по два молоточка в каждой руке. Первоначально, когда маримба только начинала приобретать статус академического инструмента, четыре молоточка применялись эпизодически. Например, в Концертино для маримбы Пола Крестона¹ (1940) быстрые части (первая и финал) должны исполняться двумя палочками, только медленная вторая часть – четырьмя [См.: 3].

Использование более двух молоточков позволяет исполнять самую разную по характеру и фактуре музыку, благодаря чему маримба смогла подняться до уровня сольного академического инструмента. Применение четырех молоточков позволяет добиваться естественного *legato*, исполнять на маримбе как простые четырехголосные аккорды в хоральном складе, так и всевозможные арпеджио, играть мелодию с фигурационным гармоническим сопровождением, трех- и четырехголосную полифонию, а одно-

¹ Пол Крестон (настоящее имя и фамилия – Джозеф Гуттоведжо; 1906–1985) – американский композитор.

временное тремолирование четырьмя молоточками продлевает звучание аккордовых созвучий. Неслучайно вопрос техники игры на маримбе четырьмя молоточками является одним из центральных методологических вопросов, которому отводятся как отдельные главы в учебниках, так и специальные учебные пособия.

Главным вопросом является способ удерживания в ладони двух палочек, обозначающийся в англоязычной литературе термином *grip* – «захват» [См.: 3], российские ударники называют это «постановкой» молоточков.

Выделяются четыре способа постановки молоточков:

- 1) традиционная постановка;
- 2) постановка Массера;
- 3) постановка Бёртона;
- 4) постановка Стивенса.

Рассмотрим каждую постановку в отдельности.

Традиционная постановка, она же *crossing grip* («перекрестный захват»): при этой манере рукоятки молоточков в ладони пересекаются друг с другом X-образно, рукоятки внутренних молоточков накладываются на рукоятки внешних. При этом захвате четвертый и пятый пальцы прижимают палку к ладони, обхватывая в месте пересечения молоточков. Ладонь смотрит в пол. С помощью большого и указательного пальцев палочки раздвигаются на величину необходимых интервалов и вновь задвигаются при помощи четвертого и пятого пальцев. Средний палец является поддерживающим.

Многие исполнители и педагоги считают эту постановку более подходящей для начинающих маримбистов, так как она быстро осваивается и позволяет играть с достаточной силой и уверенностью.

Традиционную постановку использует знаменитая японская маримбистка Кейко Абэ и многие другие исполнители, особенно в Японии и Европе. Однако сейчас она не так популярна, как раньше. Первый, кто отказался от этой постановки, был Клэр Омар Массер¹. В 1920 году он привлек внимание новой манерой держать палки, которую позже назвали «*постановкой Массера*». Самым главным отличием этой постановки от традиционной является расположение палок в ладони. Если в традиционной постановке оно было X-образным, то в постановке Массера V-образное.

¹ Клэр Омар Массер (1901–1998) – композитор, преподаватель и виртуозный исполнитель на маримбе, проектировщик клавишных ударных инструментов, изобретатель и инженер самолетов Хьюза.

Внешняя палка проходит между средним и четвертым пальцем, а захват осуществляется четвертым пальцем и мизинцем. Внутренняя палка проходит между большим и указательным пальцами, упирается в ладонь и придерживается тремя пальцами: большим, указательным и средним. Величина интервалов между молоточками регулируется движением первых трех пальцев.

Эта постановка позволяет молоточкам быть более независимыми друг от друга. Особенно подходит для игры *legato*, арпеджио или для исполнения полифонических произведений. Осваивается она намного сложнее, чем традиционная. Также ее недостаток в том, что она ограничивает динамические возможности музыканта, не позволяя достичь желаемого звука. В результате, постановка Массера не смогла выдержать конкуренции с традиционной постановкой и не утвердилась в своей первичной форме.

В дальнейшем традиционная постановка свое развитие нашла в «постановке Бёртона». Это произошло во второй половине XX века благодаря вибрафонисту Гэри Бёртону¹, который использовал постановку для игры четырьмя палочками на вибрафоне.

Постановка Бёртона, как и традиционная, является «перекрестной», отличие лишь в том, что внешний молоточек находится не ниже, а выше внутреннего, прикасаясь к ладони исполнителя [См.: 2]. При захвате в ладонь внешний молоточек проходит между указательным и средним пальцами и чуть ниже места пересечения прижимается средним пальцем к ладони, фиксируясь на месте. Внутренняя палка подвижна, проходит между большим и указательным пальцами, величина интервалов регулируется четвертым и пятым пальцами.

В этой постановке внешний молоточек правой руки всегда выступает в мелодической роли. Когда пассажи исполняются двумя палочками (чаще всего внутренними), неиспользуемые молоточки не делают никаких лишних движений. Это очень удобно. Внутренний молоточек правой руки находится в таком положении, что легко может быть использован для дополнительной гармонической поддержки мелодической линии, если это необходимо.

Минус этой постановки лишь в том, что она не дает возможности быстро переходить от узких интервалов к широким, как и все перекрестные постановки. Поэтому большинство специалистов считают, что «постановка

¹ Гэри Бёртон (род. в 1943) – американский джазовый вибрафонист, композитор, аранжировщик.

Бёртона» подходит больше для вибrafoна, чем для виртуозной игры на маримбе.

Свое обновление также нашла постановка Массера в «постановке Стивенса». Сам Ли Говард Стивенс¹ называет эту постановку «измененной постановкой Массера». Эту постановку особенно используют в Соединенных Штатах Америки как начинающие, так и опытные маримбисты.

Когда Ли Говард Стивенс был еще студентом Истменской школы музыки в Рочестере (штат Нью-Йорк), он пользовался традиционной постановкой. Но в 1972 году, обучаясь в Новой Зеландии у Вида Ченауэт², Ли начал временно переключаться на постановку Массера, размышлял над преимуществом неперекрещивающихся молоточков. В результате он изменил эту постановку и изложил основы своей техники в учебном пособии «Method of Movement for Marimba», первая часть которой содержит описание методики, а вторая предлагает курс ее практического освоения из 590 упражнений. В 1976 году продемонстрировал возможности своего метода, выступив с концертом перед участниками Первого международного съезда PAS – PASIC (Percussive Art Society International Convention). Успех был невероятный. Стивенс сразу стал известной фигурой в мире перкуссионистов. В 1979 году его учебник был опубликован впервые, а затем переведен на шесть иностранных языков.

Стивенс стремился добиться максимальной независимости молоточков друг от друга, особенно при выполнении одной рукой различных тремолирующих движений, отчего его постановку называют *independent grip* («независимый захват»).

Постановка Стивенса внешне очень похожа на постановку Массера. Молоточки также расположены V-образно. Отличия заключаются в способе захвата внутренних молоточков. Рукоятка палочки не упирается в ладонь, а чуть выдвинута вперед, лежит на указательном пальце и слегка придерживается большим пальцем, который не позволяет соскользнуть молоточку с указательного и среднего пальцев у самого конца. Это положение обеспечивает более свободное движение внутреннего молоточка, а внешний удерживается четвертым и пятым пальцами.

¹ Ли Говард Стивенс (род. в 1953) – американский маримбист, аранжировщик и композитор, педагог, основатель и владелец компаний «KP³/Mallettech Instruments» и «Marimba Productions, Inc.», в состав которых входит нотно-книжное издательство и студия звукозаписи.

² Вида Ченауэт (род. в 1929) – «первый концертирующий маримбист», лингвинист, этномузыколог, автор монографии «Маримбы Гватемалы» 1964 года.

Постановка Стивенса предполагает слегка развернутое в стороны положение ладони, при котором большой палец оказывается внутри. С помощью вращательных ударов внутренней палочкой легко можно изменять расстояние между молоточками, быстро переходить от узких интервалов к предельно широким. Также это вращающее движение помогает исполнять одной рукой *tremolo*.

Музыкант должен владеть если не всеми, то по меньшей мере двумя-тремя постановками и по необходимости менять их в зависимости от технических задач, которые возникают при исполнении: *tremolo* одной рукой (традиционная постановка), параллельные интервалы (постановка Бёртона) и так далее. При работе над конкретным произведением хорошо бы учитывать постановку, для которой или с помощью которой оно было написано. Лучшей постановкой является та, которая наиболее удобна для исполнителя с учетом его физических и технических возможностей.

Список литературы

1. Современные методы игры на маримбе. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.herzen.spb.ru/text/ponomarev_12_91_210_213.pdf. Дата обращения: 10.06.2016.
2. *Burton G.* Evolution of Mallet Techniques // Percussionist. 1973. Vol. 10. No. 3. P. 30–36.
3. *Stevens Leight Howard.* Method of Movement for Marimba: with 590 exercises. Ed. 4. Asbucky Park, New Jersey, 2000.

А. Ю. Протасов

профессор Казанской государственной консерватории

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЦЕССА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА В КЛАССЕ БАЯНА

Проблема чтения нот с листа была всегда актуальна и, как показывает практика, остается актуальной до сих пор как для подготовки музыкантов-профессионалов, так и для любителей игры на баяне.

Одной из причин недооценки баянистами важности овладения навыками чтения с листа является широко распространенная практика исполнять репертуар наизусть. Работая над программой, баянист, как правило,

все более отходит от игры по нотам или вовсе играет без нот. Связь с нотным текстом ослабевает, музыкально-слуховые представления в большей степени начинают зависеть от представлений клавиатуры и кинестетических ощущений. Другая причина кроется в ослаблении интереса к самостоятельному домашнему музицированию. Появление звукозаписывающей аппаратуры и развитие информационно-компьютерных технологий во многом способствует снижению интереса к домашнему музицированию, поскольку существует возможность доступа к необходимой информации, которую можно не только послушать, но и просмотреть, причем в разных вариантах.

Навык игры с листа представляет собой сложное системное психическое образование, основанное на теснейшем синтезе зрения, слуха, моторики. Процесс чтения с листа осуществляется при активном участии воли, памяти, интуиции, творческого воображения исполнителя. Более того, очень важно обеспечить условия для грамотного и эффективного формирования навыков и умений в процессе чтения с листа. К ним можно отнести уверенное владение системой нотных обозначений, умение предсказывать, развитое воображение, ориентацию на клавиатуре.

Можно предположить, что процесс успешного чтения нот очень напоминает процесс исполнения по слуху. Разница состоит лишь в том, что при подборе по слуху стимулами исполнительских движений являются внутренние слуховые представления памяти, а при игре по нотам – зрительное восприятие нотного текста, предваряющее слуховые и клавиатурно-кинестетические представления.

Для корректного понимания процесса чтения с листа необходимо обратиться к результатам научных исследований. Так, было выявлено, что успешность чтения с листа зависит от относительной активности полушарий головного мозга. Оказалось, что успешное чтение с листа связано с преобладанием активности правого полушария над активностью левого полушария (у правшей) и наоборот (у левшей). Сам факт зависимости успешного чтения с листа музыкальных произведений от преобладающей активности правого полушария над левым может быть на первый взгляд неожиданным, ибо, по современным представлениям, оперирование знаковой информацией, к которой собственно и относятся нотные знаки, является функцией левого полушария, в то время как функцией правого полушария является оперирование образной сферой. Выявлено, что знаковая информация (нотный текст) играет разную роль в процессах успешного и

неуспешного чтения с листа. Это в свою очередь и обуславливает различную относительную активность полушарий головного мозга.

Процесс чтения нотного текста характеризуется тем, что нотные знаки перекодируются в слуховые или слухо-двигательные представления, которые, в свою очередь, реализуются в двигательных реакциях музыканта. Быстрому восприятию нотной картины способствует доведенное до автоматизма умение распознавать наиболее распространенные ритмоинтонационные рисунки, комплексы, типичные мелодические и гармонические обороты, гаммы, арпеджио, аккорды и т. п.

При непосредственном исполнении текста темп и точность двигательной реакции на нотный текст определяется двумя условиями. Одно из них – уверенная ориентировка рук и пальцев на клавиатуре без участия зрения. Второе – доведенное до автоматизма умение выбрать аппликатурный вариант, наилучший в данной игровой ситуации. Именно слуховые или слухо-двигательные образы-представления являются центральным и важнейшим звеном успешного чтения нот с листа. Функционирование этого звена обеспечивается работой правого полушария, что и объясняет повышение активации последнего.

В теории чтения с листа широко утвердилась точка зрения о его алгоритме чтения, благодаря которому становится возможной эффективность этого процесса: формула «вижу – слышу – играю». По мнению исследователей и практиков (Ф. Д. Брянская, Р. Ф. Сулейманов, Ю. А. Цагарелли, Г. И. Шахов и др.), при отступлении от этого алгоритма знаковая информация реализуется иным путем: нотные знаки непосредственно переводятся в механические исполнительские движения, минуя этап слуховых или слухо-двигательных представлений. Отличительная особенность этого варианта организации процесса чтения с листа состоит в том, что при отсутствии слуховых и слухо-двигательных представлений нотный текст воспринимается лишь как носитель абстрактно-знаковой информации. Процесс исполнения на инструменте по существу превращается в решение логической задачи по оперированию знаковыми и двигательными символами, что влечет за собой иную активацию и относительное преобладание левого полушария. Важно отметить, что от наличия или отсутствия в процессе чтения с листа внутренних слуховых представлений зависит не только точность первоначальной двигательной реакции, но и качество исполнительской саморегуляции, корректировки процесса исполнения.

В методической литературе представлены два варианта логической организации процесса чтения нот с листа:

1) зрительное восприятие нотного текста – слухо-двигательное представление – двигательная реакция – реальное звучание – коррекция исполнения;

2) зрительное восприятие нотного текста – двигательная реакция – реальное звучание – корректировка.

Первый вариант, на наш взгляд, предпочтительней, чем второй.

Однако в настоящее время, когда развитие музыкального языка достигло крайних пределов, возникает необходимость пересмотра и корректировки самой методики чтения с листа. Виной этому – усложнение музыкального языка. В современной музыке мы начинаем встречать уже не просто нотные знаки, а больше символы, условные обозначения, которые просто невозможно предсказать. И процесс чтения сводится к варианту: восприятие текста – двигательная реакция – звучание – корректировка.

Если говорить о развитии методики чтения с листа на баяне, необходимо считаться с тем, что в начале прошлого столетия баян имел готовые аккорды на левой клавиатуре, а в репертуаре в основном преобладали обработки народных мелодий. Баянисты были знакомы с этими мелодиями, что, естественно, облегчало процесс чтения с листа, поскольку у исполнителей уже были какие-то слуховые представления об исполняемой музыке. Если же исполнялись переложения произведений классической музыки, то музыканту помогали знание стилей композиторов, накопленные слуховые представления, а также сохранившиеся традиции домашнего музицирования. По мере изменения амплуа и конструкции баяна, а именно – с появлением выборного баяна и оригинального репертуара, процесс чтения с листа усложнился. Объективная причина – невозможность визуального контроля над руками на клавиатурах. Субъективная – недостаточная свобода владения выборной клавиатурой. И, что важно, – разные взгляды педагогов на аппликатурные принципы правой клавиатуры баяна. А если говорить об аппликатуре для баяна с пятирядной правой клавиатурой, то здесь проблема стоит еще острее. Применение дополнительных рядов, конечно, значительно расширяет возможности реализации исполнителя, особенно в реализации позиционной аппликатуры. Аппликатура здесь уже просто конструируется, что в процессе чтения с листа очень затруднительно, а может, и невозможно.

В заключение можно сказать, что чтение с листа – процесс сложный, творческий и должен осуществляться при условии наличия соответствующего дидактического, психологического и педагогического сопровождения.

Список литературы

1. *Говорушко П. И.* Чтение с листа в процессе обучения баяниста // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 6. Л., 1985.
2. *Цагарелли Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности: Дис. ... д-ра психологических наук. М., 1989.
3. *Цагарелли Ю. А., Сулейманов Р. Ф.* Формирование умения чтения с листа музыкальных произведений. Казань, 1990.
4. *Шахов Г.* Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна. М., 1987.

В. Л. Размахова

преподаватель ДМШ (Нижнекамск)

*Научный консультант – Р. Ф. Сулейманов,
доктор психологических наук, профессор*

ВЛИЯНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ МУЗЫКИ НА ПСИХИЧЕСКИЕ СОСТОЯНИЯ ПОДРОСТКОВ

Вопрос о сильнейшем воздействии музыки на организм человека давно уже ни у кого не вызывает сомнений. Эти знания пришли к нам из древних времен. Уже тогда умели использовать музыку в различных целях.

Из источников известно, что, например, классическая музыка положительно влияет на память и помогает сосредоточиться; церковная укрепляет дух, вселяет уверенность; джаз, блюз и соул тонизируют и одновременно настраивают на романтический лад; рок и металл одних людей вдохновляют, а других способны вогнать в депрессивное состояние.

Различная музыка так или иначе влияет на подростков, на их психику и поведение. Нам хотелось бы понять, как проявляется это влияние и к чему может привести. Подростковый возраст – это возраст, когда формируется личность, а психические состояния, как известно, выступают в качестве «строительного материала» для формирования качеств личности.

Недостаточная степень изученности влияния различных видов музыки на психические состояния подростков, занимающихся музыкой, с одной стороны, и потребность в надежных технологиях с использованием музыки, способствующих оптимизации психических состояний, – с другой, подтолкнули нас к проведению собственного исследования.

Мы поставили перед собой цель: выявить, теоретически обосновать и экспериментально проверить влияние разных видов музыки на психические состояния подростков. Методологической и теоретической основой явились работы отечественных авторов [1–4]. Для эксперимента мы выбрали одну группу подростков, обучающихся в ДМШ, и одну – обучающихся в общеобразовательной школе, для того чтобы выявить особенности влияния музыки.

В исследовании приняли участие учащиеся детской музыкальной школы г. Нижнекамска в количестве 15 человек и учащиеся средней общеобразовательной школы в количестве 15 человек в возрасте 14–15 лет. Выбор подростков был обусловлен многозначностью влияния музыки на человека и особенностями проявления этого влияния у разных категорий людей.

Эксперимент проводился с октября по декабрь 2013 года. Исследование состояло из следующих этапов:

1 этап: Определение предпочитаемых подростками обеих выборок видов музыки. Для достижения этой цели был использован опросник доктора психологических наук, профессора Р. Ф. Сулейманова.

2 этап: Диагностика психических состояний подростков, включенных в обе выборки, на момент начала эксперимента. Для диагностики психических состояний подростков были использованы следующие методики:

– методика диагностики самооценки психических состояний (по Г. Айзенку);

– рельеф психических состояний личности (автор А. О. Прохоров).

3 этап: Прослушивание незнакомых композиций в рамках предпочитаемого вида музыки. Были предложены следующие произведения:

Классика: А. К. Лядов «Волшебное озеро»;

Рок: «Keane» «Atlantic», альбом «The best of keane» (2013);

Рэп: ST «Здесь и сейчас», альбом «На100ящий» (2011);

Джаз: Трио Оскара Петерсона «Motenswing», альбом «Night Nrain»;

Поп-музыка: Ariana Grande «Love is everything».

4 этап: Диагностика психических состояний подростков обеих выборок после прослушивания композиций. Диагностика до и после прослушивания каждого произведения проводилась в разные дни.

Выбор музыки для эксперимента был осуществлен с учетом выявленных в результате опроса музыкальных предпочтений подростков. Наиболее предпочитаемыми видами музыки оказались: рок- и попмузыка, джаз, рэп и классика.

Рок-музыка оказала на всех подростков активизирующее влияние. Наряду с активностью и бодростью у подростков, не занимающихся в музыкальной школе, наблюдалось понижение адекватности и четкости восприятия, усиление агрессивности, а у подростков, обучающихся в музыкальной школе, – тревожности. Стимулирующее и активизирующее действие композиций рока связано со спецификой данного жанра музыки – его динамичностью, яркостью тональных красок, экспрессией вокального и инструментального интонирования. Состояния же агрессивности и тревожности могут быть объяснены тем, что современная рок-музыка использует композиции с усложненными структурами и ритмами, плотной музыкальной фактурой, которые требуют напряжения внимания, собранности и не позволяют расслабиться. Усиление тревожности у подростков-музыкантов можно объяснить тем, что они более тонкие натуры и рок-музыка меньше соответствует их музыкальному восприятию.

Классика же оказала на подростков стабилизирующее воздействие, что проявилось в общем снижении импульсивности. Наблюдался релаксирующий эффект, снижение бодрости и активности у подростков, не занимающихся в музыкальной школе, и усиление расслабленности у подростков, обучающихся в музыкальной школе. Вместе с тем подростки-музыканты отмечали у себя состояние душевного подъема, просветления, что может быть связано с более глубоким «прочтением» ими классической музыки.

Джаз оказал на подростков обеих групп схожее возбуждающее воздействие, что проявилось в повышении их двигательной активности, росте веселости, бодрости, задорного настроения и открытости. Это можно объяснить особенностями импровизационного языка данного жанра музыки и полиритмией, базирующейся на синкопированных ритмах, что, безусловно, вызывает живой интерес к музыке подобного рода. Джазовая музыка характеризуется сложными импровизациями, основанными на «свежих», нетрадиционных, с классической точки зрения, гармонических и ритмических сочетаниях, и это способствует тому, что джазовые композиции не сказываются отрицательно на психике человека. Мы также отметили значительное снижение агрессивности в обеих выборках. Таким образом, джаз выступает средством повышения эмоционального тонуса молодых людей.

Поп-музыка повлияла на подростков, не занимающихся в музыкальной школе, как разрядка, что проявилось в виде снижения импульсивности, напряженности, тревожности, усилении стабильности и в пережива-

нии состояния эмоционального подъема. У подростков, обучающихся в музыкальной школе, наблюдалось, с одной стороны, усиление тревожности, с другой – снижение агрессивности. Интересно, что состояние тревожности у одних подростков понизилось, а у других возросло. Думаем, что это можно объяснить тем, что одни подростки достаточно хорошо понимали текст песен, исполняемых на английском языке, а другие – недостаточно хорошо владели языком. Поэтому для этих подростков процесс внутреннего анализа музыкального языка композиции и создание ее целостного образа оказался незавершенным в связи с непониманием текста песни. Причину других изменений в психоэмоциональных состояниях молодых людей мы видим в том, что это наиболее известный, непринужденный и часто слушаемый жанр музыки.

Рэп-музыка, несмотря на большой интерес к ней подростков, не повлияла на эмоциональные состояния подростков, не занимающихся в музыкальной школе, а у подростков, обучающихся в музыкальной школе, способствовала усилению воображения и легкости. Объяснить это можно тем, что музыка в данном случае выполняет роль обычного сопровождения и не несет большой смысловой нагрузки.

Исследование показало, что музыка играет важную регулирующую роль в жизнедеятельности подростков. Музыкант является не только источником воздействия музыки на других людей, но и объектом воздействия музыки. Изучение влияния различных видов музыки на эмоциональное состояние выявляет также индивидуальные особенности восприятия, что, несомненно, следует учитывать при обучении подростков.

Таким образом, музыкант, занимаясь музыкально-исполнительской деятельностью, осознанно или неосознанно регулирует свое психоэмоциональное состояние. Неслучайно иногда он предпочитает играть грустную музыку, а иногда – жизнерадостную, жизнеутверждающую. Кроме того, музыканты, занимаясь исполнительской деятельностью, как бы проводят самотерапию, что отражается на физиологическом, психологическом и социальном уровнях. На уровне физиологии восприятие разных видов музыки регулирует психоэмоциональное состояние, на психологическом – позволяет воспитывать характер, волю, на социальном – взаимодействие и понимание других людей в системе «исполнитель – слушатель». Данные особенности индивидуального восприятия музыки свидетельствуют о необходимости постоянного поиска многообразных творческих способов обучения на разных возрастных этапах личностного развития.

Список литературы

1. Ильин Е. П. Эмоциональные особенности музыкантов-инструменталистов в процессе становления их профессионального мастерства. СПб., 2006. Т. 6. № 14. С. 42–50.
2. Сулейманов Р. Ф. Психологическая диагностика музыкального слуха // Музыка и время. 2005. № 3. С. 50–52.
3. Сулейманов Р. Ф. Психология профессионального мастерства музыканта-инструменталиста. Казань, 2010.
4. Сулейманов Р. Ф. Человечность и музыка // Образование и саморазвитие. Казань, 2015. № 3 (45). С. 164–168.
5. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб., 2008.

Д. Г. Хайдарзянова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. Т. Гумерова,
кандидат искусствоведения, доцент*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРТИИ КАССАНДРЫ В ОПЕРЕ С. И. ТАНЕЕВА «ОРЕСТЕЯ»

Вокальное творчество С. И. Танеева представляет собой интереснейший музыкально-художественный феномен, имеющий свои стилистические особенности. Они проявляются как в выборе жанров и тем, так и в характерных чертах музыкального языка сочинений. Особое строение мелодии, фактуры, ритмики вокальных сочинений Танеева ставит перед исполнителями новые сложные задачи, именно это и делает их привлекательными для включения в репертуар вокалистов. Своего рода квинтэссенцией всех отмеченных особенностей является партия Кассандры в опере Танеева «Орестея».

Кассандра – одна из ключевых героинь оперы: несчастная пленница Агамемнона, которой суждено пасть от руки Клитемнестры. В сценах с ее участием происходит завязка всей сюжетной линии оперы, ее пророчество определяет дальнейшее развитие событий. Кассандра – трагическая героиня, воплощение образов скорби. Она соединяет в себе два противоположных начала: земное и божественное, связанное с ее даром ясновидения. Героиня с помощью своего дара предсказывает собственную гибель и смерть Агамемнона.

Чрезвычайно привлекательна музыка, характеризующая Кассандру. Нетрудно найти черты русского причета в теме ее ариозо. В музыкальном стиле всей оперы легко увидеть различные примеры влияния известных западных и русских опер.

Первое появление и одну из ярких характеристик Кассандры наблюдаем во второй картине первого действия, где начинается так называемая сцена Пророчества Кассандры («...Сойди скорее с колесницы»). Сначала ее вокальная партия очень эмоциональна, отличается широким диапазоном и подвижной мелодией. Взволнованное состояние героини показывается в оркестровом эпизоде, в котором на фоне тремолирующего сопровождения звучит достаточно выразительная мелодическая линия, основанная на восходящем движении с последующим нисходящим закруглением. Обращает на себя внимание обилие нисходящих секундовых интонаций, выражающих идею оплакивания. С вступления Кассандры звучание приобретает черты драматизма. Вокальная партия основана на скачкообразном интонировании, передающем состояние пророческого экстаза Кассандры. Ее реплики перемежаются с хором, который является непосредственным участником событий, комментирует и объясняет ее состояние. С цифры 86 начинается само пророчество, где Кассандра предсказывает, что жена готовит убийство мужа. Этот эпизод характеризуется декламационной вокальной партией, неравномерной ритмикой как в вокальной, так и в оркестровой партиях (обилие триолей, пунктирных ритмов, большое количество пауз), использованием диссонансных гармонических структур, tonальной неустойчивостью.

Триольное движение вокальной мелодии перед цифрой 87 («Горе ужасное, непоправимое») напоминает причитание и даже, конкретнее, причитание Купавы в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий триольное движение вокальной мелодии. Включает ноты для голоса и фортепиано, с текстом на трех языках: русском, французском и немецком. В нотации присутствуют триольные надписи (3) и указания на фортепиано (*espress.*).

не по пра-ви-мо-е, не от вра-ти-мо-е, до-му Ар-ри-дов гро-
 meur-tres fa-tals et cru-els me-na-çant de nou-veau la mai-son des A-
 nicht ab-zu-wen-den-des, nim-mer zu süh-nen-des, dräu-et des A-treus Ge-

Ариозо Кассандры с хором – это главный номер в характеристике образа Кассандры. Для вокальной партии показательно соединение декламации с вполне мелодичными эпизодами.

90 Andante (♩ = 72) p espress.
 He из-мен-на во-ля
 Un des-tin af-freux mac-
 Was be-schlos-sen mir die
 ро-ка; для не-счаст-ной нет на-деж-ды, смерт-ным сном со мнгут-ся веж-ды от ро-
 -ca-ble, je gé-mis sur mon mal-heur, car Troie est prise et sa pré-tres-se par le
 Ster-ne, muß ich Un-glück-sel'ge lei-den, aus dem Le-ben freud-los schei-den, der ge-
 poco cresc. mp

Форму ариозо можно определить как сложную двухчастную, где первая часть написана в простой трехчастной форме, а вторая часть в форме периода из двух предложений. Первая часть ариозо пленяет чистотой и строгостью чувства. По своему жанру представляет собой романс-жалобу с сочувствующим хором, в чем можно увидеть продолжение линии Гориславы (пленница Ратмира из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки). Начинается небольшим вступлением, темп – небыстрый *Andante*, но в вокальной партии стоит авторская ремарка «экспрессивно». Интересен гармонический язык ариозо: тональность *a-moll*, но композитор как бы осознанно избегает тонику и тональность представлена в основном доминантовыми функциями. В первый раз тоническое трезвучие основной тональности появляется лишь в 33-м такте номера. Этим подчеркивается неуравновешенное, неустойчивое эмоциональное состояние Кассандры.

Большое внимание при исполнении необходимо уделять работе над словом, потому что чувствуется, что композитор идет за словом, музыкально тонко передает все изменения душевного состояния героини, которая предчувствует свою скорую гибель.

От исполнительницы партии Кассандры требуется умение петь распевно и тягуче, легко переходя из одной тесситуры в другую. Также исполнительница должна хорошо поработать над дыханием и легкими ходами на различные интервалы.

Особенно многое идет в этой музыке от Чайковского – и опора на ариозность, на вокальную мелодику обобщающего типа, и многие особенности изложения, в частности диалоги инструментов. Партия Кассандры, пожалуй, более всего обращает на себя внимание родством с мелодикой Чайковского. Во втором предложении ариозо есть интонации, напоминающие ариозо Ленского:

Музыкальный фрагмент с вокальной партией и фортепиано. Включает русские, французские и немецкие тексты. Динамика варьируется от *dim.* до *pp dolce*.

Второе предложение первого раздела контрастно первому по настроению. Это связано с тем, что Кассандра вспоминает, как она была ребенком. Характер вокальной партии с экспрессии меняется на нежность, динамика *piano*. Здесь же в вокальной партии использованы самые высокие звуки партии (ля второй октавы), через глубокий лиризм личного высказывания мы приходим к трагической кульминации ариозо на слова «...я сойду во мрак могилы». Следует отметить, что кульминация достаточно сдержанная, показана только усилением динамики. Такая трактовка кульминаций характерна для всего вокального творчества Танеева.

Несмотря на трагический смысл слов, гармоническое содержание эпизода носит мажорный оттенок, предполагается *A-dur*, но тоника опять не появляется. Заканчивается первый раздел возвращением к тональности *a-moll*. Вторая часть в тонально-гармоническом плане более устойчивая, звучит тот же *a-moll*. В вокальную ткань композитор вводит нисходящие триоли, которые усиливают ощущение безнадежности и неотвратимости рокового конца. В этой сцене композитор показывает всю глубину души Кассандры, ее переживания за свою семью и родных.

Инструментальное заключение ариозо построено на тоническом органном пункте, звучащем как набат и подчеркивающим неизбежность трагической развязки. Дальше начинается декламационный эпизод: на фоне тремолирующего оркестра звучит интонационно изломленная вокальная партия Кассандры. В эпизоде *cis-moll* вокальная партия изобилует ходами на диссонансные интервалы (увеличенная кварта, малая секунда). Оркестровая партия основана на сочетании остинатных фигураций в верхнем голосе и нисходящего по хроматизмам баса.

Allegro (♩ = 108) *pp*

Там, на по-ре, вы не ви-ди-те
 Là, là dans l'om-bre voy- ez vous là- bas
 Dort auf der Schwel- le seht ihr lie- gen sie,

pp *sf*

В целом вся сцена построена на чередовании контрастных эпизодов, выражающих разные эмоциональные состояния Кассандры: грезы о детстве, ужас от увиденных пророчеств и ожидание смерти, смирение с судьбой. Все эти состояния подчеркнуты композитором сменой тональностей и интонационно-ритмических средств в музыкальном тексте.

Одна из сложностей для исполнителя ариозо связана именно с этим: внутри одной сцены необходимо многократно менять эмоциональное состояние персонажа и соответственно стиль интонирования. Обилие скачков и неудобных ходов требует от вокалиста интонационной точности, тесситурной подвижности голоса, а частая смена тональности – быстрой тонально-ладовой перестройки. Отдельное внимание следует уделить ритмическому оформлению партии, характеризующемуся переменностью размера и сочетанием разных ритмических фигур, насыщенностью партии паузами.

В целом от исполнительницы партии Кассандры потребуется хорошее владение дыханием, так как в ее партии много фрагментов на *piano*, требующих тихого и в то же время полетного звука. Также нужно обратить внимание на то, что и верхний, и средний регистры должны звучать ровно, с учетом обилия широких скачков могут возникнуть сложности в этом. Отдельное внимание необходимо уделить интонированию. Особенно это касается «неудобных мест», связанных со сменой тональности, с появлением случайных знаков, с аккомпанементными эпизодами. При всей «инструментальности» вокальной партии все должно быть пропето, проинто-

нировано и тембрально окрашено. Исполнительские трудности могут возникнуть и в связи с ритмическим «оформлением» вокальной партии: сочетание различных рисунков (триоли, синкопы, затакты) требует естественных, без выделения отдельных звуков, переходов.

Вокальная партия Кассандры достаточно сложна, так как необходимо настоящее драматическое сопрано, которое может исполнить эпическую оперу; особая интонационность танеевской мелодики требует мастерского владения дыханием, фразировкой, артикуляционными приемами, пением на *legato*. В партии Кассандры необходимо выстраивать образ так, чтобы все время держать внимание зрителя и слушателя, нужно уметь сохранять драматизм на протяжении большой сцены.

Список литературы:

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. М., 1979.
2. Бажанов Н. Д. Танеев: ЖЗЛ. Вып.10 (498). М., 1971.
3. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. М., 1986.
4. Сабанеев Л. Л. Воспоминание о Танееве. М., 2003.
5. Туманина Н. В. Музыкально-драматургическая концепция трилогии Танеева «Орестея» // С. И. Танеев и русская опера: Сб. статей. М., 1946. С. 59–84.
6. Учитель К. Загадки сценической судьбы танеевской «Орестеи». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ceo.spb.ru/libretto/oresteya/sudba.shtml>. Дата обращения 14.02.2016.
7. Штрихи к портрету композитора. [Электронный ресурс]. URL: <http://erbu.narod.ru/mistero/p2.1.htm>. Дата обращения: 14.02.2016.

Т. В. Халтурина

доцент Казанской государственной консерватории

С. Р. Фахразиева

студентка Казанской государственной консерватории

СОНАТЫ ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ: ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ (На примере Сонаты К. 380 ми мажор)

Творчество композитора и клавесиниста Джузеппе Доменико Скарлатти (Giuseppe Domenico Scarlatti) представляет собой ярчайшее явление музыкального искусства Италии XVIII столетия. Его произведения –

немногие среди музыкальных опусов первой половины XVIII века, которые до сих пор исполняются и встречают живой отклик у слушателей. В репертуаре современного пианиста сонаты Доменико Скарлатти неизменно находят свое достойное место наряду с произведениями И. С. Баха и композиторов-классиков.

Роль Скарлатти в истории музыкального искусства достаточно специфична и представляет большой интерес для исследователей, поскольку его творчество относится к переходному периоду между барокко и классицизмом. С одной стороны, в творчестве этого итальянского мастера явно присутствуют традиции полифонической эпохи, с другой – отчетливо проглядывают особенности, которые в скором времени будут отличать музыку венских классиков.

Несмотря на то, что имя Д. Скарлатти знала вся музыкальная Европа, при жизни композитора и его участии был опубликован лишь один сборник клавесинных пьес. Сборник этот, вышедший в 1738 году и озаглавленный «Упражнения («Essercizi») для клавичембало», содержит 30 сонат. Ему предпослано следующее предисловие: «...Кто бы ты ни был – дилетант или профессионал – не жди в этих композициях глубокого замысла; это лишь затейливая музыкальная шутка, цель которой – воспитать в тебе уверенность в игре на клавичембало» [Цит. по: 1. С. 42].

Творческое наследие Доменико Скарлатти огромно. Но особенно велика значимость композитора в области фортепианного творчества: он почти всецело посвятил себя клавиру и написал более 550 сонат. Скарлатти создал свой, ярко индивидуальный стиль. Его сонатное творчество стало одним из важнейших этапов формирования раннеклассического клавирного стиля. Компактность сочетается здесь с огромным богатством музыкального материала. Композиция организуется на основе приема мгновенных переходов, спонтанности, все время меняющегося направления движения.

Стилистика сонат Скарлатти определяется чрезвычайно разнородными компонентами. Прежде всего речь идет о танцевальных и вокальных истоках тематизма. «Танцевальность и вокальность (имеется в виду вокальность, идущая от оперного театра) у Скарлатти не растворяются в сонатной форме, среди прочих ее источников, а продолжают подчас самостоятельно определять контрастность и распределение акцентов в композиции», – отмечает И. Окраинец [3. С. 26].

Сицилианец по отцу, неаполитанец по месту рождения, проживший много лет и сочинивший все свои сонаты в Португалии и Испании, Скар-

латти «впитал в себя народную сицилианскую, неаполитанскую мелодику, ритмику, но он поднял их до художественной напряженности и значительности, которые перерастают узконациональные масштабы» [2. С. 56]. Знание жанровых особенностей необходимо для исполнителей и интерпретаторов музыки Скарлатти, ибо может помочь реализовать авторские намерения, раскрыть образное богатство этой музыки.

Танцевальные истоки сказываются на инструментальном стиле Скарлатти следующим образом: из всего комплекса признаков, характеризующих определенный танец, он оставляет лишь несколько единичных черт, присутствие которых придает сонате (или части сонаты) ритмическую характерность, фигурационно-мелодическую или метрическую определенность. Второй исток тематизма, особенно заметный в побочных партиях сонат Скарлатти, – оперные жанры с их вокальной природой.

Сонаты Скарлатти позволяют определить основные вехи столкновения двух стилевых эпох, проследить процесс разрушения полифонических структур, развертывания и вторжения в форму сонаты периодических структур. Композиция сонат делится на основные партии, четкое разграничение которых достигается в первую очередь гармоническими и структурными средствами: непрерывным кадансированием и повторностью, лежащими в основе тематизма и его развития.

В экспозиции побочная партия сонат тематически оформлена. Реприза у Скарлатти начинается с темы побочной партии. Именно побочная партия является первой гомофонной темой экспозиции, которую можно повторить, к которой можно еще раз вернуться, как к главной мысли произведения. Повторение же материала главной партии из-за его прелюдийного характера не сделало бы начало репризы столь определенным. «Зачем напоминать к концу про вступление "интраду"», – писал в связи с этим К. Кузнецов [2. С. 56].

Как говорилось ранее, сонаты Скарлатти имеют признаки народных жанров, представленных в стилизованном виде. Влияние такого народного танца, как болеро, а точнее характерные для этого жанра ритмические фигуры, свойственная ему эмоциональная яркость, присутствуют в Сонате К. 380 ми мажор, которую мы рассматриваем. Эпизодическое появление на

страницах ритмов  имитирует позвякивание кастаньет, что характерно в особенности для болеро. Некоторые авторы видят близость этих ритмических фигур с ритмами жанров испанской народной музыки – сегидильи и саэто. Эта ритмическая фигура начинает побочную партию, завершает первый и второй разделы сонаты.

Танцевальная природа тематизма сонаты повлияла и на композиционную структуру, здесь присутствует специфичное чередование эпизодов: инструментальное вступление или главная партия, «вокальная часть» и болеро в побочной партии.

Влияние испанской народной музыки проявляется и в «гитарном аккомпанементе» фортепианной фактуры. Аккорды в левой руке можно исполнять «арпеджируя», таким образом имитируя гитару.

«Вокальные» фразы легко отличить по характерным затактам от второй восьмой; кроме того, в отрывках, имитирующих пение, ритм инструментального вступления совсем исчезает. Они требуют от исполнителя вокального интонирования, пения на инструменте, горизонтального мышления.

Постоянная смена характера тематизма помогает избежать монотонности и однообразности в игре. Это сравнительно небольшое сочинение требует чуткости в смене характеров и остроты образов, в виду своего стремления вперед и достаточно подвижного темпа. При этом должна присутствовать ритмическая точность и техническая оснащенность пианиста.

Несмотря на то, что темп сонаты обозначен как *Andante comodo* («неспеша, удобно»), звучит она немного живее, чем предполагал бы данный темп. Это подтверждает то, что во времена Скарлатти указание темпа *Andante* («Неспеша») соответствовало *Allegro ma non troppo* («Быстро, но не слишком»).

Соната К. 380 ми мажор завораживает энергией, захватывающим слушателей ритмом, разнообразным, «отточенным» звуком. Она выделяется свежестью, остротой мелодического и гармонического языка, в ней присутствует много украшений. Композитор использует в сонате такие украшения, как форшлаги и трели, тем самым акцентируя игривый характер музыки. Характер исполнения мелизмов вытекает из художественного замысла произведения, предполагая их упругое, зажигательное, темпераментное воспроизведение.

Скарлатти не выписывает расшифровки украшений, в некоторых повторяющихся местах не выписаны даже сами украшения. Вопрос исполнения трели – с верхней вспомогательной или с главной ноты – остается одновременно противоречивым и актуальным. Из различных источников известно, что в XVII веке трель расшифровывалась с главной ноты. Однако опираясь на отдельные трактаты 20-х годов XVIII века, ее следует испол-

нять с верхней вспомогательной ноты (по французскому образцу). Несомненно, характер музыки во многом подскажет верное исполнение украшений. В рассматриваемой нами сонате трель с верхней вспомогательной ноты больше соответствует характеру, усиливая свойственный этой музыке юмор.

Важным моментом в исполнении сонат Д. Скарлатти является ясное воспроизведение динамического плана. Характерная динамическая особенность исполнения старинной музыки – это эффект «эха», он распространялся до конца XVIII века. В данной сонате главная партия строится на противопоставлении *forte* и *piano*.

Говоря о характерном приеме формообразования в сонатах Скарлатти, необходимо упомянуть выявленный известным исследователем его творчества Ральфом Киркпатриком прием «креста» («the cux»). Он связан с поворотным моментом в каждой из двух частей сонаты и часто выделен фермой или паузой. Киркпатрик определил этот момент как пункт в каждой половине сонаты, в котором тематический материал несет заключительную тональность. Таким образом, «крест» выполняет тройную функцию: мелодическую, гармоническую и структурную. В рассматриваемой нами сонате в первой половине «сгук» находится в 25-м такте.

Фактура данной сонаты, как и многих других, отражает ее «педагогическое назначение». Богатые виртуозными находками, сонаты Скарлатти были подготовлены произведениями импровизационно-прелюдийного типа. Исполнитель всегда должен учитывать в произведениях великого клавианиста наличие различных полифонических моментов.

Одна из самых популярных сонат Скарлатти – Соната К. 380 ми мажор – отражает стилистику и самобытный композиторский почерк автора. Написанная в 1754 году, она ярко показывает влияние испанской народной музыки, что проявляется в ритмах болеро, «гитарном аккомпанементе», эпизодах с «вокальным» интонированием материала. Характерный для сонат Скарлатти прием формообразования «крест» («the cux»), выявленный Ральфом Киркпатриком и воплощающий гармоничное сочетание разделов формы, в полной мере характерен для данной сонаты.

Скарлатти явился первооткрывателем многих простейших, элементарных и универсальных средств, к которым постоянно обращались в своем творчестве великие мастера искусства последующих времен.

Список литературы

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства: Учебник: В 3 ч: Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М., 1988.
2. *Кузнецов К.* Эскизы о Доменико Скарлатти // Советская музыка. 1935. № 10. С. 54–63.
3. *Окраинец И. А.* Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М., 1994.

А. Р. Шайхутдинов

студент Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – А. Т. Гумерова,
кандидат искусствоведения, доцент*

А. ЛУППОВ. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ОТТЕПЕЛЬ»: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Вокальные жанры всегда вызывали интерес у исследователей из-за их синтетической природы. Следует отметить, что вокальное творчество А. Б. Луппова – одного из ярких современных композиторов Татарстана – еще не становилось объектом специальных исследований, в том числе нет работ, посвященных комплексному анализу камерно-вокального цикла «Оттепель». В этом произведении нашли отражение характерные черты, присущие творчеству композитора.

Цикл «Оттепель» написан на стихи Ольги Левадной (род. в 1958). Творчество поэтессы было не раз отмечено такими известными поэтами, как Булат Окуджава и Андрей Дементьев. Тематика ее стихов похожа на дневники жизни молодой и юной, а со временем зрелой и мудрой женщины. В этом смысле стихи Левадной очень созвучны жанру романса, заявленному композитором. Как отмечает исполнительница цикла Н. П. Варшавская, «в связи с большой мелодичностью ее стихи очень любят композиторы» [1].

Сочинение написано специально для Нины Петровны Варшавской – профессора Казанской консерватории, заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан – и посвящено ей. Ей же принадлежит единственная на сегодняшний день аудиозапись этого цикла. Интересно, что сама история знакомства Луппова с творчеством Левадной также связана с Варшавской:

именно она в свое время предложила композитору ознакомиться со стихами поэтессы.

Следует отметить, что А. Луппов посвятил Н. П. Варшавской три вокальных цикла: «Воспоминания», «Оттепель», «Чужие зеркала». Она была и первой исполнительницей этих сочинений. В фильме о поэтессе Левадной Анатолий Борисович очень восторженно отзывается о певице, говоря о том, что Нина Петровна является единственным в Казани лирическим сопрано, которое звучит во всех диапазонах и прекрасно подходит для исполнения его циклов [См.: 2]. Варшавская о творчестве композитора говорит следующее: «Музыка А. Луппова мне очень нравится. Конечно... необходимо очень внимательно, долго и постепенно привыкать слухом к современному стилю его музыки» [1].

Н. П. Варшавская неоднократно исполняла цикл «Оттепель». Первое исполнение было записано на радио ГТРК, затем цикл звучал в различных залах не только города Казани, но и за пределами Республики Татарстан. Первое концертное исполнение цикла «Оттепель» состоялось на авторском творческом вечере Анатолия Борисовича Луппова в Казанском музыкальном колледже им. И. В. Аухадеева. Затем последовало исполнение с оркестром «Новая музыка» под руководством дирижера Анны Гулишамбарово́й в ГБКЗ РТ им. С. Сайдашева, с концертмейстером Верой Анатольевной Таганцевой в малом зале ГБКЗ. Очень запомнилось самой Варшавской выступление и работа над циклом с камерным оркестром Казанской консерватории под управлением В. Афанасьева: «Меня очень удивила кропотливая работа оркестра и дирижера буквально над каждой нотой музыкального текста» [1]. Говоря в целом о цикле, Н. П. Варшавская отмечает, что «бесподобные стихи Ольги Левадной прекрасно ложатся на музыку, и из них великолепно рождается тонкая лирическая вокальная мелодия» [1].

Музыкально-стилистический анализ показывает, что вся музыкально-интонационная ткань цикла отличается удивительно органичным сплавом песенности и декламационности. Созвучна этому синтезу и хроматическая ладотональная основа, нередко используемая Лупповым, а также переменность, дополняемая ясными ладовыми построениями. Заметно, что весь цикл пронизан гармонической неустойчивостью.

В каждом романсе цикла имеются драматургические контрасты, романсовость проявляется в лиричности высказывания, детализированной

мелодии, в медлительно и завораживающе равномерной, приглушенной динамике, которая вызывает ощущение воспоминаний о далеком и былом.

Цикл состоит из четырех романсов. За основу каждого Луппов берет лишь короткие четверостишия. К выбору стихов он относится очень тщательно и долго, много перечитывает, пока наконец не выберет то, которое будет ему близким.

Романс «Оттепель» открывает цикл и определяет общий настрой музыки. С точки зрения исполнительских трудностей, в этом сочинении нужно отметить следующее. Обращает на себя внимание самое начало романса, а именно момент вступления вокальной партии. В связи с тем, что фортепианное вступление не дает ощущения тональности, возникает сложность с точным «взятием» первого звука вокала, с его точным интонированием.

Moderato

Ког- да пус-той трам-вай у-м

Moderato

mf *p*

Подобная ситуация наблюдается в каждой фразе романса. Основной трудностью здесь является исполнение сложной интонации, которая на протяжении всего романса часто меняет направление и изобилует ходами на такие интервалы, как октава, секста, тритоны. Много в вокальной мелодии длинных нот, присутствуют частые смены размера. От вокалиста требуется внимание к дыханию и позиции интонирования.

Следуя за настроением поэтического текста, необходимо воссоздать в музыке ощущение «приближающейся весны»: «По тонкой кромке голубого льда ко мне под утро оттепель придет». Согласно динамическим указаниям композитора, весь романс поется на *p*, что рождает для исполнителя дополнительные трудности.

Романс «В этот вечер» можно считать кульминацией цикла, он звучит более драматично. Это подчеркивается аккомпанементом в аккордовой фактуре и особой интонационностью вокальной партии, основанной на скачкообразных ходах. Членение фраз с помощью пауз на небольшие мотивы придает мелодике черты декламационности, приближенности к речевой, повествовательной интонации. Широкий диапазон мелодики (от *re*

первой октавы до *соль* второй октавы) в силу охвата и нижнего и верхнего регистров требует от исполнителя хорошего владения голосом.

Приведем отзыв Н. Варшавской об этом романсе: «Сопровождение здесь легкое, камерное, поэтому вокалистке исполнять легко, не нужно петь очень громко. Вообще основная сложность для исполнителя заключена в точной передаче настроения через вокальную мелодию, ведь поэзия Левадной это не что иное, как пойманное мгновение, и певице необходимо уловить и тонко его передать» [1].

Особое место в цикле занимает романс «Тишина». Он выделяется прежде всего минимализмом спектра используемых средств. Фортепианная партия основана на одноголосном скандировании одних и тех же звуков. Варшавская отмечает: «В нем есть глубокое философское начало. Тишину ничем не нарушишь, лишь в аккомпанементе слышится что-то наподобие капли. Это звуки природы, которые вплетаются в первозданную тишину» [1]. Романс построен в виде диалога между вокалистом и фортепиано, поэтому необходимо уделить внимание выстроенности этого ансамбля.

Романс «Что случилось?» построен как переключки между солистом и инструментом: в аккомпанементе звучит восходящая мелодия, и в этот момент солистка «врывается» в музыкальную ткань. В вокальной партии много мест *a capella*, требующих максимально точного интонирования.

В целом музыкальный стиль цикла «Оттепель» непростой для исполнения. Вокалистка должна очень хорошо настроить свой слух и «держат» в голове мелодию. Сложности исполнения данного сочинения связаны также с современным музыкальным языком, требующим точного интонирования, умения быстрой ладогармонической перестройки, мастерского владения кантиленой и декламацией, широкого диапазона голоса.

В творчестве А. Б. Луппова вокальные циклы занимают важное место. Это можно понять по большому количеству созданных композитором вокальных циклов. У него свой индивидуальный стиль письма, который узнается с первых нот. Несмотря на то, что на первый взгляд к музыке Луппова сложно привыкнуть, высокое мастерство композитора сочетать музыку и текст привлекает слушателя. Цикл Луппова «Оттепель» представляет собой интересное, с точки зрения исполнительских задач, произведение и может дать возможность вокалисту раскрыть новые грани своего мастерства.

Список литературы

1. Интервью с Н. П. Варшавской, записанное автором 15 февраля 2016 года // Личный архив А. Шайхутдинова.
2. Тайна былых времен // Программа ТРК «Новый век» «Реквизиты былой суеты». [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/Vj5bt3f7GBk>. Дата обращения: 20.02.2016.

Р. Ю. Шайхутдинов

*кандидат искусствоведения, профессор
Уфимской государственной академии
искусств им. З. Исмагилова*

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕДАГОГОВ-БАЯНИСТОВ БАШКОРТОСТАНА

Профессиональное баянное искусство Башкортостана начинает свое становление в 1940-е годы. Первые оригинальные пьесы и обработки народных мелодий, изданные в печати, принадлежат перу композитора Тагира Каримова (1912–1978), над ними он начал работать еще во время Великой Отечественной войны. По мере развития музыкального образования в Башкирии начинает расширяться и жанровый диапазон баянного репертуара, в котором длительный период основное место занимает *инструментальная миниатюра*. Как правило, это были небольшие пьесы, обработки народных мелодий, танцевальная музыка. Среди авторов, работавших в этом жанре, Рафик Сальманов (1917–2003), Николай Инякин (1932–1974), Анатолий Кукубаев (1937–2002), Салават Низаметдинов (1957–2013) и другие профессиональные башкирские композиторы. Постепенно усиливается интерес композиторов и исполнителей к крупным жанрам, таким как концертино и концерты для баяна с оркестром, концертные пьесы, сюиты и т. д.

Постоянное внимание композиторы Башкирии уделяли и созданию музыки для детей и юношества. Это направление всегда играло большую роль в деле воспитания молодых музыкантов и требовало к себе самого внимательного отношения. Нужно сказать, что на сегодняшний день опубликовано более 90 сборников для баяна и аккордеона, в которых значительное место отводится музыке для детей и юношества.

Начиная с 1990-х годов помимо профессиональных композиторов значительный вклад в расширение репертуара для баяна вносят педагоги, работающие в сфере музыкального образования. Обладая незаурядными творческими способностями, они создают педагогический и концертный репертуар, призванный развивать образное мышление ребенка, работать над совершенствованием его исполнительской техники. Популярны сочинения Н. Пономарёва, А. Абашина, В. Горшенина, А. Фасхетдинова, А. Каширина и др.

В нашей обзорной статье речь пойдет о творчестве М. Д. Феднова, В. А. Тришина, С. М. Ахмадуллина, Ф. Х. Шарафуллина – авторах, которые регулярно публикуют свои сочинения и успешно внедряют их в своей педагогической работе.

М. Д. Феднов¹ опубликовал два сборника. Первый из них – «Сборник пьес для баяна» для учащихся ДМШ 2–4 классов (2003). В него включено 17 произведений. Названия пьес, которые можно условно сгруппировать согласно тематике, непосредственно связаны с конкретной образностью, понятной юным музыкантам. Такие номера, как «Колыбельная», «Раздумье», «Родные края», раскрывающие различные художественные образы, способны разбудить творческую фантазию и инициативу ребенка. Ко второй группе пьес можно отнести сочинения, включающие элементы подголосочной полифонии – «Русская песня», «Прелюд».

Пленяет своей задушевностью мелодия «Русской песни». Эта пьеса весьма полезна в классе по специальности в силу своей направленности на работу над звуком, интонированием, грамотной расстановкой и сменой меха, способствующей непрерывному ведению звука для раскрытия образа протяжной русской песни, на привитие навыков полифонического мышления.

Значительное внимание автор уделил раскрытию башкирской национальной тематики: «Маленький джигит», «На Юрюзани», «Родные края». Завершают сборник «Цыганские напевы» – наиболее развернутая по форме

¹ Михаил Дмитриевич Феднов родился в 1938 году. В 1968 году окончил Уфимское училище искусств (класс баяна Н. К. Балашова). В 1969–1972 – баянист-аккомпаниатор танцевального ансамбля «Подснежник» ДК УМПО г. Уфы. С 1972 по 2014 – преподаватель, заведующий отделом народных инструментов ДМШ № 5 г. Уфы.

Здесь и далее биографии по: Профессиональное баянное и аккордеонное искусство Башкортостана: исполнители, композиторы, преподаватели (справочные материалы): Сборник / Уфимский гос. ин-т искусств им. З. Исмагилова / Сост. А. А. Гатауллин, А. А. Искандаров, О. Н. Мельников. М., 2016.

и содержанию пьеса, требующая значительной технической подготовки (мелко-моторная техника, терции, сексты и т. д.).

Второй «Сборник пьес для баяна-аккордеона» (для 3–5 классов ДМШ) увидел свет в 2008 году. Состоит из 20 пьес, в образном плане продолжает предыдущий. Надо отметить, что по сравнению с первым сборником уровень трудности материала здесь значительно выше. Это Детская сюита в трех частях, блок из пяти разнохарактерных вальсов с разнообразной фактурой («Меланхолический», «Воспоминание», «Фейерверк», «Ретро», «Элегия») и другие пьесы. Весьма полезными представляются два этюда на различные виды техники.

При проигрывании нотного материала очевидны удобство изложения, ясность композиторской мысли и относительная прозрачность фактуры, что сразу делает эту музыку привлекательной для исполнения.

В. А. Тришин¹ опубликовал два сборника пьес для баяна и аккордеона. Первый из них называется «Картинки детства» (2000).

Несомненно, заслуживает внимания тот факт, что каждую из 18 пьес сопровождает авторский текст, поясняющий смысловое содержание номера (некоторая аналогия со «Временами года» П. И. Чайковского). Отдельные тексты весьма поэтичны и интересны. Например, первый номер «В лесу» предваряют такие слова: «Тихо в лесу. Спят мохнатые ели, спят птицы и звери, спят и ребята в палаточном лагере и видят разные сказочные сны».

Красочную картину рисует в воображении текст перед вторым номером «Аленушка»: «Приснилась и мне сегодня милая, добрая сказка про Аленушку, которая нашла своего братца Иванушку, повстречала добра-молодца. И вот идут они все вместе по широкому полю радостные и счастливые».

Возникновение в представлении ребенка конкретного художественного образа в значительной мере облегчает разучивание пьесы.

Второй авторский сборник В. Тришина «Пьесы и обработки для баяна и аккордеона» (2006). Перечень названий номеров (а их 35!) довольно пестрый. В основном они указывают на изобразительный характер пьес – «Белки», «Ежики», «Дятел», «Шмель», «В лесу», «В сосновом лесу». Башкирская тематика представлена двумя номерами – «На Агидели» и «Джи-

¹ Виктор Алексеевич Тришин родился в 1949 году в Уфе. В 1973 году окончил Уфимское училище искусств (класс баяна А. К. Кукубаева). С 1973 года – преподаватель ДМШ г. Дюртюли БАССР. Заслуженный работник культуры Башкортостана.

гиты». Номер «Напев пастуха» в кварто-квинтовом изложении был бы гораздо интересней в случае хотя бы небольшого развития материала.

На наш взгляд, одна из наиболее значимых пьес по художественному восприятию – это предпоследний номер «Школьный вальс». Запоминающаяся мелодия не оставляет никого равнодушным и радуется своей красотой.

С. М. Ахмадуллин¹ много лет работал с национальными певцами республики Айдаром Галимовым и Радиком Динахметовым, выступая в роли солиста и аккомпаниатора. Испытывая определенные трудности с национальным репертуаром (фольклорным и эстрадным), начинает пробовать себя в композиции. Зная с детства башкирский и татарский фольклор (с пяти лет играет на двухрядной гармонике), он создает ряд интересных национальных обработок, которые вошли в сборник «Играют учащиеся музыкально-педагогического колледжа № 2» (2004), уровень трудности которых рассчитан на учащихся 3–5 классов ДМШ и младшие курсы музыкальных училищ.

Шесть представленных номеров подразделяются на два жанра. Это протяжные народные песни в стиле узун-кюй («Борай», «Райхан») и подвижные народные мелодии кыска-кюй («Кукушка», «Киленсек», «Веселый танец», «Свадебная песня»). Положительным является то, что автор в медленных народных песнях «Райхан» и «Борай» вводит образцы национальной мелизматике, при этом опевая основные звуки мелодии, продолжает следовать сложившимся традициям в этой области, знакомя юных музыкантов с некоторыми образцами мелизмов. Они не слишком сложны технически и вполне соответствуют уровню старших классов ДМШ.

Второй сборник «Кубэлегем» включает популярные песни в обработке для баяна: застольные песни «Тала-тала» и «Кубэлегем», авторские песни Б. Абдуллина, Р. Хакимова.

По мнению С. Ахмадуллина, основная задача при написании данной музыки – это необходимость заинтересовать юных музыкантов популярной национальной музыкой с ее неповторимым колоритом и обаянием. Автор пишет: «Данный сборник популярных песен в обработке для баяна предназначен для знакомства молодых музыкантов с интонациями, гармо-

¹ Салават Мунавирович Ахмадуллин родился в 1967 году в г. Туймазы БАССР. В 1987 году окончил Уфимское училище искусств (класс баяна В. В. Башинского), в 1993 году – Уфимский государственный институт искусств (класс Р. Ю. Шайхудинова, В. А. Башенева). С 2002–2013 – преподаватель Уфимского педагогического колледжа № 2. С 2013 – преподаватель ДШИ № 3 г. Уфы.

низацией и фактурными оборотами, присущими игре башкирских и татарских музыкантов».

Ф. Х. Шарафуллин¹, работая на факультете башкирской музыки, постоянно занимается башкирским и татарским фольклором, много концертирует в качестве концертмейстера с национальными певцами Башкортостана. Обзор первого сборника «Башкирские мелодии и наигрыши» (2004) хотелось бы начать с двух обработок башкирских народных мелодий для баяна соло.

Первая из них «Хан кызы» («Дочь хана»). В основе литературного текста песни лежит диалог между джигитом и юной красавицей. Неспешно развертывающееся одноголосное повествование (возможно, от лица сказителя) начинается под ритмический пунктирный аккомпанемент (имитация думбры). Темп *Allegretto*, вследствие типографской ошибки, указан неверно. Следует читать – *Moderato*. Постепенно добавляющиеся голоса приводят нас к среднему разделу (*Adagio*), где присутствуют элементы мелизматика – форшлагги, секстоли и др. Мелодия этого раздела авторская, стилизована под узун-кюй. В рамках простой трехчастной формы реприза возвращает нас к первоначальному образу.

Вариации на башкирскую народную тему «Суфия» (песня курганских башкир) написаны в традициях жанра. Постепенное усложнение фактуры приводит к кульминационной вариации *ми миноп (tremolo)* мехом), после которой начинается подвижный заключительный раздел.

Завершают сборник «Башкирские народные наигрыши» (для дуэта баянов), построенные по принципу *медленно – быстро*. Дуэт, где возможности обеих партий представлены довольно убедительно, предназначен для эстрадного, сценического выступления.

Содержание второго сборника «Пьесы для баяна» (2013) включает в себя «Детскую сюиту № 1» в трех частях, посвященную новогодней тематике, «Три детские пьесы» («Плясовая», «Колыбельная», «Токкатина») и «Экспромт».

В первой части «Детской сюиты» «Шествие Деда Мороза» обращает на себя внимание яркая, запоминающаяся тема, которая звучит весело и

¹ Фирдус Ханафиевич Шарафуллин родился в 1968 году в д. Ново-Куктово БАССР. В 1991 году окончил Уфимское училище искусств (класс баяна В. В. Грачева, В. В. Чалова), в 1996 году – Уфимский государственный институт искусств (класс Р. Г. Рахимова). С 1996 года – преподаватель Уфимской государственной академии искусств им. З. Исагилова. Заслуженный артист Башкортостана.

ритмически подчеркнуто. В следующей, лирической, части «Вальс снежинок» мелодический материал как нельзя лучше соответствует художественному образу – мягкому полету снежинок.

Первая часть из «Трех детских пьес для баяна» – легкая и подвижная «Плясовая». Хорошо соотносится чередование тональностей (*до минор* и *до мажор*). Вторая часть «Колыбельная» стилизована под известную песенку «В лесу родилась елочка», что в пентатоновом ладу звучит с большим юмором.

Третья часть «Токката» технически весьма сложная. К сожалению, автор не проставил варианты аппликатуры (исполнение репетиций), что облегчило бы разучивание пьесы.

«Экспромт» – это музыка в стиле концертных пьес для баяна, с двумя эпизодами в середине, эффектная и жизнерадостная.

Таким образом, в статье была сделана попытка обзорно рассмотреть творчество вышеназванных педагогов. В их композиторской деятельности проявляется интерес к трем национальным культурам – русской, татарской и башкирской.

В рамках академического баянного искусства Башкортостана музыка для детей и юношества имеет актуальное значение, активно развивается и в значительной мере способствует профессиональному росту юных музыкантов, требует осмысления с научно-теоретических позиций, выявления особенностей развития данного направления.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

- Яковлев В. И.** Музыкальное исполнительское искусство в контексте современной науки и образования: Новое о главном 3
- Бакирова К. С.** Предварительные условия резонанса в сфере художественного восприятия: Философско-культурологический аспект 8
- Батовская Е. Н.** Проблемы строя в современной хоровой музыке *a cappella* (На примере кантаты «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова) 12
- Гоптарёв В. Н.** Методология музыкально-исполнительского анализа как система 17
- Зеленкова Е. В.** Синергетическое взаимодействие исполнительского и педагогического компонентов в процессе профессиональной подготовки музыканта 23
- Петров В. О.** Дирижерский акционизм в опусах инструментального театра Виктора Екимовского 29

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

- Жук А. Н., Алмазова Т. А.** Альт в квартете № 13 Д. Шостаковича ... 35
- Муртазина А. М., Загидуллина Д. Р.** Вторая симфония Р. Калимуллина: Вопросы тематизма, формы, оркестровки 38
- Мутрискова Е. А.** К вопросу каталогизации выпускных теоретических работ студентов исполнительских факультетов Казанской государственной консерватории (На примере кафедры народных инструментов) 45
- Никитина Л. В.** Множественность исполнительских интерпретаций с позиции вероятностной теории смыслов В. В. Налимова 51
- Сальманова А. И.** Теория резонансного пения В. П. Морозова и ее роль в современной вокальной практике 56

Титова А. А. Некоторые тенденции развития электронной музыки ...	59
Шониёзова Д. М. Синтез слова и музыки как творческий метод в сочинениях А. Шёнберга	64
ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА	
Алжейкина Г. В. Подготовка музыкально-исполнительских кадров для Чувашии в художественных вузах страны в начале 1970-х гг.	70
Антонова А. Д. Творческий портрет Миши Майского	76
Ахмадуллин Р. Р., Загидуллина Д. Р. Образ Булата в музыкальной драме Карима Тинчурина «Зэңгәр шәл»: Исполнительские традиции и современность	79
Благовещенская Л. Д. Образ колоколов в салонной музыке	86
Газизова Е. Ф., Абдуллина А. А. Театр «Латвийская национальная опера и балет»: Особенности становления и развития	90
Гирфанова М. Е., Муратова В. В. «Марийская флейта» Виталия Шапкина	96
Горохова Г. Г., Арсёнова Н. В. Неизвестный Алекс Росс: Штрихи к портрету	101
Ермилова Е. В. Пол Крестон: Жизненный и творческий путь	108
Зонова О. А. Основные этапы развития Первой детской музыкальной школы г. Кирова	114
Карпенко В. Е. Заметки о советской виолончельной сонате	118
Кастрицкая Л. Ф. Жанр менуэта в фортепианной сюите	125
Козлова Н. Н. Отделение народных инструментов Республиканской детской музыкальной школы-интерната (Саранск): Исторический очерк	128
Кузнецова Л. А. Музыка для гобоя в творчестве марийских композиторов	133
Монасыпов Ш. Х. Провозвестник эпохи Преображения: К 85-летию почетного профессора Казанской консерватории С. Губайдулиной	136
Нигматуллина Р. Р. Становление и развитие художественно-педагогических традиций в деятельности преподавателей кафедры сольного пения Казанской консерватории (1945–1995)	139
Секлетова А. С. Фортепианное отделение Детской музыкальной школы № 1 г. Казани: Некоторые особенности становления и развития	145

Стоянова В. И. Из истории фортепианной культуры Молдовы: Г. Б. Страхилевич – музыкант, просветитель, личность	149
Уланова А. С. Композитор З. Карг-Элерт и его творчество	155
Устюгова А. В. К вопросу терминологии: Смык – древнерусский смычковый инструмент?	159
Фатхуллина А. Ш., Абдуллина А. А. Арфа в творчестве Р. М. Глиэра	171
Хабибуллин С. М. Роль В. И. Егорова в формировании и развитии народно-инструментальной музыки Удмуртии	175
Шашков Г. В. Оркестр народных инструментов Марийского кол- леджа культуры и искусств им. И. С. Палантая	180
Юшин Э. А., Абдуллина А. А. Особенности развития француз- ского кларнетового искусства XX в.	183
Яковлев В. И. Мандолина в России: Проблемы рекультивации	187

МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИКА

Абдуллина А. А. А. Ключарёв «Пять маленьких юморесок»: Об- разно-стилистические особенности	193
Абзалова Р. Р., Семёнова Ю. С. Концерт для домры и струнного оркестра «Ex ipsi...» Г. Зайцева: Некоторые исполнительские особенности	198
Аглямзянова А. В. Антонио Паскулли и его вклад в репертуар го- боиста (На примере Фантазии на темы из оперы Г. Доницетти «Фаворитка» для гобоя и симфонического оркестра)	205
Айназаров У. Х. Произведения для саксофона Г. Калинковича: Особенности исполнения	211
Анисимова Ю. А. М. Рeger. Сюита № 3 для альты solo: Особен- ности исполнения	219
Ахметов М. Г. Интериоризация интонационной дисциплины в технике скрипача	221
Белянин А. А., Агдеева Н. Г. Соната для скрипки с фортепиано № 1 А. Онеггера: Особенности исполнения	227
Бурганов Б. Р. «Suite Antiga» Г. Санторсола: Исполнительский анализ и методические рекомендации	234
Гареева Р. А., Усов А. А. Арно Бабаджанян. Соната для скрипки и фортепиано в переложении для домры: Методические ре- комендации	240

Грибкова Е. В. Специфические особенности современной детской фортепианной музыки на примере произведений В. С. Ходоша ...	245
Мухаметдинова Г. Ф. Звуковая экспрессия приемов игры в произведении С. А. Губайдулиной «По мотивам татарского фольклора» для малой, альтовой, басовой домр и фортепиано	251
Окатов Д. И. «Частушка и перепляс» для баяна Станислава Элембаева	258
Осипова Н. С. Карл Нильсен. Концерт для флейты с оркестром: Исполнительские особенности	261
Пронина Е. А. Особенности исполнительства на маримбе: Методы игры четырьмя палочками	264
Протасов А. Ю. Научно-методические основы процесса чтения с листа в классе баяна	268
Размахова В. Л. Влияние различных видов музыки на психические состояния подростков	272
Хайдарзянова Д. Г. Исполнительские и стилистические особенности партии Кассандры в опере С. И. Танеева «Орестея»	276
Халтурина Т. В., Фахразиева С. Р. Сонаты Доменико Скарлатти: Вопросы исполнения (На примере Сонаты К. 380 ми мажор)	281
Шайхутдинов А. Р. А. Луппов. Вокальный цикл «Оттепель»: Исполнительские особенности	286
Шайхутдинов Р. Ю. Музыка для детей и юношества в творчестве педагогов-баянистов Башкортостана	290

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Выпуск девятый

*Материалы Всероссийской
научно-практической конференции*

Казань, 6 апреля 2016 года

Составитель

ЯКОВЛЕВ Валерий Иванович

Редактор и корректор *А. А. Пьянова*
Компьютерная правка и верстка – *А. А. Пьянова*

Подписано в печать 22.03.2017.
Формат 60x84 1/16. Печ. л. 18,75. Усл. печ. л. 17,44. Тираж 120 экз. Заказ 1770.

Казанская государственная консерватория
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38

Отпечатано в полиграфической лаборатории
Казанской государственной консерватории
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38

Издания Казанской государственной консерватории
можно заказать по E-mail: biblioteka_kgk@mail.ru