

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

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Выпуск десятый

*Материалы Международной
научно-практической конференции*

Казань, 5 апреля 2017 года

Казань 2018

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. 10:** Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 5 апреля 2017 года / Сост. В. И. Яков-лев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2018. – 452 с.
ISBN 978-5-85401-222-5.
ISBN 978-5-85401-242-3 (Вып. 10).

В сборнике представлены материалы Десятой научно-практической конференции «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность», которая состоялась 5 апреля 2017 года в Казанской консерватории.

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

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

УДК 78(063)

ББК 85.31

ISBN 978-5-85401-222-5

ISBN 978-5-85401-242-3 (Вып. 10)

© Казанская государственная
консерватория, 2018

© В. И. Яковлев, составление, 2018

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

В. И. Яковлев

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

КАФЕДРА ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА, МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ КАК НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ

Десять лет назад, в 2007 году в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова была создана новая кафедра теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики. Создание этой кафедры явилось, с одной стороны, своеобразным откликом на необходимость решения профессиональных задач, поставленных обществом перед вузами искусств в области совершенствования учебного процесса, а с другой – стало отражением тех трансформационных процессов, которые происходили и происходят в настоящее время в системе отечественного гуманитарного образования, в том числе музыкального.

Главные изменения, которые произошли за последние 10 лет в Казанской консерватории, как мы уже не раз отмечали, заключаются в том, что, согласно новым государственным образовательным стандартам, выпускники консерватории всех исполнительских факультетов, всех ступеней и форм обучения, кроме исполнения сольных программ, успешно защищают научные работы. Для студентов и ассистентов-стажеров – это выпускные теоретические работы, для магистрантов – магистерские диссертации, для аспирантов – кандидатские диссертации.

Именно на оказание помощи студентам, магистрантам, ассистентам-стажерам, аспирантам в создании выпускных теоретических работ, магистерских и кандидатских диссертаций, в подготовке научных докладов и статей направлена вся деятельность кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики.

Выделим в этом сложном процессе лишь несколько наиболее актуальных для кафедры проблем.

Во-первых, это привлечение к научному руководству выпускными теоретическими работами, магистерскими и кандидатскими диссертациями ученых – педагогов консерватории, чья научно-исследовательская деятельность определяет основные достижения и научный потенциал нашего вуза. Это доктора искусствоведения А. Л. Маклыгин, В. Р. Дулат-Алеев, Л. В. Бражник, М. Е. Гирфанова, З. Н. Сайдашева, Е. В. Бурундуковская, доктор исторических наук В. И. Яковлев, кандидаты искусствоведения Ю. С. Карпов, Л. А. Федотова, В. М. Спиридонова, Е. В. Порфирьева, О. В. Жесткова, Т. А. Алмазова, Е. Н. Хадеева, Д. Р. Загидуллина, Н. Г. Агдеева, А. Т. Гумерова, А. В. Кудрявцев, А. А. Усов, О. В. Усова, Ю. С. Семёнова, Л. И. Сарварова, Г. М. Макаров, Е. Ю. Шигаева, А. М. Нагорнова, кандидаты педагогических наук И. Т. Салахова, В. Н. Гоптарёв, Е. В. Зеленкова, Г. И. Батыршина, А. А. Абдуллина, молодые исследователи Н. И. Наумова, З. Митюкова.

Подобный выбор многообразного по своей научной направленности педагогического состава – научных руководителей выпускными теоретическими работами, магистерскими и кандидатскими диссертациями – свидетельствует о стремлении кафедры к междисциплинарному подходу в решении многих проблем современного музыкально-исполнительского искусства по разным научно-исследовательским направлениям. Здесь представлены: музыковедение, история и теория музыки, музыкальная педагогика и психология, инструментоведение, музыкальная акустика, этномузыковедение, музыкальная библиография, музыкальная журналистика, музееведение и другие актуальные для современных музыкантов-исполнителей исследовательские направления.

Во-вторых, на кафедре теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики за прошедшие десять лет утвердились четкие и ясные критерии – требования к научно-исследовательской деятельности студентов, магистрантов, ассистентов-стажеров, аспирантов всех исполнительских кафедр. Здесь, что особо важно подчеркнуть, вместо дипломного реферата, который на протяжении нескольких десятков лет служил главной формой отчета на государственных экзаменах студентов исполнительских факультетов и представлял собой чаще всего компиляцию, а точнее заимствование чужих научных положений (и даже списывание целых работ), кафедра предложила и разработала свои требования новой формы аттестации. Этой новой формой явилась выпускная теоретическая работа, которая в настоящее время утвердилась и является основополагающей.

Кроме того, новые аттестационные требования были закреплены в опубликованном учебно-методическом пособии «Подготовка выпускной теоретической работы: Методические рекомендации»¹.

Так, важнейшими требованиями к нынешней выпускной теоретической работе являются ее самостоятельность и научно-исследовательский характер. Неотъемлемыми компонентами выступают ее актуальность, новизна, теоретическая и практическая значимость, обзор источников и их содержания.

Согласно этим требованиям, выпускная теоретическая работа не может сводиться лишь к пересказу изученного материала или быть простой компиляцией, составленной из фрагментов статей, книг, или напоминать сочинение на свободную тему. Об этих, казалось бы, прописных истинах написания научной работы нам, педагогам, приходится постоянно напоминать выпускникам всех форм обучения в процессе их работы над научно-исследовательскими проектами.

За десять лет существования кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики молодыми музыкантами-исполнителями, включая ассистентов-стажеров, защищено около 1000 выпускных теоретических работ, 10 кандидатских диссертаций с присуждением ученой степени «кандидата искусствоведения», три магистерские диссертации с присуждением квалификации «магистра искусств». Особо необходимо выделить кандидатские диссертации следующих молодых музыкантов-исполнителей: А. Усова, Р. Гимадиевой, Р. Шариповой, А. Баранова, М. Беговатовой, М. Блажевич.

В отличие от кандидатских диссертаций, магистерские диссертации защитили лишь трое выпускников магистратуры: А. Жумкенова, А. Титова, А. Секлетова. В связи с этим может возникнуть вполне закономерный вопрос, почему магистерских диссертаций защищено только три, а не более, ведь выпускников-магистрантов за последние четыре года, с введением магистратуры, гораздо больше. Дело в том, что кафедра теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики считала ранее и считает в настоящее время, что написание магистерской диссертации столь же сложный научно-исследовательский процесс, как и написание кандидатской диссертации, требующий активной научной заинтересованности и отдачи прежде всего со стороны самого магистранта. И это несмотря на то, что защита магистерской диссертации происходит в более благоприятных условиях – на государственном экзамене, в отличие от кандидатской дис-

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

сертации, защита которой происходит на специализированном диссертационном совете, утвержденном Высшей аттестационной комиссией Российской Федерации. Последующее присуждение степени кандидата наук также происходит в формате ВАК. Поэтому кафедре теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики на современном этапе ее развития предстоит еще очень многое сделать по усовершенствованию методологии и методов, стратегии и тактики работы именно с магистрантами, с тем чтобы все они смогли подготовить и защитить столь важные для них и консерватории магистерские диссертации.

Третья актуальная проблема, на которую также необходимо обратить внимание, это особая роль и значение кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики в популяризации научных знаний в области музыкального исполнительства. И здесь в первую очередь следует отметить организацию и проведение кафедрой ежегодных, ставших уже традиционными научно-практических конференций «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» с последующей публикацией материалов этих конференций, как реального отражения научно-исследовательской деятельности педагогов, студентов, ассистентов-стажеров, магистрантов не только Казанской консерватории, но и многих музыкальных вузов России, стран ближнего и дальнего зарубежья.

За прошедшие годы в конференциях «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства» приняли участие свыше 900 докладчиков.

В X Международной научно-практической конференции, согласно опубликованной программе конференции, изъявили желание принять участие свыше 150 докладчиков: доктора и кандидаты наук, студенты, магистранты, аспиранты, ассистенты-стажеры.

В IX выпуске сборника материалов научно-практической конференции «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» опубликованы 65 статей – докладов, прочитанных на конференции, прошедшей 6 апреля 2016 года. В течение почти всего учебного года (сентябрь – апрель) редакционная коллегия сборника во главе с заведующей редакционного отдела Казанской консерватории М. А. Андреевой, ответственным редактором, кандидатом искусствоведения, доцентом Н. Г. Агдеевой, редактором редакционного отдела А. А. Пьяновой вела большую, кропотливую работу над подготовкой к изданию сборника. Благодаря оперативной, высокопрофессиональной, активной деятельности печатников мы имеем возможность оценить научно-теоретическую и практическую значимость прошедшей в 2016 году конференции.

Таким образом, создание кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики является, по нашему мнению, важным научно-исследовательским проектом Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова в реализации актуальной проблемы подготовки музыкантов-исполнителей и педагогов в новых постоянно усложняющихся современных условиях.

К. С. Бакирова

*аспирантка Казанского государственного
института культуры*

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

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ПОПУЛЯРНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ В КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Популярность подобна луне: если не прибывает, то убывает.

Я. Рутковская

Популярность – одно из самых ярких, наиболее часто встречаемых социокультурных явлений. Для представителей публичных профессий из мира политики, медиа и искусства она имеет особое значение, так как является индикатором успеха и признания. Степень популярности не имеет стабильного значения, изменяясь регулярно под воздействием внешних и внутренних факторов в большую или меньшую сторону.

Феномен популярности изучается такими гуманитарными дисциплинами, как социология, педагогика, психология, культурология и философия. В большинстве своем исследования в этих сферах посвящены политической популярности. Особо хочется отметить диссертационное исследование Т. В. Иовлевой «Популярность личности как феномен культуры» [1], в котором она комплексно рассматривает данную проблематику. Популярность как феномен развивается по схожим сценариям, имеет общие черты, однако популярность исполнителя классической музыки отличается от популярности не только политика, но и артиста как такового – из сферы театра, кино, масс-медиа или популярной музыкальной культуры. Связано это с тем, что классическая музыка всегда являлась и до сих пор является «сложным», элитарным видом искусства, предназначенным для образованных людей, обладающих базой знаний о музыкальном мире, необходимой для понимания «серьезной» музыки, ее кодов и символов.

В ходе исторического развития культуры музыкантам отводились разные роли, соответствовавшие социальному месту их творчества. Чаще всего музыка имела прикладное значение в жизни общества (музыкальное оформление религиозных служб, фоновое сопровождение трапез и досуга аристократии, создание атмосферы праздника) и не предполагала выделения важной роли музыкантам. Только самые выдающиеся и гениальные из них добивались известности и признания.

В каждую эпоху были свои популярные исполнители, сведения о которых дошли до нас по воспоминаниям современников, мемуарам, критическим статьям и объявлениям из журналов и газет. В современной России тоже уже сформировался свой пласт популярных исполнителей классической музыки.

Следует подчеркнуть, что, говоря о популярности современных исполнителей классической музыки, нужно разграничить аудиторию слушателей. Публику условно можно разделить на два типа: 1) узкий круг профессиональных музыкантов или музыкально образованных любителей и 2) «простое» население. У каждого типа свои критерии, предъявляемые к исполнителям, которые и формируют список популярных. Каждый человек имеет свои индивидуальные критерии, однако в данной работе мы затронем только основные. Психологами давно доказано, что восприятие профессиональных музыкантов и «простых» слушателей различно¹. Музыканты обращают большое внимание на школу исполнителя, стиль интерпретации, создание формы, передачу характера и задумки композитора. Для них не важны такие факторы, как национальность, страна проживания или место работы. Вторые же склонны больше доверять своим чувствам и эмоциям, оперируя такими понятиями, как «нравится» – «не нравится», следовать моде и прислушиваться к общественному мнению, которое нередко формируется в средствах массовой информации. Телевидение и радиовещание играет в этом колоссальную роль, еженедельно сообщая своей аудитории факты или новости из жизни только определенного ряда музыкантов.

В России «гремят» такие имена, как Денис Мацуев, Дмитрий Хворостовский, Валерий Гергиев, Владимир Спиваков, Юрий Башмет. Это далеко не полный список популярных исполнителей классической музыки, однако он дает представление об общем ряде. К сожалению, в данный ряд

¹ Это доказывают некоторые эксперименты, посвященные музыкальному восприятию. Их описывает Д. К. Кирнарская. Один из них был проведен со студентами Калифорнийского университета двумя психологами – М. Карно и В. Конечным на выявление «эстетических предпочтений» [См.: 4. С. 82–84].

исполнителей, популярных у основного населения России, о которых регулярно выходят статьи и репортажи, попали далеко не все талантливые музыканты.

Популярность формируется под воздействием рациональных и иррациональных причин. «Благодаря эмоциональному переживанию и иллюзии особой личности массы очаровываются героем. Но иллюзия эта не беспочвенна, она образуется не на пустом месте, вдруг, из ничего, она произрастает из идеалов, из веры в чье-то превосходство, совершенство» [2. С. 67].

Идеалы популярного исполнителя менялись на протяжении веков: так, в XVI–XVII веках огромное значение придавалось навыку импровизации; в XVIII веке – ощущению легкости и воздушности, виртуозности; в XIX веке – внешности и манере исполнения, потом «правильному» выбору музыкального произведения, оценке критиков и экспертов, в XX и XXI веке же в основу закладывается медийность и раскрученность артиста.

К рациональным причинам в создании популярности исполнителя классической музыки можно отнести следующие: хорошая подборка произведений в программе, качество и профессионализм исполнения, артистизм. «Популярная личность есть особая личность для большинства. Она воспринимается как особая потому, что, по мнению окружающих, разительно отличается от всех остальных, она уникальна и неповторима» [2. С. 67].

Иррациональные причины рассматривать сложно, так как они крайне индивидуальны и не поддаются логическому объяснению, ими движут интуиция или случай. Однако в исполнительстве популярность достигается при помощи определенных механизмов, превращая даже иррациональные причины в рациональные и предсказуемые.

Популярность любого исполнителя в XXI веке неразрывно связана с масс-медиа как наиболее устойчивой структурой формирования общественного мнения. Популярность приходит уже не только в результате расходящейся молвы и гастролей, но и через социальные сети, Интернет вообще как таковой, радиовещание и телевидение. Появились новые форматы, например, программа онлайн, когда зритель виртуально присутствует на концерте или беседе с артистом.

Однако в каждом сообщении должно содержаться нечто, что привлечет внимание зрителей, вызвав резонанс, для этого используются современные механизмы формирования общественного мнения – продуманные шаги бренд-менеджмента и яркие пиар-ходы. Данные стратегии и технологии пришли в искусство из совсем других сфер, таких как политика и экономика, добавив новые грани в искусство, отодвинув на второй план индивидуальность, качество и уровень игры исполнителя. Поэтому испол-

нителю, претендующие на популярность, не просто занимаются искусством, они активно принимают участие в жизни страны, проводя конкурсы, фестивали и смотры под своим именем: например, Зимний фестиваль искусств в Сочи, учрежденный Юрием Башметом, Международный фестиваль Дениса Мацуева в Перми, ежегодный международный музыкальный фестиваль «Звезды на Байкале», акция «Рояль – залу»; участвуя в различных социальных акциях, благотворительных концертах, приуроченных к праздничным или траурным мероприятиям (например, выступление оркестра Спивакова в разрушенной Пальмире).

Имена популярных исполнителей регулярно звучат в новостных и культурно-образовательных программах по телевидению, таких как «Новости» на федеральных каналах; «Афиша», «Собрание исполнений», «Сати. Нескучная классика...» на телеканале «Культура». «В книге Тернера "Понять знаменитость" приводится аргумент о том, что желание людей выставить себя напоказ на телевидении обусловлено скорее не нарциссизмом, а их осознанием того, каким могуществом эти изображения обладают в обществе. Акт самораскрытия можно интерпретировать как акт политический, для многих людей один из способов получить доступ к центру общества, которое СМИ сами конструируют как некую сущность. Власть телевидения заключается в том, что оно дает людям почувствовать свою ценность, оно формирует в них фантазию о том, что они популярны. Причем популярны не потому, что они делают что-то особенное, а потому что они просто появляются "в телевизоре"» [З. С. 157].

Популярность не всегда является критерием талантливости или гениальности, потому что, как показывает история, время расставляет все по своим местам. Многих крайне популярных исполнителей XVIII–XIX веков, занимавших умы и сердца публики, мы уже не можем и просто перечислить, а вот их менее «удачливых» современников включили в учебники по истории музыкального искусства и исполнительству.

Таким образом, изучение и попытка разобраться в механизмах приобретения популярности представляется одним из очень важных моментов формирования не только искусства, но и культуры в целом.

Список литературы

1. *Иовлева Т. В.* Популярность личности как феномен культуры: Дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2011.
2. *Иовлева Т. В.* Социокультурная интерпретация феномена популярности личности // Вестник ЧГАКИ. 2010. № 3 (23). С. 65–68.

3. *Матисон Д.* Медиадискурс: Анализ медиа-текстов. Исследование медиа и культуры / Пер. с англ. Харьков, 2013.

4. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Теория и практика: Учеб. для студентов муз. факультетов учреждений высш. пед. образования / Под ред. Г. М. Цыпина. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2011.

Д. А. Булатова

*старший научный сотрудник Российского института
истории искусств, кандидат искусствоведения
(г. Санкт-Петербург)*

А. А. Гаджиева

*научный сотрудник Российского этнографического музея
(г. Санкт-Петербург)*

**СМЫЧКОВЫЕ ХОРДОФОНЫ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ
В МУЗЕЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ
(На материале собрания музыкальных инструментов
Российского этнографического музея)**

Коллекция музыкальных инструментов Российского этнографического музея – одна из наиболее репрезентативных на сегодняшний день не только в Санкт-Петербурге, но и в России. Она насчитывает около 2000 номеров, в том числе богатейшие коллекции музыкальных инструментов народов Средней Азии, Казахстана, Кавказа и Сибири – регионов исторического расселения тюрков на Евразийском континенте. В 2015 и 2016 годах авторами предпринята работа по атрибуции, научному описанию, систематизации и сравнительному анализу смычковых музыкальных инструментов тюркских народов на материале коллекции музыкальных инструментов Российского этнографического музея (далее – РЭМ)¹.

Собрание музыкальных инструментов РЭМ содержит смычковые хордофоны тюркских народов Средней Азии, Казахстана, Северного Кавказа, Сибири, Юго-Восточной Европы – тувинцев (сойотов, урянхайцев,

¹ Работа проведена при финансировании Министерства культуры России в рамках Государственных контрактов № 3508-01-41/06-15 от 23.07.2015 г. «Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции)» и № 4584-01-41/06-16 от 28.09.2016 г. «Смычковые музыкальные инструменты в полиэтническом пространстве» (ФЦП «Культура России (2012–2018 годы)»).

тоджинцев), алтайцев, хакасов (качинцев), якутов, казахов, киргизов, карачаевцев, балкарцев, гагаузов, узбеков, каракалпаков, а также тюрко-иранского населения Туркестана¹. Здесь представлены ценнейшие образцы смычковых музыкальных инструментов XIX–XX веков, таких как казахский кыл кобыз, киргизский кыл кыяк, узбекский, каракалпакский гиджак, тувинские игил и бызаанчы, алтайский икили, хакасский ыых, гагаузский кэуш и другие хордофоны, репрезентирующие смычковые традиции тюркских народов разных регионов Евразии.

Одним из важнейших аспектов изучения коллекции смычковых хордофонов тюрков является история ее комплектования. Собрание музыкальных инструментов РЭМ формировалось в течение полутора столетий (коллекция старше музея) тремя путями: около половины его составляют экспедиционные сборы сотрудников и корреспондентов музея, приблизительно по четверти приходится на приобретения у частных коллекционеров и передачу из других учреждений. Самой крупной была передача в 1948 году значительной части коллекций расформированного Музея народов СССР (МН СССР, Москва, 1934–1948), включившей собрания Дашковского этнографического музея (ДЭМ, 1867–1923) и его преемника – Государственного центрального музея народоведения (ЦМН, 1924–1933). Коллекция тюркских хордофонов составляет значимую часть этого собрания.

Начало комплектования коллекции связано с исследовательской работой членов Общества любителей естествознания при Московском университете (ИОЛЕАЭ²), с устроенной обществом серией всероссийских выставок³, а также деятельностью трех курируемых ИОЛЕАЭ московских музеев – Дашковского этнографического (ДЭМ)⁴, Политехнического (МПИ)⁵ и Антропологического при Московском университете (МАУ)⁶. Впервые тюркские (казахские) смычковые хордофоны экспонировались

¹ Название получило широкое употребление в литературе XIX – начала XX века по отношению к региону Центральной Азии. В связи с отсутствием точной локализации ряда экспонатов, использовано наименование региона, фигурирующее в сопроводительных документах.

² С 1867 года – Императорское общество любителей естествознания, антропологии и этнографии.

³ Этнографическая выставка в 1867 году, политехническая – в 1872 году, антропологическая – в 1879 году, географическая – в 1892 году.

⁴ Составная часть Московского Публичного и Румянцевского музеев. О коллекции музыкальных инструментов ДЭМ см.: [3]

⁵ Коллекции МПИ передавались в ДЭМ неоднократно: в 1886, 1892, 1896 и 1902 годах.

⁶ Этнографические коллекции МАУ были переданы в ЦМН в 1932 году.

в московском Манеже на Этнографической выставке в 1867 году, из числа экспонатов которой в собрание РЭМ вошли два кобыза¹. В комплектовании этнографической коллекции по «сибирским киргизам» принял участие сын последнего хана Среднего жуза казахов полковник Чингис Валиханов². К этому же периоду относится собирательская деятельность генерал-губернаторов Н. А. Крыжановского, К. П. фон Кауфмана, естествоиспытателя А. П. Федченко.

Следующий период комплектования коллекции связан с деятельностью этнографического отдела Русского музея императора Александра III (с 1918 года Государственного Русского музея) от его основания в 1902 году до начала 1930-х³. К началу XX века – периоду интенсивного комплектования этнографических коллекций – относится собирательская деятельность художника и фотографа, знатока среднеазиатского прикладного искусства С. М. Дудина, известного исследователя традиционной музыкальной культуры народов Урала С. Г. Рыбакова. В это же время началось комплектование коллекций Сибири и Дальнего Востока, в то время труднодоступных регионов. К сбору материалов привлекались местные корреспонденты, в числе которых – бывший политзаключенный и ссыльнокаторжный революционер, беллетрист, этнограф и антрополог Ф. Я. Кон, собравший коллекцию музыкальных инструментов, среди которых несколько тувинских игилов. В 1911–1912 годах в с. Чадыр-Лунга Бендерского уезда жителем Кишинёва П. А. Шуманским была собрана коллекция инструментов «гагаузского производства», в том числе и гагаузский кэуш. К советскому периоду истории относится деятельность тюрколога и этнографа Ф. А. Фиельструпа (казахи), С. П. Толстова (каракалпаки), аспиранта Антропологического института М. Г. Левина (тувинцы) и других собирателей, внесших значительный вклад в формирование коллекции музыкальных инструментов РЭМ.

В связи с длительной цепочкой передач экспонатов из одной коллекции в другую и их «обезличиванием» в результате этого, важным этапом работы с музейной коллекцией является атрибуция музейных памятников. Она осуществлялась на основе архивных документов, иконографических материалов, рукописей и публикаций по традиционным культурам тюркских народов, содержащих сведения об образцах коллекции, не получивших отражения в музейных документах. Немаловажным этапом работы

¹ В списках 1932 года в поле «примечания» о кобызе Инв. № ДЭМ 1618 сказано: «поломан», о смычке Инв. № ДЭМ 1619 – «порван» [См.: 8].

² Чингис Валиханов – отец известного ученого Чокана Валиханова.

³ В марте 1934 года преобразован в самостоятельный Государственный музей этнографии.

явилось исследование систем документирования собрания музыкальных инструментов, тщательное изучение самих образцов и сохранившихся на них изображений, надписей и других опознавательных знаков мастеров / владельцев, собирательской и музейной маркировки, свидетельствующих о принадлежности смычковых хордофонов к той или иной коллекции в прошлом. Все это дало возможность переатрибутировать часть изучаемых образцов. Была проведена значительная работа по идентификации памятников, уточнены сведения по времени и месту сбора ряда инструментов, выявлены собиратели и дарители экспонатов, исправлены ошибки и неточности, имеющиеся в инвентарных описях РЭМ.

Основной частью работы стало подробное органологическое описание инструментов, в рамках которого осуществлены детальные замеры составных элементов хордофонов, изучены особенности их эргоморфологии, на основании чего сделаны выводы о конструктивных особенностях смычковых хордофонов тюркских народов – форм и видов его частей – резонатора (овальный, лодкообразный, цилиндрический и др.), верхней деки, шейки, головки (зоо-, орнитоморфные и др.), колковых коробок, колков, струнодержателей, струн, смычков, их материала, способов крепления (верхней деки, струнодержателя, струн и пр.), видов инкрустации и разного рода украшений инструментов и их частей.

Исследуемые образцы относятся к следующим типам составных хордофонов (по систематике Э. М. Хорнбостеля и К. Закса): 1) 321.32 шейковая лютня, характеризующаяся наличием шейки и резонаторного корпуса; 2) 321.31 пиковая лютня, когда «рукоятка-шейка проходит сквозь резонаторный корпус по диаметру» [7. С. 252]. К первому относятся образцы казахских (кыл кобыз), киргизских (кыл кыяк), карачаевского и балкарского (кьыл кьобуз), тувинского (игил), алтайского (икили), хакасского (ыых), гагаузского (кэуш) инструментов, ко второму – образцы тувинского бызанчы, гиджаков (и рэджека), представляющих культуру тюрко-иранских народов Туркестана (узбеков и сартов).

Смычковые инструменты из фондов РЭМ представляют собой уникальные материалы по инструментальным традициям тюркских народов Евразии, в большинстве своем утраченным. Одним из подобных инструментов является смычковый хордофон под названием «реэджек» (8761-13779)¹ – образец старинного двухструнного гиджака с двумя волосяными и десятью резонансными струнами, вышедший из активного бытования в начале XX века [См.: 4. С. 110].

¹ В описании А. Маслова № 71 [См.: 5. С. 234]. Передан в 1902 году в составе Туркестанского собрания из МПМ.

Единичные образцы музыкальных инструментов, хранящиеся в музейных фондах и коллекциях, характеризующиеся традиционными способами их изготовления и являющиеся свидетельствами бытования этих культур в прошлом, – ценнейший материал для изучения инструментальных культур тюркских народов Евразийского континента. Исследование смычковых хордофонов из коллекции РЭМ – памятников XIX–XX веков – значительно углубляет представление современной науки об этой сфере материальной и духовной культуры тюркских народов.

Список литературы

1. Булатова Д. А., Гаджиева А. А. Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции): Отчет о научно-исследовательской работе. [Электронный ресурс]. URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2016/15_03_2016_11.pdf. Дата обращения: 05.11.2016.
2. Булатова Д. А., Гаджиева А. А. Смычковые музыкальные инструменты в полиэтничном пространстве: Отчет о научно-исследовательской работе. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mkrf.ru/upload/iblock/3a4/3a4fad49ce38d494c30a8a5b6852d6a3.pdf>. Дата обращения: 27.10.2017.
3. Гаджиева А. А., Первак В. Э. Коллекция музыкальных инструментов бывшего Дашковского этнографического музея в Российском этнографическом музее // Из истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию со дня рождения барона К. К. Штакельберга): Сб. статей и рефератов Международной инструментоведческой конференции (13–15 июня 1998 г). СПб., 1998. С. 30–32.
4. Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка (Наследие). Ташкент, 1972.
5. Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве // Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 2. М., 1911. С. 205–268.
6. Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
7. Хорнбостель Э. М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Ч. 1. М., 1987. С. 229–261.
8. Экспонаты V отдела (узбекские, туркменские, таджикские, киргизские, каракалпакские и др. ср. азиатские и казахстанские) на 1932 год // Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 4. Д. 57.

В. Н. Гоптарёв

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ
В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ:
ДИАЛЕКТИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Современный мир изменяется быстро. Меняется и социокультурная ситуация в России, вынуждающая с некоторой тревогой смотреть в будущее и пытаться найти ответы на вопросы о том, как будет развиваться наша культура и музыкальное образование и как мы, педагоги музыкальных учебных заведений, будем реализовывать себя в новых условиях хотя бы в ближайшие несколько лет. Ответ на эти вопросы кроется в обращении к ряду факторов современного развития и его движущих сил.

Определяющими факторами, оказывающими влияние на развитие социокультурной ситуации, являются государственная политика в области культуры, образования и искусства, ее направления и качество их реализации, а также функционирование соответствующих социальных институтов. Каждый фактор обладает системностью, своей спецификой и способен оказывать заметное влияние на другие. Их взаимодействие диалектично: государственная политика и социальные институты оказывают воздействие на социокультурную ситуацию, но и социокультурная ситуация оказывает воздействие на них.

Социокультурная ситуация понимается как «многомерное социокультурное пространство, в котором обитает человек и которое отражает всю совокупность условий его жизнедеятельности. Она включает в себя социокультурную среду и сферы жизнедеятельности» [3. С. 61]. Социально-культурная среда включает: 1) культурно-историческое наследие, художественную, духовно-нравственную, социально-психологическую, политическую и экологическую среды обитания человека, характеризующиеся материальным, информационным и ценностно-ориентационным наполнением; 2) сферы жизнедеятельности – области, в которых «формируются и реализуются основные составляющие образа жизни различных социокультурных субъектов (индустриально-промышленная сфера, наука, искусство, медицина, образование и т. д.), а также присущие им ценности, мотивы и цели деятельности, человеческий потенциал и др. Соотношение этих составляющих определяет специфику и потенциалы того или иного элемента (поля) среды» [3. С. 62].

Социокультурная ситуация отражает материальные и духовные аспекты жизни социума и его отдельных категорий, тенденции, которые часто

находятся в состоянии противоречия, а также проблемы, требующие своевременного решения. *Материальная составляющая* социокультурной ситуации чрезвычайно важна. Она определяется не только культурным ландшафтом, но наличием учреждений культуры, образования и искусства, степенью развитости инфраструктуры этих учреждений, уровнем оплаты труда специалистов. Так, не разрешавшиеся в течение долгого времени проблемы повышения оплаты труда специалистов сферы образования, культуры и искусства способствовали снижению социальной оценки престижности профессии педагога-музыканта. *Духовная составляющая* отражает существующие в социуме ценности, нормы, отношения, зависящие от оценок существующих в социуме отношений к различным факторам и явлениям социальной жизни.

На социокультурную ситуацию мощное воздействие оказывает политика государства в области музыкальной культуры и музыкального образования. Ее направления и эффективность зависят от различных факторов: основополагающих принципов; содержания векторов государственного строительства гражданского общества в России, которыми обусловлена культурная политика государства; приоритетов в работе аппарата Министерства культуры; состояния социокультурной среды; особенностей функционирования социальных институтов; способности государства к материальной поддержке культуры и образования; обеспечения высокого уровня музыкальной культуры, общего музыкального образования населения и профессиональной подготовки специалистов; наличия профессиональных музыкально-исполнительских школ, учебных заведений и возможности обучения в них. Эти факторы и формируют аспекты социокультурной ситуации в области отечественной музыкальной культуры и музыкального образования.

К основополагающим принципам культурной политики российского государства в области музыкальной культуры и образования следует отнести: ориентацию на гармоничное развитие каждого гражданина России как личности духовно богатой и интеллектуально развитой; ориентацию на сохранение, укрепление и развитие духовных и культурных ценностей народов России и прогрессивного человечества; деидеологизацию культуры и образования; определенные гарантии свободы художественного творчества.

Современная государственная политика России в области музыкальной культуры и образования строится с учетом научного обоснования многомерности и сложности самого феномена культуры. Она нацелена на продолжение функционирования сети учебных заведений сферы искусств и высокий уровень достижений в области музыкального искусства (в частности, сохранение в нашей стране системы непрерывного музыкального образования).

Социокультурная ситуация складывается под воздействием деятельности социальных институтов. Одним из важнейших является институт образования, поскольку от него в огромной степени зависит состояние культуры в нашей стране.

Музыкальное образование в России невозможно рассматривать как нечто единое: оно включает общее начальное и среднее, профессиональное и дополнительное образование. Еще в 1919 году в России была создана трехступенчатая модель организации музыкального образования, доказавшая свою жизнеспособность и эффективность в течение всех лет ее существования. При ее создании учитывались идеи и взгляды на роль музыки и музыкального искусства в жизни человека, представленные в работах выдающихся мыслителей в истории философии, ведущих деятелей в сфере педагогики, образования и музыкального искусства.

Каждая из сфер музыкального образования имеет довольно ярко выраженные отличия и особенности, по-своему формирующие социокультурную ситуацию в пределах этих сфер.

Профессиональное музыкальное образование в значительной степени способствует сохранению и развитию музыкальной культуры в нашей стране. Оно обеспечивает подготовку специалистов по всем направлениям музыкального искусства, включая народную, академическую музыку, массовую музыкальную культуру. Особое значение имеет образование, получаемое в музыкальных учебных заведениях высшего звена: оно в максимальной степени способствует формированию компетентного специалиста, способного работать в определенных сферах и направлениях музыкального образования и искусства.

Значительное внимание уделяется развитию дополнительного образования, благодаря чему, собственно, и становится возможным само существование эффективной системы подготовки высококвалифицированных музыкантов в Российской Федерации. В соответствии с Федеральным законом «Об образовании в Российской Федерации», в системе дополнительного образования предусмотрены предпрофессиональное и общеразвивающее направления реализации образовательных программ.

Дополнительное образование, реализуемое в системе ДМШ, традиционно ориентируется на ценности академической культуры. Однако современные социальные предпочтения в области музыкальной культуры входят в конфликт с установками этих организаций, культивирующих традиционный («академический») подход к образованию. Наши последние исследования предпочтений учащихся ДМШ РТ показали, что они любят музыку, что от радно, но не всякую. Впереди оказались жанры массовой музыкальной культуры, а именно рэп – на первом месте и поп-музыка, из танцев хип-хоп – на втором. Больше всего современные дети не любят...

рок (!) и народную музыку. Результаты проведенных исследований свидетельствуют о серьезных изменениях в сфере музыкальных приоритетов детей, возникших под воздействием социально-культурной среды, семьи, образования, средств массовой информации.

Если общению с массовым музыкальным искусством способствует его ярко выраженная гедонистическая функция, возможность простого, легкого восприятия музыкального хита во время его звучания, то постижение классического музыкального искусства и общение с ним требуют специальных условий (определенного уровня личной культуры, отношения к личностному саморазвитию, наличия источника информации, отвечающего художественно-эстетическим потребностям, предварительной подготовки, определенной настроенности и т. д.). По этой причине каналы классической музыки в системе радиовещания не снискали популярности. Тем не менее на телевидении успехом пользуются каналы «Культура» и «Mezzo», которые дают возможность получать наслаждение от общения с высочайшими образцами музыкальной культуры и собирают свою аудиторию.

Необходимо отметить еще один фактор. В современной практике композиции реализуются тенденции, сопряженные с усложнением содержания создаваемых произведений, музыкального языка, средств музыкальной выразительности. Эти изменения приводят к универсализации художественного стиля, за которым уже с трудом просматривается лицо автора, художественно-эстетические критерии уступают место рационально-конструктивистским оценкам. Налицо растерянность и деградация института музыкальной критики, недопонимание принципов современной музыкальной эстетики многими представителями образовательных организаций и неготовность давать произведениям современной музыки квалифицированную оценку. Все это отрицательно сказывается и на отношении к музыкальному искусству, к профессиональному музыкальному образованию.

На состояние социокультурной ситуации также оказывают значительное воздействие: степень занятости населения, широкие возможности для доступа к произведениям искусства, уровень образованности и культуры населения.

Значительное место в формировании социокультурной ситуации занимают иные социальные институты, к которым кроме института образования необходимо причислить институты политики, экономики, права, культуры, религии, семьи, СМИ, достаточно мощно воздействующие на нее. Совокупность социальных институтов образует «институциональную матрицу» данного общества, задающую в нем основной ход всей социальной жизни [См.: 3. С. 107]. Одновременное действие социальных институтов, а также процессы их взаимодействия и взаимовлияния формируют

весьма сложную и постоянно меняющуюся картину культурного развития страны, новую социокультурную ситуацию. К сожалению, в формате статьи невозможно отразить особенности воздействия этих социальных институтов.

Возвращаясь к началу статьи и оценивая перспективы развития социокультурной ситуации и ее роль в развитии музыкальной культуры и музыкального образования, хотелось бы сказать следующее: пока существуют люди, фанатично преданные искусству и готовые посвятить ему всю свою жизнь, способные передавать ценности и достижения музыкальной культуры; пока существуют организации, которые могут обеспечить высочайший уровень музыкального образования; пока существует государство, поддерживающее развитие музыкального образования, музыкального искусства и музыкальной культуры; пока Россия выполняет роль одного из ведущих духовных центров мира – можно говорить о том, что музыкальное искусство и образование в стране будут развиваться. А как именно – покажет время.

Список литературы

1. *Гоптарёв В. Н.* Музыкальная воспитанность современных детей: опыт и результаты пилотного исследования // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: Материалы IV Международ. науч.-практ. конф., Казань, 15 октября 2015 г. / Отв. ред. З. М. Явгильдина, Н. В. Шириева. Казань, 2015. С. 17–21.

2. *Кирдина С. Г.* Теория институциональных матриц: в поисках новой парадигмы // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. IV. 2001. № 1. С. 101–115.

3. *Марков А. П., Бирженюк Г. М.* Основы социокультурного проектирования: Учеб. пособие. СПб., 1997.

Е. В. Зеленкова

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Изучение проблемы музыкального восприятия является одной из центральных в психологии музыкальной деятельности и представляет особое значение в области педагогической практики работы с музыкантами разных специальностей. Различные вопросы, связанные с психологией му-

зыкального восприятия разработаны в трудах таких известных музыковедов и психологов, как Б. В. Асафьев, С. Н. Беляева-Экземплярская, Б. М. Теплов, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Д. К. Кирнарская, Л. Л. Бочкарев, Б. Л. Яворский и ряда других. Одним из наиболее значительных трудов является исследование Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» [3]. В контексте изучения феномена восприятия подчеркивается, что этот процесс является наиболее полным отражением в нашем сознании окружающего мира, воздействующего на нас через органы чувств. Именно целостностью восприятие отличается от ощущений, благодаря которым мы познаем отдельные детали и свойства предметного мира.

В психологии восприятие рассматривается как один из этапов процесса познания, благодаря которому посредством органов чувств формируется субъективный образ предмета или явления. Поэтому восприятие, являясь, с одной стороны, процессом, а с другой – результатом деятельности сознания, имеет объективную и субъективную стороны, то есть сочетает в себе культурно-заданные и индивидуальные проявления. Выделяются такие особенности восприятия, как предметность, целостность, структурность, константность (то есть устойчивость) и осмысленность.

По словам А. В. Тороповой: «Музыкальное восприятие направлено на постижение многомерного культурно-музыкального феномена, каким является музыкальный образ, несущий глубинный смысл и культурный знак, обладающий общекультурным значением и индивидуальной значимостью для каждого слушающего музыку» [4. С. 48]. Подчеркивается особая роль образного постижения действительности посредством глубокого осмысления и понимания музыкального языка.

Музыкальное восприятие рассматривается как сложный процесс особой художественной деятельности, в котором объединяются собственно восприятие (то есть перцепция) и данные музыкального и жизненного опыта человека, что называется апперцепция, а также познание, эмоциональное переживание и оценка произведения. Поэтому основополагающим для процессов исполнительского творчества и педагогики является апперцепционная обусловленность музыкального восприятия, то есть формирование музыкального опыта, который вбирает в себя жизненный и культурный опыт в целом. Особенно велика роль скрытых, неосознаваемых взаимосвязей музыкального восприятия с пространственными, временными, двигательными и интонационно-речевыми компонентами, что и становится основой опыта. Психические процессы, составляющие музыкальное восприятие, включают в себя широкий спектр – от простейших ощущений

до сложнейших операций, связанных с музыкальным интеллектом. Это память, внимание, эмоциональные переживания, апперцепция, синестезия.

Известным музыковедом В. В. Медушевским введено понятие: «Адекватное восприятие – это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры». «Чем полнее личность вбирает в себя опыт музыкальной и общей культуры, тем адекватнее (при прочих равных условиях) оказывается свойственное ей восприятие, – подчеркивает В. В. Медушевский. – ...Адекватное восприятие – это идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры. В соответствии восприятия этому опыту заключается критерий адекватности. Уровень культуры реального восприятия есть мера его адекватности» [2. С. 143].

В рамках такого научного направления, как гештальтпсихология, выдвигается и разрабатывается принцип целостности, подчеркивается специфика восприятия в особом понятии «гештальта» – структуры, формы, конфигурации. Эти исследования интересны и для изучения особенностей музыкального восприятия, так как сформулированные, к примеру, законы соотношения фигуры и фона рассматриваются как основополагающие при изучении закономерностей работы музыкального слуха. Но в гештальтпсихологии восприятие рассматривалось как процесс пассивного отражения. В работах же отечественных психологов подчеркивается деятельностный характер восприятия, включающий все аспекты познавательных процессов.

Музыкальное восприятие сочетает в себе моменты целостности и дифференцированности, соотношение которых может изменяться: в процессе восприятия иногда большее внимание обращается на детали, а в других случаях возможен одномоментный охват целого.

В исполнительской и педагогической практике каждый музыкант находит индивидуальный путь постижения музыкального содержания, и этот процесс связан с необходимостью поиска разнообразных способов развития воображения, фантазии. Ассоциативность, метафоричность, иносказательность и поэтичность музыкального языка связаны с такими проявлениями музыкального восприятия, как творческая интуиция, антиципация, то есть предвидение, предслышание. По определению Е. В. Назайкинского, «подсознательность, безотчетность интуитивного постижения художественного содержания, не нуждающегося в переводе на язык отчетливых предметных представлений, – одна из важнейших закономерностей и музыкального восприятия. С ее учетом следует подходить и к трактовке са-

мого понятия ассоциации, и к проблеме его применимости в музыкальной теории, эстетике и психологии восприятия музыки» [3. С. 36]. Следует подчеркнуть, что восприятие музыки осуществляется посредством различных способов познания, в том числе и благодаря эрудиции, тому тезаурусу, то есть своеобразному словарю, которым обладает и музыкант, и слушатель. Это создает необходимый фундамент для активности воспринимающего и включения его в творческую деятельность, связанную с решением художественных задач в процессе исполнительской работы.

Понимание закономерностей и особенностей индивидуального музыкального восприятия позволяет педагогу находить разнообразные способы работы с каждым студентом. Например, опора на пространственные ощущения и ассоциации. Нередко возникают аналогии с различными пространственными представлениями, что формулируется в таких выражениях, как выпуклость, рельефность голосов, мелодический рисунок, звуковой узор, перспектива и многоплановость музыкальной фактуры. Используются и такие представления, как глубина, вертикаль и горизонталь. Эти представления способствуют созданию единой системы внутренних координат, что позволяет дифференцировать, различать компоненты музыкальной ткани и объединять их в целостность музыкальной формы. Именно пространственные элементы восприятия становятся важнейшей базой для развития слуха, слухового анализа музыки, воображения. Также пространственные компоненты восприятия лежат в основе архитектурных представлений о произведении и его музыкальной форме. Возникает так называемая симультанность, то есть одномоментность музыкальных представлений, благодаря чему в памяти произведение воссоздается в сжатом, как бы вневременном представлении, то есть происходит перевод временных представлений в пространственные.

Временная природа музыкального процесса предъявляет к исполнителю особые требования к восприятию: с одной стороны, постижению целостности музыкальной формы, особенностей образного содержания, а с другой – осознанию закономерностей внутреннего строения всех составляющих компонентов. Поэтому необходимо особо подчеркнуть общность пространственных и временных характеристик, проявляющихся в музыкальном восприятии. Диалектичность соотношения темповых и ритмических особенностей, осознание особенностей агогики позволяет музыканту-исполнителю в полной мере ощущать творческую свободу наряду с ясным представлением стилевых и жанровых закономерностей.

Важную роль играет понимание смысловых значений различных элементов музыкального языка. Музыкальная семантика опирается на исторические традиции развития музыкальной культуры, на основании кото-

рых формируются обобщенные значения, так называемые мигрирующие интонационные формулы, что и становится фундаментом для восприятия стилевого и жанрового контекста исполняемого произведения. В слуховом восприятии присутствуют сложные соотношения когнитивных, то есть познавательных, и коммуникативных компонентов. Поскольку интонация является основополагающим носителем музыкального смысла, тонкость интонирования связана с внутренними слуховыми представлениями исполнителя, что ставит перед педагогом важнейшие задачи поиска индивидуальных путей в работе, способствующих развитию образных представлений. Восприятие эмоционально-смысловых аспектов произведения связано с осознанием континуального, то есть непрерывного развития.

Понимание различных уровней музыкального восприятия помогает педагогу находить методы работы, способствующие расширению представлений студента и обогащающие его личностный опыт. Зависимость восприятия от предшествующего опыта подчеркивается Е. В. Назайкинским: «Апперцепционная обусловленность музыкального восприятия, проявляющаяся также в процессах творчества и исполнения, всегда была одной из весьма существенных проблем и для педагогики, для разработки теории музыкального слуха, памяти, чувства ритма. Музыкальный опыт формируется как специфическая надстройка над общим жизненным опытом и как бы вбирает в себя многие его элементы. Поэтому не только собственно музыкальный, но и весь жизненный опыт в целом служит основой для восприятия музыки» [3. С. 5]. Наиболее важным является, по мнению Е. В. Назайкинского, развитие общей культуры, творческого воображения, личностных качеств, что и становится основой для полноценного восприятия музыкального искусства.

Диалектическую природу музыкального восприятия отмечает А. Л. Готсдинер. Он пишет: «Большую сложность представляет психологический анализ процесса восприятия музыки: в него входит неопределенно большое количество переменных, связи и влияние которых друг на друга постоянно изменяют характер восприятия и его качество. Это дает основание считать восприятие *вероятностным процессом*» [1. С. 236]. Исследование проблем музыкального восприятия предполагает многомерность и взаимосвязь различных компонентов, факторов и условий, влияющих на конкретность данного процесса у каждого из воспринимающих произведения музыкального искусства.

Таким образом, следует подчеркнуть, что в настоящее время формируется системно-структурный подход к изучению проблем музыкального восприятия. Внутренняя структура музыкального восприятия складывается из сенсорных, эмоционально-образных, личностных, логически-смысло-

вых, интеллектуальных представлений. Сложность и многоаспектность музыкального восприятия связана с необходимостью объединения в сознании большого количества разнообразных компонентов и постижением целостности происходящих процессов и явлений. Индивидуальные отличия восприятия связаны с личностными свойствами каждого человека, его предшествующим опытом. Создание условий творческого взаимодействия в процессе обучения позволяет педагогу выявлять особенности восприятия каждого студента и находить новые возможности успешного развития.

Список литературы

1. Готсдинер А. Л. О стадиях формирования музыкального восприятия // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 230–251.
2. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: Сб. статей. М., 1980. С. 142–156.
3. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
4. Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. М., 2010.

А. А. Игламова

*кандидат философских наук, профессор
Казанского государственного института культуры*

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В МОДИФИКАЦИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Трансформация состояния культуры современного постмодернистского общества не может оставить равнодушными людей, в той или иной мере причастных к реализации этого процесса. Новая коммуникативная система «Интернет» практически осуществляет все идеи постмодернизма: «смерть автора», хаотичную фрагментарность текстов, бесструктурность, вариативное интерпретирование всего и вся. Фрагментарность восприятия как новый вид постижения мира, клип как Текст, визуальность как умонастроение подрастающего поколения – все это приметы сегодняшнего дня, сегодняшнего культурного пространства. Есть ли в нем место для фортепианного исполнительства – локального культурного поля, имеющего в истории человечества долгий путь восхождения к эталонным вершинам Прекрасного?

Фортепиано – инструмент европейского происхождения, в некотором смысле – музыкальный символ Европы. Под этим подразумевается не

только необыкновенная распространенность инструмента в быту Западной и Восточной Европы, на концертной эстраде в качестве сольного и ансамблевого инструмента, на котором обучаются миллионы детей и взрослых, но и сам тип европейского музыкального мышления, вызревший в недрах равномерной темперации фортепиано. Классическая Европа шла в ногу со своим временем – композиторы работали в категориях современной им науки Нового времени (Н. Коперника, Г. Галилея, И. Кеплера, И. Ньютона и др.), а исполнители «подчинялись» композиторам.

Долгое время музыкальное исполнительство в целом рассматривалось как некое «вторичное» явление – исполнитель и его деятельность трактовались как «обслуга» авторского сочинения. Такое положение исполнительства в разных видах искусства сохранялось довольно долго: в истории европейской музыки вплоть до XIX века композитор и исполнитель существовали в единстве, а осознание профессиональной специфики исполнительства приходило с появлением более сложных музыкальных произведений и усложнением музыкального языка, а также с появлением более широкой аудитории слушателей, в определенном смысле – ее большей демократичности.

Рационалистическая методология Нового времени в кульминационном выражении у И. Канта «прорезала» насквозь XIX век (неокантианцы) и «попала» в век XX (франкфуртская школа). Рациональность как характерная черта мышления европейского человека проявилась и в музыкальном исполнительстве: «Полемика вокруг вопросов интерпретации музыкальных произведений обострилась в период между Первой и Второй мировыми войнами в связи с происходившими изменениями эстетических воззрений, ростом оппозиции по отношению к субъективистским тенденциям в искусстве и усилением интереса к возрождению на новой стилиевой основе традиций мастеров эпохи барокко и классицизма» [1. С. 6]. Некоторые композиторы выступали против самого понятия «интерпретация», требуя от исполнителя неукоснительного выполнения своих намерений, аналогично мыслили порой эстетики и критики. Эти требования «объективизма» были своеобразной реакцией на преувеличенный исполнительский субъективизм.

Развитие намеченной тенденции к «объективному» исполнительству затянулось на долгий период времени после Второй мировой войны, выразившись в большом интересе у исполнителей к Urtext'ам, к инструментам времени создания произведения. Стремление к аутентичности исполнительства сохранилось и по сей день. Тяготение к выверенным трактовкам, безупречности исполнения, традиционности, в которой порой не слышно самого исполнителя, на наш взгляд, есть теперь неизбежное следствие

многочисленных исполнительских конкурсов, обязывающих молодого исполнителя тщательно контролировать себя в исполнении. Доведенные до блеска произведения становятся похожими друг на друга у разных музыкантов. Кроме того, распространение грамзаписей и других видов фиксации «момента истины» – исполнения произведения – тиражируют даже уникальную интерпретацию. Хотя Н. П. Корыхалова (вслед за Р. Ингарденом) утверждала, что повторное прослушивание одной и той же записи не дает точного повтора. Каждое повторное исполнение есть новое, ибо оно протекает в новом отрезке времени, который меняет субъективные и объективные условия восприятия человека – концентрацию слухового внимания, эмоциональную напряженность, условия обстановки слушания (другое помещение, мебель и т. п.).

В 1960–1980-е годы в нашей стране начинают активно обсуждаться вопросы фортепианного исполнительства в периодической печати, выходят сборники, посвященные различным проблемам исполнения и педагогики, повсеместно в вузах искусства организуются кафедры истории и теории исполнительства. Этот процесс сразу отразился в реалиях действительности. Фортепианное исполнительство как явление приобретает новую окраску: пианисты активно пропагандируют лучшие произведения фортепианной литературы, сотрудничают с композиторами-современниками, продвигая их творчество, восстанавливают из небытия давно не звучавшие произведения и т. д., и т. п. XX век увлек композиторов в новое сонорное пространство, в глубину звуковой материи: «...поиски новых звуковысотных соотношений в европейской музыке, поиски новых колоритов шумового, "натурного" плана исходили от композиторов, стремившихся за пределы европейской цивилизации (Дебюсси, Барток, Стравинский)» [2. С. 5].

Именно в XX веке начался «поход» на фортепиано, композиторы стремились его «препарировать», поколебать стойкую равномерную темперацию. Инициаторы этого начинания П. Булез, Дж. Кейдж пытались вывести слух за пределы инструментализма, основанного на идее темперированного строя. Во второй половине XX столетия началась своеобразная «эмансипация звука» (Л. Гаккель), которая в определенной степени продолжается и по сей день. Фортепианная литература ощутила на себе все изыски сонорного письма, серийности, алеаторики, мобильной звуковой формы и тому подобной композиторской речи.

Прозрачайший, имматериальный, манящий, лучистый, бестелесный, искристый – какими только эпитетами не награждали музыканты звук фортепиано в конце XX и начале XXI века! Не только «эмансипация звука», но и «эмансипация паузы» становится характерным признаком фортепианного звучания: звук в окружении молчащего пространства заставляет

исполнителя по-новому осмысливать и музыкальную форму, в которую заключено это пространство, и беспредельность ощущений самого звука как бесконечности физической среды, простирающейся в космические пределы. Пианистическое ощущение динамики, ритма, звука изменяется не случайно: как уже было сказано, композиторы всегда мыслят в русле современной научной картины мира. Уже с конца XX века различные научные достижения, а именно: ощущение мира как бесконечности, человека как уникальной формы бытия, необычность которой в том, что это особое состояние проживания материи, «мыслящей части космоса» (М. Мамардашвили) с принципиально иным видом детерминации – экзистенциальным. Эти ощущения находят свое отражение в музыке многих композиторов, в частности в фортепианной. И мы видим и слышим игру на клавиатуре с выдержанной педалью, игру внутри фортепиано, даже игру под клавиатурой, звук гасится на струнах пальцами, гасятся две струны из трех и т. д. Фортепиано как источник физических эффектов звучания – это своеобразная попытка нарушить мировой порядок, «взорвать мир», восстать против упорядоченности формы, против «мещанской приятности жизни» (Р. Шуман). Многие в исполнительском искусстве на фортепиано стало отражать социокультурные доминанты общественного сознания, которые реализовывались и в других видах искусств в новых формах творческих высказываний, с помощью новых выразительных средств.

Когда мы говорим или пишем о музыке, то нельзя забывать о том, что музыка, несмотря на ее длительное существование в истории человечества, не может вызывать у людей – совершенно разных по опыту жизни, расовой и национальной принадлежности, музыкальной подготовленности – одинаковые чувства: и люди не одинаковы, и музыка бесконечно многолика. Сегодня, если мы произносим слово «музыка», непременно требуется уточнение, какая музыка: академическая, джазовая, эстрадная, традиционная, восточная, африканская и т. д. Кроме того, есть музыка «серьезная», а есть «несерьезная». И хотя в настоящее время эти границы, как правило, не бывают такими четкими, какими они были еще в первой половине XX столетия, различия есть. Но и то, что сегодня музыка – это «вавилонское столпотворение» различных жанров, стилей, направлений, школ, разных исполнительств – также очевидность.

Особенностью современной жизни человечества, как уже отмечалось многократно, является становление глобального коммуникационного пространства. Изменяются формы общения между людьми, меняется уклад самой жизни. Общение перестает быть персонифицированным, обращенным к конкретному человеку с информацией, предназначенной лично для

него. Кажущаяся «коллегиальность» Интернета, когда человек «зависает» в виртуальном пространстве в поисках друзей, собеседников, на наш взгляд, не компенсирует отсутствия подлинного живого общения человека с человеком. Трансформация социально-культурного пространства отражает и такую особенность сегодняшнего дня, как «сжатость времени» – оно как бы свернуто в клубок. Причины этого явления просты и понятны: изменились средства передвижения людей по миру, практически из одного пункта земного шара в другой можно перебраться за считанные часы.

Однако человеческая сущность меняется гораздо медленнее «вещного», материального мира, человек по-прежнему является субъектом с определенным типом психики, он по-прежнему ищет «точку опоры» в прошлом, в неких зафиксированных, узловых точках своего временного существования. Музыкальная культура, призванная сохранять, создавать и умножать вечную ценность – музыку как след человеческого бытия и познания, способствует сохранению самого человека, его нравственного и психического здоровья, разумности, ибо компьютерное пространство и вообще всякая «машинизация» не формируют, а лишь демонстрируют способность разума воплощаться не только в человеке, но и в деяниях его, включая культурные модели. Ибо познавательные процессы можно рассматривать как в антропомерном выражении, так и в интеллектуально-технических достижениях человечества, семантическом поле культуры, в генетических истоках ноосферы. На деле это должно означать, что познавательный процесс многомерен, и с позиций человеческой духовности бесконечен, превращаясь в многоточие культуры и творчества.

Таким образом, фортепианное исполнительство, будучи устойчивым культурным образованием, наполненным традиционным смыслом, проявляющимся некоторой долей «полезного» консерватизма, объективно удерживает человека в человеке. Музыкант-пианист конструирует в своей игре на инструменте некую «романтически-игровую реальность бытия» (Г. П. Меньчиков), демонстрируя образец локальной культуры через интерпретацию музыкальных произведений в контексте определенных этапов исторического развития культуры.

Список литературы

1. *Алексеев А. Д.* Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М., 1991.
2. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. М.; Л., 1976.

Е. Е. Михайлова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ: БИЗНЕС ИЛИ ИСКУССТВО?

Современный мир переполнен самыми разнообразными конкурсами и состязаниями в различных сферах (детские конкурсы, конкурсы красоты, конкурсы «Лучший по профессии», творческие конкурсы). Невероятную популярность и многомиллионную аудиторию собирают телевизионные и интернет-конкурсы. Согласно статистике, за первые 9 месяцев 2016 года в мире состоялось 149 международных фортепианных конкурсов, организованных в 36 странах мира. Это значит, что даже если на каждом вручили всего по три премии, то в лауреаты только в эти месяцы попало 447 молодых музыкантов! Самой активной организаторницей конкурсов является Италия – 36, на втором месте США – 19, в Германии – 15, Франции – 11, Испании – 9. В Польше и России – по 6, в Великобритании – 2 [См.: 4].

Задача организации конкурса предполагает серьезную и длительную подготовительную работу: разработку Положения конкурса, условий, репертуара; формирование состава и регламента работы жюри, программы мероприятий, расписания; выбор системы оценок, дизайна и изготовление рекламно-полиграфических пакетов (буклеты, афиши, флаеры и т. д.), проведение PR-кампаний, функционирование пресс-центров.

Организация и проведение конкурса – это только начало. Гораздо сложнее представляется то, что следует после завершения состязаний. Что происходит с лауреатами дальше? Какова их творческая судьба? Как складывается послеконкурсная жизнь и карьера исполнителя? Эти и другие вопросы очень актуальны для молодых музыкантов.

Первым шагом к участию в исполнительском конкурсе является само решение о необходимости этого участия. Инициатором подобного решения может быть либо сам потенциальный участник, либо его педагог. Причем побудительные мотивы в этих случаях могут несколько различаться. Если говорить об учениках начального и среднего уровня профессионального образования (ДМШ, музыкальные училища и колледжи), то, как правило, решение об участии в конкурсе принимает педагог. Он непосредственно заинтересован в успешном участии своих подопечных в состязаниях, поскольку это прямо влияет как на его профессиональную репутацию, так и на результат оплаты труда в виде доплат к основному окладу. В официальных документах можно встретить следующую формулировку:

«Наличие у преподавателей учеников – лауреатов и дипломантов различных выставок и конкурсов, а также учащихся, средний уровень которых значительно превосходит общешкольный» [6].

Нельзя отметить в сторону и искреннюю заинтересованность педагога в профессиональном росте своего ученика. Часто именно конкурсы, пусть и небольшого масштаба, становятся поводом для выхода на исполнительскую сцену. По словам М. Ф. Федотова, «конкурсы нужны, прежде всего, потому, что открывают новые творческие горизонты, дают возможность юному музыканту выйти на сцену, выступить перед публикой... и чем раньше ребенок осознает себя артистом, а не просто учеником музыкальной школы, тем лучше» [2].

С точки зрения студентов высших учебных заведений ситуация выглядит несколько иначе. Если молодой исполнитель признан «подающим надежды», то его регулярное участие в конкурсах – вопрос практически решенный. Либо он самостоятельно находит информацию о предстоящих состязаниях и уже с педагогом обсуждает возможность своего участия, они совместно выбирают программу и определяют формы последующей подготовки, поскольку, по выражению одного из студентов консерватории, «конкурсов сейчас – на любой вкус и цвет, на любой талант и бездарность».

Следующий шаг – это выбор программы. По возможности она формируется из уже готового репертуара, что позволяет минимизировать расход времени и сил на подготовку. Но это не всегда возможно. Порой у конкретного исполнителя нет в запасе нужных сочинений либо программные требования конкурса включают в себя исполнение обязательного произведения. Последнее часто бывает написано современным автором специально для заявленного зрителя, а время, отпущенное на знакомство с ним и его разучивание, строго ограничено.

Сама же интенсивность занятий строго индивидуальна: кто-то сидит за роялем сутками и «света белого не видит», а кому-то вполне достаточно своего обычного режима.

Большие сложности вызывает необходимость обыгрывания программы, поскольку это часто оказывается задачей самого будущего конкурсанта. Исполнители используют всякую возможность опробовать свои силы на публике. Здесь возможны разные варианты. Самый простой, но часто и самый ответственный – это проигрывание программы перед коллегией компетентных специалистов. Это возможно сделать либо на зачете перед педагогами своей кафедры, либо договориться с ними о специальных встречах. Часто такие обыгрывания принимают форму публичных концертов. Это возможно в стенах своего учебного заведения либо же, что дела-

ется чаще, в каких-нибудь ДМШ и ДШИ своего города. Кроме того, многие «профессиональные конкурсанты» в качестве обыгрываний перед серьезным состязанием участвуют в аналогичных конкурсах меньшего масштаба, что позволяет и проверить психологическую устойчивость в соревновательных условиях, и сэкономить на расходах на аренду зала для сольного концерта.

На этапе непосредственно конкурсных прослушиваний степень психологического и бытового комфорта, как правило, зависит от самих участников. Только самые известные, престижные и, как следствие, богатые конкурсы имеют возможность оплатить участникам проезд, забронировать места в гостиницах или пансионатах, а также предлагают удобные сроки и помещения для индивидуальных и оркестровых (если таковые необходимы) занятий и репетиций. Но чаще всего подобные вопросы решаются участником самостоятельно. И тут уже все зависит от его финансовых возможностей или от возможностей его спонсоров (при наличии последних). Государственные институты и учреждения также могут осуществлять поддержку конкурсантов. Но если говорить, например, о России, то, как правило, финансовая помощь министерств и ведомств в целом довольно ограничена, а ее получение сопряжено с преодолением многочисленных бюрократических препятствий.

В целом же для молодого исполнителя подготовка к конкурсу и непосредственно сам конкурс – это длительный марафон, требующий предельной концентрации физических и психических возможностей организма. Сможет ли в этих условиях случиться магия творчества – зависит только от него самого. Из дневника Сергея Прокофьева: «Настроение, которое было у меня утром, не принадлежало к числу хороших. Оно было смутное. Я боялся за плохой исход конкурса, боялся, что вся эта работа, все стремление завершится поражением. Я повторил Концерт и "Тангейзер"; оба шли хорошо. Я нервничал, но не особенно волновался. В конце концов, решил, что даром не сдамся, конкурс конкурсом, а я буду стараться сыграть хорошо. Не думать о публике, о конкурсе, а думать о музыке во время исполнения – вот главная задача» [7. С. 48].

Но вот – свершилось, и ты – победитель!

Весь мир на ладони – ты счастлив и нем,

И только немного завидуешь тем,

Другим – у которых вершина еще впереди.

В. С. Высоцкий «Вершина»

Лауреат – это звучит гордо! Особенно если речь идет о призовом месте на крупном международном конкурсе. Но чем именно прельщает молодых музыкантов это звание? Почему они так к этому стремятся?

Как нам представляется, дело в том, что наличие, например, просто диплома о высшем образовании, пусть и с отличием, совершенно не гарантирует в дальнейшем успешной сольной исполнительской карьеры. В своем нашумевшем бестселлере «Кто убил классическую музыку?» Норман Лебрехт писал об этом следующим образом: «Если молодой артист не был лауреатом какого-либо конкурса или не сделал себе имя до тридцати лет, редкий агент пустил бы его или ее дальше порога. "При всем моем личном восхищении тем, что вы можете предложить, я не располагаю для вас временем, которое потребуется, чтобы сделать вам международную карьеру", – написал один агент зрелому, но недостаточно востребованному дирижеру» [5. С. 486].

Тут есть важное уточнение: «если не сделал себе имя». Но подобные случаи внеконкурсного бытия современных музыкантов-исполнителей довольно редки, их можно считать уникальными. В качестве примера можно назвать имена Святослава Рихтера или Евгения Кисина. В основном же рабочее расписание составляется с учетом именно участия в конкурсах. Причем количество заявок и непосредственного участия в состязаниях может достигать нескольких десятков для одного человека. Густав Алинк, специалист по международным конкурсам и основатель «Фонда Марты Аргерих и Густава Алинка», в интервью, посвященном XIV конкурсу имени П. И. Чайковского (2011), приводил следующие цифры: Эдуард Кунц – 63 заявки на участие в международных конкурсах, 36 участия, 17 выходов в финальный этап, Алексей Чернов – 60 заявок, 10 побед [См.: 3]. Причем он прямо называл возможность участия в конкурсах «подарком с небес», подразумевая именно исполнительскую ценность – гарантированный выход на эстраду и возможность играть перед публикой. В условиях, когда общий средний уровень исполнительства значительно повысился, а государственная поддержка в области культуры в России так или иначе подвержена сокращению, организация большого сольного концерта становится весьма непростой задачей. И исполнительские состязания, таким образом, в некоторой степени компенсируют «сценический голод».

Кроме того, успешная конкурсная «карьера» – это довольно неплохой вид заработка. Премияльный фонд крупнейших мировых форумов представляет собой крупные суммы. Так, на последнем прошедшем конкурсе имени Чайковского размер выплат был таким: VI премия – 2000 \$ США, V премия – 3000 \$ США, IV премия – 5000 \$ США, III премия – 10000 \$ США, II премия – 20000 \$ США, I премия – 30000 \$ США, Гран-при – 100000 \$ США (к первой премии). Таким образом, при наличии шансов на удачное выступление материальная сторона может стать неплохим аргу-

ментом в пользу неперемного участия в конкурсном движении. Не стоит забывать в этом смысле и о многочисленных специальных призах и премиях, часто вручаемых от имени спонсоров или попечителей того или иного конкурса.

Очень часто на подобных мероприятиях решается вопрос построения дальнейшей исполнительской карьеры. Представители агентских организаций всегда присутствуют в зале и пристально следят за конкурсантами, выискивая новых потенциальных «звезд». Помимо почти уже обязательных гастролей, устраиваемых организаторами конкурсов для победителей, лауреатское звание часто приводит к заключению выгодного контракта с хорошими гонорарными условиями. А не это ли является одной из целей амбициозных молодых музыкантов?

Тут стоит оговориться, что подобные контракты – не всегда следствие присутствия на пьедестале. Вопрос грамотной подачи информации в масс-медиа, пресловутой «раскрутки» также представляется довольно важным. Так, на XV конкурсе имени Чайковского одним из наиболее обсуждаемых участников стал французский пианист Люка Дебарг. По итогам соревнований он стал обладателем IV премии и Приза ассоциации музыкальных критиков Москвы. Удельный вес упоминания имени этого музыканта в соцсетях, на других интернет-площадках и в средствах массовой информации значительно превысил аналогичные для других участников¹. В итоге его карьера резко пошла в гору, и сегодня он имеет 60–70 концертных ангажементов в год.

Характеризуя другой пример грамотной подачи материала, уже цитировавшийся Норман Лебрехт вспоминает скандал на конкурсе имени Шопена в 1980 году: «Ни одному победителю конкурса имени Шопена не удавалось произвести такую сенсацию, как Иво Погореличу. Его не пропустили на заключительный тур в 1980 году, и это стало причиной выхода из жюри Марты Аргерих, золотой лауреатки 1965 года. Широкая огласка этого инцидента, в сочетании с абсолютно наплевательским отношением к нему молодого серба, обеспечила последнему место среди исполнителей, получающих от тридцати тысяч долларов за концерт до любой суммы, которая им взбредет в голову» [5. С. 322]. Приведенные примеры показывают, что конкурсы исполнительского мастерства теснейшим образом смыкаются с медийным рынком, и на их полях могут применяться те же правила, что и, например, на рынке популярной эстрадной музыки.

¹ Вплоть до центральных изданий и телеканалов: материал в «Российской газете», участие в телепередаче «Нескучная классика» на канале «Культура».

Но главным, конечно, остается шанс попадания «в большую музыку» в ситуации конкурентной борьбы среди достойнейших. О том же конкурсе имени Чайковского, как о настоящем старте карьеры серьезного академического музыканта, говорили в своих интервью и Питер Донохоу (победитель 1982 года), и Денис Мацуев (1998), и многие другие.

Конкурсы в их нынешнем виде не лишены недостатков. Они дороги, они чреватые пропусками занятий в учебных заведениях. Судейство на них не всегда справедливо, но всегда субъективно. Результат участия в конкурсе во многом случаен и зависит от множества побочных факторов, не связанных напрямую с музыкальной стороной, – выспался ты, голоден ли, спокоен ли и т. п. Высокий результат выступления не является гарантией успешной карьеры. Конкурсы способны измотать морально и физически.

Но в конкурсах есть множество положительных моментов. Это возможность выйти на сцену, предстать перед искушенной публикой, прикоснуться напрямую к величайшим музыкальным произведениям. Это возможность посетить новые города и страны. Это даже возможность заработать себе на «хлеб насущный». Это знакомство с яркими и интересными людьми – коллегами и сверстниками, многие из которых – высокие профессионалы. И общение с ними – это возможность обогатиться внутренне, узнать что-то новое. Но, пожалуй, самым главным преимуществом конкурсов является их способность ответить на вопрос «А могу ли я?», исследовать границы возможного, а порой и раздвинуть их.

Музыкальное исполнение как акт сотворения искусства «здесь и сейчас», живого и непосредственного, ничуть не теряет своей прелести, будучи помещенным в строгие рамки конкурсной действительности. Как справедливо заметил в одном из своих интервью Даниил Трифонов, «нельзя выходить на конкурс с готовым продуктом, словно на выставку своих достижений. Музыку нужно заново сотворить здесь, в зале, только тогда это оценит и публика, и жюри» [8].

Список литературы

1. *Березовский Б.* Показать любовь к музыке. [Электронный ресурс]. URL: <http://tch15.medicin.tv/ru/news/boris-berezovsky-show-a-love-for-music>. Дата обращения: 25.04.2017.

2. *Долгушина М. Г., Богомолова И. А.* Интернет-конкурсы исполнительского мастерства как феномен современной музыкальной культуры // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. Вып. 4. Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/internet-konkursy-ispolnitelskogo-masterstva-kak-fenomen-sovremennoy-muzykalnoy-kultury>. Дата обращения: 25.04.2017.

3. Зуева М. В среднем диапазоне: Интервью с Густавом Алинком от 25.06.2011. [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2011/06/25/alink-site.html>. Дата обращения: 25.04.2017.

4. Кого слушать в ближайшее время? Конкурс и успех // МКРУ В Новом Свете. 2016. 20 окт. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vnovomsvete.com/articles/2016/10/20/kogo-slushat-v-blizhayshee-vremya.html>. Дата обращения: 25.04.2017.

5. *Лебрехт Норман*. Кто убил классическую музыку? М., 2007.

6. П. 3.2.2 Положения о системе материального стимулирования работников Муниципального образовательного учреждения дополнительного образования детей «Детская художественная школа» г. Заволжье. [Электронный ресурс]. URL: http://dhsh-zav.ru/content/files/file/locakt_polozhenie_o_stimulirovanii_oplaty_truda.pdf. Дата обращения: 25.04.2017.

7. *Прокофьев С.* Дневник. Т. 1. М., 2005.

8. *Чишкова Е.* Надо сотворить музыку. Интервью с Даниилом Трифоновым. Российская газета. 2011. 20 июня. [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2011/06/20/trifonov-site.html>. Дата обращения: 25.04.2017.

К. Х. Монасыпов

профессор Казанской государственной консерватории

О ДИСЦИПЛИНЕ «СКРИПИЧНАЯ МЕТОДИКА» И ЦЕННОСТИ ЕЕ ЗНАНИЙ

В этой статье предметом рассмотрения является дисциплина «Скрипичная методика», которая преподается в музыкальном вузе. Нас интересует, как с позиции этого учебного предмета могут раскрываться проблемы скрипичной игры и преподавания и что может приобрести для себя музыкант, изучая данный предмет.

Оценка современного состояния скрипичной методики, как необходимой и неотъемлемой части скрипичного искусства, дело сложное и далеко не бесспорное. Она испытывает дефицит доверия и подвергается критике со стороны ряда исследователей и исполнителей. Основные претензии – это то, что она апеллирует к экстенсивным, устаревшим приемам обучения и базируется в основном на правилах, доставшихся ей традициях или опыте отдельных авторитетов. Ее эмпирические данные считаются неточными, поскольку они получены в результате обобщения и годятся лишь в качестве рекомендаций.

Призыв к повышению научности методических исследований, прозвучавший в 70-е годы XX века, способствовал активному привлечению в методические исследования разработок из других дисциплин, отодвинувших собственные наблюдения. Изменился понятийный аппарат, другими стали требования доказательств. Возникла опасность потери собственной научной базы и превращения методики в «справочную литературу», лишенную атрибутов подлинной научности.

Соответствует ли методика современным задачам совершенствования скрипичного искусства? Каковы мнения по этим вопросам выдающихся музыкантов и исследователей? Что может приобрести музыкант для себя, изучая данный предмет? Это те вопросы, которые мы хотим обсудить.

Скрипичное искусство накопило огромный опыт, который опирается на достижения выдающихся исполнителей и педагогов, представляющие значительный интерес не только для современной скрипичной методики, но и целого ряда других дисциплин. Как этот опыт соотносится со сферой методики и с иными дисциплинами поначалу определить весьма сложно, тем более что ряд известных музыкантов не без скепсиса относится к методике как к науке и ее правилам, выработанным скрипачами за последние столетия. Так, например, профессор Московской консерватории В. Григорьев считает, что ошибаются те исследователи, которые «причисляют методику к разряду наук. Это не совсем точно. Особой науки методики не существует... Она опирается на другие науки, но своей специфической сферы познания все же не имеет. Ее теоретические выводы без практического "выхода" мертвы» [4. С. 7].

Это мнение, кажется, подтверждает и Лео Гинзбург, говоря о том, что «отсутствует учение (или учения), которое в повседневной практике связывало бы воедино все многочисленные проблемы музыкального исполнительства... Наиболее тормозящим моментом является то, что до последнего времени композиторы и исполнители пользуются одним и тем же теоретическим базисом. Точнее сказать, у композиторов есть своя теория, а у исполнителей ее нет» [3. С. 245].

Вот еще одно высказывание (как следствие недоверия к методике) профессора О. Шульпякова, известного своими работами в области скрипичного искусства. Он пишет, что методика должна была бы базироваться на физиологии: «...на протяжении веков музыканты в своей работе не могли опереться на естественные науки (физиологию в первую очередь), поскольку сами эти науки находились на достаточно примитивном уровне развития. В результате они вынуждены были оперировать эмпирически найденными приемами воспитания техники, которая с трудом нащупывается в процессе практики» [10. С. 14].

Вправе ли мы науку и искусство XVIII столетия считать «примитивными»? Этот век в Европе оказался одним из самых бурных за всю историю человечества. Изменения общественной жизни коснулись и науки, и скрипичного искусства в частности. Именно в это время скрипачи добиваются своего успеха на мировой арене. Они даже смогли вытеснить с концертных площадок виолу – самый совершенный инструмент эпохи Возрождения, который господствовал с XV века на протяжении более двух столетий. Скрипачи, трансформировав традиции виольного искусства, выстроили свой путь обучения и создали скрипичные школы. Там на уроках они непосредственно перенимали секреты игры от мастера из рук в руки. В дальнейшем, вероятно, из-за растущей популярности скрипки в Европе, а также заметно усложнившейся техники игры на инструменте, методика постепенно преодолевает свою замкнутость и секретность. Важную роль в этом процессе, в частности, сыграл выдающийся композитор первой половины XVIII века, глава скрипичной школы, автор методических трудов Дж. Тартини.

О. Шульпяков считает, что методы обучения Тартини совпадают с современными данными физиологии: «Исключительный интерес представляет собой методика воспитания и совершенствования движений, предложенных Джованни Тартини. Так он рекомендует изучать штрих детали: сначала в медленном темпе, коротким смычком, делая небольшие остановки между нотами. Затем, сохраняя указанную манеру игры, доводит темп до возможной быстроты» [10. С. 17]. Физиологическое подтверждение правильной постановки процесса у Тартини мы находим у И. П. Благовещенского: «Здесь примечательно понимание процесса временной регуляции. Точное движение пальцев и точная смена смычка зависят от своевременного вступления одних и прекращения других (отработавших) групп мышц. Совершенствование временной регуляции должно идти лишь постепенным повышением требований к подвижности корковых процессов» [Цит. по: 10. С. 17].

Те упражнения, которые давал Тартини ученикам своей школы, стали впоследствии частью скрипичной техники. Благовещенский пытается описать их как некий процесс, протекающий внутри музыканта. Он считает, что игра зависит от работы мышц. На наш взгляд, не только от мышц, но и от многих других факторов, в первую очередь от головы исполнителя. Скрипка требует высокой активности сознания музыканта, который не только созерцает, но и создает собственные представления об игре (в начальный период это осуществляется совместно с педагогом). Можно предположить, что в данных упражнениях паузы, а не только звучания играют

далеко не второстепенную роль. Во время паузы скрипачу дана возможность направлять внимание на себя, на инструмент или, в зависимости от задач, на определенные аспекты игры. Начинающему скрипачу трудно уследить за целым спектром задач, он их может выполнить лишь последовательно. Игра через паузу и дальнейшее ускорение быстрее адаптирует его к владению скрипкой. На наш взгляд, музыкант с помощью концентрированного внимания и ясного представления имеет больше шансов выполнить свою скрипичную задачу, чем тот, кто полагается на требования «повысить подвижность корковых процессов». Эти требования физиолога рождают мутную картину в голове исполнителя. Они оказываются весьма далеки от игры скрипача, хотя и звучат вполне «научно». Мысль о том, что чем глубже скрипач будет разбираться в подосновах своей игры, тем лучше он будет играть, не имеет под собой никакой реальной основы. Во время исполнения скрипач не задумывается, каким полушарием он играет.

Теперь обратимся к некоторым фактам, связанным со становлением методики. В истории скрипичного искусства одной из первых опубликованных методических работ был труд выдающегося итальянского скрипача Ф. Джеминиани «Искусство скрипки», оказавший существенное влияние на развитие скрипичного исполнительства. Эта работа вполне отвечала требованиям своего времени, когда игра на скрипке ограничивалась всего несколькими позициями, однако в дальнейшем стала определенным тормозом в техническом прогрессе исполнительства. На это указывает, в частности, О. Шульпяков: «С 18-го века и почти до наших дней у скрипачей большое распространение имела такая постанова левой руки, которая носила имя "джеминианиевского грифа" (по имени Ф. Джеминиани, впервые методически обосновавшего ее в своей школе в 1740 году). Ее главной примечательностью был выдвинутый до предела вправо локоть, что приводило к мышечной скованности, мешало свободному передвижению руки по грифу» [10. С. 14].

Здесь можно согласиться с О. Шульпяковым в отношении критики тех, кто в XX веке продолжал играть той же самой «джеминианиевской» постановкой. Но следует отметить, что в XVIII столетии эта постанова заменила еще более несовершенную, при которой скрипач, как огня, избегал позиционных переходов. Очевидно, Ф. Джеминиани применил выдвижение локтя левой руки в крайне правое положение с целью создать удобное «ложе» для инструмента. При такой постановке скрипка больше не выскакивала из-под подбородка во время переходов в позиции или при интенсивной вибрации левой руки, что приближало звучание инструмента к стилю итальянского бельканто, лежавшего в основе исполнительской эс-

тетика того времени. На последнее указывает профессор Л. Н. Раабен, выделяя игру выдающегося скрипача А. Сомиса – современника Ф. Джеминиани (оба они были учениками А. Корелли): «Вся Италия восхищалась красотой звука скрипки А. Сомиса, поражаясь его "бесконечному" смычку, поющему как человеческий голос. Приверженность вокализированному скрипичному стилю, глубокому скрипичному "бельканто" унаследовал от него и Г. Пуньяни» [9. С. 7].

В XIX веке известный немецкий скрипач Л. Шпор (современник Паганини) изобрел подбородник, который позволил исполнителю лучше закрепить скрипку и снизить нагрузку на левую руку, а в XX веке появились всевозможные дополнительные приспособления, создающие дополнительную, вспомогательную точку опоры («подушечки», «мостики» и т. п.), которые значительно облегчили необычайно возросшую технику игры. Что касается скрипачей, продолжавших обучение в традициях «джеминианиевской» постановки, то им приходилось искать пути преодоления ее недостатков, и те из них, кто обладал достаточной пластичностью, мягкостью рук, приспособлялись к новым требованиям без каких-либо серьезных последствий для своего аппарата. Сложнее было тем, у кого была ригидность, жесткость рук и ограниченность растяжки. С такими физиологическими данными действительно было трудно играть на скрипке.

Один из выдающихся скрипачей XX столетия И. Стерн в свое время высказал мысль о том, что методика «имеет право на существование, если она помогает играть на скрипке, а не бесполезно отягощает ученика» [Цит. по: 4. С. 7]. В этих словах заключено важное замечание в отношении методики, которая вобрала в себя не только позитивный опыт выдающихся музыкантов, но и их некоторые издержки.

По-видимому, одной из причин этих заблуждений явилось то, что выдающиеся мастера нередко стремились представить свой индивидуальный опыт как универсальный всеобщий принцип. Так, Л. Шпор, обладая крепким здоровьем, мог заниматься на скрипке по 10 часов в день, и он требовал этого и от своих учеников. Шпор также считал, что «если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, которые нужны для получения такого звука» [Цит. по: 8. С. 21]. И в этом примере, на наш взгляд, Шпор свои способности возводит во всеобщий принцип.

Если бы он оказался прав, то не было бы необходимости формировать технику движений скрипача, так как двигательная сфера рождалась бы напрямую из слуха. Последствия педагогической работы Шпора имели определенные издержки, на которые указывал в свое время Л. Ауэр: «Его юные ученики, приезжавшие издали, плохо руководимые учителями, упражня-

лись от 8 до 10 часов в день в тщетной надежде увеличить технику. Из-за чрезмерной непрерывной работы они с трудом шевелили пальцами» [1. С. 45].

Выдающийся музыкант, профессор петербургской консерватории Л. Ауэр был одним из тех скрипачей, кто глубоко осознал ценность методических знаний, необходимость их обретения. Он писал: «Огромное количество учащихся, многие из которых не высказывают интереса к теоретическим объяснениям, можно считать совершенно необразованными скрипачами... Еще никогда не придавали достаточного значения технологической работе, мозговой активности, контролирующей работу пальцев. Между тем, если данное лицо не способно к тяжкому умственному труду и длительной сосредоточенности, то сложный путь к обладанию столь сложным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени» [1. С. 44–45].

Это мнение Ауэра в целом совпадало с точкой зрения многих великих скрипачей XX столетия, в том числе И. Иоахима, К. Флеша и др. Фактически в словах Л. Ауэра звучит «манифест» новой скрипичной школы, стремящейся к соединению с естественно-научными знаниями. Однако это было лишь началом пути. В этой связи О. Шульпяков высказывает мнение о том, что «...сам Ауэр оставался на позиции эмпирической педагогики, и те выдающиеся результаты, к которым он пришел, являются скорее всего следствием его исключительности и прирожденного дара в нахождении эффективных путей в развитии способностей своих учеников, чем результатами естественно-научного подхода к решению педагогических проблем» [10. С. 18]. О. Шульпяков склоняется к тому, что Ауэр «не по его» собственным правилам достиг успехов в педагогике.

Интересный опыт в отношении понимания значения методики предпринял выдающийся скрипач И. Менухин. Будучи вундеркиндом, он с большой легкостью овладел в детстве скрипичным мастерством, не задумываясь над тем, как он решает встающие перед ним задачи. Однако, повзрослев, он заметил, что скрипачи, у которых были сложности в техническом развитии, преодолевая их, обретают некое ценное знание, которого вундеркинд может не заметить.

В возрасте девятнадцати лет И. Менухин, отказавшись от публичных выступлений, посвятил себя исключительно изучению основ игры с точки зрения теории. Он хотел знать, как протекает исполнительский процесс, какова его природа. Он успешно завершает исследование, благодаря которому осознает, что методические знания дают ему возможность не только изнутри понять скрипичную «технологию», раскрыть приемы игры на инструменте, но и выводят его на путь подлинной самостоятельности, как

в исполнительстве, так и в педагогике. Впоследствии через многие годы он напишет свою методику, которая раскрывает, с какой тщательностью была им усвоена область методических знаний. «Моя цель – развивать предельную восприимчивость к тончайшим движениям и показать педагогу, что необходимо пробудить внимание ученика к такого рода ощущениям» [5. С. 11].

Примеры, которые мы рассматриваем в этой статье, не отвечают *напрямую* на вопрос, в чем ценность методики, является ли она наукой, что она внесла в развитие скрипичного искусства. В большей степени чаще всего удается обнаружить ее недостатки. Возможно, что трудности обнаружения происходят из-за скрытого характера методики, как учения об исполнительской практике музыканта. Без каких-либо затруднений мы способны разобраться в том, какой уникальный вклад внесли скрипичные мастера, создавшие совершеннейшие скрипки и смычки. Но и трудно переоценить значение первых скрипичных школ, где аккумулировались, оберегались и преобразовывались традиции народного музицирования, а также вызревали замыслы и идеи, среди которых была и идея инструментального бельканто.

Однако во время исполнения скрипач делится со слушателями плодами своего труда, а не процессом преодоления сложностей. Роль методики становится заметной лишь тогда, когда, например, у скрипача имеются намерения исполнить какое-либо произведение, но он затрудняется в его осуществлении. Л. Раабен упоминает случай, произошедший с А. Корелли, который однажды не справился с пассажем в одном из произведений Г. Генделя. После игры Корелли заметил, что эта музыка написана в стиле, который ему неизвестен. По-видимому, реализовать художественные намерения композитора в определенные приемы и способы игры и есть одна из важнейших задач методики.

Но может случиться ситуация, когда в силу своих природных качеств скрипач вполне владеет инструментом. Он даже может подумать: «Зачем мне эти методические правила, если я уже умею играть на скрипке? Все эти методические ухищрения выхолащивают, иссушают живую игру ощущений и чувств и не имеют ничего общего с тем, что переживается в душе скрипача во время исполнения».

Такие не вполне обоснованные умозаключения не учитывают того обстоятельства, что человек сегодняшней формации не обладает достаточной душевной стабильностью. Как показывает практика, повышенная текучесть, спонтанность эмоциональной жизни может вызвать в самый ответственный момент неуверенность, сбой в игре, а также чрезмерное волне-

ние и даже страх. Для того чтобы преодолеть это, следовало бы, прежде всего, познать природу данного явления. Однако непосредственно сама по себе игра на скрипке не дает ответа, что же происходит в сознании исполнителя.

О том, что проблема эстрадного волнения основательно исследовалась методикой, свидетельствуют, в числе прочих, работы Ауэра, Флеша, Иоахима, где подготовке к выступлению на эстраде придавалось особое значение. По выражению Я. Хейфеца – одного из лучших учеников Л. Ауэра, на сцене «скрипач должен обладать храбростью льва и спокойствием йога». Отсутствие у современного музыканта стремления к научному постижению связано с непониманием, что в своей основе методические знания – это открытия, плоды усилий многих поколений музыкантов, и без этих знаний исполнители топтались бы на месте. Посредством методического осмысления систематизируется и синтезируется исполнительский и педагогический опыт.

Какое же содержание вкладывается в понятие «методика»? Обратим внимание на то, как она трактуется в общенаучном плане, в образовании и в самом музыкальном искусстве. В первом случае «Методика – это, как правило, готовый "рецепт", алгоритм, процедура для проведения каких-либо нацеленных действий» [6].

Почти так же она выглядит и в образовании: «Методика... описание конкретных приемов, способов, техник педагогической деятельности в отдельных образовательных процессах» [6]. В музыкальном искусстве, по мнению Григорьева: «Методика раскрывает (должна раскрывать) тайны сложнейших процессов – психологических и физиологических, протекающих при игре на скрипке... ..можно сказать: это теория игры на скрипке и скрипичного обучения, закономерности, способы, пути достижения целей, поставленных... перед скрипачом-исполнителем» [4. С. 7].

На первый взгляд, кажется, что характеристика Григорьева и шире, и предпочтительнее, к тому же в центре ее внимания находится скрипач. В предыдущих же определениях исполнитель только подразумевается, им может оказаться и робот, и даже животное. Кроме того, Григорьева интересуют основы методики, творческий поиск внутренних закономерностей, а у естественных наук дисциплин – применение готовых рецептов, жесткая последовательность действий, выполняемых без всякой самостоятельности или произвола со стороны исполнителя.

Два пути, по которым музыкант либо пассивно следует за определенными предписаниями, либо активно участвует в их создании, кажется,

противостоят друг другу, но на самом деле в данных формулировках они лишь дополняют друг друга, не охватывая всех сторон процесса игры. Они являются крайними точками, границами, где только и возможна ее деятельность. При этом методика воспринимается как предмет, все еще находящийся за пределами сознания музыканта. И тогда она в опасности, поскольку зависит от авторитетов.

Методика, на наш взгляд, может базироваться на собственной методологии и охватывать весь исполнительский и педагогический процесс, если она исходит из идеи беспредпосылочного и равного отношения ко всем объектам наблюдения, высказанного Гёте в своих научных трудах. Такая методика, основанная на изучении феноменов, относится уважительно ко всем наукам, не теряя при этом своего значения.

Авторитет, власть, традиции не могут отменить или превратить восприятие скрипача во что-то иное, что не дано ему непосредственно в наблюдении. Картина его наблюдений, возможно, окажется точнее и достовернее, чем та, которая открывается несведущему в скрипичном исполнительстве ученому.

Исполнить призыв к повышению научности для нас осознается и как деятельность, и как переживание, которое удачно описано одним из выдающихся пианистов середины XX века Г. Нейгаузом: «...у меня есть тоже методика, если методикой можно назвать нечто остающееся по существу всегда верным самому себе и всегда меняющееся и развивающееся согласно общим законам жизни – внутри меня и вне меня... Хрестоматийная методика, дающая преимущественную рецептуру, так называемые твердые правила, пусть даже верные и проверенные, будет всегда только примитивной, первоначальной, упрощенной методикой, нуждающейся поминутно при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении, словом, в диалектическом преобразовании» [7. С. 60].

Слова Г. Нейгауза, сказанные в адрес методики, требуют некоторой расшифровки и уточнения. Несомненно, это слова мастера, тонкого наблюдателя, который способен объективно оценивать и свою, и чужую деятельность без всяких скидок. «Высказывания (выдающихся музыкантов. – К. М.) о своей деятельности и своем отношении к музыке могут быть приравнены к научным фактам и могут служить исходным пунктом суждений» [2. С. 256].

И то, что считается Г. Нейгаузом «быть верным самому себе», по-видимому, относится к чувству соответствия, которое пробуждается во внутреннем существе музыканта и соотносит идеальное представление

с тем, что получилось в реальности. Это чувство может расти и обогащаться непрерывно. Нейгауз говорит также о том, что методика является для него живым организмом, который несравненно богаче абстрактных определений о ней. Действительно, хрестоматийная методика и ее неспособность рассматривать игру с различных позиций и в различных ситуациях требует серьезных умственных усилий для переработки ее в полноценную дисциплину.

Тот первоначальный облик, в котором методика предстает перед музыкантом как свод правил с жестким контролем, требующий точного воплощения ее «команд», еще не является чем-то завершенным целым. Такая методика годится лишь на начальном этапе обучения. Она не содержит в себе второго компонента, определенного Гёте как «сила душевных способностей, которыми этот опыт воспринимается, собирается, упорядочивается и разрабатывается» [2. С. 141]. На наш взгляд, к этим мыслям Гёте близко подошел Нейгауз, указавший, что к методике, подступающей поначалу извне готовыми «рецептами», правилами и упражнениями, якобы дарующими музыканту «спасение», требуются соответствующие познавательные и творческие силы, которые способны преодолеть и переработать хрестоматийность приемов игры. И это должно произойти во внутреннем пространстве личности музыканта, в котором формируются и созревают силы наблюдения и осмысления, благодаря которым методист может не только созерцать игру скрипача, но и проникать к ее основам – а это уже наука.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М., 1965.
2. Гёте И. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.
3. Гинзбург Л. Избранное. М., 1981.
4. Григорьев В. Методика обучения игры на скрипке. М., 2002.
5. Менухин И. 6 уроков с Менухиным. М., 2000.
6. Методика. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Методика>.
Дата обращения: 15.08.2017.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1987.
8. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Л., 1967.
9. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л., 1969.
10. Шульпяков О. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб., 2006.

Ш. Х. Монасыпов

*кандидат искусствоведения, профессор
Казанской государственной консерватории*

СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА. КАЗАНСКИЙ ПЕРИОД

Начальный казанский период жизни С. Губайдулиной, включающий в себя учебу в детской музыкальной школе, училище и консерватории, охватывает три с небольшим семилетия, являющиеся, согласно данным духовной науки, важнейшими этапами становления основ человеческой индивидуальности. Духовная монада человека для работы на материальном плане вначале строит физическую телесность (примерно до 7 лет), затем наделяет ее самостоятельными эфирными силами, связанными со всей космической периферией и поддерживающими физическую систему (7–14 лет), затем в период полового созревания (14–21 год) формируется астральное тело индивидуума, его эмоционально-душевный мир, сопряженный с планетарными силами солнечной системы, и в особенности Луны. В дальнейшем на этом фундаменте утверждается «Я-сознание» человека, которое цементирует, объединяет все три ипостаси человека в единую организацию¹.

В становлении индивидуальности С. Губайдулиной эти три периода отмечены важными, неординарными событиями, которые, как правило, отличают жизнь исключительных личностей, идущих под особым водительством Космоса. Происхождение композитора по линии отца Асгата Масгутовича восходит к древнему роду мусульманских священнослужителей, среди которых были крупные духовные лидеры. Ее отец Асгат Масгутович (1903–1996), чья сознательная жизнь пришлась на послереволюционный атеистический советский период, вынужден был прервать родовую традицию. Став геодезистом, он занимался полевыми изысканиями и педагогической работой в Казанском инженерно-строительном институте. Представители рода Губайдуллиных² обладали сильной «Я-организацией», имели лидерские качества. Как свидетельствует духовная наука, «Я-сознание» человека передается по отцовской линии, тогда как душевная организация идет через материнское начало. Согласно этому, С. Губайдулина должна была унаследовать высокое самосознание, сильную волю и незаурядные творческие силы.

¹ См.: *Штейнер Р.* Педагогика, основанная на познании человека. М., 1996.

² Фамилия Софии Губайдулиной, в отличие от отцовской, пишется с одной буквой «л».

Материнская линия Софии Губайдулиной связана с русскими корнями. Мать композитора Феодосия Фёдоровна Елхова (1903–1992) работала учительницей в сельской школе. Через нее Саня (или Соня, как звали ее в детстве) обрела генетическую связь с той загадочной русской душой, которая, согласно духоведению, имеет совершенно особую конфигурацию. Она позволяет человеку во время сна свободно соединяться со своей духовной монадой, «ангелом-хранителем». Таким образом, в Соне счастливо соединились отцовская твердость духа, стойкое, мудрое «Я», готовое принести себя в жертву во имя высших идеалов, а также материнская чистота и целомудрие души, способной к беззаветной любви и состраданию.

С. Губайдулина родилась 24 октября 1931 года в небольшом городке на Каме с говорящим поэтичным названием Чистай (Чистополь – районный центр Татарстана), расположенном в регионе, где в Средние века находилось одно из крупнейших раннефеодальных государств Восточной Европы Великая Булгария и его центральные города Булгар и Биляр (город царей). Здесь в чистой энергетической зоне прошли первые семь месяцев жизни Сони. Затем семья переехала в Казань, где будущий композитор в течение двадцати с небольшим лет прожила под воздействием иных энергетических воздействий. Известно, что Казань расположена в зоне геодезического разлома, в результате чего здесь земная магма близко подступает к поверхности земли и, по законам магнетизма, притягивает к себе повышенные космические излучения. Очевидно, по этой причине первые тюркоязычные насельники, сохранявшие древнее инстинктивное ясновидение, назвали свое поселение Казан – котел для приготовления пищи. И не случайно великий народный поэт Габдулла Тукай, обладавший редким духовным даром, в своих стихах называл Казань «Светозарным городом».

Необычным было и само место, где поселилась семья Губайдуллиных. Их дом располагался неподалеку от Казанского Богородичного монастыря и сохранившегося от него Софийского храма, построенного на месте обретения знаменитой на весь мир Казанской иконы Божьей Матери (1579). В этом же районе в разные годы жили писатели Л. Толстой, Г. Паушкин, поэт-футурист В. Хлебников. Особая атмосфера этого места не могла не сказаться на формировании С. Губайдулиной, которая была необычайно чувствительным ребенком, воспринимавшим мир совершенно иначе, чем ее окружение. Девочка была ярко выраженным интровертом. У нее практически не было игрушек, и она любила подолгу погружаться в себя (по ее собственному выражению, «уходить в темноту»), предаваясь созерцанию красочных сверхчувственных образов и переживая их как живую действительность, не менее реальную, чем окружающий физический мир. С ранне-

го детства Соню тянуло к музыке. По соседству с ними жил подросток, игравший на гармошке, и девочка часами слушала его, плясала под музыку, разыгрывала танцевальные сценки, которые она начинала всегда коленопреклоненно, как некое священнодействие.

Когда семилетнюю сестру Иду отдали в музыкальную школу № 1, пятилетняя Соня уговорила директора Р. Л. Полякова принять и ее. Малышка с огромным трепетом и ответственностью готовилась к каждому посещению школы, которая воспринималась ею как волшебный храм живой Музыки. Юная ученица совершенно не боялась сцены и уже к концу года продемонстрировала феноменальные успехи, выступив на отчетном юбилейном концерте школы. С появлением дома рояля обе юные пианистки, Ида и Соня, отнеслись к инструменту с огромным интересом. Они проявляли чудеса изобретательности, исследуя его: забирались под рояль, вслушиваясь в раскатистое звучание деревянной деки, играли пальчиками на струнах щипком, пробовали накладывать на них бумагу, полотенце. Соня играла на рояле с большой самоотдачей, причем предпочитала делать это в темноте, самозабвенно погружаясь в таинственный мир звуков. Другим любимым занятием Сони было созерцание звездного неба, беспредельного царства вселенской гармонии, рождающей в душе чудесную космическую музыку.

В раннем детстве начала раскрываться и религиозность Сони как пантеистическая реакция на окружающий мир и тот духовный опыт, который приобретался ею через погружение в глубины своей души. Позднее в интервью латвийской газете «Диена» (17.08.2008) Губайдулина вспоминала о своих детских годах: «Музыка у меня естественным образом сливалась с религией, и звук сразу становился сакральным». Родители никоим образом не стремились к пробуждению религиозных чувств у своих детей. Напротив, в семье всячески избегали разговоров на эту тему, а также о принадлежности отца к роду священнослужителей, чреватой серьезными последствиями. Родителей очень беспокоила необычная религиозность Сони и откровения четырехлетней девочки, в которых однажды она призналась, что, увидев икону Господа, «узнала Его», поскольку уже раньше встречалась с ним в своих видениях [См.: Республика Татарстан. 2002. 14 июня].

Когда Соне исполнилось 13 лет (возраст, в котором Деве Марии было возведено, что она родит Спасителя), с будущим композитором произошло экстраординарное событие, о котором она поведала в телевизионной передаче «Сад радости и печали» (ТВ. СПб., 2001). Как-то раз, по обыкновению погружившись в «таинственную темноту», девочка впала в необычное состояние, граничащее с прострацией. Это состояние, которое врачи приняли за неизлечимую болезнь, продлилось несколько месяцев, пока со-

сидка по дому не заказала в храме службу за здоровье девочки. После этого Соня быстро пошла на поправку, окрепла и сильно изменилась. В ней появилось ярко выраженное волевое начало, стремление удерживать себя от спонтанных погружений в «темноту» и желание прочно утвердить себя в социуме. В результате, в ней начали проявляться лидерские качества, сформировался сильный интеллект, появились спортивные достижения (III юношеский разряд по спортивной гимнастике). С Соней произошла метаморфоза, определяемая в духоведении как начальное «посвящение», когда у человека появляется связь с ведущими духовными силами Космоса. По своему характеру это несколько напоминает известное новозаветное чудо – превращение двенадцатилетнего Иисуса из Назарета, которого родители потеряли во время паломничества в Иерусалим и нашли через три дня полностью изменившимся: мальчик восседал в храме среди мудрецов и поучал их высшим истинам.

В период учебы в музыкальной школе появились первые композиторские опыты Сони. Сохранились ноты фортепианной «Польки», написанной в возрасте 12–13 лет в стиле танцевальных европейских пьес, но со своими оригинальными находками, пикантными хроматическими ходами. То были трудные, голодные военные годы. Нелегко было и детям. Однако в самые сложные моменты Соне неизменно приходила помощь. Так, в классе педагога Е. П. Леонтьевой, у которой училась Соня, появилась ее сверстница Рушана, дочь известного казанского скрипача и дирижера И. В. Аухадеева (ученик Глазунова), возглавлявшего музыкальное училище и оперный театр. Именитый музыкант сразу же заметил даровитую пианистку, протянув ей руку помощи. Он достал голодающим девочкам путевки в пионерский лагерь, где было организовано трехразовое питание, хотя там им приходилось ежедневно трудиться в поле наравне со взрослыми.

И. В. Аухадеев позднее взял на себя кураторство над Соней и в музыкальном училище, куда юная пианистка поступила в 1941 году. Она была зачислена в класс М. А. Пятницкой (ученицы выдающейся русской пианистки А. Н. Есиповой), у которой уже занималась ее сестра Ида, и Аухадеев предоставил Соне на старших курсах возможность выступать с возглавляемым им симфоническим оркестром училища, что дало будущему композитору неоценимый опыт практического ознакомления с этим многокрасочным инструментом.

В училище Соня сделала свою первую попытку профессионально учиться композиции. Она обратилась к композитору Н. Г. Жиганову, который набирал в то время учеников в свой класс. Познакомившись с сочинениями Сони, тот неожиданно отказал ей. По-видимому, его в большей степени интересовали музыканты с ярко выраженным национальным лицом,

тогда как опусы Сони имели явные приметы европейской музыки. Отказ Жиганова сильно задел Соню, и она обратилась к нему с просьбой дать ей испытательное задание, на что он предложил ей написать фантазию на какую-нибудь татарскую народную тему. Выбор пал на старинный плясовой наигрыш «Апипа». Перед начинающим композитором встала серьезная задача, связанная не только с проблемами формообразования, но и с гармонизацией, что являлось в то время камнем преткновения для многих татарских музыкантов. Соня прекрасно справилась с поставленной задачей. Она написала блестящую пьесу в духе листовских виртуозных произведений, соединив пентатонный народный мелос с сочными романтическими гармониями. Фантазия понравилась Жиганову, который изменил свое решение, взяв юное дарование в свой класс. Пьеса имела успех и у публики. Соню часто исполняла Фантазия на открытых концертах.

Следует отметить, что национальный фортепианный репертуар 30–40-х годов XX века находился в стадии становления и был весьма невелик. Одной из немногих танцевальных пьес были Вариации С. Сайдашева на ту же тему «Апипа», которая, возможно, и вдохновила начинающего композитора на создание своей Фантазии. О своем казанском периоде жизни С. Губайдулина вспоминала: «В это время очень сильно влиял на мое сознание Салих Сайдашев, хотя он и не был у нас педагогом. Но он исподволь влиял на всю культуру татарского народа»¹. Должно быть, начинающего автора привлекала особая духовная включенность первопроходца татарской профессиональной музыки, его необычайная искренность, яркий мелодический дар, несший в себе мощный заряд духа Времени.

В 1949 году, блестяще окончив музыкальное училище как пианистка, С. Губайдулина поступает в Казанскую консерваторию на фортепианный факультет (класс Л. Г. Лукомского, а позднее известного московского педагога и теоретика пианизма Г. М. Когана) и факультативно посещает занятия по инструментовке у Н. Г. Жиганова и по композиции у А. С. Лемана (ученик М. Ф. Гнесина, заведующий кафедрой композиции Московской консерватории в 1971–1978 годах). В своем классе Леман большое внимание уделял инструментальным сочинениям и музыкальной «инженерии», приветствовал свободу самовыражения. В ходу был лозунг: «Не бояться диссонансов!». После окончания консерватории у Губайдулиной возникла дилемма: стать ли концертирующей пианисткой (на что у нее были весомые основания) или композитором. И здесь важную роль сыграл С. Сайдашев, который часто бывал в доме, где по соседству с Губайдули-

¹ Галеев Б. Воздух культуры. Интервью с С. Губайдулиной // Казань. 1994. № 3–4. С. 78.

ной жила его бывшая семья. Маститый композитор, ознакомившись с сочинениями выпускницы консерватории, заключил, что это не соответствует тому, что она может и будет сочинять. И он настоятельно рекомендовал ей ехать в Москву, где она сможет получить то, в чем она нуждается и как композитор, и как личность. Позднее София Асгатовна отмечала: «Если бы не Салих Замалетдинович, композитора по фамилии Губайдулиной не было бы в природе»¹.

Л. В. Никитина

кандидат философских наук, доцент

Казанского государственного института культуры

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ: ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ

Под исполнительской концепцией понимается сформированный в сознании исполнителя в результате работы над музыкальным произведением идеальный образ этого сочинения (внутренняя форма), который может быть реализован в определенный момент в конкретном исполнении (внешняя форма).

Процесс формирования исполнительской концепции начинается с момента обращения музыканта к тому или иному музыкальному произведению. На этом этапе первоочередной является задача расшифровки и адекватного понимания авторского текста сочинения. Каким образом происходит этот процесс? Как осуществляется «чудо» понимания? Философы, занимающиеся вопросами герменевтики, отмечают исключительную сложность данной проблемы: что мы, собственно, понимаем? И что говорит нам произведение?

По мысли Г. Гадамера, «восприятие искусства не сводится просто к пониманию очевидного смысла» [1. С. 263]. Музыкальное произведение «задевает», «затрагивает» исполнителя своей тайной – глубоко погруженными в звучащую реальность скрытыми ирреальными смыслами, мощное присутствие которых он инстинктивно ощущает. Это провоцирует и порождает в исполнителе жгучий интерес и «напряженное усилие воли к пониманию» [1. С. 45].

Поскольку исполнитель на момент встречи с новым музыкальным сочинением уже имеет жизненный, художественный и исполнительский опыт, то понимание изначально строится на основе прошлого опыта. Такое

¹ Юсфин А. Г. Мой Сайдашев // Лейтмотив. 2011. № 2. С. 38.

понимание может схватить наиболее общие, лежащие на поверхности смысловые содержательные моменты, но для того чтобы проникнуть в глубинные смысловые пласты данного уникального сочинения, исполнителю предстоит внимательно прислушиваться к тому, что ему говорит сам текст. Авторский текст – это нечто «чужое» для исполнителя, это вместилище чужого духа; и нужно отчетливо представлять, что до конца постигнуть его смыслы не дано никому. Музыкальное произведение многозначно, и к любому интерпретатору оно может повернуться какой-либо одной (в лучшем случае – несколькими) из своих многочисленных сторон. Но стараться услышать и понять максимально возможное – долг любого исполнителя. Для этого необходимо в первую очередь иметь сильное искреннее желание услышать.

О чем же говорит музыкальное произведение? Транслирует ли оно те смыслы, которые вложил в него автор, или содержит в себе нечто большее? Философы (Ф. Шлейермахер, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер и другие) утверждают, что истинные художественные творения всегда больше замысла автора. Они впитывают в себя, помимо воли автора, объективные смыслы своего исторического времени, а также вечные смыслы самого человеческого бытия. Это обстоятельство и делает художественные произведения вневременными и всегда современными.

Разнообразие убедительных и оригинальных исполнительских трактовок одного и того же музыкального произведения заставляет задуматься о неисчерпаемости его смыслов, открывающихся своим интерпретаторам. Что же может лежать в основании этой неисчерпаемости? По убеждению Г. Гадамера, это «...прирост смысла, происходящий в самом произведении. На этом покоится его неисчерпаемость, отличающая его от всякого пересказа содержания» [1. С. 264].

«Прирост смыслов» в музыкальных произведениях происходит благодаря исполнителям. Решая первоочередную исполнительскую задачу (постижение авторского замысла), талантливый исполнитель способен не только выявить его в той или иной мере, но способен разглядеть то, что проявилось в сочинении помимо воли и сознания автора. Кроме того, исполнитель неизбежно наполняет произведение и собственной субъективностью, личностным отношением к исполняемому.

Уже при первом знакомстве с текстом исполнителю удастся охватить целостный облик произведения, уловить первые проблески смысла, наметить контур своего исполнительского замысла (контур «идеальной» внутренней формы). При дальнейшей детальной проработке всех элементов нотного текста, их сопоставлении и соподчинении, выявлении смысловых кульминаций мотивов, фраз, предложений и других, более крупных, разделов музыкальной формы исполнительский замысел уточняется и обогаща-

ется новыми подробностями. Тщательное изучение деталей текста гибко сочетается у исполнителя с постоянным представлением исполнения в целом, что диктуется необходимостью встраивания всех деталей в это органичное целое. Каждый исполнитель на практике знает, что тончайшие оттенки и любую детализацию нужно уметь подчинять требованиям целостности формы, законам широкой звуковой перспективы.

Музыкальное сочинение оказывает непосредственное эмоциональное воздействие на исполнителя, но возникает вопрос – насколько субъективными могут быть формы его восприятия? Очевидно, что они не должны быть какими угодно, чересчур произвольными. Для адекватного восприятия должно существовать некое поле допустимых значений, не позволяющих исказить авторскую суть произведения. Где же найти необходимый критерий? Он существует – это развитое интерсубъективное художественное чутье и безошибочный вкус исполнителя. Чувство меры всегда является определяющим в творчестве истинного художника.

Проблема адекватности восприятия музыкального произведения существует в исполнительстве как проблема стиля, стиливого исполнения. Проблема эта исключительно сложна. Ее практическое решение балансирует между тенденциями «музейного охранительства» и безудержным субъективистским произволом. Найти золотую середину, успешно решить ее позволят исполнителю лишь его художественный опыт и талант.

Музыкальное произведение всегда имеет свои средства высказывания («технэ»), говорит со слушателями присущим ему специфическим языком. Исполнителю важно, однако, сосредоточиться не на языке, каким бы оригинальным и ярким он ни был, а на том, о чем повествует этот язык. Можно назвать это повествование «идеальным содержанием», «художественной идеей», «невыразимыми смыслами» или как-то иначе. Но именно оно затрагивает души как самого исполнителя, так и его слушателей, касается их самых сокровенных струн, усиливает способность к самопознанию и самопониманию, способствует духовному обогащению.

Нередко случается так, что средства высказывания («технэ») стремятся выйти на передовые позиции и заслонить то, что скрывается за ними. Между материальным и идеальным в исполнительстве всегда происходит борьба, и, к сожалению, не всегда она заканчивается преимуществом на стороне «идеального». В подобном случае и исполнителю, и слушателю приходится довольствоваться лишь холодным дистанцированным эстетическим восприятием. Залогом же успешной деятельности по проникновению в скрытую духовную сущность произведения могут стать такие качества исполнителя, как способность видеть уникальную неповторимость сочинения, быть всецело захваченным им, умение наладить равноправный диалог с автором.

Одновременно со скрупулезным, заинтересованным изучением авторского текста у исполнителя формируется и постоянно уточняется исполнительская концепция (идеальный образ сочинения, живущий во внутреннем слухе музыканта). Исполнительская концепция – это именно то пространство, в котором происходит «прирост смыслов». В процессе общения с музыкальным произведением у исполнителя активизируется комбинаторно-творческая игра мышления. Происходит не пассивное усвоение текста, основанное на констатации и фиксации, а осуществляется «увлекательная игра интуитивного угадывания, воссоздания, относительной реконструкции процессов художественного мышления автора» [2. С. 104]. Движение мысли автора как бы схватывается, перенимается исполнителем помимо своего желания, воли и умения. Впитывая в себя отшлифованные временем смыслы музыкального сочинения, исполнитель привносит в него и собственные мысли и переживания, «осовременивает» его. Мир художественных переживаний и художественного мышления талантливого исполнителя неповторим и оригинален, и законы этого мира неминуемо будут проявляться в его интерпретациях произведений мастеров. Творческая активность исполнителя проявит себя в переосмыслении функциональных связей и зависимостей большинства элементов музыкальной ткани, обнаруживая «свободные пространства» в тексте, пригодные для наполнения их новыми субъективными смыслами.

Сформированная в процессе сотворчества исполнительская концепция будет представлять собой «синтез смыслов авторского замысла (как сознательных, так и бессознательных, угаданных исполнителем) и смыслов, инкорпорируемых в музыкальное произведение самим исполнителем (как осознанно, так и невольно)» [2. С. 105].

Исполнительская концепция всегда будет иметь основное «доминантное» ядро (инвариант), которое будет «держат» на себе многочисленные возможности уникальных звуковых реализаций.

Исполнительская концепция будет существовать во внутреннем слухе исполнителя как «хронотоп, который может быть развернут и воспроизведен в реальном звучании в любом подходящем для этого месте и времени» [2. С. 106]. Кроме того, во внутреннем слухе музыканта-исполнителя будет происходить непрерывный «процесс доработки этой концепции в результате осуществления неуправляемой игры ее идеальных представлений» [2. С. 106].

Список литературы

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
2. Никитина Л. В. Смысловые контексты музыкального исполнительского творчества (на примере фортепианного исполнительского творчества): Учеб. пособие. Казань, 2014.

Р. Ю. Шайхутдинов
кандидат искусствоведения, профессор
Уфимской государственной академии
искусств им. З. Исмагилова

МЕЛИЗМАТИКА В БАЯННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ БАШКОРТОСТАНА

Баян всегда занимал значительное место в широком спектре инструментального исполнительского искусства Башкортостана. Начиная с 1930-х годов он получает свое дальнейшее развитие в различных жанрах: академическом, фольклорном, в качестве ансамблевого и аккомпанирующего инструмента в вокальной и инструментальной музыке. В наши дни баян – это концертный академический инструмент с широчайшими техническими, тембровыми, выразительными возможностями, полностью уравненный в правах с традиционными европейскими академическими инструментами.

Мелизматика, как одна из составляющих орнаментики, является важным элементом фактурной организации башкирского национального музыкального материала, важным украшающим звеном, включая и вариационное развитие. В своем происхождении многие элементы национальной мелизматики связаны прежде всего с башкирской народной протяжной песней (*озон-кюй*) – жанрово-стилевой вершиной, наиболее полно выражающей духовность народа. Этот жанр на протяжении длительного времени и до наших дней является предметом пристального научного изучения фольклористами, музыковедами, историками. Начало этого процесса было связано с выходом в 1897 году в Петербурге книги С. Рыбакова «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» [5]. В данном фундаментальном труде, основанном на материалах фольклорных экспедиций, опубликовано более 200 песен и наигрышей, даны сведения о наиболее известных кураистах и певцах.

В 1930–1940-е годы появляются публикации башкирских и татарских народных песен, записанных С. Габяши, К. Рахимовым, А. Ключарёвым и др. В 1962 году была опубликована книга Л. Лебединского «Башкирские народные песни и наигрыши» [2], имеющая и сегодня непреходящее значение.

В этих и других работах [3; 4; 6] рассматриваются многочисленные аспекты истории народа, его музыкальной культуры, жанры и стили башкирского фольклора, его этнокультурные традиции. В них, помимо жанра *озон-кюй* (протяжные песни), анализируются и *кыска-кюи* (короткие, скорые песни), *бию-кюи* (танцевальные наигрыши), *такмаки* (частушки), *ауыл, урам кейе* (уличные песни) и др.

Говоря о протяжной лирике башкир (*озон-кюй*), нужно отметить, что прежде всего она связана с башкирским духовым инструментом *кураем*. Как пишет Р. Галимуллина, «рождению башкирской орнаментики, на наш взгляд, способствовало как влияние курайной традиции Зауралья, внесшей качество инструментальности в вокальное исполнительство (имитация голосом курая), так и особенности ладового строения озон-кюй, представляющего собой опевание...» [1].

Значительный пласт в баянном искусстве Башкортостана занимает творчество музыкантов-баянистов фольклорного направления, которые, наряду с кураистами, являются носителями и пропагандистами образцов национального исполнительского искусства. Как правило, это выходцы из сельской глубинки, с детства впитавшие в себя устные национальные музыкальные традиции. Среди них Тагирьян Каримов (1912–1978), Альфарит Султанов (1926–1988), Бахтиганий Гайсин (1930–1991), Ридик Фасхитдинов (р. 1940), Миндияхмет Гайнитдинов (р. 1943), Халит Фатихов (р. 1958), Сибагат Яруллин (1951–2014) и др. До поступления в музыкальные училища они не имели начального музыкального образования и заучивали по слуху песни и наигрыши кураистов и кубызистов, народных певцов.

Надо отметить, что искусство мелизматики доступно не каждому музыканту. Исполнителю необходимо знание фольклора, как вокального, так и инструментального, исполнительских традиций в башкирской народной музыке. Определенное место занимает и внутренняя одухотворенность исполнителя, его приверженность национальному искусству. На протяжении десятилетий в игре башкирских баянистов данного направления постепенно выработывался определенный игровой стиль в аккомпанементе и соло, ориентированный также на интонационные и технологические возможности баяна. Здесь важной составляющей является протяженность звука баяна, возможность тонкого интонирования на нем, что необходимо при исполнении протяжных башкирских народных песен.

Как правило, мелизматика в игре баяниста включает в себя как исполнение различных вариантов коротких украшений, опевающих ноты, так и заполнение построениями (часто довольно протяженными) микропространств между опорными звуками мелодии. В своей диссертационной работе Р. Галимуллина рассматривает мелизм как украшение (преимущественно в виде опеваний) и как составную, органичную полноправную часть мелодии [См.: 1].

Опевание мелизмами основных звуков мелодии имеет много разновидностей. Приведем наиболее характерные виды:

- опевание снизу и сверху конечного звука;
- опевание звука сверху и снизу;
- двойное опевание начального и конечного звуков;
- соединительные построения опорных нот и др.



Вариант М. Гайнетдинова



Каравансарай



Вариант Ф. Шарафуллина



Значительный интерес представляет собой позиция по этой тематике народного артиста РБ, знатока башкирского фольклора, баяниста Миндияхмета Гайнетдинова:

«Важным моментом при исполнении озун-кюй на баяне считаю сохранение непрерывного и плавного голосоведения, при этом украшения не должны выпячиваться динамически, а быть как бы на втором плане.

В конце фразы при смене вокалистами и кураистами дыхания баянисту-концертмейстеру необходимо, как правило, при помощи украшений заполнить эту паузу. В большинстве случаев это делается на *crescendo*.

Неопытные певцы во время исполнения озун-кюй обычно перетягивают последнюю ноту фразы, тем самым скрадывая свое время для полной

смены дыхания. Прием "укороченной ноты" мастерски владели известные певцы Магафур Хисматуллин, Фарида Кудашева, кураист Ишмулла Дильмухаметов, кураисты нашего времени Юлай Гайнетдинов и Азат Аиткулов».

Музыкант записал на радио и телевидении в качестве солиста и концертмейстера большое количество башкирской музыки, и, на наш взгляд, применение в ней вариантов мелизматике является показательным и наиболее близким к традициям башкирского фольклора.

Ишкаксе карт



Вариант М. Гайнетдинова



Одним из типичных образцов применения мелизматике являются две обработки для дуэта баянов М. Гайнетдинова и Р. Шайхутдинова – «Фантазия на народные темы» и «Деревенские наигрыши».

Канонические переключки двух баянов – *quasi* кураев – ложатся в основу обработки башкирского озон-кюй «Ильяс» в «Фантазии на народные темы» (составной, двухчастной, слитноциклической композиции), как и «Деревенских наигрышах», построенных по принципу медленно – быстро (озон-кюй – кыска-кюй)¹.

Однако в «Фантазии» наблюдается более пристальное внимание к стилистике озон-кюй. Об этом прежде всего свидетельствует расслоение фактуры на главный имитационно-полифонический пласт, выдержанные бурдонизирующие звуки в басу (*quasi* кубыз) и протяженные трезвучия в среднем регистре, резонирующие мелодии, на основе которых возникают дополняющие мелодию подголоски.

Особая манера игры, обусловленная фольклорной традицией, связана с орнаментальностью башкирских озон-кюй, с присущей им импровизационностью, богатством орнаментики во внутрислоговых распевках, основу мелодической, ладовой структуры образуют протяженные звуки, опеваемые мелизмами. Отсюда при исполнении и вокальных, и кураинных образ-

¹ Особенность данного опуса заключается в том, что первая тема представляет собой цитату, в то время как вторая является оригинальной, созданной по модели фольклорного жанра.

цов озон-кюй акцент делается на мелодически опорном тоне, в то время как орнамент выполняет функцию его (опорного тона) украшения и звучит как бы на втором плане. Данная манера, восходящая к глубинным принципам традиционного фольклорного исполнения, воспроизводится и в некоторых образцах баянных обработок народных напевов. Отсюда проистекает «монохромное», без больших динамических перепадов воспроизведение богатой орнаментики, выполняющей функцию опевания опорного тона или проходящего гаммообразного движения. Примером может служить обработка озон-кюй «Ильяс», упоминавшаяся выше:

Широко, напевно

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with a wide, melodic line and a piano accompaniment. The vocal line has a 9-measure phrase and a 7-measure phrase. The piano accompaniment has dynamic markings 'mp' and 'M'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Мелизмы также являются одним из выразительных приемов в *имитации звуков окружающего мира, тембров народных инструментов, исполнительской манеры, сложившейся в народной среде и т. д.*

Так, в виртуозной пьесе «Кюй» М. Гайнетдинова, в «Деревенских наигрышах» М. Гайнетдинова и Р. Шайхутдинова, пьесе С. Низаметдинова «Карабай» имитируется *меховая манера игры на саратовской гармошке:*

Оживленно

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with a lively, rhythmic line and a piano accompaniment. The vocal line has a 'simile' marking and a 'ff (мехом)' marking. The piano accompaniment has dynamic markings 'ff (мехом)' and 'B'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Говоря об аккомпанементе, следует отметить, что мелкая техника на баяне, по сравнению с кураем, значительно подвижнее (не связана с дыханием). Когда у певца тянется длинная нота, баянист успевает сыграть имитацию или довольно протяженное опевающее построение. Некоторые исполнители этим злоупотребляют, считая, что чем больше нот удалось

исполнить, тем лучше! Это неверно, так как нарушает стиль протяжной башкирской песни.

Таким образом, мелизматика в вокальной и инструментальной башкирской музыке – это источник неисчерпаемого национального богатства, который помогает выявлять ее своеобразие и неповторимость. Вместе с тем на сегодняшний день в этой области музыкального исполнительства вырисовываются и определенные проблемы. Одна из них заключается в том, что до сих пор в Башкортостане и Татарстане нет ни одной фундаментальной работы (включая музыковедов), посвященной этой тематике. Постепенно уходит из жизни и «старая гвардия» баянистов, владеющих национальной мелизматикой, к сожалению, только в устной традиции. Нет и пособий по обучению баянистов этому искусству с юного возраста.

Ввиду засилья низкопробной эстрады баянисты двух соседних республик начинают терять свое «национальное лицо», а ведь еще совсем недавно стиль и манера игры башкирских и татарских музыкантов была неповторимой и различной, что, несомненно, украшало национальные стили.

Видимо, для глубокого научного рассмотрения данного вопроса необходим союз музыковедов и исполнителей-практиков. И мы вместе должны приложить все усилия для того, чтобы сберечь это национальное богатство и оставить его следующим поколениям.

Список литературы

1. *Галимуллина Р.* Башкирская протяжная песня: Юго-восточная традиция: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1995.
2. *Лебединский Л.* Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1965.
3. *Рахимов Р.* Напевы тальянки. Уфа, 1985.
4. *Рахимов Р.* Фактура башкирской инструментальной монодии: Фольклорное исследование. Уфа, 2001.
5. *Рыбаков С.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897.
6. *Фоменков М.* Башкирская народная песня. Уфа, 1976.
7. *Шайхутдинов Р.* Академическое баянное искусство Башкортостана. Уфа, 2013.

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

О. А. Дубатовская

*преподаватель Белорусского государственного
педагогического университета им. М. Танка,
аспирантка Белорусской государственной академии музыки
(Республика Беларусь)*

НЕКЛАССИЧЕСКИЕ ТИПЫ ХОРОВОЙ ФАКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: В. КУЗНЕЦОВ «ПОУЧЕНИЕ СТАРЦА ЗОСИМЫ»

Вторая половина XX века – переломный этап в развитии общества. Вторая мировая война изменила привычный ход истории, судьбы многих миллионов людей, тем самым давая возможность переоценить существующие нравственные ценности и найти истинность в новых реалиях жизни. Этот период воплощает безграничность человеческой мысли и духа и отражает мозаику мира со всей своей многоликостью и противоречивостью. Несомненно, эти устремления нашли отражение и в музыкальном искусстве. В полной мере это выражается в возникновении совершенно новых типов музыкального мышления, нескованных творческой ограниченностью, диктатом определенной стилевой тенденции. Этот период характеризуется возникновением новых и видоизменением существующих ранее форм, жанров, средств и методов отражения в музыке культурно-исторических процессов, происходящих в жизни общества. Такой творческий плюрализм делает возможным поиск и развитие новых стилей, возникновение новых композиторских техник и впоследствии персонификацию их в творчестве отдельных композиторов. Эта «свобода» способствует возникновению множества стилевых движений, характеризуя XX век как период формирования неклассических традиций в развитии музыкального искусства.

Музыкальное искусство второй половины XX столетия ознаменовалось появлением новой эпохи – постмодернизма. Специфика постмодерни-

стской эстетики связана с неклассической трактовкой классических традиций. В музыкальном искусстве особое внимание было направлено на постижение природы музыкальных звуков в единстве и взаимодействии их между собой. Здесь стоит напомнить об особенностях их воплощения в хоровой музыке. С одной стороны, существует ограниченность возможностей человеческого голоса, несмотря на четырехоктавный диапазон смешанного хора, определенную техническую подвижность, с другой – возможность воплощения образа, основной идеи не только с помощью красочного исполнения музыкального материала, но и посредством его текстового наполнения. Однако, несмотря на все эти специфические особенности природы хорового искусства, в его образцах весьма ярко претворились следующие неклассические типы организации музыкального материала: сериализм (реализовавшийся в серийной технике), алеаторика, музыкальная графика, хоровой театр, хэппенинг. Областью данного исследования является фактурное решение музыкального хорового произведения.

В исторически сложившихся типах фактур наглядно отражаются особенности тех или иных музыкальных стилей, индивидуальных авторских манер. На протяжении истории развития европейской музыки фактура претерпела метаморфозу, отразив в себе эволюцию музыкального мышления. При этом качественно преобразовалась роль фактуры как выразительно-конструктивного элемента музыкального языка, изменилось ее соотношение с другими средствами выразительности музыки [См.: 4. С. 3]. Музыкальная фактура второй половины XX века определяется в контексте множественности техник композиции, структурной многослойности и даже многопараметровости [См.: 3. С. 386].

Среди источников, посвященных изучению вопроса фактуры, выделяется исследование Ю. Тюлина, который определяет понятие фактуры как совокупность приемов изложения музыкального материала, представленных средствами выразительности в контексте их взаимодействия и взаимопроникновения, совокупности и единства. На основании этого он выделяет мелодику, гармонию и ритм как основные конструктивные компоненты музыкальной фактуры в построении звуковой ткани [См.: 2. С. 7]. Также представляет интерес исследование В. Холоповой, где фактура рассматривается как строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов, и содержит три параметра: высотнo-регистровый, временной и глубинный [См.: 4. С. 9].

Необходимо отметить исследование П. Левандо в области изучения хоровой фактуры, которая, по его мнению, связана с составом хора и исполнительскими возможностями хоровых партий, с вокально-хоровой тех-

никовой, зависящей как от специфических элементов хоровой звучности, так и от общих исполнительских средств [См.: 1. С. 5].

В центре внимания автора статьи – хоровая партитура сквозь призму ее фактурного решения второй половины XX века, которое связано с воплощением неклассического стиля музыкального мышления. На примере анализа произведения «Поучение старца Зосимы» белорусского композитора В. Кузнецова с точки зрения характеристики элементов музыкальной ткани и их связей можно определить степень взаимодействия и взаимопроникновения в хоровой музыке различных типов фактуры.

Произведение «Поучение старца Зосимы» (1991) для смешанного четырехголосного хора белорусского композитора Вячеслава Кузнецова на текст Фёдора Достоевского имеет религиозно-философскую направленность. Композитор использует не канонический текст, а литературный источник, в основе которого лежат философско-мировоззренческие размышления о божественном мироздании.

Форма произведения строфическая с элементами трехчастности, каждая строфа литературного текста соотносится с появлением нового мелодического материала, а также новых темпов и типов изложения.

В хоровой партитуре четко определяется система связей на уровне интонационности и ритмики. С точки зрения интонационности, следует отметить чередование оstinатной мелодической линии с секундовым движением, создающее эффект псалмодирования. Наиболее ярко этот прием используется в первом разделе, поскольку встречается во всех хоровых партиях. В последнем разделе он наиболее ярко прослеживается в средних и высоких партиях хора.

Ритмическая система связей характеризуется использованием на протяжении всего произведения целых длительностей и бревисов, при этом их чередование напрямую зависит от расположения смысловых узлов в тексте, например, на слове «согрешил» в первом разделе. Использование такого приема часто встречается в обиходных песнопениях, когда смыслозначимые слова выделяются остановками в ритмическом движении. Также весьма своеобразным является использование ритмического и мелодического приема в конце каждого раздела, такого как повторение гармонической вертикали в постепенном ритмическом укрупнении. Данный прием обеспечивает ясные интонационно-ритмические связи между разделами в контексте развития всего музыкального произведения.

Важным критерием в анализе хоровой партитуры является выявление различий в музыкальном тексте, соотнесенных по принципу однородности: использование различных приемов вступления в начале каждого раздела –

вступление одной партии (во втором разделе), вступление одной хоровой группы (в третьем разделе), вступление всего хора (в первом разделе). Использование этого приема в построении музыкальной ткани, в основе которого находится семантическое значение текста, можно рассматривать как один из принципов формообразования и развития в данном произведении.

Особое внимание привлекает решение регистрово-мелодического аспекта данной хоровой партитуры. Здесь характерно расширение регистрового диапазона путем увеличения числа голосов в крайних хоровых партиях (С, Б), эффекта «раздвижения хоровой фактуры», что наиболее ярко отражено в первом разделе. Интерес представляют также второй и третий разделы. Во втором разделе используется прием выстраивания гармонической вертикали путем канонического вступления голосов и туттийного проведения – от партии сопрано к партии баса в первой и последней фразе и наоборот (во второй фразе), а также противопоставление женских партий мужским в третьей и четвертой. В третьем разделе основным приемом в выборе регистровой окраски является поочередное вступление женской и мужской групп хора. Важно отметить, что все эти приемы чаще всего связаны с расширением регистрового диапазона крайних голосов, что свидетельствует о возрастающей их роли в тембровом развитии музыкальной ткани и ее динамизации.

При анализе данного произведения необходимо отметить гармонические особенности в строении музыкальной ткани. Наиболее специфическим является использование полиаккордики (первый раздел), которая проявляется на уровне взаимодействия двух пластов. Также вызывает интерес использование фонизма аккордов с секундами в структуре.

На основе изучения хоровой партитуры путем анализа взаимодействия системных связей на уровне интонационных, ритмических, структурных, гармонических, регистровых и других ее аспектов можно сделать выводы об использовании в данном произведении неклассического, смешанного типа фактуры. Он включает в себя элементы диатонического псалмодирования, хроматической интонационности в условиях гомофонно-гармонического и сонорного типов фактур. Такой синтез в использовании типов фактур в хоровом произведении своеобразен и имеет свои особенности, связанные со специфической природой вокального голоса, которые проявляются в использовании ограниченного диапазона как хора, так и отдельных хоровых партий, технических возможностей. Вместе с тем необходимо отметить практически неограниченные возможности тембрики в хоровой музыке, которые в контексте различных фактурных условий могут решать разнообразные исполнительские задачи.

Список литературы

1. Левандо П. П. Хоровая фактура: Монография. Л., 1984.
2. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической конфигурации. М., 1976.
3. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006.
4. Холопова В. Н. Фактура: Очерк. М., 1979.

Е. А. Исхакова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ Н. МЕТНЕРА «ЗАБЫТЫЕ МОТИВЫ»: К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИОННОМ ЕДИНСТВЕ

Творчество Николая Карловича Метнера принадлежит к числу тех, о которых все знают, изучают, но исполнять не спешат. Причины подобной ситуации разные. С одной стороны, активному включению в концертный репертуар пианистов препятствуют внушительные масштабы сочинений композитора, которые часто оказывается трудно охватить и выстроить форму. С другой стороны, не сразу открывается неповторимая красота стиля композитора, потому что его произведения требуют от исполнителя внимательного вслушивания во все детали, кропотливой работы над каждым звуком, предельной сосредоточенности, собранности. Кроме того, Метнеру свойственен своеобразный аристократизм, интеллигентность и сдержанность в выражении чувств, которую не все исполнители готовы проявлять.

Между тем, ни один из выдающихся пианистов современности не прошел мимо произведений композитора. Исполнением его сочинений выделялись Г. Гинзбург, М. Юдина, Э. Гилельс, С. Рихтер, Я. Флиер, Т. Николаева, М.-А. Амлен, Е. Кисин, Б. Березовский, В. Холоденко, Е. Михайлов и др. Многие молодые пианисты включают в свои концертные и конкурсные программы сонаты композитора.

Николай Карлович Метнер в своей композиторской деятельности отдавал предпочтение сольной фортепианной музыке и камерному вокальному творчеству. Наше внимание привлекли фортепианные миниатюры Метнера, объединенные в циклы, иногда с программными названиями. Среди этих циклов своей необычностью выделяется оп. 38 «Забытые мотивы».

Этот цикл – визитная карточка композитора, отображение всего того, к чему он стремился в своем творчестве, а тема-рефрен «Сонаты-воспоминания» (ор. 38 № 1) – музыкальный автопортрет самого Метнера.

Тяга к ушедшему, утраченному возникает в среде художников как противопоставление революционным порывам и бурям начала XX века. Композиторы этого времени часто обращались к жанрам, близким элегии. Сергей Рахманинов в 1893 году пишет «Элегическое трио № 2» памяти П. И. Чайковского, в 1895 году публикуется его 5 пьес-фантазий, одна из которых названа «Элегией». Н. Я. Мясковский обращается к теме ушедшего в двух своих фортепианных циклах («Пожелтевшие страницы», «Воспоминания») и в Струнном квартете № 11 *Es-dur*. В элегических тонах написан ряд миниатюр цикла «Мимолетности» Сергея Прокофьева.

Николай Метнер, подобно своим современникам, также обращается к теме воспоминаний. В цикле ор. 38 царит элегическое настроение светлой печали. «Элегический модус – всегда результат рефлексии. Элегия неразрывно связана с пограничной ситуацией (смерть / жизнь, настоящее / прошлое), находясь в которой герой вынужден задуматься о сущности человеческой жизни, бытия. Таким образом, элегический модус подразумевает философский аспект» [2. С. 13].

«Забытым мотивам» Метнера также свойственна элегичность, в самом названии присутствует нотка ностальгии по чему-то прежнему, далекому, забытому. Жанр элегии близок Метнеру, в его творчестве мы находим Сонату-элегию ор. 11 № 2, Две элегии ор. 59. Во многих его произведениях ощущается элегичная направленность. Достаточно вспомнить некоторые из его сказок: «Песнь Офелии» ор. 14 № 1, Сказку *b-moll* ор. 20 № 1, Сказку *f-moll* ор. 26 № 3. Настроения элегичности, легкой грусти не лишены его сонаты (вторая побочная тема *g-moll* из «Трагической сонаты» ор. 39 № 5).

Каждой пьесе цикла ор. 38 композитор предпосылает заголовок¹. Программность дает возможность исполнителю фантазировать, создавать музыкальный образ более продуманным и ярким, найти свою трактовку, исходя из подсказки композитора в заголовке произведения.

В форме цикла наблюдаются противоположные тенденции. С одной стороны, каждая из пьес цикла «Забытые мотивы» ор. 38 закончена и продумана до малейших деталей, с другой стороны – каждая следующая пьеса

¹ 1. Sonata-Reminiscenza – «Соната-воспоминание». 2. Danza graziosa – «Грациозный танец». 3. Danza festiva – «Праздничный танец». 4. Canzona fluviala – «Песнь на реке». 5. Danza rustica – «Сельский танец». 6. Canzona serenata – «Канцона-серенада». 7. Danza silvestra – «Сочельный танец (рождественский)». 8. Alla Reminiscenza – «В духе воспоминаний».

раскрывает этот законченный образ все более полно. С этим связано перемещение некоторых тем из одной пьесы в другую в измененном виде. Это можно рассматривать как признак вариационности, который в свою очередь указывает на принадлежность к типу разомкнутого формообразования.

Еще одна особенность цикла состоит в контрастности номеров и жанров при глубоком внутреннем единстве. После элегического заключения сонаты звучит «Грациозный танец», заставляющий своим очарованием забыть обо всех перипетиях и волнениях «Сонаты-воспоминания», «Грациозный танец» сменяет яркий, солнечный «Праздничный танец», который является кульминацией цикла.

После «Праздничного танца» идет меланхоличная «Песнь на реке», имеющая в своем итальянском названии слово «канцона». С этой пьесы начинается новый виток развития цикла. Второй пьесой в этом звене является «Сельский танец», написанный с некоторой долей затаенности и кокетства.

«Канцона-серенада» открывает третью, последнюю фазу развития. Композитор начинает заново цепочку, которая неизменно приводит к кульминации. Интересно то, как Метнер связывает между собой три последние пьесы цикла. «Рождественский танец» продолжает линию канцоны, начинается затаенно, примерно в той же динамике, на которой заканчивается канцона. Все три пьесы заканчиваются очень похоже. «Канцона-серенада» оставляет после себя шлейф ноты *A₂* первой октавы, «Рождественский танец» – ноты *C* так же первой октавы. Последняя пьеса заканчивается обертонами аккорда *A-dur*. После «Рождественского танца» стоит указание автора *attacca*.

Композитор также создает тематические арки, тем самым связывая все звенья между собой. Настроение элегичности, ностальгии рождает главную идею цикла «Забытых мотивов», а психологические предпосылки, являющиеся результатом рефлексии, – постоянное возвращение отдельных тем или их мотивов, подобно воспоминаниям, которые то возникают, то исчезают в глубинах памяти. Следствием этих неотступных мыслей и воспоминаний является лейттематизм (появление тем сонаты, как главной части цикла, в других пьесах) и монотематизм (связь тематических элементов в соотношении их с формой), которые Николай Метнер использует для выстраивания сюжетной линии.

Лейттематизм играет важную роль в композиции и развитии цикла: связывает пьесы по содержанию, создает смысловые арки. Метнер использует в качестве основы сквозного развития цикла тему вступления и обе побочных партии из «Сонаты-воспоминания».

Тема вступления является одной из самых интересных и важных как в контексте цикла «Забытых мотивов», так и в контексте творчества самого

автора. Она открывает цикл и создает те настроения, которые композитор воплощает во всем цикле. В «Сонате» тема вступления в *a-moll* проходит три раза, создавая закономерности рондо.

Иначе автор трактует тему в других пьесах цикла. Тема вступления появляется в шестой пьесе, в «Канцоне-серенаде», в тональности *f-moll* и звучит уже не меланхолично и печально, а мечтательно и светло. Автор сохраняет первоначальный темп темы (*Moderato*, четверть = 72–80) и ее динамику (*piano*). В заключении канцоны Метнер возвращает и первоначальный ее характер, отличается только тональностью *f-moll*.

В заключительной пьесе тема-лейтмотив подводит итог циклу. Она звучит в тональности *A-dur* (на протяжении всего цикла тема звучала в миноре), с новым аккомпанементом. Лейтмотив проводится и в заключении, и здесь композитор вновь меняет его характер. В процессе развития тема плавно изменяет свою динамику на *forte* и звучит невероятно наполненно. Композитор добавляет октавные басы в аккомпанементе, развивает звучность до *fortissimo*, охватывая все регистры. В заключительной пьесе появляются и мотивы обеих побочных тем из «Сонаты».

Две пьесы цикла – «Соната-воспоминание» (№ 1) и «В духе воспоминаний» (№ 8) образуют смысловую арку (в том числе и тональную, *a-moll* – *A-dur*). Последняя пьеса является своего рода иллюзорным отражением «Сонаты» и ее главной темы, но в ином, жизнеутверждающем ключе.

Еще одна смысловая арка создается между третьей и четвертой пьесами («Праздничный танец» и «Песнь на реке»). Третья пьеса написана в тональности *D-dur*, в темпе *Presto*, ее открывают ярко акцентированные колокольные аккорды. Эта колокольная тема проводится по одному разу в каждом разделе формы.

В № 4 «Песне на реке» колокольная тема проходит во вступлении как цитата. Так же, как и в лирической части «Праздничного танца», она служит переходом от радостного характера к элегическому, задумчивому. Автор свободно обращается с элементами темы, они изменяются, приобретают новые очертания. Поразительно его умение бесконечно развивать один и тот же элемент.

Стоит заметить, что заключительная пьеса должна исполняться *attacca*. Возможно, Метнер создает здесь «цикл в цикле», подобно ор. 39, где четвертая и пятая пьесы – «Утренняя песнь» и «Трагическая соната» образуют маленький цикл и часто исполняются отдельно.

«"Забытые мотивы" – глубоко самобытное произведение. В нем Метнер остается верным своей природе, глубине "старой" музыки. Его музыка – средоточие русской мелодики, образности, устойчивой метроритмики, ясной формы. В контексте рассматриваемого нами цикла очень важны такие высказывания композитора: "Все должно выходить, рождаться из тиши-

ны", "Слушать, слушать и слушать. Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины"» [3].

Метнер всегда отличался точной постановкой целей, определенностью выбора, ясностью решений. Композитор свободно владел всеми элементами музыкального выражения – формой, гармонией, мелодией, контрапунктом. С сожалением отмечая, что с начала XX века появляется все больше сочинений, в которых индивидуальное подчеркивание смыслов заменяется произвольным вычеркиванием их, в своих собственных произведениях Метнер не хотел ради того, что считал только модой, изменять тому «верному тону», который звучал у него внутри. Цикл «Забывтые мотивы» op. 38 демонстрирует его верность традициям, и в то же время глубоко индивидуально отражает те настроения и образы, которые владели художниками начала XX века.

Список литературы

1. *Васютинская Е. Н. К. Метнер: личность, взгляды, стиль. Исполнение музыки Метнера: аналитические этюды.* СПб., 2014.
2. *Маричева И. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.* Магнитогорск, 2010.
3. *Метнер Н. Муза и мода.* Paris, 1978. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.medtner.org.uk/Muza%20i%20moda.pdf>. Дата обращения: 14.08.2017.
4. *Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек.* 2-е изд. М., 1979.

Ю. А. Караев

*декан вокально-хорового факультета
Белорусской государственной академии музыки
(Республика Беларусь)*

ХОРОВЫЕ СЦЕНЫ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ В ЖАНРЕ БОЛЬШОЙ ОПЕРЫ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Стремление композиторов к обогащению национального стиля современной белорусской оперы, творческий поиск в области музыкально-драматургических основ в ряде случаев оказались перспективными и выразились в обращении к архетипу «большой оперы» в 70-х – 90-х годах XX века, который наиболее ярко представлен в творчестве композиторов А. Бондаренко («Князь Новоградский», 1992), Е. Глебова («Мастер и Мар-

гарита», 1992), С. Кортеса («Джордано Бруно», 1977, «Матушка Кураж», 1980, «Визит дамы», 1989) и В. Солтана («Дикая охота короля Стаха», 1988). Искания композиторов привели к созданию ряда опер, каждая из которых носит ярко выраженную духовно-нравственную направленность, связанную с религиозно-мировоззренческой или национально-исторической основой сочинений. Следует отметить, что эти произведения являются разноплановыми в решении индивидуально-композиторских замыслов, однако едины в стремлении обратиться к вечным духовным ценностям, в попытке привлечь слушателя к размышлениям над истинными проблемами человеческого бытия. В частности, взаимопроникновения жанров оратории и оперы «породили новый своеобразный театр – хоровой, действие которого органично заключается в драматургических возможностях, заложенных в хоровой партитуре» [2. С. 154].

Процесс развития белорусской национальной оперы в последней трети XX века весьма динамичен и неоднозначен, что объясняет высокий интерес со стороны многих музыковедов, отмечающих широкий спектр проблем, связанных с попытками осознания и осмысления порой неоднородных явлений в области оперного искусства. Вместе с тем роль и широкий диапазон функций хора еще не стали объектом специального изучения музыковедов, работающих в области проблематики синтетических жанров.

В композиции и драматургии большой оперы композиторов Беларуси наиболее характерно для хора выполнение экспонирующей функции. Так, хоровой пролог оперы «Матушка Кураж» С. Кортеса, представляя собой двухчастную композицию со вступлением и кодой-вокализмом, концентрирует в себе экспозицию героев сюжетных линий без их присутствия на сцене. Многие герои здесь имеют собирательный, «типизированный» облик, что обостряет рельефность центральной идеи произведения и увеличивает роль хоровой партии, в силу своей специфики имеющей максимальные обобщающие функциональные возможности и способность выражения ключевых внесюжетных смыслов.

В то же время мы находим примеры трактовки хора как многоликой толпы в экспозиционном разделе (сцена шляхетского бала в Болотных Ялинах) оперы В. Солтана «Дикая охота короля Стаха», центром которого является хоровая сцена, состоящая из танцевальных эпизодов, исполняемых с хором. Композитор использует отдельные тематические комплексы в хоровых партиях, что дает возможность «персонифицировать» звучащую массу голосов и позволяет провести параллели с традициями оперного творчества М. Мусоргского. Схожий прием использует Е. Глебов в опере «Мастер и Маргарита», во второй картине которой полифонические приемы хорового письма и чередование различных групп «хора слухов» и со-

лирующих партий рисуют многоликий образ толпы. В продолжение сцены звучит траурный марш с хором, текст которого насыщен аллюзиями на советскую действительность: «Пропадают люди, пропадают вещи, пропадают деньги. Мировой скандал! А у нас в подъезде ночью постучатся – поминай как звали. А скандала нет!». Выходя за рамки сюжетной линии, хор в гротескно-сатирическом ключе обрисовывает реалии московской жизни середины XX века. Траурный марш в сопровождении «хора слухов» выполняет роль комментатора происходящих событий, драматургическая функция которого лежит в плоскости «переключения смысла» (термин Б. Асафьева), способствующего созданию психологической многомерности, характерной для оперного жанра.

Именно танцевальные жанры – марш, вальс, мазурка, полонез – становятся ярким характеристическим элементом в обрисовке среды белорусской шляхты и драматургически связаны между собой с помощью разветвленной системы лейтмотивов и «обобщения через жанр» (выражение А. Альшванга). Аналогичные методы использования жанрового обобщения национальной или сословной среды можно встретить в опере С. Кортеса «Визит дамы», где во второй картине хор представлен в жанре «заискивающего» гротескного лендлера «О, наша Клерхен, милая Клерхен». Следует отметить, что лендлер отождествляется «с символом стихийного зла и становится характеристикой образа толпы, способной предать и морально уничтожить слабого» [1. С. 63]. Еще одним примером обращения к танцевальному жанру в исполнении хора при создании коллективного портрета в опере «Визит дамы» является динамичный хоровой марш «От денег презренных все отвернутся», выступающий очередной характеристикой гюлленцев, образ которых обретает многоплановость уже в рамках первого действия.

Второй акт оперы «Визит дамы» представлен многообразными характеристиками народа, иллюстрирующими различные ситуации: спящие горожане, разбуженные охотничьими рожками; охотники на сбежавшего барса; хозяйки, закупающие продукты в лавке торговца. Такое объемное поле для обрисовки коллективного героя встречается в операх монументального типа, например в произведениях М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова. Безусловно, подобная «портретность» вызвана требованием сюжета и либретто оперы и решена композитором через организацию единой системы характеристики образов посредством танцевальных жанров.

Не менее важным представляется выражение внутреннего состояния главных героев и передача эмоционального насыщения. Таковыми, безусловно, являются хоры из четвертой картины оперы «Матушка Кураж» и

шестой картины оперы «Князь Новоградский». О важности драматургического значения хоров, которые устанавливают обусловленность личных переживаний действующих лиц окружающей их действительностью, писал М. Друскин по отношению к операм П. Чайковского.

Весьма «симптоматичным» в оперном творчестве композиторов Беларуси является реализация приемов кинодраматургии путем использования хоровой звучности. Так, отсутствие крупных развернутых хоровых сцен в опере «Визит дамы», приводит к непрерывности сквозного развития, а намеченные композитором частые «вкрапления» хоровой звучности в ход действия способствуют воплощению многих кинематографических приемов, среди которых монтаж, «кадровость», «разноплановость». Эпизодическое участие хора в формировании общей композиции четвертой картины оперы «Матушка Кураж» компенсируется иной функциональной направленностью. Хоровое начало берет на себя функцию развития образа главной героини, который последовательно обретает полноту и объемность за счет реализации киноприемов стоп-кадра, монтажа и наплыва, позволяющих достичь многоплановости драматического действия и ставших одними из характерных черт оперной драматургии в XX веке.

Безусловно, влияние хора на композицию и драматургический облик оперного произведения невозможно определить без анализа финальных страниц предложенных оперных сочинений. Завершающий оперу Е. Глебова «Мастер и Маргарита» хор «Там ждет ваш дом» звучит на фоне заключительного дуэта Мастера и Маргариты, обобщает концептуальный авторский замысел и выходит за рамки сюжетной основы на философско-эстетический и мировоззренческий уровень. Партия хора, звучащего в унисон с дуэтом солистов, является резонатором голоса «от автора», утверждающего вечные ценности – любовь и свободу.

Пролог и финал шестой картины оперы С. Кортеса «Матушка Кураж», анонсирующие позицию автора и озвучивающие ключевые идеи произведения, дают основание для ораториального позиционирования жанра произведения. Хор как резонатор голоса автора поднимает конкретный сюжет на уровень вневременной и внегеографической. Подобно историческим параллелям, озвученным хором в опере «Джордано Бруно», здесь с помощью хоровой партии рамки сюжета раздвигаются за пределы сцены и театра, поднимаются острые морально-нравственные вопросы и философские проблемы.

Важнейшим драматургическим элементом в опере «Дикая охота короля Стаха» выступает заключительная хоровая сцена – женский хор «Ой, ляцелі гусі», повторяющий тему мужского хора из второй картины. Задумчиво-печальный эпизод предстает символом раздумья автора над судьбами

родины, который сопереживает героям и верует в возрождение национального самосознания. Воплощенный в духе протяжной народной песни, этот хор в контексте всей оперы воспринимается как лирический гимн родной Беларуси, как выход на высший духовный уровень осмысления национально-освободительной идеи.

В заключительной седьмой картине оперы А. Бондаренко «Князь Новгородский» функция финального хора-молитвы «На умиротворение враждующих» (текст, как и в большинстве хоров оперы, канонический, церковнославянский), продолжающего христианскую линию в драматургии оперы, приближается к эпилогу, философскому обобщению всего действия и авторского замысла в целом. Значение партии хора приобретает полифункциональный характер, что обусловлено множественностью драматургических задач, выходом на высший, «идейный» уровень произведения. Заключительная молитва является духовной кульминацией всей оперы и представляет собой монументальную хоровую фреску с каноническим церковнославянским текстом.

Функции хоровых сцен в рассмотренных операх композиторов Беларуси представлены многогранно и дифференцированно. Хор выступает как участник действия и комментатор, высказывающийся от лица автора; его голос и общезначим, и субъективен. Он сопереживает героям и «возносится» над действием, обобщая происходящее на сцене с точки зрения современности и истории. При этом важным становится принцип переменности и полифункциональности драматургических функций, когда «оркестр человеческих голосов» является одновременно в нескольких ипостасях, в нескольких ролях. Этот принцип проявляется также в соотношении других слагаемых оперного синтеза, сказывается в характере соотношения основного действия и фона, в расстановке коллективных и индивидуальных персонажей. В результате хор (как творческая единица) и хоровые (массовые) сцены драматургически являются наиболее весомыми, активно влияя на развитие музыкальных событий оперы, а в результате и на трактовку ее жанра.

Список литературы

1. *Ганул Н.* Музыкально-смысловые константы оперного творчества С. Кортеса в контексте художественных исканий искусства XX века // *Весці БДАМ: Гісторыя і тэорыя сусветнага музычнага мастацтва.* Вып. 7. Мінск, 2005.

2. *Куляшова Г. Р.* Музычны тэатр Беларусі 1960–1990 опернае мастацтва, музычная камедыя і аперэта / Нав. рэд. Г. Г. Куляшова. Мінск, 1996.

**КОНКУРСНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ВАЖНЫЙ РЕСУРС РЕАЛИЗАЦИИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО КОМПОНЕНТА ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
ПРОГРАММ В ОРГАНИЗАЦИЯХ СФЕРЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Современную панораму музыкального образования невозможно представить без конкурсов. Их возникновение восходит к глубокой древности: музыканты наряду со спортсменами участвовали в Олимпийских играх в Афинах. Средние века связаны с традицией состязания трубадуров, миннезингеров. XVIII век отмечен соревнованием в исполнительском мастерстве крупнейших композиторов и музыкантов-исполнителей. Занять вакантную должность можно было только пройдя конкурсное прослушивание.

Широкое распространение музыкальные конкурсы получили в XX веке, став основной формой выявления молодых талантов. В наше время увлечение конкурсами приобрело во всем мире значительный размах и породило множество сложных проблем и вопросов: «А нужны ли они, полезны или вредны?». Дискуссии ведутся среди музыкантов, педагогов, родителей. Очевидно, что простого и однозначного ответа на них найти невозможно.

Участие обучающихся в активной конкурсной деятельности является в настоящее время одним из рейтинговых показателей оценки деятельности педагогов и образовательных организаций системы дополнительного образования. Конкурсы организуются преимущественно для молодых музыкантов. Так что же они дают юному исполнителю?

Сама возможность участия в конкурсах является сильнейшим стимулом для упорной работы как учащегося, так и преподавателя. Интенсивная работа, связанная с подготовкой к выступлению на конкурсе, чрезвычайно полезна ученикам: она в максимальной степени способствует их техническому и художественно-эстетическому развитию. Важно грамотно подойти к процессу подготовки к конкурсу, исключив давление на ученика. Желательно, чтоб учащийся сам созрел для решения об участии в конкурсе, наполнился радостью предстоящего творчества и демонстрации результата. Успех работы зависит и от поддержки родителей, которые должны быть единомышленниками педагога, организуя домашнее творческое пространство учащегося.

При подготовке учащихся к конкурсу преподавателю приходится решать целый ряд насущных задач. Определяющим моментом является же-

вание учащегося трудиться ради победы. Среди важных конкурсных качеств следует выделить артистизм, наличие исполнительской воли, умение донести до слушателя достигнутое, сконцентрироваться во время исполнения – эти качества далеко не всегда имеются у учащихся или развиты достаточно хорошо.

Большое значение при подготовке к конкурсам имеют:

- выбор конкурсной программы, которая должна как можно удачнее раскрыть весь творческий и технический потенциал конкурсанта, быть интересной для него;

- корректная постановка задач для каждого этапа подготовки;

- организация оптимального предконкурсного режима и комфортного психологического состояния;

- формирование сценических навыков (саморегуляции, управления сценическим самочувствием и т. д.).

Немалую роль играет здоровье, как физическое, так и психическое.

Для преподавателя ценными оказываются не только развитие ученика и итог совместной работы как показатель качества, анализируемый им самим, коллегами, жюри, но и возможность услышать другие выступления, обменяться опытом. Все это оказывает положительное воздействие и на совершенствование мастерства самого преподавателя.

Значительную роль в реализации художественно-эстетического и исполнительского направлений в образовательной деятельности ДМШ играют тематические фестивали-конкурсы. Так, ДМШ № 14 г. Казани долгое время связана с именем и творчеством выдающегося татарского композитора Н. Г. Жиганова. Его музыка постоянно звучит в стенах школы, проводятся вечера, посвященные его творчеству. Это способствовало возникновению идеи о проведении более масштабного мероприятия с привлечением учащихся школ Республики Татарстан. Форма фестиваля-конкурса была выбрана как наиболее удачно сочетающая все профессионально-творческие аспекты и требования конкурса с доброжелательной, яркой атмосферой фестиваля. Мероприятие выросло в праздник Музыки, доставило радость общения, дало возможность обмена мнениями за круглым столом с высокопрофессиональным жюри.

Ориентация конкурсного проекта «Жиганов – Vivo» на наиболее полное раскрытие творческих возможностей детей обусловила специфику реализации проекта, предполагавшую участие в выступлениях по всем специальностям только учащихся. В процессе подготовки к нему возникла потребность использования переложений для ансамблей с учетом возрастных особенностей исполнителей. Так, в исполнительском конкурсе появи-

лась номинация «Лучшее переложение». Жанр переложений оказался гармонично вплетенным в палитру конкурса, а музыка Н. Г. Жиганова ожила в звучании различных инструментальных составов.

Успешному воплощению конкурсного проекта способствовало плодотворное сотрудничество с УК ИКМО г. Казани, ИДПО (ПК) специалистов СКС и искусства, КГК имени Н. Г. Жиганова, Музеем-квартирой Н. Г. Жиганова.

Регламент фестиваля-конкурса предполагал встречи с членами жюри (профессорами КГК), проведение круглого стола для участников и их педагогов, выступление сотрудников Музея-квартиры Н. Г. Жиганова, экскурсия «Жиганов – с нами» по школьному музею с гидами – учащимися школы.

Благожелательный анализ выступлений учащихся способствовал формированию позитивного отношения к выступлениям на фестивале-конкурсе, укреплению веры учащихся в свои возможности, стремлению к творческому самосовершенствованию.

Как свидетельствует опыт проведения подобных проектов, они становятся значительным стимулом для развития исполнительского мастерства учащихся ДМШ, праздничной кульминацией в жизни музыкальной школы.

Таким образом, конкурсы являются мощным средством поддержания творческой активности учащихся музыкального образовательного учреждения, а проведение всевозможных конкурсов и фестивалей (от городских до международных) остается одним из приоритетных направлений деятельности современных ДМШ.

Е. А. Маклашова

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. В. Бурундуковская,
доктор искусствоведения, доцент*

А. А. Михайлов

профессор Казанской государственной консерватории

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ АНГЛИИ НАЧАЛА XX ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ

С конца XVIII века камерно-вокальная музыка начинает занимать особое место в музыкальном искусстве ряда стран Европы. В Германии, Австрии, Франции, России в XIX веке формируются национальные школы

романса. В Англии, переживавшей кризис в развитии профессиональной музыки с последней трети XVIII века, новая национальная школа формируется лишь к началу XX столетия. После так называемой «эпохи молчания» за сравнительно короткий срок Англия смогла выйти на мировую музыкальную арену, пережив сложный период исканий. В период английского музыкального возрождения выдвигается ряд композиторов, деятельность которых определила новые пути развития музыкального искусства Англии: Ч. Стэнфорд и Х. Пэрри, Э. Элгар, Д. Айрлэнд, С. Скотт, Г. Холст и Р. Воан Уильямс. Все они в большей или меньшей мере обращались в своем творчестве к жанру камерно-вокальной музыки и сыграли важную роль в становлении ее стиля. Итогом их поисков в XX веке можно считать творчество Б. Бриттена, обобщившего опыт предшественников. К сожалению, творческое наследие композиторов начала XX века, подготовивших почву для будущих достижений английской школы, до сих пор остается малоизученным в отечественном музыкознании.

В конце XIX века, в период упадка профессионального творчества в Англии, композиторы искали пути обновления английской музыки. С одной стороны, требовалось воссоздать свой собственный национальный стиль, вырваться из-под продолжительного влияния западноевропейского музыкального искусства. С другой стороны, существовала необходимость «усвоить современный опыт передовых европейских школ» [2. С. 18] и вывести английскую музыку на мировую арену. В связи с этим формирование стиля в английской камерно-вокальной музыке происходило в двух направлениях.

Первое, национальное, связано с фольклорным движением в Англии в конце XIX века. Если до этого времени фольклористы интересовались в основном текстами песен и баллад, то в последнее десятилетие XIX века заметно возрастает внимание к народной музыке. С появлением в Англии в 1898 году Общества народной песни под руководством Ч. Стэнфорда, Х. Пэрри и Д. Стэйнера начинается активное развитие английской музыкальной фольклористики. Наиболее значимыми фигурами были С. Бэринг-Гульд, Ф. Кидсон, Д. А. Фуллер Мейтленд, Л. и Дж. Бродвуд, А. Э. Моффат. Дж. Бродвуд составил первый сборник английских народных песен (1843), где текст был напечатан вместе с музыкой.

Расцвет Общества связан с деятельностью С. Дж. Шарпа, собравшего со своей помощницей М. Карпелес коллекцию из пяти тысяч народных напевов. Под его редакторством выходили издания народных песен в обработке для голоса с фортепиано, собранных различными фольклористами. Шарп является также автором изданий народных песен для голоса с фор-

тепианным аккомпанементом собственного сочинения: «Народные песни из Сомерсета и Дорсета» (1904 и 1908), 53 английские народные песни для школ (1907) в соавторстве с С. Бэринг-Гульдом, два сборника с кэролами (1911, 1913) (кэрол – от англ. carol – жанр рождественской песни. – *Е. М.*).

Другим композитором, активно занимавшимся сбором и обработкой народных песен, был Р. Воан Уильямс. В 1908 году выходит в свет сборник из 36 народных песен, написанный им вместе с С. Шарпом, а также «Народные песни из восточных районов» – Эссекса, Норфолка и Кембриджшира. Большое значение для фольклорной науки имела деятельность Г. Холста («9 народных песен» (1906–1914) и «16 народных песен из Хэмпшира» (1906–1908)), а также Д. Баттеруорта (около 450 народных песен и обработки к народным песням из Сассекса (1912)).

Постепенно фольклор входит и в профессиональную музыку. Композиторы начинают использовать народные мелодии в своих произведениях, пишут фантазии на народные темы. Фольклорные интонации проникают в музыкальный язык композиторов, в особенности Р. Воан Уильямса и Г. Холста. В некоторых сочинениях используются элементы народной музыки. Так, например, текст песни Р. Воан Уильямса «Липовая роща» написан на народном диалекте.

Фольклорное движение составляло лишь первый этап национального пути. Следующим этапом было открытие композиторами старинной профессиональной английской музыки, написанной в эпоху правления Тюдоров и королевы Елизаветы. Как отмечает Л. Ковнацкая, в XV–XVII веках, в период расцвета музыкального искусства Англии, «установилась плодотворная связь народной и профессиональной музыки» [1. С. 42]. Обращение к музыке староанглийской школы означало восстановление этой связи в творчестве композиторов Англии начала XX века и ознаменовало собой переход на новую ступень в процессе формирования национального стиля.

В сочинениях Воан Уильямса обращение к национальным традициям происходит уже в ранние годы. Например, в песне «Как может дерево засохнуть...» композитор в стремлении воссоздать елизаветинскую арию обращается к тексту Т. Вокса, одного из первых поэтов Тюдоровской эпохи. Для передачи духа старинной музыки Воан Уильямс использует фригийский и эолийский лады, характерные для музыки XVII века, четырехголосный контрапункт и английские каденции [См.: 5]. Широко известны его песни «Тихий полдень» и «Линден Ли».

Расцвет музыкальной фольклористики способствовал появлению обширного репертуара для любительского музицирования, а также положил начало процессу обновления музыкального языка. Однако профессиональное творчество многих композиторов конца XIX – начала XX века все еще

находилось под влиянием австро-немецкой романтической традиции. Так, например, «Английская лирика» Х. Пэрри (74 песни в 12 тетрадах), согласно исследованиям британского композитора и музыковеда Тревора Холда, написана «по образцу мастеров немецких Lied» [5. Р. 18; здесь и далее перевод наш. – Е. М.]. Вокальный цикл Ч. Стэнфорда «Песни веры» схож по тематике с брамсовским циклом «Четыре строгих напева», гармонический язык его музыки больше всего тяготеет к стилю Брамса, а техника композиции близка шубертовской. Музыка А. Сомервелла (вокальные циклы «Мод» (1898) по поэме Теннисона и «Парень из Шропшира» (1904) на слова А. Э. Хаусмана) близка по стилю к Мендельсону и Шуману. Причина сильного влияния немецкой музыки заключалась в масштабном воздействии на романтическое музыкальное искусство веймарской и лейпцигской школ, представителями которых были Вагнер и Брамс, а также необычайном авторитете классического немецкого образования. По выражению Дж. Дя, «музыка Пэрри и Стэнфорда говорила по-немецки с английским и ирландским акцентом» [4. Р. 22].

Таким образом, возникает второе направление, целью которого было ассимилировать традиции европейских школ, в основном заимствуя выразительные средства различных стилей. Это направление открывается именем Э. Элгара, благодаря которому в начале XX века после «эпохи молчания» мир снова заговорил об английской музыке. Интересно то, что Элгар стал крупнейшим после Г. Пёрселла композитором, представлявшим Англию в мировом музыкальном искусстве, однако он никогда не использовал народной музыки в своих сочинениях. По мнению критика Д. Кокса, причина этого парадокса кроется в типично английской личности композитора и в его способности «использовать иностранные средства таким образом, чтобы сделать их своей жизненной формой выражения, как будто они только его одного» [3. Р. 15–16]. В камерно-вокальной музыке Элгара нет столь ощутимого влияния немецкой школы, как у его предшественников, его музыка говорит уже «по-английски с немецким акцентом» [4. Р. 22]. Песни «Ветер на рассвете», «Спящий ребенок», цикл «Картины моря» представляют собой образцы нового оригинального композиторского стиля. Элгар положил также начало музыкальному направлению «английский романтизм». Продолжить развитие собственной национальной линии, независимой от «тевтонской традиции» суждено было уже следующему поколению композиторов в лице Р. Воан Уильямса и Г. Холста.

Цикл «Песни путешествий» Р. Воан Уильямса на стихи Р. Л. Стивенсона – уже своеобразный английский вариант «Зимнего пути» Шуберта, основная тема цикла – странствия поэта. Музыка «Песен путешествий» написана с использованием музыкальных средств романтизма и имеет анг-

лийский колорит. Цикл «Дом жизни» (1903) на текст Д. Г. Россетти пронизан тонкой любовной лирикой. Наиболее поздний цикл для голоса с фортепиано – «Три поэмы на стихи Уитмена» (1925). Следует сказать, что в творчестве Воан Уильямса произошел качественный скачок на пути от любительской баллады Эдвардианской эпохи начала века к новому типу английской песни.

В новом стиле английского романтизма писал и Г. Холст. Его камерно-вокальное наследие составляют циклы на слова различных поэтов: 4 песни ор. 4 (1896–1898), 6 песен для баритона и фортепиано ор. 15 (1902–1903), 6 песен для сопрано и фортепиано ор. 16 (1903–1904), 12 песен на слова Х. Вольфа ор. 48 (1929).

В попытке освобождения английской музыки от немецкого влияния композиторы обращаются к теме Востока. Это проявилось в творчестве Г. Холста (цикл «Ведические гимны» ор. 24 (1907–1908) написан на текст, переведенный на английский с санскрита), а также С. Скотта и Г. Бантока.

Обновление английской музыки происходило также путем усвоения опыта французской школы импрессионистов. В Англии импрессионизм по-разному преломляется в творчестве композиторов. Характер музыки Ф. Дилиуса («Песни из норвежской поэзии», песни на стихи Ницше и английских поэтов) нередко имеет идиллический оттенок, свойственный импрессионизму. Стиль Р. Куилтера, сочинившего около ста песен, можно охарактеризовать как «романтический импрессионизм»: в его сочинениях мы обнаруживаем черты импрессионизма и романтизма. Под влиянием Дебюсси и Равеля сформировался музыкальный язык Д. Айрлэнда, автора вокальных циклов «Песни путника» (1912) для баритона и фортепиано, «Мать и дитя» для сопрано и фортепиано на стихи К. Розетти (1918), «Потерянная земля» на слова А. Е. Хаусмана (1920–1921), «Песни духовные и светские» (1929–1931), «Пять поэм XVI века» (1938).

Своего рода продолжением национального пути в процессе формирования английского стиля стало использование приемов неоклассицизма. Таким образом, «в установлении преемственных связей с отечественными профессиональными традициями прокладывается дальнейший путь национальной композиторской школы» [2. С. 21]. Впоследствии неоклассицизм стал основой музыкального мышления будущего поколения композиторов, таких как Б. Бриттен и М. Типпетт.

Итак, формирование стиля в музыкальном искусстве Англии происходило различными путями. Мы выделили два направления: 1) национальное, включающее в себя фольклорное движение и возрождение традиций староанглийской музыки; 2) усвоение английскими композиторами совре-

менного опыта европейских школ. Освобождение английского музыкального искусства от немецкого влияния произошло благодаря заимствованию композиторами музыкально-стилевых приемов импрессионизма, ориентализма, неоклассицизма, а также активному изучению фольклора и восстановлению связей со староанглийской музыкой.

Список литературы

1. *Ковнацкая Л.* Английская музыка XX в.: Истоки и этапы развития. М., 1986.
2. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М., 1974.
3. *Cox D.* Edward Elgar // *The Symphony* / Ed. R. Simpson. Vol. 2: Elgar to the present day. Harmondsworth, 1967. P. 15–28.
4. *Day J.* Vaughan Williams. London, 1975.
5. *Hold T.* Parry to Finzi. Twenty English Song-Composers. Woodbridge, Suffolk; Rochester, N.Y., 2002.

А. М. Муртазина

студентка Казанской государственной консерватории

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

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО Р. КАЛИМУЛЛИНА

Рашид Фагимович Калимуллин (р. 1957) – современный татарский композитор, автор ярких и самобытных произведений разных жанров (рок-оперы «Крик кукушки», балета «Дети солнца», симфоний, программных сочинений для оркестра, концертов для различных инструментов, камерно-инструментальных сочинений). Музыка Калимуллина исполняется в России и за рубежом – во многих странах Европы, в США, Японии, Китае, Израиле. В представленной статье рассматриваются симфонии Р. Калимуллина, созданные им с 2000 по 2015 год.

Следует отметить, что к симфоническому жанру обращались многие татарские композиторы, среди которых наиболее масштабным было творчество Н. Жиганова, автора семнадцати симфоний. Последняя симфония была написана Жигановым в 1987 году, после чего можно констатировать период затишья в области сочинения крупных оркестровых произведений. Таким образом, Р. Калимуллин продолжил линию развития крупных симфонических жанров в татарской музыке. Сегодня Калимуллин является ав-

тором значительного числа симфонических произведений разных жанров. Его сочинения представляют интерес с точки зрения развития жанра симфонии в татарской музыке на современном этапе.

В 2000 году Р. Калимуллин сочиняет свою Первую симфонию. Приведем параллель с творчеством основоположника многих симфонических жанров в татарской музыке Н. Жиганова, который, написав свою Первую симфонию к окончанию Московской консерватории, более тридцати лет не обращался к этому жанру. Его Вторая симфония «Сабантуй» появилась лишь в 1968 году, когда композитор был уже автором почти всех своих опер. Жиганов говорил по этому поводу: «...Чтобы взяться за симфонию, нужно иметь богатый жизненный материал, мастерство, опыт...» [Цит. по: 3. С. 123].

Калимуллин после написанной в студенческие годы симфонической поэмы «Булгары» и длительной работы в области камерно-инструментальной музыки возвращается к симфоническому жанру, будучи уже зрелым композитором. Сам он об этом говорит так: «...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...» [Цит. по: 6. С. 121]. В целом, этот период характеризуется активной работой в жанрах симфонической музыки. За пятнадцать лет композитором написаны: симфония для струнных «Мелодия Туккая» (2000), музыка для оркестра «Гавайи» («Звуки леса», 2004), Концерт-поэма «Сказание о Казани» для смешанного хора и оркестра (2005), симфонические фрески по мотивам оперы «Крик кукушки» (2005), «Видение Пальмиры» для симфонического оркестра (2006), Концерт для фортепиано с оркестром (2006), «Если бы Бах жил в Стамбуле» для симфонического оркестра (2007), поэма «Риваят» для камерного оркестра (2008), «Торжественная увертюра» (2013) и другие произведения.

В период с 2000 по 2015 год композитор создает подряд семь симфоний. Вместе с тем необходимо заметить, что в 2000-е годы композитор активно продолжает писать камерную музыку, а также произведения для солирующих инструментов с оркестром. Среди сочинений: «Сон о проросшем рисе» для виолончели, ударных и магнитофона (2000), Дуэт-фантазия для двух саксофонов сопрано (2000), «Инсайт» для баяна и скрипки (2002), Квартет для кларнета, скрипки, фортепиано и ударных (2004) и многие другие.

Большинство его симфоний являются программными, написаны под впечатлениями от различных поездок по миру. Те произведения, которые не имеют конкретного заголовка, также отличаются яркой образностью. Необходимо отметить различную степень программности в этих симфониях, например, «Мелодия Тукая» и «Синдбад-мореход» создают конкретный круг образов, тогда как заголовки симфоний «Сакура» или «Дети неба» весьма условны. Отметим также, что название «Тайны Петербурга», данное композитором Второй симфонии гораздо позднее, вообще представляется далеким от содержания произведения, так как в нем широко представлена сфера восточных образов.

С точки зрения исполнительских составов симфоний Калимуллина, можно констатировать, что все сочинения делятся на три группы:

- 1) симфонии, написанные для струнного оркестра (№ 1 и № 4);
- 2) камерные симфонии, написанные для струнного оркестра и фортепиано (№ 5 и № 6);
- 3) симфонии, написанные для большого состава оркестра (№ 2, 3, 7).

С точки зрения композиции, симфонии Калимуллина представляют собой одночастные произведения, за исключением Шестой, которая имеет четырехчастную структуру. Несмотря на достаточно лаконичные масштабы, концепции симфоний представляются довольно значительными, сочинения характеризует контрастный круг образов и динамичность развития.

Можно отметить, что все симфонии существенно отличаются друг от друга по музыкальному языку: если Вторая симфония довольно традиционная, то, к примеру, в Пятой симфонии присутствуют черты авангарда. Своим творчеством композитор демонстрирует способность жанра к развитию и обновлению.

Рассматривая симфонии Р. Калимуллина, возникает вопрос: можно ли отнести его сочинения к жанру симфонии? В связи с этим обратимся к работе Н. Шахназаровой, посвященной анализу произведений национальных композиторов У. Гаджибекова, Ф. Амирова, Н. Тиграняна и других. Опираясь на теоретические положения Асафьева, автор отмечает, что «...универсальность симфонического метода... во многом определена тем, что в его основе лежат две идеи. Первая – сопоставление образных сфер. Характер сопоставления и тематической оформленности образов различны и зависят от индивидуальности композитора, исторически конкретного уровня развития музыкального мышления... Вторая – динамичность, целеустремленность развития, направляемого авторской концепцией» [15.

С. 135]¹. Именно такой метод, характерный для симфоний Калимуллина, оправдывает жанровое определение его произведений.

Симфония № 1 (2000), написанная для струнного оркестра, имеет подзаголовок «Мелодия Тукая». Как отмечает сам композитор, материалом для этой симфонии послужил музыкальный материал его Третьего струнного квартета «Памяти Г. Тукая» (1987).

Особенностью этой симфонии является то, что на протяжении всего произведения происходит становление главного музыкального образа (тема народной песни «И туган тел» («Родной язык»)), который в узнаваемом виде появляется только в заключении, более того, композитор дает мелодию не полностью, а использует лишь начальную фразу песни².

На протяжении всей симфонии композитор эту тему представляет в виде интонационных набросков-«мазков». Частое появление элементов темы имеет в симфонии связующее значение, придающее цельность всей композиции. Начальный секундовый ход *c-d* является как бы первым «ростком» темы (Пример 1). Она появляется в начале (в условной экспозиции [1]) и в репризе (77).

Пример 1

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 48 (♩ = 48). The time signature is 2/8. A box with the number '1' is placed above the first measure of the Violin I staff. The Violin II staff begins with a note on C4, followed by a note on D4, with the instruction 'senza vibr.' and 'PPP' below. A thick black line is drawn across the staves, starting from the D4 note in Violin II and rising to the D5 note in Violin I. The Viola staff begins with a note on C3, followed by a note on D3, with the instruction 'senza vibr.' and 'PPP' below.

¹ Ряд музыковедов, анализирувавших состояние современной симфонии, пишет о том, что жанровая палитра современной симфонии многообразна и не поддается строгой систематизации [См.: 1; 2; 4; 5; 8–14]. Авторы работ считают более уместным очертить круг основных тенденций, путей развития жанра. К примеру, все исследователи сходятся во мнении, что симфония сегодня развивается в двух противоположных направлениях. Этим объясняется возникновение различных терминов и терминологических пар, демонстрирующих попытки зафиксировать главные черты противоположащих тенденций, например: *симфония – антисимфония* [См.: 2], *симфония – несимфония* [См.: 9], *каноническая и неканоническая симфонии* [См.: 13].

Анализируя сочинения, прозвучавшие на ежегодном музыкальном фестивале «Московская осень – 2005», Ромащук отмечает: «...симфония – несимфония – под этим ракурсом возникает в последнее время немало сочинений, которые, с одной стороны, явно устремлены к одному из серьезнейших и высоких жанров музыки, а с другой – балансируют на грани межжанровых композиций. Важно, что симфония остается сверхжанровой моделью, проекциями которой становятся разного рода оркестровые полотна...» [9. С. 45].

² В связи с подобной композицией можно вспомнить Третий фортепианный концерт Р. Щедрина, имеющий подзаголовок «Вариации и тема».

Далее подключаются другие инструменты, развивая и расширяя эту интонацию регистрово и динамически. Интересно, что в экспозиции и репризе композитором используется принцип выстраивания мелодии из отдельных интонаций, исполняемых разными инструментами, звучание которых постоянно накладывается друг на друга. Поэтому появление темы в репризе (83) кажется особенно ярким и светлым (Пример 2). Вторая фраза песни звучит не сразу после первой, их разделяют многочисленные паузы и подголоски в партии других инструментов. Композитор «играет» с элементами темы, часто применяя прием *glissando* (Пример 3).

Пример 2



Пример 3



По своему музыкальному языку, гармонии, ритму симфония представляет собой красочное полотно, написанное с использованием современных средств композиции. В первую очередь обращает на себя внимание обилие различных интонаций, влекущее соответственно частую смену фактуры, темпа, динамики, штрихов – все это позволяет держать слушателя в постоянном внимании. Ну и в заключении симфонии вновь возвращается первоначальная секундовая интонация, исполняемая всеми инструментами с охватом огромного диапазона, это дает основание говорить о трехчастности композиции.

Премьера симфонии состоялась 6 декабря 2000 года в Московском доме композиторов в рамках фестиваля «Панорама музыки России». Произведение прозвучало в исполнении камерного оркестра «Времена года» под управлением Вл. Булахова¹.

Симфония № 2. «Тайны Петербурга» (2009) написана для тройного состава симфонического оркестра с участием фортепиано, аккордеона, арфы и большого количества ударных. Драматургия симфонии основана на взаимодействии трех контрастных образно-музыкальных сфер. Для характеристики каждой из них композитор пользуется определенным набором выразительных средств: мелодико-интонационных, ритмических, гармонических. Темброфактурное воплощение каждой сферы также имеет свои

¹ Владислав Булахов (р. 1960) – художественный руководитель и дирижер московского камерного оркестра «Времена года» и одноименного фестиваля, заслуженный артист РФ.

особенности. Именно на развитии и взаимодействии этих трех музыкальных образов строится вся композиция произведения¹.

Добавим, что премьера симфонии состоялась 30 апреля 2009 года в Санкт-Петербурге в Государственной академической капелле им. М. Глинки в исполнении Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Шостаковича под управлением Аркадия Штейнлухта².

Симфония № 3 (2011) написана для тройного состава большого симфонического оркестра. В этом сочинении музыкальное действие строится на сопоставлении различных ярких тематических образов. Интересно, что в Третьей симфонии так же, как и во Второй и в Седьмой, за каждой темой закреплен определенный тембр (лирическая тема у струнных [12], тематическое с выделением партии малого барабана в [32]). Эти и многие другие темы симфонии постоянно чередуются и взаимодействуют, создавая обильный, темповый, динамический, фактурный и тембровый контраст.

Симфония была исполнена 3 мая 2012 года в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии Академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Шостаковича под управлением Александра Дмитриева³.

Симфония № 4 (2011) для струнного оркестра не имеет подзаголовка, однако яркость музыкального материала придает ей изобразительность. Как и в других симфониях Р. Калимуллина, форму сочинения определить однозначно трудно, можно лишь отметить черты трехчастности, так как начальный и конечный материал сходны по тематизму и фактуре, а условно средняя часть построена на смене различных эпизодов. В Четвертой симфонии, как и в Первой, Калимуллин ярко показывает технические возможности струнных инструментов, используя широкий спектр штрихов.

Премьера симфонии состоялась 21 апреля 2012 года во Дворце культуры строителей в Липецке и исполнялась Липецким симфоническим оркестром под управлением К. Баркова⁴.

¹ Анализ Второй симфонии Р. Калимуллина представлен в статье А. Муртазиной, Д. Загидуллиной «Вторая симфония Р. Калимуллина: вопросы тематизма, формы, оркестровки» [7].

² Аркадий Штейнлухт (р. 1949) – дирижер Детского музыкального театра «Зеркальце» (Санкт-Петербург), художественный руководитель оркестра ССМШ Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

³ Александр Дмитриев (р. 1935) – советский и российский дирижер, педагог, народный артист СССР (1990). Лауреат Государственной премии РФ (2000).

⁴ Константин Барков – лауреат международных конкурсов, художественный руководитель и главный дирижер Липецкого симфонического оркестра, дирижер Ульяновского государственного академического симфонического оркестра «Губернаторский».

Симфония № 5 (2012) для рояля и струнного оркестра имеет подзаголовки «Сакура». Интересной в этом сочинении представляется взаимосвязь струнной группы и фортепиано, где рояль выступает в роли самостоятельного сольного инструмента, часто вступая в диалог со струнными. А во Второй симфонии наблюдалась иная интерпретация роли фортепиано, где оно практически всегда звучит только в ансамбле со струнными, дублируя партии, приобретая значение опорного тембра. В Пятой симфонии функции инструментов распределяются иначе: фортепиано выдвигается в качестве ведущего солиста, а струнные на протяжении всего произведения выполняют функции сопровождающих голосов.

Симфония № 6 («Дети неба», 2014) для фортепиано и камерного оркестра является единственной многочастной симфонией Калимуллина: I часть – «Небесные пастбища»; II часть – «Высоко в горах»; III часть – «Танец ветра»; IV часть – «Праздник в долине». Контраст между частями в целом достигается благодаря фактурному и штриховому разнообразию. Так, например, первая часть «Небесные пастбища» создает возвышенный образ, благодаря хоральному складу фактуры, остигатному движению басового голоса, длительно пребывающего на звуках *соль* и *фа*.

Премьера симфонии состоялась 16 октября 2013 года в Алматы (Казахстан) в рамках Фестиваля современной тюркской музыки в исполнении оркестра «Камерата Казахстана».

Симфония № 7 «Синдбад-мореход» (2015) написана для большого симфонического оркестра. Характерной чертой Седьмой симфонии является наличие множества различных тематических образований, на чередовании и взаимодействии которых и строится музыкальное развитие. Тематизм симфонии отличает яркость, «зрелищность» музыкальных образов.

Премьера симфонии состоялась в феврале 2016 года в Казани в Государственном Большом концертном зале им. С. Сайдашева на концерте «Новая музыка композиторов Татарстана» в рамках первого фестиваля татарской музыки им. Н. Жиганова «Мирас» в исполнении Государственного симфонического оркестра РТ под управлением В. Валитова¹.

Симфонии Р. Калимуллина представляют собой яркую и значительную страницу творчества композитора. Драматургия каждой симфонии охватывает круг контрастных образов, на взаимодействии которых развивается музыкальное действие. В произведениях можно отметить элементы «восточной» музыки: трактовка тембров духовых и ударных инструментов, некоторые ансамблевые сочетания, особенности мелодического рисунка и развития тематизма. Кроме того, включение в симфоническое

¹ Василий Валитов (р. 1976) – дирижер, заслуженный артист РТ.

развитие народной песни («Туган тел»), постоянное звучание тембра аккордеона с характерным тематизмом создают национальный колорит его музыки.

Следует отметить современность и актуальность сочинений композитора и в связи с активным использованием различных приемов и техник в сочетании с традиционным музыкальным языком, что придает особую индивидуальность его произведениям. Одним из важнейших составляющих элементов симфоний Калимуллина, безусловно, является оркестровка, что делает его сочинения колоритными, насыщенными и узнаваемыми.

Список литературы

1. *Аксёнов В. В.* К вопросу о генезисе и типологии камерной и концертной разновидностей симфонии XX века // Памяти Николаевой: Сб. статей. № 14. М., 1996. С. 74–83.
2. *Алфеевская Г. С.* История отечественной музыки XX века: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин: Учеб. пособие. М., 2009.
3. *Гиришман Я. М.* Назиб Жиганов. М., 1975.
4. *Зенкин К. В.* Симфонические этюды // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 3. Ростов н/Д, 2005. С. 17–37.
5. *Золотовицкая И. Л.* О некоторых новых тенденциях в современной советской симфонии // Музыкальный современник. Вып. 6. М., 1987. С. 168–183.
6. *Муртазина А. М.* Симфонии Р. Калимуллина: особенности оркестрового письма. Дипломная работа (рукопись) / Науч. рук. Д. Р. Загидуллина. Казань, 2017.
7. *Муртазина А. М., Загидуллина Д. Р.* Вторая симфония Р. Калимуллина: вопросы тематизма, формы, оркестровки // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 9: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. (Казань, 6 апреля 2016 г.) / Сост. В. И. Яковлев. Казань, 2017.
8. *Никольская И. И.* Русский симфонизм 80-х: Некоторые итоги // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 39–46.
9. *Ромащук И. М.* В предчувствии нового... Симфонические собрания «Московской осени» – 2005 и не только // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 45–55.
10. *Савицкая О. П.* Театральный симфонизм Евгения Глебова // Музыкальная академия. 2005. № 3. С. 47–50.

11. *Симакова Н. А.* К вопросу о разновидностях жанра симфонии (вокальная, концертная, хореографическая) // Вопросы музыкальной формы: Сб. статей. Вып. 2. М., 1972. С. 261–285.

12. *Скурко Е. Р.* Музыка в системе культуры: Сб. статей. Вып. 5. Екатеринбург, 2011. С. 65–75.

13. *Холопова В. Н.* Современная Российская симфония: высота содержания и размывания жанра // Искусствоведение. 2012. № 10. С. 31–34.

14. *Черняева А. Л.* Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю. В. Воронцова и А. В. Чайковского: Дис. ... канд. искусствования. Саратов, 2010.

15. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

А. Н. Мустафина

сотрудница БКЗ им. С. Сайдашева г. Казани

**УЧЕБНЫЙ КУРС ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ
КАК ВАЖНЕЙШИЙ РЕСУРС В ПОВЫШЕНИИ КАЧЕСТВА
ОБУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ**

Проблема сценического волнения как разрушающего фактора, отрицательно влияющего на качество сценического выступления, столь же стара, сколь и сама ситуация сценического выступления. Многие известные музыканты замечали у себя проявления эстрадного волнения: например, Фридерик Шопен говорил Листу: «Я не способен давать концерты; толпа смущает меня, я задыхаюсь от ее дыхания и чувствую себя парализованным ее любопытными взглядами. Эта масса чужих лиц делает меня немым» [Цит. по: 18]; известная оперная певица Е. В. Образцова признавалась в одном из своих интервью: «У меня было совершенно обморочное состояние... У меня нет никаких впечатлений о... спектакле – только одно волнение, какой-то огненный шар рампы, а остальное все было в беспмятстве», концертный зал она назвала не иначе, как «широко раскрытая, горячо и шумно дышащая пасть, готовая, кажется, проглотить несчастного исполнителя» [8]. Не избежал этой проблемы и великий русский певец Ф. Шаляпин, который в ответ на вопрос друга, зашедшего за кулисы перед выступлением: «И чего вам-то волноваться, дорогой Фёдор Иванович? Вы уже такой высоты достигли! – сказал: «То-то и боязно упасть с этой высоты» [22. С. 128]. А. Н. Скрябин замечал: «Прошлое давит. Сейчас я уже должен себя оправдать, я не могу сыграть как-нибудь» [Цит. по: 12. С. 128].

Г. М. Коган, размышляя о психологических аспектах сценической деятельности, приходит к выводу, что главной причиной эстрадного волнения является не скромность и застенчивость, а, наоборот, нескромность и переоценка значимости собственной личности, а также «чрезмерное любовование собой». Г. М. Коган пишет: «Куда же направлено внимание такого ученика? Оно направлено на него самого, на его успех или неуспех у публики, а не на музыку, не на исполняемое произведение» [9. С. 22]. Подобную точку зрения высказывал и К. С. Станиславский: «Все эти волнения, чисто актерские, исходят из самолюбия, тщеславия и гордости, из боязни оказаться хуже других» [1. С. 46]. «Самолюбие, а не человеколюбие приводит человека к унынию и страху» [1. С. 110]. «Вы больше любите себя в роли, чем роль в себе. Это ошибка... Полюбите роль в себе» [14. С. 214]. Антон Рубинштейн также считал, что «робость происходит, кроме нервности, тоже и от самолюбия и гордости» [Цит. по: 9. С. 65]. В такой ситуации внимание выступающего сосредоточено не на исполнении, а на оценке слушателей. Выдающийся музыкант нашего времени, пианист С. Т. Рихтер однажды так описал ощущения, испытанные им во время концертного выступления: «Стихия музыки, подчинившая тебя, не оставляет места праздным мыслям. В эти минуты забываешь все – не только зрителей, зал, но и самого себя» [Цит. по: 13. С. 97].

Сама сценическая ситуация, как ситуация противопоставления себя группе людей, может восприниматься подсознанием как потенциально опасная. И если ситуация выступления воспринимается исполнителем как чересчур стрессовая, гипоталамус передает химический сигнал надпочечникам, которые начинают работать напряженнее и вырабатывать большое количество адреналина и норадреналина. Это приводит к состоянию гипердреналинемии. Адреналин и норадреналин способствуют «немедленным физическим реакциям, связанным с подготовкой всех мышц к повышенной активности», включается реакция «бей или беги», при которой организм мобилизует ресурсы для устранения опасности [См.: 5].

В таком состоянии начинают проявляться такие симптомы, как:

- тремор и потливость конечностей (что губительно сказывается на качестве игры, например, пианистов);
- дыхание становится учащенным, поверхностным и сбивчивым (несопоставимо с хорошим исполнением для вокалистов или духовиков);
- учащенное сердцебиение;
- «выпадение» текста;

- туннельное зрение;
- гипергликемия (повышение уровня сахара), обеспечивающая энергетические ресурсы для предполагаемой усиленной работы мышц;
- зажимы голосового аппарата;
- телесная заторможенность или, наоборот, ускорение мгновенных рефлексов;
- раскоординация слухо-двигательной связи и пр.

«После первичной тревожной реакции ваш организм нуждается в фазе восстановления, которая длится 24–48 часов... В этой стадии вы чувствуете усталость, вялость и желание отдохнуть. Если стресс продолжается достаточно долго, надпочечники в конце концов будут истощены» [10]. Если соотнести это с первой из пяти фаз волнения, по Арнольду Готсдинеру, которая начинается, когда исполнитель только еще узнает о дате предстоящего концерта, т. е. задолго до выступления [См.: 7], можно сделать вывод, что иногда к самому выступлению исполнитель может находиться уже не в состоянии «волнения-подъема», которое характеризуется учеными и педагогами как положительно влияющее на выступление, а в состоянии «волнения-паники» или даже «волнения-апатии» [См.: 1; 16].

И если великие музыканты как прошлых столетий, так и нашей современности сталкивались с разрушительным влиянием сценического волнения, что говорить о студентах училищ и консерваторий, которые, как правило, остаются со своей проблемой один на один, ведь программа современных учебных музыкальных заведений никак не удовлетворяет потребность студентов в минимальной психологической поддержке.

Разумеется, все это отрицательно сказывается на качестве самого выступления, и часто успехи, наработанные с большим трудом в классе, не выносятся на публику. Прибавьте к этому разочарованную реплику преподавателя о том, как в классе хорошо получалось, в отличие от сцены, и вы получите почву для развития различных расстройств, вплоть до нежелания учеников заниматься музыкой в дальнейшем. Если помножить этот недобор в качестве исполнения на количество студентов и учащихся, сталкивающихся с данной проблемой, учебное заведение несет значительные потери в качестве выпускаемых специалистов, представляемых концертов, невыигранных конкурсов (которые, в конечном счете, являются соревнованиями не музыкантов-исполнителей, а их нервных систем) и т. д.

На современном этапе развития психологии, музыкальной психологии, психотерапии и прочих дисциплин накопилось достаточное количество инструментов, помогающих преодолеть разрушающий фактор эстрад-

ного волнения. Эти инструменты можно с определенной погрешностью разделить на группы:

- техники телесно-ориентированной терапии (направленные на работу с мышечными и психологическими зажимами, дыханием, расслаблением и т. д.);
- техники, направленные на работу с психическими функциями (внимание, память, воображение и т. д.);
- техники, направленные на работу со своим подсознанием (НЛП, эриксоновский гипноз, экспериментальная психология и т. п.);
- эффективная самопрезентация;
- прочие техники.

Все эти техники, многократно апробированные и доказавшие свою эффективность, можно с успехом применять как важный ресурс для повышения качества сценического исполнения.

На современном этапе развития исполнительского искусства созрела необходимость в систематизации данных методов и соединения их в один курс, посвященный психологической подготовке к сценическому выступлению.

Подобный курс поможет студентам не только побороть сценическое волнение, но и овладеть методами вхождения в так называемое «оптимальное концертное состояние», что, в конечном счете, поможет им значительно повысить как свой исполнительский уровень, так и рейтинг своего учебного заведения.

На начальном этапе предмет оптимально будет ввести на факультативной основе, в формате психологического тренинга, это будет давать возможность работать с каждым студентом и в то же время экономит расходы, по сравнению с индивидуальной консультацией, кроме того, многие техники можно будет отрабатывать прямо на «тренировочной» аудитории. Подобный курс может быть разработан на основе трудов К. С. Станиславского, Б. М. Теплова, Ю. А. Цагарелли, В. И. Петрушина, Р. Бэндлера, Г. М. Цыпина, Дж. Гриндера, Л. Л. Бочкарёва.

Таким образом, учебно-музыкальное заведение, которое первым введет данный предмет в программу обучения музыкантов-исполнителей, имеет возможность первым получить положительные результаты подобного эксперимента, подать положительный пример другим колледжам и консерваториям и значительно повысить качество выпускаемых специалистов-исполнителей и специалистов-педагогов, даваемых представлений и выступлений на конкурсах.

Список литературы

1. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны заслуж. артисткой РСФСР К. Е. Антаровой / Под общ. ред. Ю. С. Калашникова. 2-е изд., доп. М., 1947.
2. *Бочкарёв Л. Л.* Психология музыкальной деятельности. М., 1997.
3. *Бэндлер Р., Гриндер Дж.* Структура магии. СПб., 1996.
4. *Бэндлер Р., Гриндер Дж.* Трансформэйшн: нейролингвистическое программирование и структура гипноза. СПб., 1995.
5. *Глейтман Г., Фридлунд А., Райсберг Д.* Основы психологии: Psychology. СПб., 2001.
6. *Готсдинер А. Л.* Концертное исполнение как специфическая форма социального общения. М., 1978.
7. *Готсдинер А. Л.* Музыкальная психология. М., 1993.
8. Елена Васильевна Образцова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/obraztsova.html>. Дата обращения: 23.03.2017.
9. *Коган Г. М.* У врат мастерства. М., 1969.
10. Надпочечники. Три стадии стресса. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.orthodox.od.ua/tema/9112-nadpochechniki-tri-stadii-stressa.html#ixzz4c8svvzN>. Дата обращения: 23.03.2017.
11. *Петрушин В. И.* Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. М., 1997.
12. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
13. *Савишинский С.* Режим и гигиена работы пианиста. Л., 1963.
14. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения: дневник ученика / Ред. В. Н. Прокофьев. М., 1955.
15. *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953.
16. *Тальян Л. Ш.* Некоторые особенности психологии актера в творческом процессе. Ереван, 1970.
17. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. М., 1961.
18. *Туган-Барановская Л. К.* Фридерик Шопен. Его жизнь и музыкальная деятельность. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/t/tuganbaranowskaja_l_k/text_1892_chopin.shtml. Дата обращения: 23.03.2017.
19. *Тюменев Т. С.* Проблема эстрадного волнения и средства (меры) борьбы с ним. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2015/4-1/46.html>. Дата обращения: 23.03.2017.
20. *Цагарелли Ю. А.* Индивидуальные особенности и профессиональные качества музыканта-исполнителя // Психологические проблемы по-

вышения эффективности и качества труда: Тезисы докладов к V Всесоюзному съезду психологов СССР. М., 1977.

21. *Цыпин Г. М.* Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. М., 2011.

22. *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа: мои сорок лет на театрах. М., 1989.

К. Н. Сабитова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ И ОБРАБОТКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В практике фортепианного исполнительства переложения и обработки появились с расцветом пианизма. Их создание обусловлено тем, что каждый исполнитель хочет на своем инструменте прочувствовать знакомую и любимую им музыку, в оригинале изложенную, например, в оркестровом виде. Кроме того, переработанные подобным образом сочинения способствуют популяризации музыки. Многие пианисты обращаются к операм, балетам, камерно-инструментальным произведениям и с удовольствием перекладывают их. Сами композиторы часто возвращаются к собственным уже написанным произведениям, перекладывают их для того или иного инструмента¹.

Концертные транскрипции, обработки, переложения составляют значительную часть концертного и учебного репертуара пианиста. Следует назвать «Татарскую рапсодию» для двух фортепиано Р. Белялова, написанную «по следам» его Концерта-каприччио для скрипки с оркестром, «Сюиту» на материале двух балетов А. Луппова («Джим» и «Соловей и родник») для двух фортепиано, концертную обработку романса «Сандугач» Р. Яхина.

Существует большое количество разных обозначений для многочисленных жанровых разновидностей переработанных авторских произведе-

¹ В качестве примера можно привести фортепианные переложения сюит из балетов «Ромео и Джульетта» и «Золушка» С. Прокофьева, переложения для фортепиано в 4 руки «Симфонических танцев» С. Рахманинова, «Испанской рапсодии», «Болеро», «Хореографического вальса» М. Равеля, вальсов и лендлеров Шуберта, Венгерских танцев И. Брамса и др.

ний. Это переложения¹, аранжировки², транскрипции³, обработки⁴. Наиболее редкое, по нашему мнению, понятие преобразований произведения – это парафраз, в котором оригинальную тему помещают в новые жанровые или стилистические условия. К числу жанровых обозначений для произведений на «чужие» темы или вольных импровизаций на темы собственных сочинений можно отнести жанр фантазии. Общей для фантазий является идея творческой свободы, которая выражается в свободном построении общей композиции, импровизационном характере тематизма, частой смене фактуры. В XX веке в музыке татарских композиторов широкое распространение приобрели концертные фантазии для фортепиано. Концертные фантазии Ф. Хасановой, Р. Урасина, Фантазия на темы балета Ф. Яруллина «Шурале» в свободной обработке З. Муштари, а также других авторов в настоящее время составляют немалую часть концертного репертуара пианистов ДМШ, музыкальных училищ и консерваторий.

Большое место в концертном репертуаре пианиста занимают обработки для фортепиано произведений татарских композиторов. На данный момент существует немало обработок для фортепиано народных песен (например, татарская народная песня «Авыл кое», обработка для фортепиано Х. Валиуллина, татарская народная песня «Ак калфак», обработка для

¹ Переложением называют обработку какого-либо оркестрового, камерно-инструментального сочинения для отдельного инструмента либо для другого состава с целью облегчить исполнение партитуры, а также дать возможность интерпретации на различных инструментах. В переложении возможны фактурные изменения с учетом особенностей инструмента, для которого переключается произведение, гармонические и регистровые перемещения, облегчение фактуры (чаще всего оставляют только основной материал, например, мелодию и гармонию в основных сочетаниях) [См.: 3].

² Термин «аранжировка» часто переводят как переложение. Однако аранжировка чаще всего придает произведению совершенно новое звучание. При аранжировке меняется фактура, форма, гармония, темп, тембр, стиль, иногда изменению подвергается даже авторская мелодия. В отличие от переложений, которые в основном бывают версиями оркестровых и камерно-инструментальных произведений для инструментальных ансамблей меньшего состава (соло, дуэт, квартет), аранжировать можно сольное произведение для большего состава исполнителей [См.: 6. С. 37].

³ Транскрипцией называют переработку музыкального произведения, приспособление музыкальной фактуры под возможности нового инструмента, имеющее относительно самостоятельное художественное значение [См.: 6. С. 551].

⁴ Обработкой называют упрощенный или усложненный вариант произведения без изменения жанра, а также любое произведение на чужие темы [См.: 5]. Широкую известность приобрели обработки народных песен И. Гайдна, Л. Бетховена, И. Брамса, М. Балакирева, Н. Римский-Корсакова, П. Чайковского. Татарские народные песни в разное время обрабатывали М. Музафаров, А. Ключарёв, А. Валиуллин, Л. Батыркаева, Ю. Виноградов, З. Хабибуллин и др.

фортепиано Л. Батыркаевой, татарская народная песня «Алсу», обработка для фортепиано М. Музафарова и др.). В них композиторы стремятся подчеркнуть национальный колорит, красоту пентатоники, оставив неизменным то, что создавал сам народ, – мелодию.

Также часто пианистами исполняются обработки для фортепиано фрагментов из опер и балетов (например, Н. Жиганов. Три фрагмента из балета «Нжери» для фортепиано, обработка Р. Еникеевой; Н. Жиганов. Фортепианная сюита из балета «Зюгра», обработка Ф. Хасановой; А. Ключарёв. Сюита из балета «Горная быль», обработка Ф. Хасановой, и др.). По нашему мнению, одним из важнейших мотивов в создании обработок для фортепиано является желание «присвоить» себе любимые сочинения, а также переложить фрагменты произведения, написанного для оркестра и голоса (опера) или оркестра (балет) для своего инструмента. Создание обработок позволяет познакомить с произведением более широкий круг слушателей.

Фантазия редко встречается в татарской фортепианной музыке. Вспоминаются лишь концертная Фантазия для фортепиано М. Сиразетдинова на темы оперы Н. Жиганова «Джалиль» и Фантазия для двух фортепиано З. Муштари на темы балета Ф. Яруллина «Шурале».

Стоит отметить, что обработки, переложения и фантазии для фортепиано бывают разного уровня. Это зависит от человека, который их выполняет. Общеизвестно, что наивысшим достижением транскрипций для фортепиано являются транскрипции Ф. Листа. В современной татарской фортепианной музыке есть произведения, которые можно назвать подлинными концертными транскрипциями. Это транскрипции Рэма Урасина и переложения Талгата Ахметова.

Особенно часто материалом для разнообразных обработок, фантазий и транскрипций становился один из самых ярких балетов XX века «Шурале» Ф. Яруллина. В настоящее время существует несколько разных переложений, концертных обработок, фантазий для одного и двух фортепиано на материале музыки балета «Шурале», выполненных Ф. Хасановой, Р. Урасиным, Т. Ахметовым, З. Муштари и Э. Бурнашевой.

Две пьесы для фортепианного дуэта в переложении Э. Бурнашевой [См.: 10] активно используются в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ и музыкальных колледжей. Они являются переложением двух наиболее известных страниц балета: «Танец огненной ведьмы и Шайтана» и «Вальса». В основу легли соответствующие номера из клавира балета, выполненного композиторами Власовым и Фере. Фактура пьес органично распределена между двумя партиями, эффектна и разнопланова.

В Фантазии для двух фортепиано З. Муштари представлены несколько номеров балета. «Досочиненные З. Муштари модуляционное развитие темы вальса, переходы между разделами и кода, в которой синтезируются основные темы Фантазии, естественно вплетаются в ткань музыки Ф. Яруллина. Материал расположен в соответствии с единым драматургическим замыслом. Фантазия отличается логичностью чередования тем и компактностью формы», – так охарактеризовала эту фантазию Ф. Хасанова во вступительной статье к сборнику [8. С. 4].

Концертная транскрипция трех пьес из балета «Шурале», созданная Р. Урасиным [11], является, на наш взгляд, наиболее совершенным переложением в ряду сочинений, основанных на материале данного произведения.

Р. Урасин – пианист, наделенный композиторским даром, смог не просто переложить наиболее популярные номера балета, но и внести много своего, авторского, сохранив при этом всю красоту и совершенство музыки Ф. Яруллина. Фактура всех трех пьес очень разнообразна, здесь применяются смелые пианистические приемы, свежие гармонические и мелодические элементы. По художественной выразительности и смелым фактурным решениям транскрипции Р. Урасина приближаются к концертным транскрипциям Ф. Листа.

Концертные обработки балетной музыки композиторов Татарстана были написаны Ф. Хасановой в ходе подготовки к телепередачам цикла «Фортепианная музыка композиторов Татарии», прошедшего в 80-е годы XX столетия на телевидении РТ. В них она являлась сценаристом, ведущей и исполнителем. В ряде передач, посвященных оригинальным авторским сочинениям, впервые прозвучали и переложения балетов «Шурале» Ф. Яруллина, «Зюгра» Н. Жиганова и «Горная быль» А. Ключарёва.

Переложение музыки «Шурале» Ф. Хасанова обозначила как «исполнительская редакция», подчеркнув этим свою скромную роль в данной работе. В основу сборника из шести пьес положены соответствующие номера клавира. Естественно, автор обработки не ограничился «переписыванием» страниц клавира. Ф. Хасановой внесены изменения в изложение музыки, в формообразование. Например, последняя пьеса «Сцена» включает в себя три фрагмента балета, заново сочинены связки, внесены гармонические и тональные изменения.

Сюите из балета «Горная быль» А. Ключарёва [4] предшествует вступительная статья Ф. Хасановой, где она рассказывает о возникновении этого сочинения. «Фактура клавира балета "Горная быль" настолько богата и пианистична, что многие номера можно исполнять в виде готовых концертных пьес для фортепиано. Так была составлена фортепианная сюита

из этого балета, куда вошли шесть пьес. Две из них ("Танец с мечами" и "Башкирский танец") были обработаны для фортепиано самим автором и изданы при его жизни под названием "Два танца"» [4. С. 3].

Ф. Хасановой была осуществлена и концертная редакция сочинения: проставлена аппликатура, уточнены штрихи, динамика, внесены некоторые изменения в фактуру (перенос из одной руки в другую) и др.

Фортепианная сюита Н. Жиганова озаглавлена «Концертные обработки для фортепиано из балета Н. Жиганова "Две легенды"» [5]. Обработку и редакцию осуществили Ф. Хасанова и Р. Еникеева.

Сюита из балета «Зюгра» состоит из четырех частей, которые в совокупности представляют основную линию сюжета: «Танец Зюгры», «Романс» – портрет влюбленного в нее юноши, «Народная сцена» и «Адажио. Заключительный дуэт Зюгры и Нура». В ходе работы Ф. Хасановой над сюитой материал балета был значительно преобразован. Работая с клавиром и партитурой балета, пианистка «перекраивала» музыкальный материал, заново выстроила «Народную сцену» и «Адажио», присочинила коду в «Зюгре», изменила фактуру «Романса», сделав ее более удобной для исполнения. На протяжении всей работы Ф. Хасанова советовалась с Н. Г. Жигановым, предлагая свои варианты и оставляя одобренные автором.

Концертная редакция балета Н. Жиганова «Нжери» осуществлена Р. Еникеевой и озаглавлена «Три фрагмента из балета "Нжери"» [3]. В основу фрагментов положена центральная сцена балета, где Совет старейшин объявляет волю предков: ради спасения народа от засухи в жертву богам должна быть принесена самая юная, самая прекрасная девушка племени – Нжери.

Музыка сочинения, основанного на африканской сказке, передает яркий экзотический колорит. И в фортепианном изложении посредством фактурных, интонационных, тембровых и особенно ритмических находок достигнута колористическая яркость в передаче звуков там-тама, созывающего народ, танца воинов, возгласов старейшины и биения сердца Нжери.

Кроме вышеназванных балетов, Ф. Хасанова осуществила переложение «Романса» из балета «Зюгра» для двух фортепиано [2] и концертную обработку для фортепиано романса «Забыть не в силах» Р. Яхина [12].

Татарская фортепианная музыка многообразна, колоритна, самобытна. Ее трудно представить без переложений и обработок народных песен, балетов, опер. Фортепианная и вообще инструментальная музыка вошли в композиторскую практику татарских композиторов в 30-е годы XX века. Однако известно, что в период становления татарской композиторской школы самодеятельные исполнители широко практиковали исполнение

народных песен на различных инструментах (в том числе и на фортепиано), приспособивая их для этих инструментов, но сохраняя при этом их своеобразие. Богатые возможности фортепиано, по сравнению с другими инструментами, обусловили широкое распространение жанра концертных обработок и транскрипций. Эти жанры – показатель зрелости исполнительской школы, так как в каждом таком произведении представлены сложные пианистические задачи, ярко выражено виртуозное начало, использованы различные виды техники, фортепианной фактуры, богато развернута мелодика с изысканной мелизматикой.

В свое время Бэла Барток открыл для европейского слушателя румынский, венгерский, болгарский фольклор, создав блистательные образцы произведений на фольклорные темы, представив их в концертной обработке для фортепиано. А стилистически утонченные переложения балетов П. Чайковского, выполненные Михаилом Плетнёвым, и сегодня гарантируют успех исполнителю. Среди переложений и обработок музыки татарских композиторов немало тех, что достойны самой широкой известности. Они позволяют исполнителю наиболее точно прочувствовать оригинальность произведения, его неповторимый колорит, национальное своеобразие.

Исполнение национальной классики в различных вариантах на большой сцене – важная задача исполнителей татарской музыки. От этого зависит ее популярность в стране и в мире. Многочисленный фонд имеющихся переложений, обработок, транскрипций, фантазий позволяет показать глубину мысли, красоту фактуры и блеск техники исполнителя. Именно поэтому как сегодня, так и в будущем переложения, обработки и транскрипции будут занимать большое место в татарской фортепианной музыке.

Список литературы

1. *Бородин Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fenomen-fortepianno-j-transkripcii-opyt-kompleksnogo-issledovanija.html>. Дата обращения: 20.09.2017.

2. *Жиганов Н.* «Романс» из балета «Зюгра»: Переложение для двух фортепиано Ф. Хасановой // Хрестоматия по татарской фортепианной музыке. Т. 2. Казань, 1987.

3. *Жиганов Н.* Три фрагмента из балета «Нжери» / Концерт. ред. Р. Еникеевой. Рукопись.

4. *Ключарёв А.* Сюита из балета «Горная быль» для фортепиано / Сост. и концерт. ред. Ф. И. Хасановой. Казань, 2001.

5. Концертные обработки для фортепиано из балета Н. Жиганова «Две легенды» / Сост.-ред. и авт. предисл. Ф. И. Хасанова. Казань, 2010.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
7. *Реженинова Н.* Понятие «фортепианное переложение» как терминологическая проблема. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-fortepiannoe-perelozhenie-kak-terminologicheskaya-problema>. Дата обращения: 20.09.2017.
8. Фантазия на темы из балета Ф. Яруллина «Шурале»: Своб. обработка для двух фортепиано / Сост. З. Муштари. 2-е изд., стереотип. Казань, 2010.
9. Фортепианные транскрипции: Рахманинов, Пуччини, Сибелиус, Дебюсси, Респиги, Казелла, Стравинский, Прокофьев, Глазунов. [Электронный ресурс]. URL: <http://intoclassics.net/news/2013-04-08-25745>. Дата обращения: 20.09.2017.
10. Хрестоматия по татарской фортепианной музыке. Т. 2. Казань, 1987.
11. *Яруллин Ф.* Три пьесы из балета «Шурале»: Концертная транскрипция для фортепиано Р. Урасина. Казань, 2003.
12. *Яхин Р.* Забыть не в силах: Концерт. обработка для фортепиано Ф. Хасановой. Казань, 2007.

В. И. Стоянова

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

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

«КАКОЕ БЕДСТВО, ЧТО ОН ИСЧЕЗ. НО КАКОЙ СВЕТ НАМ ОСТАВИЛ...»: К СТОЛЕТИЮ ДИНУ ЛИПАТТИ

2017 год, безусловно, запомнится музыкантам-профессионалам и меломанам «Годом Дину Липатти». Столетие со дня рождения великого мастера отмечено вечерами памяти, конференциями и фестивалями (в том числе с исполнением произведений самого Липатти) в концертных залах Румынии, Франции, Швейцарии, Италии, Турции, Молдовы, США и других стран. К наиболее значимым событиям отнесем открытие высших фортепианных курсов «Le Mémorial Dinu Lipatti» в Женеве, возобновление присуждения исполнительской Премии Липатти и выход в свет I тома сборника писем музыканта в Бухаресте [4].

Сегодня нужно говорить о Липатти не только как о выдающемся пианисте, но и композиторе и педагоге-методисте: время доказало актуаль-

ность его композиторских опусов и исполнительских трактовок, так же как и большое влияние на формирование европейских пианистов.

Дину Константин Липатти родился 19 марта 1917 года в Бухаресте, в семье страстного меломана Теодора Липатти, и первые навыки игры на фортепиано получил от мамы. Когда Дину исполнилось 11 лет, близкий друг семьи композитор М. Жора¹ познакомил Дину с наставницей, которой тот, по собственному признанию, «полностью обязан своим фортепианным мастерством» [9. Р. 11]². В классе Флорики Музическу³ в Королевской академии музыки и драматического искусства в Бухаресте Липатти провел 4 года (1928–1932), но профессиональное общение и близкую дружбу сохранял до конца своих дней. В одном из последних интервью Липатти так оценивает роль своего профессора: «В дальнейшем у меня было много педагогов; я был учеником А. Корто, но знаю и не забуду никогда, чем обязан Ф. Музическу, которая держала меня под своим строгим контролем все эти годы» [8. Р. 67].

Музическу воспитывала в учениках то, что она называла «музыкальной честностью». Профессор отнюдь не считала своей заслугой воспитание Липатти-виртуоза: свою главную задачу в работе с «этим выдающимся талантом» она видела в том, чтобы научить его терпению и тщательности в занятиях, предостеречь «от формирования комплекса исключительности» – это подтверждает факт отсутствия публичных выступлений Дину за годы учебы (исключая консерваторские экзамены) [См.: 8. Р. 54, 65]. «Нужно, чтобы артист по-настоящему служил музыке, честно служил ей, а не искал пути к легкому успеху», – говорила Музическу [1. С. 85].

Несколькими годами позже Липатти в ее классе обучалась уроженка Кишинёва, девочка-вундеркинд Гита Страхилевич, которая, рассказывая о строгости и принципиальности наставницы, вспомнила и такой случай:

¹ Михаил Жора (рум. *Mihail Jora*, 1891–1971) – румынский композитор, дирижер, пианист, рецензент. Профессор теоретических дисциплин и ректор (1941–1947) Бухарестской консерватории; почетный член европейских музыкальных обществ, один из основателей Союза композиторов Румынии.

² Здесь и далее все цитаты с иностранных языков на русский даны в переводе автора статьи. Существует немало количество работ о Липатти, но фактически все они написаны на румынском и французском языках. Из русскоязычной литературы обратим внимание читателя на публикации Р. Э. Лейтес: статью «Жизнь, подобная комете» в журнале «Советская музыка» (1969. № 8) и переводную работу «Дину Липатти – исполнитель» в сборнике «Страницы истории румынской музыки» (М., 1979).

³ Флорика Музическу (рум. *Florica Musicescu*, 1887–1969) – выдающийся фортепианный педагог, одна из основателей румынской исполнительской школы, дочь композитора, хорового дирижера и деятеля культуры Г. Музическу. Окончила Лейпцигскую консерваторию, из-за травмы руки отказалась от сольной карьеры. Среди ее учеников – Д. Липатти, М. Фотино, Р. Лупу, М. Кац, Х. Жеря.

каждую новую программу Гита уже на следующий урок приносила в готовом темпе и наизусть, что порождало в педагоге сомнение – не играны ли прежде эти произведения? Несколько раз программа полностью менялась, и только убедившись в честности и таланте девушки, Музическу стала помогать ей: «содействовала отмене платы за обучение и назначению стипендии, рекомендовала для занятий с частными учениками и участия в концертах на радио», а также – для ансамблевых выступлений с Дж. Энеску [2. С. 150].

Музическу является одной из основательниц известной сегодня всему миру румынской фортепианной школы. Она знаменита своими упражнениями по высвобождению рук, снятию зажимов с тела. Абсолютно свободная рука при моментальной мобилизации кисти позволяет брать аккорды легко, а также использовать все возможные нюансы: когда нужно – дать предельное *forte* или легчайшее *piano*, задействовать максимальную чувствительность кончиков пальцев. Совершенство техники и качество звука – вот то, что всегда отличало воспитанников Музическу.

В 1933 году происходит знаменательное событие: ее ученики – Мария Фотино и Дину Липатти – проходят в финал престижного международного конкурса пианистов в Вене (в нем приняло участие 252 музыканта), а сама профессор и ее педагогический метод становятся объектом профессионального интереса европейских коллег. Липатти, обладатель II премии, получает самые благожелательные отзывы и приглашение продолжить обучение во французской Школе музыки (*École normale de musique*) [См.: 8. Р. 56]. Следующие пять лет он живет в Париже, где обучается в фортепианном классе у А. Корто («Он играет как Горовиц и будет одним из величайших пианистов завтра», – представлял Корто нового ученика), симфоническому дирижированию у Ш. Мюнша и композиторской технике у Н. Буланже [См.: 7. Р. 159].

Заниматься композицией Липатти начал задолго до переезда в Париж: первые сочинения, навеянные румынским городским фольклором, были созданы им в 16 лет, под руководством М. Жоры. В дальнейшем в его произведениях ощущаются влияния близкого друга Дж. Энеску, французских импрессионистов и неоклассиков. Дважды ему присуждались высокие награды: I премия среди композиторов на конкурсе Дж. Энеску (1934) и Серебряная медаль Французской Республики (1937).

Авторству Липатти принадлежит свыше 20 опусов, среди которых есть камерные, вокальные, симфонические и фортепианные сочинения. Это Соната для фортепиано (1932), Сонатина для скрипки и фортепиано (1933, посвящена М. Жоре), симфоническая сюита «*Șătrarii*» («Цыгане», 1934), Концертино в классическом стиле для фортепиано и струнного ор-

кестра (1936, с посвящением Ф. Музическу), Фантазия для фортепиано, скрипки и виолончели (1936), Ноктюрн для фортепиано (1937), Концертная симфония для двух роялей и оркестра (1938, посвящена Ш. Мюншу), 2 румынских танца в народном стиле для двух роялей, 3 ноктюрна для фортепиано, Концерт для органа и фортепиано с оркестром, Импровизация для скрипки, виолончели и фортепиано (все – в 1939), Фантазия для фортепиано (1940), Сонатина для левой руки для фортепиано, Фантазия для фортепиано и органа, 5 песен для голоса и фортепиано на стихи П. Верлена (все созданы в 1941), 3 румынских танца для двух роялей (1943), Мелодии для голоса и фортепиано на стихи А. Рембо, П. Элюара, П. Валери (1945), Румынские танцы для фортепиано и оркестра (1945), марш «Henri» для фортепиано в 4 руки (1950), Серенада для духового квартета (незакончена). Также музыкантом написаны каденции к фортепианным концертам В. А. Моцарта и Й. Гайдна, транскрипции сочинений И. С. Баха, Д. Скарлатти и других.

Вопросы фортепианной педагогики заинтересовали Липатти в 17 лет: вначале со свойственной ему скрупулезностью он стремился детально познать ремесло; в дальнейшем слова «учись, обучая других» стали его девизом. «Наряду с собственно знанием инструмента (т. н. инструментальной техникой) важнейшей задачей артиста является нахождение наиболее точного баланса между двумя элементами личности: интеллектом и темпераментом. Помогая ученикам найти этот баланс, обогащаешь свой собственный опыт», – признавался Липатти [9. Р. 13].

Методические принципы и рассуждения о фортепианном мастерстве в немалом объеме содержатся в его переписке с педагогами и ведущими музыкантами своего времени. Так, в письмах из Парижа к Музическу (сохранилось 57 писем) находим «не только его заметки о выступлениях услышанных им пианистов, но и размышления о сугубо профессиональных вопросах фортепианной техники и педагогики» [9. Р. 11]. Интересно письмо от 16 мая 1939 года, где он, рассказывая о своем последнем приобретении – книгах М. Жаэль¹ «Музыка и психофизиология» и «Прикосновение и способы туше», отмечает: «Постоянно читаю... приемы стараюсь применить на практике: играю повторяющиеся ноты... одним и тем же пальцем! Звучит лучше» [9. Р. 12].

¹ Мари Жаэль (фр. *Marie Jaëll*, 1846–1925) – французская пианистка, композитор, педагог. Ученица И. Мошелеса и Ф. Листа, вошла в историю как первая пианистка, исполнившая все сонаты Л. Бетховена. Изучение физиологии, неврологии и психологии легло в основу создания метода обучения игре на фортепиано, известной как «метод Жаэль», опубликованной в 11 книгах. В письме Липатти речь идет о книгах «*La musique et la Psychophysiologie*» (Paris, 1896) и «*Le toucher et le Mécanisme du Toucher*» (Paris, 1897).

Это эпистолярное общение – обмен мнениями, обсуждение вопросов фортепианной теории, конкретные практические рекомендации – продолжилось и в период, когда Липатти был приглашен вести класс в Женевской консерватории. В письме от 28 февраля 1944 года Липатти благодарит педагога за терпение и мудрость, за ее советы, без которых не смог бы решить сложные педагогические задачи (в его классе 10 учеников), признается: «...порой у меня выскакивают Ваши фразы. Поначалу я испытывал затруднения в выражении мыслей через подходящие образы, но сейчас все наладилось, и меня даже считают ужасно строгим преподавателем» [9. Р. 13].

Все, знавшие музыканта, отмечали его огромную работоспособность, в сочетании с артистизмом, гениальностью и большой любовью к жизни. «Дину Липатти был прост и скромн, с очень хорошим чувством юмора, застенчивый и смелый одновременно, а в отношениях с людьми всегда внимателен, заботлив, деликатен и в высшей степени щедр», – характеризовала своего ученика Ф. Музическу [5]. Одновременно с тем его друзья и коллеги говорят о строгости и самодисциплине, а также о большой скрупулезности в работе.

Вот как описывает сам пианист этапы своей работы над произведением: «Первую неделю пытаюсь выучить партитуру, не подходя к роялю, – это большое преимущество, особенно в случае если это партитура для фортепиано и оркестра: таким образом я учу не только свою партию, но все произведение в ансамбле. Только после этого я пытаюсь установить аппликатуру, так как хорошая аппликатура сокращает работу вдвое и позволяет держать произведение в памяти долгие годы. Далее идет нюансировка, и здесь следует как можно больше сверяться с указаниями и пожеланиями автора. Мне достаточно месяца или двух, чтобы выучить произведение, но не вынести его на публику. Считаю, что потом нужно его оставить отдохнуть и через несколько месяцев вернуться к окончательной интерпретации» [5].

Профессиональные и человеческие качества Липатти в равной мере восхищали как слушателей, так и коллег-музыкантов: к нему обращались за советом, писали письма из Европы, США, Австралии. Родство душ и дружба длиной в жизнь связывала Липатти с К. Хаскил¹. Они много играли вместе: настоящим откровением стал Двойной концерт В. А. Моцарта, к которому Липатти написал несколько каденций.

¹ Клара Хаскил (рум. *Clara Haskil*, 1895–1960) – румынская пианистка, ученица Р. Роберта (Вена), обладательница Золотой медали Парижской консерватории (выпуск 1909 года, класс Ж. Морпена и А. Корто). До Второй мировой войны активно гастролировала в Европе. С 1963 года в швейцарском городе Веве ежегодно проходит конкурс ее имени.

В 1943 году у Липатти диагностировали лимфогранулез: были испробованы все возможные лекарства и методы лечения. Все это время Липатти находился в зените своей мировой славы: пианист не прерывал гастролей, лекций, проживал максимально полную, несущую другим радость жизнь, нес предельные физические нагрузки, грозившие ему полным параличом. «Я не жалею о болезни, она научила меня чувствовать глубже», – говорил Липатти, а близкие замечали, что каждый день ему приходилось прилагать нечеловеческие усилия, чтобы продолжать жить и работать [См.: 5]. На время помогло лекарство (кортизон), которое прислал из Америки И. Ф. Стравинский, и в начале 1950 года Липатти дал несколько концертов в Цюрихе, Бёрне и Женеве.

В Женеве, в концертном зале *Victoria-hall* 22 февраля 1950 года он исполнил концерт Р. Шумана *op. 54* с оркестром под управлением Э. Ансерме¹, а 23 августа, в сопровождении Г. Караяна, в последний раз выступил с оркестром: на фестивале в Люцерне прозвучал Концерт *C-dur* В. А. Моцарта с каденцией, сочиненной Липатти [См.: 3. Р. 94].

Последним в жизни артиста стал сольный концерт, прошедший 16 сентября во французском Безансоне. В программу вошли Партита И. С. Баха (№ 1 *B-dur*), Соната № 8 В. А. Моцарта (*a-moll*), два экспромта Ф. Шуберта (№ 3 *Ges-dur* и № 2 *Es-dur*) и 13 вальсов Ф. Шопена². 2 декабря 1950 года он скончался на своей вилле в пригороде Женевы.

Липатти является ярким представителем национальной школы. Свои произведения, так же как и сочинения других соотечественников (Липатти считают лучшим исполнителем всех трех сонат Дж. Энеску), пианист включал в *clavierabend*'ы. Регулярно выступал на родине: сольно и с фортепианными концертами под управлением румынских дирижеров (особенно часто с Дж. Джорджеску, И. Перлей, Т. Рогальским). По завещанию супруги Мадлен Данауэр (она же – соученица по классу Ф. Музическу и многолетняя партнерша по фортепианному дуэту), композиторский архив Липатти передан в Союз композиторов Румынии.

Теоретические работы Липатти только ждут своих исследователей. В сохранившихся набросках «Курса исполнительского мастерства» музыкант говорит о великих композиторах – Бахе, Моцарте, Бетховене, Шопене, которые своими опусами превзошли технические возможности инструментов своего времени: «Бетховен всю требует наш современный

¹ Эрнест Ансерме (фр. *Ernest Ansermet*, 1883–1969) – швейцарский дирижер, близкий друг семьи Дину и Мадлен Липатти.

² Видеоматериалы концерта легли в основу французского документального фильма «*Le récital de Besançon*», реж. Ф. Роже (*Phillipe Roger*) (2010).

рояль, тогда как Шопен, уже имея такой инструмент, был первым, кто "расцветил" его» [9. Р. 14]. Точное воспроизведение стилистики эпохи он уподобляет историческим реконструкциям, призывая максимально использовать достижения прогресса. При всем том он требует тщательно изучать и анализировать текст, чтобы максимально точно понять авторский замысел и затем вдохнуть в него «богатство наших сердец, спонтанность, свободу, разнообразие чувств и т. д.» [9. Р. 14–15].

Липатти считается непревзойденным шопенистом, исполнителем партит И. С. Баха и сонат Д. Скарлатти. Его дискография включает также записи концертов Э. Грига, Р. Шумана, Ф. Листа, В. А. Моцарта (самые выдающиеся работы сделаны совместно с Г. Караяном) и единственную запись композитора-современника, сделанную в 1948 году для ЕМТ – «Alborada del grazioso» М. Равеля. «Зрелость музыкальных концепций Липатти возводит его на одно из первых мест, которые по праву занимают великие», – писал через год после его ухода А. Онеггер [См.: 6. Р. 55].

Если внимательно посмотреть видеозаписи пианиста, создается ощущение, что его рука будто специально создана для игры на рояле: широкая и мягкая, она охватывает дуодециму – подобные данные в истории фортепианного исполнительства находим у И. С. Баха, С. В. Рахманинова, С. Т. Рихтера и А. Б. Микеланджели. В игре Липатти сочетаются лиризм, поэтичность и искренность, которые слышны в каждой его фразе, и фортепианная техника высочайшего уровня – качества, которые крайне редко встречаются вместе и тем более ценны.

Его звуковая палитра обладает поистине удивительным богатством, а простота и выразительность фразировки понятна каждому слушателю. «Он играл не только очень эмоционально, но и в высшей степени с большим уважением к авторам произведений», – говорила Н. Буланже [5]. Будь то в кругу меломанов или на страницах самых авторитетных профессиональных изданий, Липатти всегда упоминаем в числе первых величайших пианистов XX века.

Н. Буланже, с которой Липатти делился самыми личными переживаниями, работал вместе над «Курсом исполнительского мастерства», к которой обращался не иначе как «Моя дорогая Надя», а письма заканчивал словами: «Обнимаю со всей моей нежностью, с уважением, Ваш Дину», – вероятно, наиболее точно охарактеризовала наследие, которое оставил нам великий музыкант. Некоторое время спустя после его ухода она сказала: «В тишине мира мне хотелось бы найти то, чего необходимо достичь, чтобы понять его послание. Какое бедствие, что он исчез, но какой свет нам оставил...» [3. Р. 54].

Список литературы

1. *Речь Флорики Музическу* // Имени Чайковского: Сб. статей и документов о Втором международном конкурсе музыкантов-исполнителей им. П. И. Чайковского / Ред.-сост. А. В. Медведев. М., 1966. С. 85–86.
2. *Стоянова В. И.* Из истории фортепианной культуры Молдовы: Г. Б. Страхилевич – музыкант, просветитель, личность // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 9: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. (Казань, 6 апреля 2016 года) / Сост. В. И. Яковлев. Казань, 2017. С. 149–155.
3. *Bărgăuanu G.* Corespondența dintre Dinu Lipatti și Nadia Boulanger // *Muzica*. 2000. № 4 (44). P. 52–96.
4. Dinu Lipatti. *Scrisori*. Vol. 1: Corespondența cu profesorii săi: Mihail Jora, Florica Musicescu și Nadia Boulanger. București, 2017.
5. Dinu Lipatti. *Sonată pentru omul bun* [Докум. телефильм, на рум. яз.]. Режиссер Р. Цукел (Ruxandra Tachel). TVR-1. 22.06.2013.
6. *Hommage à Dinu Lipatti*. Genève, 1951.
7. *Paladi M.* Mîinile care cântă // *Muzica*. 2004. № 4 (60). P. 157–160.
8. *Paladi M.* O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX. Florica Musicescu, întemeietor de școală. București, 2012.
9. *Tănăsescu D.* Dinu Lipatti pedagog // *Muzica*. 1991. № 1 (5). P. 11–15.

У Мусяо

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

Д. Р. Загидуллина

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ХЭ ЛЮЙТИНА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТЫ

Статья посвящена хоровому творчеству крупного китайского композитора Хэ Люйтина (1903–1999), оказавшего значительное влияние на развитие музыкальной культуры Китая, автора большого количества самых разнообразных сочинений для хора. Китайские музыковеды не раз обращались к изучению жизни и творчества известного композитора [См.: 1–5]. Однако на русском языке таких трудов не существует. Обращаясь к хоровому творчеству Хэ Люйтина, следует отметить, что работ, посвященных этому вопросу нет ни на китайском, ни на русском языках. В русскоязыч-

ной музыковедческой литературе, посвященной китайской хоровой музыке, его имя упоминается лишь в связи с творчеством других композиторов.

Для сборника «Хоровые сочинения Хэ Люйтина» (Шанхай, 1980) сам композитор отобрал 23 произведения, написанные им с 1934 по 1978 год (как указано в авторском предисловии). Автор также сообщает, что среди выбранных для публикации сочинений есть известные, такие как «Песня рабочих», «Война за Родину», «Новая жизнь». История их сочинения связана с началом войны в Шанхае 13 августа 1937 года, в связи с чем композитор, как и многие люди в те дни, преисполненный патриотических чувств, охваченный идеей спасения государства от гибели, вместе с Шанхайским художественным коллективом отправился на Лунхайскую магистраль (железная дорога Ганьсу-Цзясу) с пропагандистскими концертами поднимать боевой дух населения. Хэ Люйтин пишет, что в этот период им было создано много хоровых песен. Например, сочинение «Всеобщая война против Японии» было завершено на пароходе, когда он плыл из г. Наньцзин в г. Нанкоу; песни «Братья, взяли друг друга за руки» и «Передовой отряд против врага» написал при движении вдоль Лунхайской магистрали, а «Партизанская песня», «Артиллерийская песня», «На поле боя» созданы в конторе Восьмой армии Шаньси (Юго-Западная провинция Китая).

«Партизанская песня» была преподнесена в качестве подарка солдатам от всех артистов Шанхайского художественного коллектива. На концерте, где состоялась ее премьера, присутствовали высокопоставленные кадровые работники генерального штаба. Все эти песни получили очень быстрое и широкое распространение по всей стране.

«Победный марш» Хэ Люйтин написал в 1938 году в Ханькоу, «Вспыхивать весеннюю глину», «Возврат своих земель» и «Победный марш № 2» – в Цунцине, «Вступление в новый век» (другое название «Начало 1942 года») – в северной провинции Цзянсу. Обработка народной песни провинции Шэньбэй «Красный Восток» была сделана Хэ Люйтином в г. Яньань, песня «Молодежь нового Китая» – в 1938 году в провинции Хэбэй. Сочинения «Отряд на празднике», «Расцвела роза в моем сердце», «Бессмертный наш лидер», «Не остановимся, пока не переплывем на другой берег реки Хуанхэ» написаны в Шанхае. Уже после 1976 года были написаны два произведения – «Песня военного флага» и «Третье вооруженное восстание в Шанхае».

Хэ Люйтин добавил в предисловии, что поскольку война продолжалась долго, то не все написанное в те годы удалось сохранить. Для включения сочинений в сборник пришлось приложить большие усилия: восстановить и лишь потом подготовить к изданию. Композитор выразил сожаление, что не все хоровые песни, созданные в годы войны, удалось

включить в сборник, хотя они были очень популярными прежде, однако их ноты, к сожалению, утеряны.

Таким образом, «Собрание хоровых сочинений» Хэ Льюитина представляет собой сборник из 23 произведений, написанных на протяжении 44 лет, собранных и подготовленных к публикации самим композитором. Рассмотрим подробнее некоторые номера.

№ 1. «Весеннее озеро Сиху» (1934). Песня, впервые прозвучав в кинофильме «Лодочница», сразу получила широкое распространение и популярность в народе. Это одна из единичных лирических хоровых песен Хэ Льюитина, воспевающих красоту природы родного края. Сам музыкальный образ, а также все выразительные средства нехарактерны для большинства хоровых песен композитора: мягкие «краски» тональности *ля-бемоль мажор*, размер 6/8 с типично баркарольным ритмическим рисунком, умеренный темп, плавный рисунок мелодии, простая классическая гармония в сопровождении. Форма складывается из двух куплетов с припевом.

Песня открывается двухтактовым вступлением фортепиано, в котором устанавливается рисунок гармонического фона, который затем выдерживается на протяжении всего первого куплета: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ .

Весь первый куплет песни звучит в исполнении солиста (сопрано) мягко, приглушенно. Ее мелодия изложена в среднем регистре, все интонации уравновешенны. Мелодическая линия певца дублируется в партии фортепиано. Форма куплета – классический восьмитактовый период повторной структуры.

Moderato ♩-114 賀培眞詞

晴 晴 朝 陽 上 柳

梢。 淡 淡 青 烟 漫 山 腰。

В припеве вступает четырехголосный смешанный хор. Интонационно в нем развиваются мелодические обороты запева солиста. Сохраняется

ритмический рисунок баса, однако в партии правой руки появляются шестнадцатые, приносящие легкое волнение в атмосферу сочинения.

Второй куплет строится на новом тематическом материале, исполняется всем хором. В сопровождении остается движение шестнадцатых из припева, но меняется рисунок баса: он становится более подвижным, добавляя момент изобразительности в партию фортепиано (движение легких волн). Во втором припеве сочетаются черты запева и припева: партия хора буквально повторяется, а аккомпанемент объединяет средства первого и второго куплетов песни.

Восьмитактовое фортепианное заключение уравнивает всю композицию возвращением первоначальной ритмической формулы баса и всей гармонии. В нем полностью воспроизводится мелодия солиста из первого куплета – спокойно, умиротворенно замирающий арпеджированный аккорд на *pp* завершает композицию. Приведем схему формы песни:

Разделы	Вст.	a	b	c	B	Заключение a ¹
Такты	2 т.	3–10 т.	11–18 т.	19–26 т.	27–35 т.	36–43 т.

Интересно, что наряду с куплетностью в форме ясно видны черты концентричности: крайние разделы, благодаря заключению фортепиано, обрамляют два припева и второй куплет. Это придает ей особую устойчивость и уравновешенность, соответствующие общему настроению песни.

«Весеннее озеро Сиху» – хор, несложный для исполнения. Характер произведения требует хорошего штриха *legato*, партии написаны в удобной тесситуре, сложных для пения скачков в мелодии нет. Дыхание общее хоровое, длинные фразы требуют от хора исполнения на цепном дыхании. Дирижерские сложности в хоре также отсутствуют. Дирижерская техника – цельная, гибкая. Следует обратить внимание на размер 6/8, который не должен превратиться в 3/8.

№ 5. «Новая жизнь» (1936) – по ряду признаков этот хор стоит особняком среди произведений военного периода. Прежде всего, это единственное сочинение, написанное для трехголосного состава хора (без басов), все вокальные строки дублируются в партии фортепиано; кроме того, на протяжении всего произведения выдержан октавно удвоенный бас, который, возможно, компенсирует отсутствие хорового нижнего голоса.

В нем поется о свободном китайском народе. Автор песни призывает собрать всю волю, чтобы жить дальше. В тексте есть символ великой китайской стены: «Здесь крепкая великая стена, здесь все, как один». Завершается хор призывом: «Не падать духом!».

Еще одно отличие, характеризующее данный хор, – активные модуляционные процессы в тональном плане. Оно задается уже в двухтактовом вступлении фортепиано (F→C) и выдерживается на протяжении всей формы (песня завершается также в *до мажоре*).

Самое важное отличие, выделяющее «Новую жизнь» среди других рассматриваемых сочинений композитора, – построение мелодической линии на *пентатонных оборотах*, придающих звучанию национальный колорит. В целом, мелодия верхнего голоса сочетается с диатоническими аккордами, и если рассматривать мелодическую линию от начала до конца, то можно заметить, что в ней присутствуют все ступени тональностей *фа мажор* и *до мажор*, однако не на протяжении всей песни. Мелодия первого периода песни основана на пентатонном звукоряде *c-d-f-g-a* с устоем *c*, в каденции (8 такт периода) один раз появляется звук *ми*, который также не образует полутонового сопряжения, а мелодическая линия остается в рамках ангемитонной пентатоники. Вторая половина песни строится в пределах звукоряда *c-d-e-g-a*, а внутри мелодии один раз появляется лад *g-a-h-d-e*, вновь не соприкасаясь с другими ладовыми образованиями и снова сменяясь предыдущим. Таким образом, во второй половине песни взаимодействуют два звукоряда одинаковой структуры, расположенные

друг от друга в кварто-квинтовом соотношении. Приведем схему использованных ладов: она наглядно демонстрирует, что первые два лада взаимодействуют на основе общего устоя, а второй и третий – на основе единой структуры:



Сочетание пентатонной мелодии с ее характерными китайскими национальными оборотами с европейской классической гармонией и принципами организации вертикали придают этому произведению неповторимый колорит.

Хор «Новая жизнь» выдержан в радостном характере, однако радость не должна быть искусственной. Для того чтобы такого не произошло, следует исполнять его более напевно. В этом произведении партия теноров написана в довольно низкой тесситуре, а для баритонов выдержан удобный рабочий диапазон, поэтому надо добавить некоторое число баритонов для поддержки теноров. В партии сопрано нота *до* первой октавы также низковата, поэтому мелодию можно полностью передать альтам. В репетиционный период надо обратить внимание на выравнивание регистра в партии сопрано, для этого следует на восходящее движение использовать грудной регистр, а на нисходящее движение – головной регистр. Альтировая партия проста и не содержит трудных скачков. От дирижера требуется, чтобы при дирижировании размер 4/4 не превратился в 2/4.



№ 15. «Вступление в новый век» (1941) – самое развернутое хоровое произведение Хэ Льютина. Во всех источниках содержится информация о

том, что создано оно в 1941 году, однако, возможно, это ошибка, так как текст, опубликованный в данном сборнике, включает в себе слова о победе, которая пришла в 1945 году и принесла освобождение народам. В интернет-источнике был найден другой вариант текста, где поется о весне 1942 года, которая принесет надежду на победу. Возможно, при подготовке сборника к публикации композитор внес изменения в текст произведения. Форма складывается из четырех контрастных разделов, отмеченных авторскими темповыми обозначениями, и коды: первый – *Moderato maestoso*; второй – *Adagio espressivo*; третий – *Tempo di marcia*; четвертый – *Allegro*.

В первом разделе (*Moderato maestoso*) поется о том, что фашисты, как злые демоны, захватили землю. Соответственно стихотворному тексту первоначальная тональность ля мажор буквально сразу меняется на трагический до-диез минор, а далее вновь модулирует в параллельный фа-диез минор. Напряженность создает уже первоначальный тремолирующий аккорд тональности ля мажор, однако на басовом звуке соль-диез, который образует квартсекстаккорд до-диез минора.

Moderato maestoso ♩ = 96 1941

女高音
女低音
男高音
男低音

鲁 军词

啊! 一九四五 你宣布法西斯蒂 恶魔 永 远

啊! 一九四五 你宣布法西斯蒂 恶魔 永 远

Во втором разделе (*Adagio espressivo*), изложенном в тональности ми мажор, басы не участвуют, а партия альтов делится на две строки. Это лирический эпизод, в котором поется о весне 1945 года, которая принесла свет, воскресила надежду и освободила угнетенные народы. Строгая аккордовая фактура в партии фортепиано сменяется арпеджированными ходами баса, придающими музыке взволнованность.

Третий раздел (*Tempo dimarlia*) переключает в тональность *ми минор*, однако постепенно происходит модулирование в *соль мажор* → *ре мажор* → *ля мажор* на словах: «Слушай! Везде звучит песня победы! Человечество обязательно будет освобождено!» Фактура фортепиано наполняется активным движением баса, октавными ходами и энергичными аккордами. Интересно, что и второй, и третий разделы построены на развитии одной восходящей квартовой интонации *си – ми*.

В четвертом разделе (*Allegro*) вновь провозглашаются слова о весне, надежде и победе из второго раздела, но уже в быстром темпе и мажорной тональности. В коде гимнически и торжественно утверждается главная идея победы над фашизмом и вступления в новую жизнь.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese: "全世界将永远得到光明。" (The whole world will forever get light). The score includes dynamic markings like "ff" and "rit.", and a "Cod" section. The piano part features a strong bass line with octaves and chords.

Это произведение более сложное с точки зрения исполнительской формы, написано для профессионального хора. Используются более сложная фактура, многие певческие приемы, требующие от певцов высокой квалификации. Первый раздел – яркий, торжественный марш. Следует внимательно подготовить дыхание ко всему затакту. В первом разделе женские и мужские партии часто представлены разными линиями, рекомендуется репетировать отдельно. Тесситура всех голосов удобна. Штрих *non legato* ближе к *marcato*. Дирижерский жест – крепкий и упругий.

Во втором разделе требуется смена штриха на *legato*, там, где есть шестнадцатые, нужно петь легче и чуть *non legato*. Второй раздел требует петь на цепном дыхании. Дирижерский жест должен быть экономным. Дирижерская техника – цельная, гибкая.

В третьем разделе – темп марша, призывные интонации. Ритмический рисунок совпадает с аккомпанементом. Дирижерский жест – крепкий и упругий. Дыхание должно быть экономным. Атаки твердые и четкие. В конце предполагается штрих *non legato*, при этом сохраняется распевность. В коде – музыка торжественная, но нельзя форсировать звук.

Таким образом, большинство хоров сборника посвящено военно-патриотической теме: многие из них были созданы с 1936 по 1945 год когда шла война с Японией, и были призваны поднимать боевой дух солдат и всего народа в тяжелое время; однако еще в двух песнях, написанных уже в 1978 году – «Песня военного флага» и «Третье вооруженное восстание в Шанхае», Хэ Люйтин вновь обращается к теме той страшной войны.

Произведения, созданные уже в мирное время (1945–1956), также связаны с идеей патриотизма: можно привести в качестве примеров песни «Молодежь Нового Китая», «Бессмертный наш лидер», «Отряд на празднике». Особняком стоят два произведения, в которых композитор обращается к лирической теме, воспевая красоту родной природы, – «Весеннее озеро Сиху», светлые юношеские чувства – «Расцвела роза в моем сердце». Последнее из них относится также к шуточным песням. Еще одно сочинение «Красный Восток» представляет собой обработку для хора китайской народной песни провинции Шаньбэй.

Почти все хоры Хэ Люйтина, представленные в данном сборнике, написаны для смешанного четырехголосного хора. Исключение составляет лишь «Новая жизнь», где участвует трехголосный хоровой состав. Два сочинения адресованы мужскому хору – «Возврат своих земель» и «Не остановимся, пока не приплывем на другой берег Хуанхэ». В некоторых произведениях хор присоединяется к солистам – «Расцвела роза в моем сердце» (сопрано) и «Не остановимся, пока не приплывем на другой берег Хуанхэ» (низкий мужской голос).

Фортепианное сопровождение выполняет в произведениях различные функции, то сливаясь и усиливая звучание хора, то вступая с ним в диалог, то допевая вокальные фразы, то задавая основной тон.

Хоровая фактура характеризуется ясностью, гибкостью распределения голосов между партиями.

Список литературы

1. Дзянь Жуиджи. Рассуждения о Хэ Люйтине. Шанхай, 1995 (на китайском языке).
2. Дзянь Ие, У Дзиньюй. Хэ Люйтин. Хэбэй, 2008 (на китайском языке).
3. Фань Дамин. Хэ Люйтин. Чжэцзян, 1997 (на китайском языке).

4. *Хэ Ичу, Хэ Иуаньйуань*. Мой отец – Хэ Люйтин. Чжэцзян, 2003 (на китайском языке).

5. *Ши Джонсинь*. Жизнеописание Хэ Люйтина. Шанхай, 1989 (на китайском языке).

И. И. Фаррухшин

студент Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – З. З. Митюкова,
преподаватель Казанской государственной консерватории*

ОКТЕТ И. Ф. СТРАВИНСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Камерно-инструментальное исполнительство включает в себя обширный круг задач. Ключевое место среди них занимают вопросы ансамблевого взаимодействия. Однако в отечественной современной методической литературе они не получают должного освещения (особенно в отношении духовых инструментов)¹.

Вовсе остаются незатронутыми проблемы, связанные с работой над *редкими* индивидуальными составами. Ярким образцом такого рода сочинений является Октет Игоря Фёдоровича Стравинского, состав которого остается уникальным по сей день: он написан для флейты, кларнета, двух фаготов, двух труб и двух тромбонов. Прежде данное произведение не становилось предметом специального изучения.

Октет для духовых инструментов занимает важное место в творчестве композитора. Как отметил М. Друскин, «произведение это пограничное между двумя творческими периодами, в нем предчувствуются веяния неоклассицизма» [5. С. 66].

Идея создания Октеда лежала в русле художественных изысканий Стравинского в 20-е годы XX века: в это время композитор стал проявлять

¹ В отечественной литературе лишь одна книга – «Основы ансамблевой техники» А. Д. Готлиба (1971) [4] – посвящена данной проблеме. Однако в ней рассматриваются особенности ансамблевого исполнительства лишь в тех составах, которые включают в себя струнные инструменты и фортепиано. Вопросы ансамблевой игры поднимаются также в ряде статей, но в них интересующая нас проблема не раскрывается в полном объеме: В. В. Березин рассматривает их исключительно на примере хольц-квинтета [См.: 2], а В. И. Легашёв – на примере брасс-квинтета [См.: 7]. Данная проблема вкратце затрагивается также в работах В. С. Попова [8], Д. Д. Благого [3] и др.

особый интерес к жанрам старинной музыки и полифонии¹. Использование именно духового состава также связано с обращением к неоклассицизму². Он писал: «Мой аппетит был возбужден новооткрытием сонатной формы и удовольствием работать с новыми сочетаниями инструментов. Мне нравятся в Октябре их "игры", и могу добавить, что я достиг именно того, к чему стремился» [10. С. 175–176].

Необходимо отметить, что для И. Стравинского в целом характерно отношение к камерно-инструментальной музыке как к области активных поисков: композитор экспериментировал с жанрами и составами, индивидуально подходя к решению каждого отдельного сочинения³. Потому не удивительно, например, то, что в камерно-инструментальной музыке Стравинского практически отсутствуют произведения для *классических* духовых ансамблей (хольц-квинтета, брасс-квинтета). Среди ансамблевых сочинений наибольшую часть составляют произведения для *смешанных* составов⁴. Примечательно, что чаще всего в них количественно преобладают именно духовые инструменты⁵.

В Октябре Стравинский ставил для себя новые художественные задачи. Во-первых, его целью было «создание музыкального произведения с по-

¹ Обращение композитора к старинным пластам музыки во многом было связано с его интересом к творчеству И. С. Баха. Приобщение к музыке XVIII века в наибольшей мере произошло в период работы Стравинского над балетом «Пульчинелла» (1919). Хотя неоклассические черты в творчестве Стравинского проявлялись еще в ранних произведениях, впервые эстетическая программа неоклассицизма была заложена им именно в «Пульчинелле». Замыкает неоклассический период опера «Похождения повесы» (1951).

² Октеды для духовых инструментов были широко распространены в творчестве венских классиков. Широко известны, например, дивертисменты для духового октета Моцарта; Октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов *Es-dur* ор. 103 Л. Бетховена и др.

³ В связи с этим представляется закономерным интерес Стравинского к созданию переложений своих произведений для *камерных* составов, например, обработки партитуры «Истории солдата» в виде Сюиты для кларнета, скрипки и фортепиано (1920).

⁴ Обилие сочинений для смешанных составов в творчестве Стравинского становится особенно очевидным, если сравнить их количество с произведениями, условно говоря, «чистых» составов. Среди таковых – Три пьесы для струнного квартета (1914), Концертино для струнного квартета (1920), Симфония духовых инструментов (1920).

⁵ Наиболее яркими среди данных сочинений являются Регтайм для флейты, кларнета, двух корнетов, тромбона, двух скрипок, альты, контрабаса, ударных и цимбал (1918); Октет для флейты, кларнета, двух фаготов, двух труб и двух тромбонов (1923); Эбеновый (Черный) концерт для кларнета соло, пяти саксофонов, бас-кларнета, валторны, пяти труб, трех тромбонов, фортепиано, арфы, гитары, контрабаса и ударных (1945); Септет для кларнета, валторны, фагота, фортепиано, скрипки, альты и виолончели (1953) и др.

мощью средств, которые несут заряд эмоциональности сами по себе. Эта эмоциональность средств выражения обнаруживает себя в разнородной игре движений и звучаний» [6. С. 40]. Во-вторых, композитор желал создать сочинение для необычного сочетания инструментов. Обращение к исключительно духовому составу Стравинский обосновывает следующим образом: «Эта группа представлялась мне наиболее подходящей для создания той строгости, которой я добивался» [6. С. 39–40]¹.

Октет имеет посвящение Вере де Боссé (1888, Санкт-Петербург – 1982, Нью-Йорк), художнице, актрисе Камерного театра и русского немого кино². С ней И. Стравинского познакомил С. Дягилев во время «Русских сезонов» в Париже.

Замысел Октета появился у И. Стравинского в 1922 году. Он начал работу над этим произведением во французском городе Биарриц, закончив его в очень короткие сроки³. Октет был дописан в Париже в 1923 году. Тогда же состоялась его премьера в театре Гранд-Опера на «Концертах Кусевицкого». Октет был исполнен под управлением самого Стравинского, став его дебютным выступлением в качестве дирижера. Композитор признавался: «Я дирижировал Октетом при его первом исполнении, несмотря на сильное чувство страха, вызванное, я думаю, тем, что он был моим первым концертным сочинением, с которым я сам знакомил публику» [10. С. 176].

Октет написан в трех частях: 1. Сinfония, 2. Тема с вариациями, 3. Финал. Первая часть трактуется как увертюра и *Allegro*. Вторая сочетает в себе черты вариаций и рондо (первая вариация периодически возвращается наподобие рефрена; в остальных ярко проявляются характерные жанровые черты галопа, вальса, марша). Финал имеет трехчастное строение. Октет завершается краткой кодой, в которой Стравинский неожиданно меняет стилистику, а именно – сочинение, полностью обращенное к классике, композитор замыкает кодой, выдержанной в джазовом колорите.

К основным ансамблевым задачам в Октете нами были отнесены следующие: выстраивание динамического баланса и точное воспроизведение нюансов, работа над метроритмом (главным образом, передача формул общего движения, синкоп и полиритмии), синхронность.

¹ Как писал Стравинский, состав Октета приснился ему во сне. Описывая его, композитор акцентирует внимание на исполнителях: «...я хорошо помню, что меня заинтересовало во сне – количество музыкантов. Помню также, что, дойдя в подсчете до восьми, я снова взглянул на них и увидел, что они играют на фаготах, тромбонах, трубах, флейте и кларнете...» [10. С. 174–175].

² В партитуре Октета посвящение не выписано, однако информация об этом содержится в «Диалогах» Стравинского.

³ Подробнее о процессе создания Октета см. в «Диалогах» [10. С. 175].

В отношении *динамики* методы работы над Октетом во многом близки к тем, что применяются в игре хольц-квинтета [См.: 2]. Вместе с тем решение вопросов динамического баланса в этом сочинении требует особого внимания, так как состав Октета, в отличие от классического деревянного духового ансамбля, включает *равное* количество как деревянных, так и медных инструментов (из медных представлена не валторна, как в хольц-квинтете, а две трубы и два тромбона).

По отношению к Октету представляется спорной рекомендация В. Березина, суть которой заключается в том, что главным правилом выстраивания динамики в ансамбле является «предельно яркая, даже утрированная по субъективному ощущению исполнителей нюансировка» [2. С. 161]. Динамика в Октете не требует форсированного звука, поскольку композитор сам «позаботился» о выстраивании общего звукового баланса в каждом конкретном эпизоде: Стравинский «чуткой рукой архитектора» предельно подробно проставил нюансировку с учетом динамических особенностей каждого звучащего инструмента. Вследствие этого задача исполнителей сводится к корректной передаче тех звучностей, которые указаны автором сочинения.

Переходя к вопросам *метроритма*, важно отметить, что для Стравинского ритм – наиважнейшее средство достижения выразительных эффектов. Их воплощение ставит перед музыкантами соответствующие исполнительские задачи. С точки зрения ансамблевого исполнения, наиболее существенными из них в Октете представляются такие задачи, как проведение единой линии, раздробленной по разным партиям (в том числе с передачей мотивов от одного голоса к другому, параллельное движение ритмически сходных и контрастных линий); исполнение синкопированных ритмов; полиметрия и полиритмия.

Во многих разделах Октета энергия движения (биение ритмической пульсации) создается благодаря так называемым «формулам общего движения» (термин А. Готлиба), под которыми понимаются фигуры с характерной ритмической пульсацией: «происходящее в процессе совместной игры "наложение" ритмического рисунка одной партии на рисунок другой» [4. С. 31]. В «Октете» такие «формулы» непродолжительны, они постоянно сменяются одна другой. Они выполняют также колористическую функцию. Их выразительная роль может быть передана только при четкой координации движения голосов.

Проблема *синхронности* наиболее остро встает в Октете при исполнении трели в ансамбле (с первых же нот Октета Стравинский вводит ее у фаготов) и совместном движении мелодических и аккомпанирующих го-

лосов, в которых заложены контрастные ритмические рисунки (особенно при активном паузировании одной из групп), например, в основной теме II части.

В достижении синхронности большую роль играет дыхание. Для выполнения общей фразировки каждому исполнителю требуется помнить как о дыхании внутри собственной партии, так и общем для всего состава. Несмотря на то, что в Октете тщательно проставлены штрихи и указания о взятии и снятии дыхания, все же нельзя избежать вопроса о реальной возможности их выполнения. Так, уже во вступлении в партии флейты может появиться потребность прервать лигу, выставленную композитором (в связи со спецификой звукообразования на данном инструменте).

Наконец, особого внимания требует в Октете проведение имитаций в партиях разных инструментов. Наряду с ее звучанием по принципу «ведущего и ведомого» Стравинский неожиданно использует прием контрастного (по динамике и штрихам) проведения темы (например, в репризе III части).

В целом, от исполнителей в Октете требуется идеальное чувство ансамбля, молниеносная реакция на смену художественных средств, поскольку его музыка оригинальна, красочна, изобилует «архитектурными» изысками в области ритмики и тембров.

По уровню художественных и исполнительских задач Октет И. Ф. Стравинского соответствует уровню студентов старших курсов высших музыкальных учебных заведений. Однако в настоящее время в России он практически отсутствует в репертуаре как студенческих ансамблей, так и концертующих составов. Это тем более вызывает недоумение в связи с тем, что имеется возможность ознакомиться с записями, сделанными при жизни самого композитора¹.

Хочется верить, что знакомство отечественных исполнителей с Октетом Стравинского станет тем началом, которое будет способно поднять волну внимания к проблемам ансамблевой игры, в том числе в сочинениях для неклассического состава.

Список литературы

1. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л., 1977.
2. *Березин В. В.* Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. М., 1991. С. 146–167.

¹ В западных странах, напротив, камерная музыка И. Стравинского, в том числе Октет, пользуется высокой популярностью, о чем свидетельствуют многочисленные его исполнения в разных городах мира.

3. *Благой Д. Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / Ред.-сост. К. Х. Аджемов. М., 1979. С. 5–31.
4. *Готлиб А. Д.* Основы ансамблевой техники / Ред.-сост. К. Х. Аджемов. М., 1971.
5. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды. Л., 1974.
6. *И. Ф. Стравинский – публицист и собеседник* / Сост. В. П. Варунц. М., 1988.
7. *Легаицёв В. И.* Ансамблевая игра на медных духовых инструментах в России: Историко-методический аспект // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность: Материалы науч.-практ. конф. (Казань, 8 апреля 2009 г.). Вып. 2 / Сост. В. И. Яковлев. Казань, 2010. С. 182–189.
8. *Попов В. С.* Человеческий голос фагота. М., 2013.
9. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М., 2001.
10. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Л., 1971.
11. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М., 2005.

С. Т. Фахразиев

студент Казанской государственной консерватории

В. Н. Гоптарёв

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

ОСОБЕННОСТИ ФРАЗИРОВКИ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ БАЯНА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Вторая половина XX века ознаменовалась трансформациями в музыкальной эстетике и музыкальном мышлении композиторов, создававших свои произведения для баяна. Одна группа композиторов ориентировалась на традиционные представления о стилях и содержании музыки для баяна (А. Шендеров, Е. Дербенко, В. Семёнов, Р. Курамшин, М. Макаров и др.), другая – авангардного направления – на расширение палитры возможностей отражения переживаний и коллизий современного мира (С. Губайдулина, Е. Подгайц, Ш. Тимербулатов и др.), третья группа композиторов (А. Кусяков, В. Семёнов) в основном придерживалась тенденций неофольклоризма.

В творчестве композиторов второй половины XX века нашли применение три исторически, стилистически и личностно обусловленных аспекта понимания и использования фразировки:

- 1) фразировка в контексте фольклорного направления музыки;
- 2) фразировка в контексте авангардистских тенденций (прежде всего постмодернистских, рационально-конструктивистских), обусловивших подходы композиторов к творчеству. В контексте этих тенденций фразировка воспринимается как часть конструкции, обладающей собственными характеристиками музыкального языка, музыкальной формы, особыми способами исполнения;
- 3) фразировка в произведениях неофольклорного направления. Приведенные аспекты могли находить свое воплощение не только в творчестве одного композитора, но и в одном произведении.

Первый из приведенных аспектов применения фразировки предполагает обращение к основам народного, в частности русского, музыкального искусства: широкому мелодизму, ладовой устойчивости и определенности, ясному строению формы и ее структурных компонентов, к присущим музыкальному фольклору того или иного народа гармоническим оборотам, стилю, жанровой характерности, манерам исполнения и т. д. Возможности применения этого варианта не рассматриваются в настоящей статье.

Рассмотрим особенности использования фразировки в творчестве композиторов авангардного направления на примере партиты «Семь слов Христа на кресте» для виолончели, баяна и струнного оркестра С. Губайдулиной, посвященной виолончелисту В. Тонхе и баянисту Ф. Липсу. Музыка С. Губайдулиной тесно соприкасается с текстом, смыслом, его глубинным, в большинстве случаев сакральным содержанием. Само понятие «фразировка» в ее произведениях получает многозначную интерпретацию и оригинальное, порой неожиданное воплощение.

В этом произведении символически трактуются звуковысотные subsystemы – хроматика, микрохроматика и диатоника. С хроматикой связана сфера земного мученичества и страданий, с диатоникой – небесного просветления. Виолончель и баян играют только хроматику и микрохроматику, пятнадцать струнных – только диатонику.

Большое значение в сочинении придается мотивам, имеющим символическое значение. Так, первая часть «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят» начинается с мотива распятия у виолончели и баяна, а в «контурах мотива распятия узнается опевание звука *ля (b-a-gis-a)*, связанное с фразой-цитатой из Шютца» [5. С. 200]. «Полюсы стиля – микрохроматический "мотив распятия" и диатоническое пение темы струнных – объединяет производность тем от одного и того же источника – фразы цитаты из "Семи слов" Шютца» [5. С. 201]. В этой части Губайдулина передает посредством звучания инструментов «стоны, вздохи, нервную дрожь, и притом в рамках основного лейтмотива произведения» [5. С. 200].

Другой пример. В процессе длительной разработки одного лишь звука возникает ощущение необыкновенной насыщенности звуковысотного пространства. «Слышали ли вы когда-нибудь "живой ромб"? Вот он – геометрическая фигура звучит, в буквальном смысле интонируется, вошла в звуковую плотность, "воззвучилась"», – пишет Г. И. Лыжов [2. С. 54].

Так, в «двойной» фразировке, реализуется «мотив креста». Примечательно, что всего лишь за два такта в короткой фразе фактически из одной ноты *ля* звучание от нюанса *ff* достигает *fff* и растворяется в *piano*. В начале второй части «Жено! Се сын Твой, Иоанн, се мать Твоя!» мы вновь встречаем эту же музыкальную «геометрическую» фигуру.

В последующем небольшом эпизоде со «стонущими» секундами у виолончели постепенное динамическое нарастание звучности кластеров у баяна можно трактовать как особым образом организованные и исполненные фразы. В данном случае фразировка отражает и передает не только интонируемые мотивы, последовательности кластеров и т. д., но смысловые взаимосвязи внутри них и между ними.

В начале пятой части («эпизод распятия») в партии баяна применяется глиссандирование при одновременном удерживании другого звука:

V. Mich dürstet. → TERRENO *

Vc. solo

Baján

pp simile p pp simile

«Одной из поразительных находок в области экспрессии, сделанных в данном произведении, – пишет В. Н. Холопова, – является использование "дыхания" мехов баяна – воздушного клапана. В начале VI части в сольной каденции инструмент тяжело вздыхает, как живое существо (символ Боготца)» [5. С. 201].

non c'è violoncello

VI. Es ist vollbracht. 75

Baján

Baján

ff f ff f ff

p f p ff

В данном фрагменте кластеры и воздушный клапан являются важнейшими компонентами фразировки: этот небольшой эпизод с *solo* у баяна можно трактовать как большое развернутое предложение, разворачивающееся в чередовании нескольких фраз, организованных по высотно-динамическому принципу (от более тихого и низкого звучания к максимально громкому и более высокому и обратно). В то же время композитор предоставляет относительную свободу исполнителю партии баяна. Ему следует воспроизвести это *solo* очень цельно, «на одном дыхании», дабы не разрушить концепцию всей VI части партиты.

Третий аспект осмысления и применения фразировки (неофольклорный) был более характерен для произведений А. Семёнова, А. Кусякова, некоторых произведений В. Золотарёва и др. «Эволюция музыкального мышления в XX веке привела к созданию новых форм и методов претворения фольклора в творчестве композиторов авангардного направления», – пишет А. Михайлова. «Эти формы являются отражением общих тенденций

нового времени. Творческий метод А. Кусякова самобытен и оригинален, он ищет новые выразительные средства, широко используя современную технику композиторского письма, но это не самоцель, а лишь способ передачи психологической гаммы чувств и личного восприятия мира» [4. С. 85].

Особенности фразировки в произведениях А. Кусякова раскрываются на примере его Сонаты № 5 «Монолог о вечности», созданной в 1994 году и посвященной Юрию Шишкину. Темы сонаты основаны на фольклорных интонациях. В данной сонате неофольклорные принципы композиторского мышления являются доминирующими и определяющими. Существенно важно использование одного из принципов развития музыкального тематизма: лаконичная тема представляет собой не завершенную, а развернутую фразу открытого типа, которая сразу же после своего проведения вовлекается в процесс мелодико-интонационного развития, сопряженного с трансформацией как темы-мелодии, так и ее мотивов, с обновлением тематического зерна.

Сонату № 5 «Монолог о вечности» композитор начинает с темы, в основе которой угадываются фольклорные мотивы, народные попевки. Во всех дальнейших проведений, кроме последнего, эта неофольклорная тема ассоциируется с небольшим «островком» вне времени и пространства. Тема проходит в сонате четыре раза, сохраняя звуковысотные и ритмические соотношения (меняются лишь ее октавное расположение и длительности нот: тема проходит в увеличении и уменьшении).

А. Кусяков развивает далее эту тему, применяя двенадцатитоновую хроматику, серийную технику, сонорику и т. п. Все эти приемы и техники позволяют композитору представить тему более полно, наделяя ее новыми чертами.

При втором проведении тема развивается на основе интонационно близких ей мотивов, формирующих одну большую фразу, которые резко обрываются энергичными, острыми аккордами. Эта «рваная» фраза динамически обогащена: *subito forte*, неожиданные *crescendo* и столь же внезапные *diminuendo*, уход в *pianissimo* – и это все в одной фразе!

21 *sf agitato ritmico* *f* S. B.

23 *pp* S. B.

В Сонате представлен небольшой эпизод-вариация, написанный в неофольклорном стиле, в котором одна фраза проводится на протяжении нескольких страниц до тех пор, пока все не приходит к одной ноте ля с фермой на *subito piano*. Также в этой сонате А. Кусяков использует интересную находку – в пределах одной большой фразы кластеры проходят в эхообразном звучании (как своеобразный канон) и в наслаивании их друг на друга, организуясь в микрофразы, состоящие из двух кластеров.

99

Таким образом, неофольклорные тенденции выражаются в обогащении и развитии композиторами фольклорной основы за счет современных средств музыкальной выразительности, что находит свое отражение и во фразировке.

Рассмотрев некоторые особенности применения фразировки в музыке для баяна второй половины XX века, можно заключить, что они отражают художественно-эстетические тенденции, взгляды и творческие установки композиторов, в частности увлечение композиторов модернистскими поисками. Совершенствование баяна и превращение его в XX веке в концертный инструмент с огромными возможностями позволило по-новому трактовать его амплуа, создавать новые произведения, реализовывать более смелые замыслы, искать и находить новые возможности фразировки. Важную роль в расширении средств фразировки сыграли приемы ведения меха, туше, специальные приемы (нетемперированное *glissando*, кластеры, применение воздушного клапана, различные удары по разным частям инструмента, скольжение кисти руки по клавиатуре и т. д.).

Фразировка в произведениях композиторов, создававшихся в конце XX века, требует внимательного отношения, учета концептуально-смысловых, художественно-стилистических, интонационных особенностей, особенностей мышления композитора, музыкальной формы, специфики инструмента, особенностей звукоизвлечения, понимания и трактовки штрихов, приемов, агогики, артикуляции. Знание особенностей фразировки в произведениях для баяна современных композиторов поможет музыканту избежать некорректных результатов при их исполнении.

Список литературы

1. *Васильев В. В.* Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970–90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.
2. *Лыжов Г. И.* «Появление ткани»: К проблеме лада в партите С. Губайдулиной «Семь слов» // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 4. С. 54–77.
3. *Миронова У. А.* Произведения С. Губайдулиной для баяна: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
4. *Михайлова А. А.* Неофольклоризм в музыке для баяна А. Кусякова // Баян, аккордеон, национальная гармоника в XXI веке: Материалы XV Всероссийской науч.-практ. конф. / Ред.-сост. Е. В. Показанник. Ростов н/Д, 2013. С. 84–97.
5. *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996.

Я. А. Флакман

студентка Казанской государственной консерватории

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

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ВОКАЛИСТАМИ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ

Современное поколение вокалистов-исполнителей, работающих в оперных театрах мира, зачастую сталкивается со сложностью работы в условиях современной режиссерской интерпретации классического репертуара. Проблема сохранения традиций во взаимосвязи с новаторскими решениями является очень актуальной и требует глубокого анализа, прежде всего с точки зрения вокалистов – исполнителей главных партий. Необходимость сохранения высокого уровня вокального мастерства в условиях ин-

новационных режиссерских трактовок создает для певцов проблемные ситуации. Оперное искусство способствует эстетическому воспитанию слушателей посредством глубокого эмоционального воздействия сложного комплекса художественно-выразительных средств. Одним из наиболее значительных из них является вокальное исполнительство, направленное на создание певцом яркой индивидуальной интерпретации образа.

Оперный режиссер является прежде всего художественным организатором действия, происходящего на сцене. В этой уникальной профессии сосредоточена истинная природа оперы как жанра – синтез искусства музыкального и театрального. Только посредством работы режиссера-постановщика оперная музыка приобретает свое истинное предназначение – театральное. Б. А. Покровский в книге «Размышления об опере» пишет: «Уметь познать в оперной партитуре драматургию, предназначенную для театра в общем объеме, включая конкретную логику действия, чувств, мыслей, визуальный образ, должен и обязан режиссер» [3. С. 65]. Режиссер выступает в качестве проводника между создателем оперы (композитором) и временем, ее зрителем и слушателем. Главным профессиональным навыком оперного режиссера поэтому является способность «слышать» действие и «видеть» музыку.

Постановка оперного спектакля подразумевает взаимодействие дирижера, режиссера и вокалистов – исполнителей главных партий, направленное на раскрытие композиторского замысла. Сложившиеся оперные традиции, связанные прежде всего с канонами классического вокального искусства, предполагают внимательное и бережное отношение к певцу, к его уникальному инструменту – голосу. Поэтому выступление певцов в оперном спектакле связано с осознанием всеми музыкантами основополагающей роли музыки в создании всего музыкально-драматического действия.

Проблемы сценического воплощения опер, созданных выдающимися композиторами, тесно связаны с решением задач исполнительской интерпретации. Понятие интерпретации основано на осмыслении и трактовке тех значений, которые заключены в художественном, в частности в музыкальном, тексте оперного сочинения. В. Ю. Богатырёв, анализируя значение традиций в оперной исполнительской деятельности певцов-актеров, пишет: «Очевидная консервативность сценического искусства вокалистов имеет рациональное объяснение. Их мировоззрение и представления о природе сценического воплощения партии-роли обусловлены первоначальным канонам, лежащим в основании данного вида театра. И наиболее целостной, незыблемой частью данного феномена и сегодня является голос-инструмент – эта неделимая, неотъемлемая часть самой личности исполнителя» [1. С. 18]. Поэтому в традиционных постановках режиссеры

стремились к корректному и бережному воплощению авторского замысла, сохранению всех основных параметров музыкального действия оперы.

К сожалению, в настоящее время в оперный театр приходят режиссеры с совершенно другими установками и представлениями о специфике оперного жанра. На первый план выдвигается визуальный ряд, активность и стремительность развития событий на сцене, неожиданность сценографических решений. Все это неизбежно приводит к появлению новых условий творческого существования в спектакле вокалистов.

Каждый современный оперный театр имеет свой собственный репертуар, который формируется исходя из возможностей, национальных особенностей, традиций и культуры региона. Безусловно, основу оперного репертуара составляют произведения композиторов классико-романтического репертуара. Но для дальнейшего развития современному театру необходимо постоянно находиться в творческом поиске, не бояться экспериментов. Поэтому режиссеры прибегают к распространенному в современном мире способу сценографии – актуализации, то есть перенесении сюжета из «истории» в современность. Но любой ли сюжет может потерпеть такие временные изменения? Режиссеры, подвергая сюжет оперы механическому переносу действия в другую эпоху со ссылкой на «вечные темы», предлагают зрителю разгадывать «ребусы», проводить «перпендикуляры» (выражение Б. Покровского) между эпохами. Поэтому данного вида представления о возможностях музыкального театра нередко вызывают критическое отношение как со стороны любителей традиционного оперного искусства, так и со стороны исполнителей.

Опираясь на мнения известных режиссеров и вокалистов, заслуживших признание во всем мире, можно прийти к выводу, что для воссоздания авторского замысла музыкального произведения на оперной сцене необходимо глубокое знание и сохранение традиций стиля эпохи – того «исторического полотна», в канве которого происходит действие выбранного для постановки материала.

Для адекватного воплощения на оперной сцене замысла композитора одним из наиболее важных условий является профессиональное владение певцами всеми навыками классического вокально-исполнительского искусства. В настоящее время условия, в которые оказывается поставленным вокалист в соответствии с решениями режиссера, не всегда могут благоприятно сказываться на состоянии как голосового аппарата певца, так и его сценическом самочувствии в целом. Это во многом связано с особенностями музыкального восприятия певцами тех постановочных задач, которые им ставит режиссер. Поэтому проблема восприятия оказывается очень важной в музыкально-исполнительской деятельности вокалистов.

Рассматривая специфику музыкального восприятия, Е. В. Назайкинский подчеркивает: «Большой интерес представляют особенности восприятия музыки исполнителями, композиторами, музыковедами, а также представителями других видов искусства. Сложившийся исторически традиционный и богатый язык описания музыки, влияющий на ее восприятие, на сочинение и исполнение, во многом обусловлен в своих особенностях закономерностями психологии восприятия названных социальных типов слушателей» [2. С. 366]. Поэтому большую роль играет умение постановщика оперного спектакля разобраться в особенностях восприятия вокалистами-исполнителями всех составляющих его трактовки оперы.

Современные постановщики зачастую относятся к опере, как к жанру сугубо театральному, забывая о том, что в опере хоть и используются театральные приемы и средства, этот жанр нельзя приравнять к драматическому театру. В поисках чего-то нового и оригинального режиссеры не пытаются проникнуть «вглубь» авторского текста оперы, а вместо этого меняют исторические эпохи, предлагают зрителю и участникам постановки «вневременные» реалии.

Таким образом, исследование современных проблем интерпретации оперной классики дает основание утверждать, что осуществление исполнительской деятельности певцов в области оперного искусства связано с необходимостью сохранения традиций классического оперного жанра. Это вызывает потребность в изучении дальнейшего развития сценического оперного искусства в соответствии как с запросами современной публики, так и с возможностью творческой самореализации вокалистов на оперной сцене. Рассматривая и анализируя постановки ряда классических опер на сценах мира, следует особо отметить незнание современными интерпретаторами как музыкального материала произведения композитора, так и культурно-исторических традиций в целом, а также непонимание специфики вокального искусства. Опираясь на опыт некоторых вокалистов – исполнителей главных партий в современных постановках классических опер, можно заметить, что в настоящее время музыкантам приходится сталкиваться с трудностями решения постановочных задач, предлагаемых режиссерами-постановщиками, что может неблагоприятно сказываться как на психологическом состоянии вокалистов, так и на их воплощении художественных образов, а также влиять на восприятие оперы слушателями.

Задачи взаимодействия всех участников процесса постановки оперного спектакля требуют соразмерности режиссерских устремлений с исполнительскими возможностями вокалистов. Поэтому проблема восприятия певцами инновационных решений постановки режиссерами оперного произведения является значительной и ставит перед современными режиссерами новые задачи, связанные с необходимостью, прежде всего, соответ-

ствия музыкальному замыслу композитора и возможностями художественного воплощения авторских идей средствами вокального искусства.

Современная интерпретация классических опер требует от режиссеров глубокого знания музыкального материала оперы и понимания закономерностей музыкального исполнительства. Творческие решения постановщика спектакля, в которых проявляется уважение к авторскому замыслу, а также понимание особенностей вокального исполнительства, создают необходимый фундамент для появления высокохудожественных образцов современного оперного театра.

Список литературы

1. *Богатырёв В. Ю.* Оперное творчество певца-актера: Историко-теоретические и практические аспекты: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2011.
2. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
3. *Покровский Б. А.* Размышления об опере. М., 1979.

Е. Н. Хадеева

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

А. А. Окунева

студентка Казанской государственной консерватории

РЕКВИЕМ К. ДЖЕНКИНСА: ДИАЛОГ ВРЕМЕН И ТРАДИЦИЙ

Среди обширного творческого наследия современного валлийского композитора Карла Дженкинса (р. 1944) своей монументальностью, значительностью содержания, оригинальностью формы выделяются духовные жанры. Практически все крупные произведения 2000-х годов принадлежат к жанрам духовной музыки¹. Можно предположить, что причиной подобной творческой активности стали те грандиозные потрясения, которых человечество еще не знало в своей истории.

¹ В 2000-е годы были созданы «Месса мира. Вооруженный человек» для солистов, хора и оркестра (1999); Реквием (2005) для солистов, хора и оркестра; вокально-симфоническое произведение «Stabat mater» (2007); Te Deum (2008) и Gloria (2010). В 2012 году написана масштабная оратория «Миротворцы» («The Peacemakers»), в которой есть части, включающие тексты из Библии и Корана. В 2016 году состоялась премьера Cantata Memoria for the Children (посвященная 50-летию трагедии в Аберфане, Уэллс) также с включением латинских текстов из Реквиема.

Реквием (2005) – масштабное произведение для солистов, хора и оркестра. Оно органично вписывается в ряд духовных сочинений Дженкинса, которые содержат общий посыл: «Славьте Господа на всех языцах». Реквием состоит из 13 частей, в которых рассредоточенный цикл канонической службы (на тексты христианской латинской мессы) переплетается с частями, основанными на текстах японских хайку о жизни и смерти [См.: 5].

Композиция Реквиема выстроена в соответствии со строгой внутренней логикой контрастов. В крупном плане контрасты между частями создаются на уровне языка: части на латинском¹ регулярно чередуются с частями на японском языке², а в двух случаях (№ 10 и № 12) латынь соединяется с японским³. Языковые особенности порождают контрасты мелодики, ритма, фактуры, тембров.

Объединяющую функцию во всем цикле выполняет характерная умиротворяющая интонация, с которой начинается произведение:



Части, написанные на канонический текст, отмечены характерными чертами эпохи барокко. Во многих из них используется хоральная фактура (№ 1, 3, 5, 9) в сочетании с иными жанровыми признаками. В № 1 обнаруживается ритм сарабанды, в № 3 (Hanatomishi – «Вчерашний снег») хоральная фактура в оркестре создает прозрачный колеблющийся фон, оттеняющий своеобразие тембров японских национальных инструментов. В № 5 (Confutatis) звучание хора *a cappella* роднит его с жанром «кэрол» (carol)⁴.

Хоральная фактура многоголосна. Однако хорал представлен в Реквиеме не только как многоголосная песня. В отдельных номерах можно найти черты григорианского хорала. Показательно, что аскетичность, сосредоточенность, суровость такого рода тем прямо противопоставляется

¹ № 1 Introit, № 2 Dies irae, № 4 Rex tremendae, № 5 Confutatis, № 7 Lacrimosa, № 9 Pie Jesu, № 11 Lux aeterna, № 13 In paradisum.

² № 3 The snow of yesterday (Hana to mishi), № 6 From deep in my heart (Kokoro kara), № 8 Now as a spirit (Hitodama de).

³ № 10 Having seen the moon (Tsuki mo mite) + Benedictus, № 12 Farewell (Mame de iyo) + Agnus Dei.

⁴ Сегодня кэрол – синоним рождественской песни, однако тематический диапазон жанра разнообразен: застольные, колыбельные, детские игровые и др. Полагают, что кэрол могла происходить как из устной, так и из письменной традиции. Этот жанр постоянно испытывал на себе воздействия баллады [См.: 1].

изысканным мелодиям на японский текст. Так, в № 10 «Having seen the moon» («Tsuki mo mite») мужской хор (тенора и басы) в унисон излагает узкообъемную фразу: «Benedictus, qui venit in nomine Domini»:

ff
Tenor Be-ne-dic - tus, Be-ne-dic - tus, qui ve - nit in no-mi - ne — Do-mi - ni.

pp
Bass Be-ne-dic - tus, Be-ne-dic - tus, qui ve - nit in no-mi - ne — Do-mi - ni.

А в № 12 тот же мужской хор произносит латинский текст в характере церковной псалмодии:

pp
Tenor Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

pp
Bass sing lower part if possible Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

И в том, и в другом случае возникает контрапункт совершенно разных по смыслу и выразительности тем, причем композитор явно стремится придать им характер мистический, таинственный (ремарка «петь по возможности низко»).

Характерным для музыки Реквиема является использование модальных ладов и различных приемов ладового варьирования. Из натуральных ладов используются миксолидийский, лидийский, пентатоника (в № 8), широко применяется ладовая переменность. Иногда композитор ограничивается в мелодии только тетрахордами, постепенно дополняя малообъемные структуры до семиступенной диатоники (№ 7). В третьей, пятой и девятой частях модальная организация преобладает. Своеобразие звучанию придают многочисленные педали и остинато в басовом голосе, способствующие созданию красочных вертикалей.

Фактура в Реквиеме довольно ясная, но в то же время красочная и разнообразная. Выразительны оркестровые фоны, которые в отдельных частях (№ 3, 5) создают эффект большого и разреженного пространства – пространства Вечности. Особенно это ощущается в № 8 *Hitodama de*. Эта часть носит характер медитации, чему способствует монотонный аккомпанемент оркестра, повторяющиеся мотивы традиционного японского инструмента, пение хора в унисон на фоне мерцающей звучности струнных и ударных:

The image shows a page of a musical score for a Requiem. The score is written in 4/4 time and includes the following parts:

- Shakuhachi (or Flute):** Features a melodic line with a *ppp* dynamic marking.
- Glockenspiel:** Plays a rhythmic pattern with a *ppp* dynamic marking.
- Percussion 2:** Includes Cymbals (sparse random splashes *ad lib.*, 3 different size cymbals (include one sizzle)) and Triangle.
- Harp:** Provides harmonic support with a *ppp* dynamic marking.
- Vocal Parts:** Soprano and Alto parts are present. A note indicates: "Since the vocal part is a single line melody, sopranos & altos who have the necessary range may sing each other's part as well, where possible".
- String Ensemble:** Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts are shown, all playing a tremolo *punta d'arco* figure with a *ppp* dynamic marking.

Особое внимание следует обратить на имитацию звучания погребального звона. Оно создается как колоколами в оркестре, так и особыми оркестровыми приемами – ритмически однообразными «биениями», как в № 10. В других частях Реквиема (№ 7, 9) колокольность сочетается с жанровыми признаками колыбельной и хоральным изложением, создавая характерный образ покоя Вечности.

Форма некоторых частей Реквиема также указывает на связь с барочной традицией. Так, в первой части складывается сложная трехчастная форма с ритурнелями, а в № 4 есть черты рондо-вариативной формы. Как и в других сочинениях Дженкинса, преобладающее значение в цикле имеют простые песенные и куплетные формы, по-разному использованные в каждой части. Существенные отличия создаются включением в простые формы разного рода остинатных приемов (в № 2, 5, 8, 10, 12). В № 2 *Dies irae* в басу излагается остинатная фигура, напоминающая средневековую секвенцию.

Характерными особенностями обладают «японские» части Реквиема. Особыми качествами отличается мелодика «японских» частей, своеобразие которой проистекает из особенностей языка. «В японском языке отсутствует привычное для нас акцентное ударение. При этом для слушателя как бы стираются "границы такта": мелодика речи приобретает ритмические свойства мономерности, характерной для академической музыки некласси-

сической (добаховской) традиции. Контуры мелодии, как вокальной, так и инструментальной, не укладываются в классические интервальные модели (хотя нередко приближаются к ним)» [3. С. 6]. В мелодии часто используются синкопы и нерегулярная ритмика:

№ 3

Soprano

optional solo *sempre p*

Ha-na to mi-shi Yu-ki wa ki-no-u-zo Mo-to no mi - zu.

№ 6

mp

С характерными чертами эпохи барокко и этнической музыки в Реквиеме сочетаются собственные авторские приемы, принадлежащие современной культуре. Прежде всего отметим, что для реквиемов современных композиторов характерны нетрадиционная последовательность канонических частей, свободная комбинация текстов. У Дженкинса латинский и японский тексты даже соединяются в контрапункте (№ 10, 12).

Широко используются особые приемы исполнения, как в инструментальных, так и в вокальных партиях. Это разнообразные комбинации звучания хора с солирующей японской флейтой, певцов-солистов с валторной, солистов с оркестром. Солирующая валторна (или соло 1-й и 3-й валторн) вызывает ассоциации с трубой предвечного (*Tuba mirum*).

Особенностью хоровой фактуры является частое использование композитором простого двухголосия в терцию и сексту или пения в унисон (№ 5, 8, 12), противопоставляемого другим группам исполнителей по принципу антифона. В № 6 оригинально используется хоровое *glissando* и хоровой шепот:

optional solo voice

S. Ko - ko - ro ka - ra Yu - ki u - tsu - ku - shi ya Ni - shi - no ku mo. *gliss.*

M.-S. Ko-ko-ro ka-ra Yu-ki u-tsu-ku-shi ya Ni-shi no ku mo. *gliss.*

A. Ko - ko - ro ka - ra Yu - ki u - tsu - ku - shi ya Ni - shi no ku mo. *gliss.*

Огромная организующая роль в Реквиеме Дженкинса принадлежит ритму. Во многих номерах цикла используется ритм шага, который символически воплощает идею крестного пути (в № 1, 2, 4, 7, 9, 11). Некоторые

эпизоды вызывают прямые аналогии с первым хором из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Ритмический рисунок в этих частях постоянный, мелодическая линия может лишь слегка варьироваться при повторении.

Импровизационный, нерегулярный ритмический рисунок представлен в «японских частях» (см. примеры выше). В № 3 «The snow of yesterday» (Hanatomishi – «Вчерашний снег») особый интерес вызывают ударные – bamboo chimes (бамбуковая «музыка ветра», mark tree, rainstick), а тембр струнных модифицирован сурдинами. Мелодия солирующего сякухати (бамбуковая флейта) обрамляет проведения хайку «ритмическими украшениями».

Характерными чертами музыки Дженкинса является использование в произведении самых разных в стилевом отношении источников. В некоторых случаях можно говорить о связях с рок-музыкой: настойчиво повторяющиеся, «вдалбливаемые» острые синкопированные ритмы, ритмические перебои, синкопы, агрессивные акценты. Так, в № 2 ритмами хип-хопа создается ощущение «загробного назойливого шепота» о том, что конец мира близок. В дальнейшем развитии музыкального материала, когда партия хора проводится в новых тональностях (*f-moll*, *fis-moll*), музыкальный материал оказывается расчлененным на мелкие ритмические элементы и буквально «мечется» по кругу, что вызывает ассоциацию с «хождениями по кругам ада»:

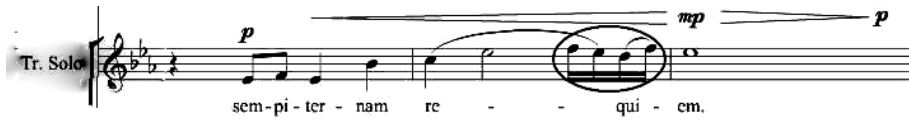
The image shows a page of a musical score for the piece 'The snow of yesterday' (№ 3). The score is in 4/4 time with a tempo of 140. It features a complex percussion section with Hi-Hat/Side Drum, Suspended Cymbal, Low Floor Tom-toms, and Bass Drum. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass, all playing a driving, syncopated rhythm. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent.

Некоторые эпизоды Реквиема обнаруживают близость к фольклорным источникам. Например, связь с кэрл в № 6 угадывается через унисонность, использование терцово-секстовых дублировок. В частях № 6 и 11 использована форма, характерная для кельтских баллад¹.

Нельзя не заметить параллели с другими источниками. Так, в № 9 «Pie Jesu» почти дословно возникает начальная фраза главной темы I части Девятой симфонии Малера, с ее настроением светлой грусти, умиротворения, блаженства, готового угаснуть каждую минуту. Эта параллель отнюдь не случайна. Симфония пронизана одной мыслью, одним чувством – «прощание с жизнью и безграничная, все возрастающая любовь к ней» [2. С. 329]. Как и у Малера, в девятой части Реквиема короткие фразы-вздохи прерываются паузами-вздохами:

¹ Это куплетная форма, в которой после второго куплета идет инструментальный ритурнель (запевно-припевный принцип), часто построенный на разных ритмических вариантах одного мотива. Общая структура складывается следующим образом: *ab ab R ab ab R₁ ab ab R₂*.

Особую прозрачность и просветленность звучанию придает солист-дискант. Детская ангельская простота и наивность отражена в мелодии, которая содержит характерные для эпохи раннего классицизма обороты в виде выписанного *gruppetto*:



За счет противопоставления детского и взрослого (мирского и райского) голоса достигается чувство неземной радости, поддержанное просветленным соло скрипки.

Обобщая сказанное, подчеркнем, что Реквием Дженкинса органично вписывается в ряд его духовных произведений, в которых композитор обращается ко всему человечеству с общезначимыми идеями, главная из которых – идея мира и равенства всех людей на земле.

В то же время творчество Дженкинса отражает одну из главных художественных тенденций современного искусства – это синтетичность разных стилей. Как и многие современные композиторы, Дженкинс ориентируется на все слои общества, придерживается стилевого многообразия, широко цитирует черты стилей предшествующих эпох (барокко, классицизм, романтизм), соединяя их с этникой, рок-музыкой. При этом его музыка не превращается в собрание чужих идей, пересаженных на чуждую им почву. Не используя неожиданных или сложных для восприятия вещей, Карл Дженкинс создал абсолютно новую музыку, которая одинаково интересна и профессионалам и меломанам и неподготовленному слушателю. Своими произведениями он утверждает веру в торжество мира и добра.

Список литературы

1. Арутюнян А. Пути английской музыки. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jandro.ws/puti-anglijskoj-muzyki/>. Дата обращения: 30.08.2017.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
3. Карасева М. Японское сольфеджио – искусство мелодической интонации. М., 2008.
4. Лебедев С., Поспелова Р. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб., 2000.
5. Karl Jenkins. Реквием. [Электронный ресурс] URL: <http://www.boosey.com/cr/music/Karl-Jenkins-Requiem/47412>. Дата обращения: 24.08.2017

Д. М. Шониёзова

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

*Научный руководитель – Е. В. Пономарёва,
кандидат искусствоведения, доцент*

МЕДИАОПЕРА: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО КОНТЕКСТНОГО ЛАНДШАФТА

Опера за многие годы существования претерпела множество жанровых модификаций. Причем, как известно, в разные эпохи развития музыкальной культуры господствовал тот или иной тип оперы, предполагающий соблюдение определенных канонов при ее написании.

В XX же веке весьма затруднительно выделить инвариантный тип оперного жанра, ведь в это время в опере происходит выход за пределы традиционного понимания оперного спектакля, вплоть до возникновения «антиоперы» в творчестве М. Кагеля («Государственный театр»), Д. Лигети («Великий мертвиарх»), М. Фелдмана («Операция») и др.

Уже начало века характеризуется трансформацией оперы. К примеру, новосибирский музыковед С. Гончаренко выделяет четыре канала обновления оперы в первой половине столетия:

- 1) эволюция оперы в рамках традиций музыкального театра;
- 2) авторские эксперименты по синтезу оперы с другими академическими жанрами;
- 3) соприкосновение музыкального театра с неакадемическими жанровыми пластами;
- 4) тенденция к сакрализации оперы – использование духовно-религиозной тематики для основы сюжета [См.: 2. С. 168].

Во второй половине XX – начале XXI века в связи с развитием современных технологий возникает тенденция к «осовремениванию» оперы путем использования в ней различных технических средств, или так называемой массмедийной сферы. В оперных постановках все больше используются компьютерные видеоинсталляции, световая техника, радиоэлектроника. Таким образом, опера начинает по-новому воздействовать на слушателей. Превращаясь в некое «шоу», она начинает привлекать внимание лишь своей красочной стороной, зачастую избегая мелодической выразительности.

Тенденция к «технологичной опере» породила новый вид оперы, который в настоящее время именуется во многих музыковедческих работах «медиаопера». Однако точного определения данной жанровой разновидно-

сти пока не существует, что осложнено, к тому же, и разнообразием форм воплощения медиаоперы как оперного спектакля. В данной статье будет предпринята попытка выявить некие основные принципы медиаоперы на примере ряда образцов, которые, на наш взгляд, могут относиться к этому виду современной оперы.

Статья «Медиаопера: Между прошлым и будущим», написанная московским музыковедом Еленой Николаевой в 2009 году, стала одной из первых попыток определить сущность данной разновидности жанра. В своей работе музыковед заостряет внимание на творчестве современного композитора И. Юсуповой. Автор пишет: «Медиаопера в том виде, в каком она представлена у И. Юсуповой – это экспериментальный жанр, самостоятельное ответвление интерактивного видеоарта, поскольку в проектах такого типа, наряду с видеопроекцией и фонограммой, зачастую подразумевается участие живых перформеров» [4]. Е. Николаева указывает и на то, что сам термин принадлежит именно И. Юсуповой.

Приставка медиа- очень часто используется в современном искусстве. В русском языке, так же как и в английском, к медиа относят средства коммуникации, или СМИ.

По отношению к искусству образовалось целое направление – *медиаискусство*, подъем которого наблюдался уже в 1950–1960-х годах в связи с развитием аудио-, видео- и фототехники. Основу медиаискусства составляют видео-, аудио-, компьютерные технологии, Интернет. Определены и жанры медиаискусства: медиаинсталляция, видеоарт, медиаперформанс, сетевое искусство, саунд-арт и др. Собственно медиаоперу, как нам кажется, можно также отнести к одному из жанров медиаискусства.

Что же предполагает данный тип оперы?

Как и в медиаискусстве, в медиаопере главным средством воплощения оперного действия являются визуальные средства воздействия. К примеру, в операх нашего времени в качестве медийного средства выступает экран, на который проецируются различные видеоряды, иллюстрирующие ход действия в произведении.

Одним из первых композиторов, кто использовал видеопроекции в операх, был американский минималист Стив Райх. Его первое сочинение такого рода «The Cave» («Пещера») (1989–1992), а также «Три истории»¹ (2006). Оба произведения были написаны совместно с видеохудожником Берил Корот – женой композитора.

¹ Первая история посвящена катастрофе немецкого дирижабля «Гиденбург» (1937), вторая – документальные материалы испытаний атомной бомбы, третья повествует об истории овечки Долли как о первом в мире клоне.

В качестве видеоиллюстраций в операх используются фрагменты интервью, документальные хроники и абстрактные иллюстрации. В ходе действия разговорные реплики ученых вокализируются, сопровождаются выдержанной в репетитивной технике партией оркестра.

Надо отметить, что композитор сам дает авторское определение своих опер как видеоопер, их также можно отнести к разновидности медиаоперы.

С. Гончаренко обращает внимание на то, что «существует принципиальная разница между спектаклем, зафиксированным на киноплёнке, ставшим документом, свидетельством события музыкально-театральной жизни, и творческим перенесением "старого жанра" в новые условия экранного искусства» [2. С. 198].

К специально написанным для телевидения оперным представлениям можно отнести фильм-оперу «Шербурские зонтики» (1964), телеоперы 1950–1960-х годов: «Амал и ночные гости» (1951) Дж. Менотти, «Женитьба» (1952) Б. Мартину, «Вычислено и сыграно» (1962) Э. Кшенека, «Повстанец» (1967) Т. Иствуда и др.

В ряду же авторских инноваций в данной жанровой сфере выделяются следующие сочинения:

– телевизионные оперы Р. Эшли «Music with Roots in the Aether» (1976), «Perfect Lives» (1989), в которых композитор использует видеокадры создания сочинений;

– видеоопера Ф. Ромителли «Индекс металлов» (2003). По словам московского музыковеда Ф. Софронова, основу оперы составляют тексты Жоржа Батая, музыка «Pink Floyd» и финского техно, звучание инструментов симфонического оркестра и электронные звуки, конкретные визуальные образы и пестрая психоделическая абстракция [См.: 1]. Весь этот комплекс средств, как утверждал сам композитор, «погружает зрителя в раскаленную материю, светящуюся и звучащую, в магму плывущих звуков, форм и цветов, ни о чем не повествующую, но гипнотизирующую, овладевающую и вводящую в транс» [5. С. 12].

– киноопера Г. Скупинского «Черный монах» (2006). По задумке композитора, в задней части сцены располагается экран, показывающий изображение действия. Сам автор, говоря о современной опере, утверждает, что композиторы не сочиняют оперу, а пишут эссе на ее тему, в которое не только можно, но и нужно включать элементы современного автору искусства¹;

¹ Интересно, что мировая премьера этого сочинения в России была осуществлена в 2012 году в Казани силами Оперной студии Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

– мультимедиаопера В. Тарнопольского «По ту сторону тени» (2006). В своем сочинении композитор использует компьютерную графику, которая преобразует движения артистов на сцене в графические инсталляции;

– медиаопера И. Юсуповой «Эйнштейн и Маргарита»¹ (2006). В своей опере И. Юсупова синтезирует два типа существования современной медийной оперы: как сценическое оперное представление и как телеопера, показываемая на экране.

Все перечисленные типы оперных спектаклей можно, несомненно, отнести к современной разновидности театра, именуемой «новым музыкальным театром».

Выделим некоторые принципы данного театра, применимые к медиаопере: отход композитора от классических моделей музыкального спектакля; индивидуализация типов и форм синтеза различных искусств; введение уникальных жанровых определений; перенос акцента в спектакле на невербальные художественные средства (сценическую пластику, жест, визуальные элементы), совмещение авторских функций композитора, драматурга и режиссера в одном лице; «пересмотр форматно-временных параметров спектакля» [6. С. 26–27].

К сожалению, рамки статьи не позволяют более подробно остановиться на рассмотрении особенностей «жанрового стиля» и «жанрового содержания» (А. Сохор) медиаоперы. Но даже на стадии обрисовки жанрового контекстного ландшафта становится необходимым заострить внимание на дальнейшей методологической перспективе. Ведь наряду с практической востребованностью музыковедческих исследований, посвященных жанрам, использующим СМИ, до сих пор не разработана ни система дефиниций, ни стратегия классификационной иерархии этих жанров. И здесь, как нам кажется, весьма плодотворным стало бы обращение к теории жанра Е. Назайкинского. Согласно классификации ученого, медиаоперу можно отнести к одной из трех жанровых форм бытия музыки, а именно к третьей форме – «виртуальным жанрам». «Третьей же можно назвать форму, получившую жизнь именно в XX веке благодаря опирающемуся на электроакустическую технику интенсивному развитию средств массовой коммуникации» [3. С. 118]. Как пишет Е. Назайкинский, «отличительным признаком этой формы становится обеспечиваемый техническими средствами разрыв уже между исполнением музыки и восприятием ее слушателями, т. е. между двумя последними, прежде синхронными и пространственно связанными звеньями коммуникационной цепи» [3. С. 128].

¹ Либретто основано на реальных событиях и рассказывает о любви советской разведчицы Маргариты Коненковой к известному ученому А. Эйнштейну.

Столь серьезный методологический импульс провоцирует исследовательскую рефлексию и задает определенную систему координат, в которой жанровая структура медиаоперы может быть адекватно представлена и изучена. Но это, как обычно сообщается в случаях «открытой формы» статьи, уже предмет дальнейших научных изысканий...

Список литературы

1. Видеоопера для сопрано соло, ансамбля мультимедийной проекции и электроники. [Электронный ресурс]. URL: <http://netfest.ru/indeks-metallov/>. Дата обращения: 10.03.2017.
2. *Гончаренко С.* О поэтике оперы. Новосибирск, 2010.
3. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
4. *Николаева Е.* Медиаопера: Между прошлым и будущим. [Электронный ресурс]. URL: <http://soundmuseumspb.ru/gezeta/42-articles/1624-media-opera>. Дата обращения: 25.02.2017.
5. *Северина И.* Итальянская опера: Новый формат // Играем с начала. 2013. № 12.
6. *Тарнопольский В.* Феномен нового музыкального театра // Журнал общества теории музыки. 2015. № 4. С. 25–34.

Г. В. Алжейкина

*кандидат педагогических наук, доцент
Чувашского государственного института культуры и искусств*

В. Н. Алжейкин

*заслуженный артист Чувашской Республики,
старший преподаватель Чувашского государственного
института культуры и искусств*

РАЗВИТИЕ ДУХОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ЧУВАШИИ В 1920–1930-е ГОДЫ

До образования государственности Чувашии, в первые десятилетия XX века, исполнительство на духовых инструментах имело преимущественно народно-бытовые формы, а также развивалось в русле военно-оркестровой службы. Известно, что в Чебоксарах было несколько военных духовых оркестров, имеющих в своем составе инструменты общеевропейского типа.

С созданием национальной административно-территориальной единицы в составе РСФСР (24 июня 1920 года была образована Чувашская автономная область) началась деятельная работа по музыкальному просвещению населения. Уже к 10 октября в Чебоксарах был организован духовой концертно-салонный оркестр из музыкантов разных воинских частей. Из-за недостатка финансирования, выступив в нескольких концертах, к 15 ноября он был расформирован¹. Вместе с тем в архивных материалах имеются данные о том, что в январе 1921 года в Чебоксарах вместе с организованными чувашским и русским хорами вновь функционировали салонный и духовой оркестры².

¹ См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 123. Оп. 1. Д. 359. Л. 15.

² См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 123. Оп. 1. Д. 359. Л. 15.

В числе первоочередных задач сформированного подотдела искусств были и мероприятия с подготовкой и обучением музыкантов-духовиков. Так, на периферии в волостях предполагалось открыть музыкальные студии, организовать духовые оркестры и хоры при народных домах, назначить для школ волостных инструкторов по музыкальному образованию¹. Например, в ведении подотдела Ядринского отдела народного образования уже с 1920 года находились музыкальные классы по фортепиано, скрипке и духовым инструментам, которые содержались за счет местных средств. Руководителем этих классов являлся бывший капельмейстер, окончивший Казанский музыкальный техникум, И. Г. Кузьмин – заведующий подотделом искусств Ядринского уездного отдела народного образования. Из 84 обучающихся 60 были детьми школьного возраста, остальные – старше 17 лет. Программы обучения не отличались от существующих. В преподавании использовался лабораторно-бригадный метод. Здесь же при Ядринском подотделе искусств находился малый состав духового оркестра.

Если до образования Чувашской автономной области музыкальная культура республики развивалась стихийно, без определенного плана, то в 1921 году в области музыкального исполнительства обозначились программы его развития. Так, помимо поддержки и развития самодеятельного чувашского хора, в числе первоочередных стояла задача организации в столице симфонического оркестра².

Фактически симфонический оркестр начал свою работу в мае 1932 года с появлением незадолго до этого в Чебоксарах талантливого музыканта-исполнителя С. И. Габера. До этого попытки организации симфонического коллектива предпринимались неоднократно. Например, в Чебоксарской музыкальной школе к маю 1924 года заведующим С. Ф. Ивановым был разработан проект организации духового и симфонического оркестров³. В большом чувашско-русском концерте школы, состоявшемся 16 декабря 1926 года, как прообраз будущего симфонического оркестра, участвовали объединенные духовой и струнный коллективы.

В отчете музыкальной школы за 1927/28 учебный год уже имеются данные о существовании духового и симфонического оркестров, которые сопровождали школьные вечера и давали платные концерты в Чувашском государственном академическом театре. Так, эти коллективы принимали

¹ См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 123. Оп. 1. Д. 348. Л. 17.

² См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 123. Оп. 1. Д. 359. Л. 39.

³ См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 123. Оп. 1. Д. 455. Л. 9.

участие в двух больших платных концертах в Чебоксарах – 24 декабря 1927 года в здании театра и 21 мая 1928 года в здании школы.

Духовой оркестр музыкальной школы нередко привлекался к участию в городских мероприятиях. Только в июле 1928 года состоялось несколько его концертов: 15 июля – утром в территориальном управлении, вечером – на площади около Летнего театра; 16 и 17 июля – там же; 18 июля – в главсуде и 19 июля – в клубе рабпроса. Руководителем оркестров стал упоминавшийся ранее И. Г. Кузьмин. В школе он с 17 сентября 1924 года вел класс скрипки, виолончели, а также духовых инструментов¹.

В мае 1929 года при музыкальной школе был организован Чувашский государственный духовой оркестр с преимущественно национальным составом (около 75% его музыкантов были из чувашских крестьянских семей)².

В апреле 1930 года оркестр возглавил С. И. Габер³. Высокий профессионализм и организаторские способности музыканта позволили сформировать из студентов и преподавателей оркестрового отделения Чебоксарского музыкального техникума полноценный симфонический оркестр. 5–6 июля 1932 года состоялись первые выступления коллектива в новом статусе: 5 июля – на юбилейной сессии ЦИК ЧАССР, 6 июля – в концерте олимпиады чувашского искусства.

Популярные в Чувашии с начала 1930-х годов праздники самодеятельного творчества привлекали и музыкантов-духовиков. Весной 1933 и 1934 годов в республике официально возобновилось празднование Акатуя. Это была народная традиция, связанная с окончанием весеннего сева. Выступления на открытых площадках многочисленных коллективов (духовых, струнных и шумовых оркестров и других исполнителей) составляли один из главных элементов праздника. Коллективы в количественном и качественном отношении не уступали, а порой и превосходили проводимую в 1932 году в Чебоксарах олимпиаду народного творчества. Надо сказать, что к 1937 году количество духовых оркестров в республике достигло 21, число участников в них – 314 исполнителей.

Ю. А. Илюхин отмечает неустанную деятельность талантливого дирижера и музыканта С. И. Габера по созданию чувашской оркестровой музыки. Он проработал в Чебоксарах до августа 1937 года. Из дирижеров симфонического оркестра тех лет необходимо упомянуть В. М. Кривоносова, Г. И. Благодатова, И. М. Альтермана.

¹ См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 123. Оп. 1. Д. 455. Л. 13.

² См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 221. Оп. 1. Д. 586. Л. 33.

³ См.: *Илюхин Ю. А.* Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1978. С. 101–102.

В ноябре 1936 года была организована Чувашская государственная филармония. 17 февраля 1937 года двумя концертами симфонического оркестра и хора был открыт ее первый концертный сезон. Свою программу симфонический оркестр начал с исполнения увертюры Л. Бетховена «Эгмонт». Тепло были встречены публикой произведения Н. Паганини в исполнении В. Я. Замыко. Чувашский государственный хор исполнил *a capella* «Бурлаки» А. А. Давиденко на стихи Н. А. Некрасова и хор крестьян из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского в сопровождении симфонического оркестра под управлением Г. И. Благодатова.

В 1937 году симфонический оркестр состоял из 42 музыкантов, из которых 16 учились в музыкальном училище, остальные являлись постоянными работниками оркестра. Коллектив имел свою производственную программу (определенное количество постановок), и она выполнялась. Однако существовали организационные проблемы – не было полной обеспеченности музыкальными инструментами, музыканты не располагали помещением для репетиций. В то же время Управление по делам искусств при СНК Чувашской АССР отмечало недостаточное внимание к молодым исполнителям, укомплектованию оркестра новыми музыкантами, упорядочению ставок зарплаты. Фактически оркестр временами оставался без музыкантов, так как некоторые входившие в состав оркестра исполнители и вовсе выезжали на заработки за пределы республики¹.

Некоторое время Чувашским государственным симфоническим оркестром руководил артист Ленинградской государственной академической филармонии, дирижер А. А. Пономаренко, который, несмотря на кратковременное пребывание в Чебоксарах, наметил общий план реорганизации оркестра для устранения недостатков в его работе².

Музыкально-просветительская деятельность филармонии к концу 1930-х годов приобрела небывалый размах, который соответствовал духу времени, настоятельно требовавшему нести искусство в массы. Была организована сеть музыкальных лекториев, по радио проводились музыкально-образовательные передачи. Основной формой выступлений стала лекция-концерт. Вечера, где музыка сопровождалась живым словом, комментариями на исполняемые произведения, имели большое просветительское значение. Это воспитывало слушателей, учило их понимать и любить музыку. Одна из программ симфонического оркестра в 1937 году включала произведения П. И. Чайковского: I отделение – полонез и вальс из оперы

¹ См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 164. Л. 65–66.

² См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 39. Л. 11–19.

«Евгений Онегин», баркаролу (соло на виолончели исполнял В. А. Сумароков), канцонетту (соло на скрипке – В. Я. Замыко). Во втором отделении была исполнена Четвертая симфония¹.

Количество концертов в месяц доходило до двадцати и более. Выступления проходили на концертных площадках города. Кроме того, коллективы филармонии были задействованы в спектаклях Чувашского государственного академического театра. Например, в спектакле «Кужар» сопровождение песенных номеров, импровизации на инструментах, музыка народных танцев, органически сочетаемая с сюжетом, исполнялись симфоническим оркестром.

В Государственном историческом архиве Чувашской Республики сохранились договора за 1937–1938 годы о совместной деятельности Чувашской государственной филармонии и Чувашского государственного академического театра. Как правило, концерты проводились в выходные дни в помещении театра. Филармония предоставляла театру для проведения спектаклей симфонический и духовой оркестры. Музыканты совместно с передвижной бригадой актеров в 1938 году посещали районы и города Чувашии: Канаш, Вурнары, Шумерля, Ибреси, Киря, лесоучастки. Малый состав симфонического оркестра с программой из шести самостоятельных музыкальных произведений выступал в звуковом кинотеатре, а также клубе НКВД столицы². Летом 1937 года состоялась поездка симфонического оркестра в Челябинск для проведения летнего сезона в парке культуры и отдыха³.

В 1930-е годы возросли запросы к качеству и количеству чувашских произведений. При обсуждении вопросов дальнейшего развития чувашской музыкальной культуры была высказана мысль о привлечении к этой работе виднейших советских композиторов. Однако проблемы духовой и симфонической музыки не исчерпывались недостатком национального репертуара. Республике были необходимы кадры духовиков-исполнителей.

С 1929 года молодые дарования республики, окончившие музыкальную школу, могли получить среднее специальное образование в организованном Чувашском музыкальном техникуме. Уже в первом учебном году техникум организовал отчетно-показательные концерты. В программу каждого включались сольные инструментальные и вокальные номера, вы-

¹ См.: Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук. Отд. VI. Ед. хр. 286. Инв. № 958.

² См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 1604. Оп. 1. Д. 4. Л. 21–24.

³ См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 1604. Оп. 1. Д. 4. Л. 4.

ступления ансамблей. Летом 1934 года состоялись юбилейные концерты, посвященные 5-летию музыкального техникума. Показательным было выступление симфонического оркестра, исполнившего 8 июля Вторую рапсодию Листа в оркестровом переложении.

Наиболее способные выпускники Чебоксарского музыкального техникума стремились к повышению своего профессионального уровня. В 1937 году в художественных вузах страны обучалось 13 студентов-стипендиатов от Чувашской АССР. Только в Московской государственной консерватории обучались Кондратьев (по классу фагота), В. Г. Кутаркин (класс валторны) и И. Л. Лукоянов (класс тромбона)¹.

Обучение будущих специалистов-духовиков в художественных вузах страны способствовало росту исполнительского мастерства на духовых инструментах в последующие годы.

Таким образом, 1920–1930-е годы стали периодом становления исполнительства на духовых инструментах в Чувашии, когда были заложены основы оркестрового, концертного и ансамблевого исполнительства. Это были годы формирования исполнительской и педагогической школы, которые подготовили новый, более высокий по уровню этап в развитии искусства игры на духовых инструментах.

Т. А. Алмазова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ С. З. БАСОВСКОГО

Семён Зеликович Басовский (1928–2000) – один из видных представителей музыкальной культуры Татарстана, деятельность которого получила признание не только в республике, но и за ее пределами. Скрипач, альтист, педагог, декан, проректор по учебной и научной работе Казанской государственной консерватории, он внес большой вклад в становление и развитие данного учебного заведения, а также в формирование казанской смычковой школы.

С. З. Басовский родился 2 августа 1922 года в г. Умань Украинской ССР. Там же окончил среднюю общеобразовательную и детскую музыкальную школы и в 1938 году поступил в Ленинградское музыкальное училище по классу скрипки.

¹ См.: Государственный исторический архив Чувашской Республики. Ф. 1581. Оп. 1. Д. 101. Л. 363.

В июле 1941 года Семён Зеликович ушел добровольцем на фронт, воевал в составе народного ополчения на Волховском фронте. Был ранен, а после госпиталя направлен в действующую армию. Басовский участвовал в военных действиях в Белоруссии, Польше, Германии, Чехословакии, войну окончил в Берлине. Он был удостоен ордена Красной Звезды, медалей «За боевые заслуги», «За взятие Берлина», «За победу над Германией».

После демобилизации в марте 1946 года Семён Зеликович поступил в Казанскую консерваторию по классу скрипки. Учителями Басовского были крупнейшие музыканты того времени – Анатолий Моисеевич Лукацкий (выпускник Петроградской консерватории, ученик Л. Ауэра), а после его отъезда из Казани – Натан Владимирович Брауде (выпускник Московской консерватории по классу Л. И. Ямпольского). Еще в годы учебы в консерватории Семён Зеликович начинает свою педагогическую деятельность: в 1949 году он преподает в Казанском музыкальном училище.

После окончания (с отличием) Казанской консерватории в 1950 году Басовский был направлен на работу в это же учебное заведение и был принят на должность преподавателя по классу скрипки.

В 1953–1955 годах Семён Зеликович также работает на кафедре камерного ансамбля: ведет класс квартета. В 1960-е годы музыкант начинает преподавать в открывшейся (в 1960 году) Средней специальной музыкальной школе при КГК и некоторое время – в Казанском музыкальном училище.

В 1962 году Басовский избирается на должность доцента кафедры струнных инструментов.

В 1983–1989 годах Семён Зеликович возглавляет впервые созданную в Казанской государственной консерватории кафедру общенаучных дисциплин.

С 1994 года Басовский работает в должности профессора кафедры виолончели, альты и контрабаса (в 1994 году он был утвержден в ученом звании профессора).

На протяжении многих десятилетий работы в Казанской консерватории педагогическую работу музыкант успешно совмещает с административной: с 1950 по 1958 год он был заведующим учебной частью консерватории, в 1958 году назначен деканом исполнительских факультетов, а с 1967 по 1976 год работал проректором по учебной и научной работе.

Семён Зеликович занимался активной концертной деятельностью, преимущественно выступая как скрипач. В его репертуаре были сонаты Л. Бетховена, Г. Ф. Генделя, Э. Грига, А. Монасыпова, С. Франка и др.

Басовский также выступал в составе различных камерных ансамблей: трио, квартетов, квинтетов. Он был участником первого струнного квартета, организованного преподавателями Казанской консерватории, в составе:

М. Владимирский (первая скрипка), С. Басовский (вторая скрипка), А. Турич (альт), А. Броун (виолончель), а позже участвовал в квартете в составе: И. Коганов (первая скрипка), С. Басовский (вторая скрипка), В. Серебряков (альт), А. Броун (виолончель). В репертуаре ансамблей были трио А. Аренского, А. Бабаджаняна, И. Брамса, М. Глинки, С. Рахманинова, С. Танеева, П. Чайковского; квартеты Л. Бетховена, А. Бородина, К. Дебюсси, М. Равеля, Д. Шостаковича и др. Значительное место в репертуаре ансамблей занимали произведения композиторов Татарстана и других республик Поволжья. Басовский был участником первых исполнений квартетов Ф. Ахметова, А. Валиуллина, М. Музафарова, Э. Сапаева, В. Ходяшева, тувинского композитора А. Чыргал-оола и др.

На протяжении более 50 лет С. З. Басовский занимался преподавательской деятельностью. Он вошел в историю Казанской консерватории как создатель специального класса альты. В результате деятельности Семёна Зеликовича уже в 1970-е годы в консерватории стали регулярно проводиться вечера альтовой музыки, классные концерты, сольные концерты выпускников. Ученики Басовского принимают участие во всесоюзных и всероссийских конкурсах, межвузовских олимпиадах и смотрах. Званий лауреатов и дипломантов в разные годы были удостоены альтисты Т. Лаврухина, Н. Лаптев, И. Шуркин, Ф. Хайдарова и др. За более чем четыре десятилетия Семён Зеликович воспитал свыше 70 альтистов. Его выпускники работают в различных городах и республиках России (и стран СНГ): концертмейстерами в симфонических оркестрах, в театрах, филармониях, учебных заведениях Москвы, Киева, Харькова, Астрахани, Иркутска, Новороссийска, Хабаровска и др. Все ведущие альтисты Татарстана (оркестранты, солисты, преподаватели) – ученики Басовского: Р. Бренинг, П. Каплуновский, Л. Певзнер, Р. Сабитовский, О. Хабибуллина и др. Многие выпускники Семёна Зеликовича удостоены почетных званий: Н. Лаптев (народный артист РТ), О. Хабибуллина (заслуженный учитель РФ и РТ) и др.

С. З. Басовский внес большой вклад в современный альтовый репертуар. Он является автором многочисленных переложений для альты сочинений западноевропейских, русских композиторов: виолончельных концертов А. Дворжака, Э. Лало, Ш.-К. Сен-Санса; скрипичных концертов Г. Конюса, М. Музафарова; камерных произведений И.-С. Баха, Т. Витали и др. Им сделаны переложения для альты камерных сочинений композиторов Татарстана: А. Бакирова, Р. Еникеева, Н. Жиганова, А. Ключарёва, А. Луппова, А. Монасыпова, Ф. Яруллина, Р. Яхина; они значительно пополнили национальный альтовый репертуар, вошли в концертную и педагогическую практику.

Активной была и методическая деятельность Семёна Зеликовича. Он выступал с докладами на конференциях в Астрахани, Казани, Чебоксарах, оказывал методическую помощь преподавателям музыкальных училищ Ижевска, Йошкар-Олы, ССМШ при Казанской консерватории. Музыкант постоянно выезжал в музыкальные училища Поволжья для проведения открытых уроков, мастер-классов, для консультаций педагогов, в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии.

Басовский неоднократно был членом жюри всесоюзных, всероссийских, республиканских конкурсов, председателем жюри Смотра альтистов в Полтаве (1990) и др.

Деятельность Семёна Зеликовича получила признание: он был удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств Чувашской АССР».

По воспоминаниям коллег, учеников, Семёна Зеликовича отличали «открытость и доверительность, гибкость, доброжелательность, сердечность и проницательность...»¹, он пользовался уважением окружающих его людей.

В 1994 году, по семейным обстоятельствам, С. Басовский покинул Казань и переехал на постоянное место жительства в Израиль. Музыкант скончался в 2000 году в Иерусалиме.

С. З. Басовский – одна из значимых фигур в истории музыкальной культуры Татарстана. Он стоял у истоков многих начинаний в Казанской государственной консерватории (и республике в целом) и внес значительный вклад в формирование традиций этого учебного заведения.

Е. А. Антонова

студентка Казанской государственной консерватории

А. А. Усов

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЕЛЕНА НИКИФОРОВОЙ

Известно, что историю любого вида искусства двигают яркие, многогранные личности, преданные своему делу и страстно его любящие. В области исполнительства на народных инструментах Башкирии один из та-

¹ *Монасыпов К. Х.* Становление альтового класса в Казанской консерватории. К портрету С. З. Басовского // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее. Вып. 2 / Сост.-ред. Л. А. Федотова. Казань, 2005. С. 136.

ких людей – замечательный педагог, исполнитель-домристка, руководитель оркестра народных инструментов, заведующая отделом «Инструменты народного оркестра» Октябрьского музыкального колледжа – Елена Фритиофовна Никифорова.

Е. Ф. Никифорова – выпускница Архангельского музыкального училища и Государственного музыкального педагогического института имени Гнесиных – ведущий преподаватель-домрист в Октябрьском музыкальном колледже. Имя Елены Фритиофовны уже давно известно в среде педагогики и исполнительства в регионе Волго-Уралья. Она является видным общественным деятелем и одним из основателей и идейных вдохновителей ансамбля народных инструментов «Раздолье» и ансамбля домристов Октябрьского музыкального колледжа – известных коллективов Республики Башкортостан.

Елена Фритиофовна Никифорова родилась 24 сентября 1964 года в городе Иваново, и почти сразу молодая семья переехала в город Архангельск, на север европейской части России. Ее мама Галина Васильевна Репина была историком и долгое время работала учителем начальных классов. Отец Фритиоф Петрович – капитан дальнего плавания торгового флота, объездил много стран и имел большой жизненный кругозор. Родители не были профессиональными музыкантами, но к музыке всегда относились с особым чувством. Мама неплохо играла на домре и помогала своей дочери в первых музыкальных шагах. Папа был баянистом-самоучкой, в его исполнении всегда можно было услышать несколько несложных произведений. Также с большим трепетом Елена Фритиофовна вспоминает и о своей бабушке Елене Анатольевне: «В детстве я смотрела, как она своими старенькими пальчиками играла на гитаре и пела французские песенки. Это осталось у меня в памяти, и помню, как я всегда смеялась над тем, что бабушка играет на гитаре, еще и поет, да и на французском языке...»¹.

Музыкой Е. Ф. Никифорова начала заниматься с 1973 года. Среди первых и ярких впечатлений обучения в музыкальной школе стала победа на областном конкурсе исполнителей на народных инструментах. Елена Фритиофовна вспоминает этот момент: «Я почувствовала, что я что-то могу, и начала еще больше заниматься. Мой педагог, Майя Васильевна Некрасова, воспитала во мне трудолюбие и любовь к инструменту, раскрыла душу, развила индивидуальность и характер»².

После окончания музыкальной школы Е. Ф. Никифорова решила связать свою профессиональную жизнь с музыкой и поступила сначала в Ар-

¹ Из интервью с Е. Ф. Никифоровой. Октябрь 2016 года.

² Из интервью с Е. Ф. Никифоровой. Октябрь 2016 года.

хангельское музыкальное училище (класс Н. А. Шпанова¹), а потом в ГМПИ им. Гнесиных (класс профессора Р. В. Белова).

В студенческие годы Елена Фритиофовна знакомится с баянистом Юрием Кирилловичем Никифоровым, который на тот момент также являлся студентом ГМПИ им. Гнесиных. В дальнейшем Ю. К. Никифоров (уроженец города Октябрьского) становится спутником Елены Фритиофовны как в профессиональной, так и семейной жизни. Таким образом, годы учебы и профессионального становления заложили основы педагогического и исполнительского мастерства, определили дальнейшие пути развития и место, которому посвятила свою творческую жизнь Е. Ф. Никифорова, – Октябрьское музыкальное училище.

Елена Фритиофовна Никифорова начинает свою педагогическую работу в Октябрьском музыкальном колледже (училище) с 1989 года. В своей работе она уделяет большое внимание постановке рук, инструмента, работе над объемным звукоизвлечением. Занимается изучением научной и методической литературы, посещает концерты, мастер-классы. Елена Фритиофовна часто выступает, ездит на гастроли, играет сольные концерты. Имея за плечами богатый собственный исполнительский опыт, в своей методике она сочетает все знания, накопленные за время творческой деятельности. Игра учеников Е. Ф. Никифоровой всегда отличается бережным отношением к авторскому тексту, качеством звука и продуманностью исполнения произведения до мелочей. Она советует своим ученикам быть внимательными к штрихам, нюансам, артикуляции, стилистике и т. д.

Благодаря высокому профессионализму Елены Фритиофовны, ее неутомимой энергии, творческому видению многих процессов, происходящих в регионе, удивительному сочетанию строгой требовательности и особой трепетности к музыкальной культуре, в городе Октябрьском создается ряд творческих коллективов, инициатором которых стала во многом и деятельность Е. Ф. Никифоровой. Одним из наиболее известных из них является ансамбль народных инструментов «Раздолье». «До создания ансамбля мы с мужем часто выступали сольно, с приездом супругов Табриса Мулларахмановича и Татьяны Леонидовны Хазиахметовых у нас появился полный состав для создания ансамбля народных инструментов. Табрис Мулларахманович играл на балалайке, Татьяна Леонидовна – на домре-альте, Николай Витальевич Кашкин – на балалайке-контрабасе, Рим Талгатович Даутов – на ударных, я играла на малой домре, а Юрий Кириллович – на баяне. Был замечательный состав, мы играли разную музыку», – вспоминает Елена Фритиофовна².

¹ Николай Афанасьевич Шпанов – выпускник ГМПИ имени Гнесиных по классу домры, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

² Из интервью с Е. Ф. Никифоровой. Октябрь 2016 года.

Ансамбль «Раздолье» был создан в 1994 году и сразу стал одной из музыкальных визитных карточек города. Выступления ансамбля проходили и проходят практически на всех сценах города. Ни один праздник не обходится без участия ансамбля. Аудитория всегда с большим восторгом принимает яркие обработки народных мелодий и танцев, лирическую музыку и зажигательные, задорные сочинения. Большую роль в формировании репертуарной политики ансамбля сыграл Т. М. Хазиахметов, его произведения – обработки и аранжировки – звучат на всех концертах ансамбля. Ансамбль выступает на самых лучших и значимых сценах республики и региона, является постоянным участником правительственных концертов в Уфе, среди наиболее значимых выступлений следует отметить Инаугурацию Президента Республики Башкортостан и День Суверенитета Республики Башкортостан.

В 2000 году «Раздолью» присвоено почетное звание «Народный коллектив». «Ансамбль "Раздолье" – образец русского народного сценического искусства, в котором соединены традиционные и нетрадиционные элементы профессионального мастерства. Удивительная самобытность, своеобразие трактовки исполняемых произведений, редкое сочетание приверженности национальным традициям и постоянного поиска нового определили высокий творческий потенциал ансамбля» [2].

Еще одним детищем Е. Ф. Никифоровой стал ансамбль домристов «Вдохновение». Состав ансамбля ежегодно обновляется, так как в большинстве своем состоит из студентов музыкального училища (колледжа). Елена Фритиофовна обновляет репертуар для ансамбля домристов, создает переложения и аранжировки, учебные пособия. Она учит профессиональной игре в коллективе, студенты с радостью выступают на сцене и отдают заряд энергии, который посеяла в коллективе Елена Фритиофовна, зрителям.

Ансамбль часто выступает на различных мероприятиях, участвует в конкурсах. Он является лауреатом и обладателем Гран-при многих профессиональных музыкальных конкурсов в Уфе, Казани, Октябрьском.

В 2011 году Елена Фритиофовна Никифорова стала руководителем оркестра народных инструментов Октябрьского музыкального колледжа. За это время оркестр участвовал во многих конкурсах, гастролировал по городам Республики Башкортостан. Каждое выступление коллектива несет радость творчества, а студенты получают великолепные уроки оркестровой игры. Также с 2011 года Елена Фритиофовна возглавляет отдел «Инструменты народного оркестра» в колледже.

В наше время очень важно развивать культуру не только в больших городах, но и в провинции. Елена Фритиофовна дает возможность выходцам из деревень и небольших городов творчески развиваться и продолжать

свое обучение в консерваториях России. Ее вклад в популяризацию искусства, и в частности культурную жизнь города Октябрьский, можно назвать в полной мере значительным, невзирая на ее относительно молодой возраст. Ее плодотворная исполнительская, организаторская и педагогическая деятельность способствует повышению культурного и музыкального статуса города. Ее выпускники достойно продолжают традиции, заложенные в Октябрьском музыкальном училище.

Список литературы

1. *Бенин В. Л.* Очерки по культуре народов Башкортостана. Уфа, 1994.
2. Октябрьский музыкальный колледж. [Официальный сайт]. [Электронный ресурс]. URL: <http://okmuz.ru>. Дата обращения: 14.03.2017.
3. Сычёва & Шпанов: путь к себе. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vagaland.ru/smi/vk/2006/05/26/006.html>. Дата обращения: 20.04.2017.
4. *Шакуров Р. З.* Башкортостан: Краткая энциклопедия. Уфа, 1996.

Д. Д. Байрамова

студентка Казанской государственной консерватории

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

АННЕ-СОФИ МУТТЕР: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Анне-Софи Муттер – выдающаяся современная скрипачка, чье творчество высоко оценено на арене мирового исполнительского искусства. Концерты Анне-Софи с огромным успехом проходят во многих странах: она играет на престижнейших концертных сценах Франции, Австрии, Германии, Швейцарии, Люксембурга, Англии, Италии, Испании, Чехии и других стран Европы. Анне-Софи радушно принимают в странах Азии: в Китае, Корее, Тайване, Японии, также она охотно выступает в России и США. Анне-Софи давала концерты в лучших залах мира: «Музикферайн», «Берлинская филармония», «Карнеги-холл» и др. Как солистка, она выступала с ведущими оркестрами мира: Английским камерным оркестром, Венским симфоническим оркестром, Берлинским филармоническим оркестром и многими другими. Муттер сотрудничала с крупнейшими деятелями музыкального искусства, среди них: Ю. Башмет, В. Гергиев, П. Захер, Г. Караян, З. Мета, С. Озава, К. Пендерецкий, М. Ростропович и многие другие.

Анне-Софи Муттер родилась в городе Рейнфельдене (земля Баден-Вюртемберг, Германия) 29 июня 1963 года, начала заниматься музыкой с пяти лет. Она училась в консерватории в Винтертуре (Швейцария) у Э. Хонигбергер, а затем у Аиды Штуке (обе скрипачки – ученицы выдающегося скрипача и педагога К. Флеша, автора знаменитого труда «Искусство игры на скрипке»). Занятия скрипкой доставляли большое удовольствие Муттер. А. Штуке говорит, что «у Анне-Софи не было никаких технических проблем, она прекрасно играла» [3]. На уроках большое внимание они уделяли вопросам звучания инструмента. Анне-Софи была хорошо обучена технике звукоизвлечения, виртуозно овладела инструментом и за годы занятий с А. Штуке исполнила множество произведений для скрипки.

Уже в раннем возрасте Анне-Софи проявила себя очень ярко. Она была дважды удостоена высших наград на конкурсе молодых исполнителей «Jugend Musiziert»¹ («Молодежь музицирует») в Германии, когда ей было 6 и 10 лет.

Значимым событием в карьере музыканта было участие в Международном фестивале в Люцерне в 1976 году. На этом фестивале ее выступление отметил Г. Караян и пригласил на прослушивание в Берлин. С этого момента началось сотрудничество молодой скрипачки с маститым музыкантом, которое продолжалось на протяжении 13 лет.

В 1977 году четырнадцатилетняя Анне-Софи подписала контракт о сотрудничестве с крупнейшей звукозаписывающей фирмой Deutsche Grammophon. Совместно с разными оркестрами под управлением маэстро Г. Караяна ею был осуществлен ряд записей. Огромная дискография охватывает шедевры мировой скрипичной музыкальной литературы – концерты Л. Бетховена, И. Брамса, М. Бруха, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, П. Чайковского.

Начало 1980-х – это время расширения горизонтов артистической деятельности музыканта, установления новых творческих контактов. В 1980 году состоялся дебют Муттер в Карнеги-холл (США), она выступила с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Зубина Меты. В этом же году она играла с М. Ростроповичем в составе камерного ансамбля в Вашингтоне. В 1981 году Анне-Софи впервые выступила в Японии совместно с Берлинским филармоническим оркестром под управлением Г. Караяна. Муттер с уважением относится к традициям Запада и Востока. Она погружается в культурный контекст этих стран, впитывает в себя их традиции. Впоследствии на протяжении трех десятков лет Анне-Софи принимает приглашения выступать в Америке и в Японии.

¹ «Jugend Musiziert» – немецкий национальный конкурс академической музыки для юных исполнителей. С 1963 года он ежегодно проводится в Германии [См.: 1].

В 1985 году Муттер открыла для себя преподавательскую деятельность, она возглавила кафедру и была почетным членом в Королевской музыкальной академии в Лондоне. На протяжении нескольких лет она увлеченно работала со студентами. Один из ее учеников – Кристоф Штрэли после обучения будет принят на работу в Берлинский филармонический оркестр.

В конце 1980-х годов Анне-Софи тесно сотрудничала с Мстиславом Ростроповичем. Это было трио М. Ростропович, А. Муттер и Бруно Джуранна (альт), в 1989 году они выпустили диск с записями струнных трио Л. Бетховена. Анне-Софи очень тепло отзывается о Мстиславе Леопольдовиче, он по-отечески наставлял ее в ансамблевой игре.

Благодаря Ростроповичу, в конце 1980-х годов Муттер познакомилась с американским пианистом Ламбертом Оркисом, с которым выступала на протяжении почти тридцати лет. В 1998 году к десятилетию совместной работы Л. Оркис и А. Муттер подготовили проект «Лицом к лицу» – исполнение всего цикла сонат Л. Бетховена для скрипки и фортепиано. Музыканты были удостоены премии Grammy в 1998 году, а в 1999 – премии Echo за аудиозапись этих сонат.

В 2006 году скрипачка отмечала 30-летие своей концертной деятельности, эта дата совпала с 250-летием со дня рождения В. А. Моцарта, поэтому этот год Анне-Софи посвятила творчеству композитора. Совместно с Ю. Башметом ею была исполнена Концертная симфония для скрипки и альта В. А. Моцарта.

Другим важным событием творческой биографии Муттер стало исполнение премьеры Концерта для скрипки № 2 «In tempus praesens» (с лат. «в настоящее время») С. Губайдулиной в 2007 году. В процессе работы над этим произведением Анне-Софи близко познакомилась с Софией Асгатовной.

Особая грань жизненного и творческого пути Муттер – это ее благотворительная деятельность, которая берет начало в 1987 году. В июне этого года она впервые дала благотворительный концерт в помощь Фонду Бетховена (забота о глухих детях). С годами число благотворительных выступлений будет постоянно увеличиваться, Анне-Софи будет давать до шести благотворительных концертов в год, жертвуя средства различным организациям: это и оказание помощи больным, медицинские исследования, помощь в реставрации церквей и концертных залов. Впоследствии Муттер основала Фонд Рудольфа Эберле, который помогает молодым исполнителям в Европе, а в 1997 году – фонд «Друзья Анне-Софи Муттер», направленный на поддержку исполнителей разных стран. В 2009 году одним из стипендиатов фонда Муттер стал Владимир Бабешко (выпускник Средней специальной музыкальной школы при Казанской государствен-

ной консерватории им. Н. Г. Жиганова). Стать стипендиатом Анне-Софи – значит оказаться под особым патронажем скрипачки. Муттер прослушивает весь репертуар исполнителя, устраивает прослушивание у выдающихся исполнителей и дирижеров (в случае с В. Бабешко – это была встреча с маэстро В. Гергиевым). Помимо этого Муттер тщательным образом выбирает инструмент для стипендиатов, отказываясь даже от инструментов высочайшего класса, если они не подходят конкретному исполнителю.

В 2011 году скрипачка создала ансамбль «Виртуозы Муттер» – это коллектив музыкантов, который состоит из 14 человек, среди них – бывшие и нынешние стипендиаты фонда Муттер. Этот коллектив принимает активное участие в благотворительности, столь значимой для Анне-Софи.

В настоящее время Анне-Софи весьма увлечена новым проектом – «Yellow Lounge». Такое название носит клуб в Берлине, в котором Муттер выступает с 2015 года. Думая о популяризации классической музыки, скрипачка решила «обратиться к публике, которая далека от филармонических концертов» [2]. Конечно, эта задача потребовала тщательной подготовки программы концертов. Все выступления Анне-Софи сопровождают пианист Л. Оркис, а также камерный ансамбль, в котором играют стипендиаты фонда Муттер. Скрипачка выбрала наиболее подходящий репертуар для выступлений «Yellow Lounge»: «Ave Maria» И. С. Баха, «Ямайская румба» А. Бенджамина, «Времена года» А. Вивальди, Прелюдии Д. Гершвина и др. Эти концерты вызывают большой интерес аудитории, круг которой постоянно расширяется.

На протяжении четырех десятилетий Анне-Софи Муттер ведет активную концертную деятельность, выступая как солист и ансамблевый исполнитель. Репертуар музыканта огромен. Он включает в себя музыку практически всех эпох и стилей. Анне-Софи исполняет произведения разных жанров: концерты (И. Баха, М. Бруха, С. Губайдулиной, Ф. Мендельсона, И. Стравинского, С. Прокофьева и др.), циклы сонат, трио, квартеты (Л. Бетховена, И. Брамса, В. А. Моцарта), пьесы (Г. Венявского, А. Дворжака, К. Дебюсси, Ф. Крейсlera, Ж. Массне, П. Сарасате и др.).

Особое место в репертуаре Муттер занимает музыка композиторов XX и XXI веков. Интерес к исполнению современной музыки у Анне-Софи появился благодаря Паулю Захеру¹, который в 1985 году предложил Муттер исполнить сочинение В. Лютославского для скрипки и камерного оркестра «Chain 2». С этого времени музыка второй половины XX – начала

¹ Пауль Захер (1906–1999) – швейцарский дирижер, педагог, меценат. Основатель Фонда Пауля Захера, приобрел архивы из сочинений И. Стравинского (Базельский архив) и А. Веберна. Известен тем, что заказывал произведения таким композиторам, как Б. Барток, Б. Бриттен, А. Онеггер, И. Стравинский, П. Хиндемит и др. [См.: 1].

XXI века стала значимой частью в жизни исполнителя. На счету скрипачки – мировые премьеры свыше 20 сочинений современных композиторов, все они посвящены Анне-Софи. Среди них – опусы С. Губайдулиной (Концерт для скрипки с оркестром № 2 «In Tempus Praesens», 2007), Г. Дютыйе («Sur le theme accord», 2002), К. Пендерецкого (Концерт для скрипки № 2 «Метаморфозы», 1995), А. Превина (Концерт для скрипки «Анне-Софи», 2002; Концерт для скрипки № 2, 2012), Н. Морэ («En reve», 1988) и др. По ее заказу были написаны произведения С. Курье («Time Machines»), В. Люто-славского (Партита), К. Пендерецкого («La Follia»), В. Рима («Duade для скрипки и контрабаса»), А. Превина (Концерт для скрипки, альты и оркестра) и др. Исполнительская деятельность Муттер активно способствует продвижению новых произведений в современное музыкальное пространство. В ее репертуаре также сочинения таких выдающихся композиторов XX века, как Б. Барток, А. Берг, Дж. Гершвин, С. Прокофьев, О. Респиги и др.

Анне-Софи – музыкант, обладающий ярко выраженной индивидуальностью. Манеру исполнения Муттер отличают темперамент, высокий эмоциональный накал. Она играет очень эффектно, увлекая своим отношением к произведению.

Исполнению сочинения у Анне-Софи всегда предшествует кропотливый труд. Она тщательно исследует материалы, раскрывающие творчество композитора, чтобы выявить сущность авторского замысла. Например, для того чтобы лучше понимать музыку В. А. Моцарта, Муттер читает письма композитора. Существует специальный конспект писем В. А. Моцарта, составленный скрипачкой. В нем она фиксирует особые детали, наиболее ярко раскрывающие личность композитора и эпоху, в которой он жил. «Руководствоваться внутренним чувством музыки недостаточно, – говорит Анне-Софи, – музыкант сможет расти как художник, только если интуиция подкреплена пытливым умом» [4].

Исполняемые ею сочинения всегда продуманны. Она выстраивает их таким образом, что интерес слушателя не ослабевает на протяжении всего произведения. Будучи исполнителем высокого класса, она глубоко и выразительно передает художественное содержание. Каждая грань образа подается ею выпукло и ярко.

Анне-Софи очень внимательно относится к тексту исполняемого произведения. И хотя порой скрипачка может быть не согласна с отдельными авторскими указаниями, она точно их выполняет.

На протяжении своей многолетней исполнительской деятельности она неоднократно возвращается к одним и тем же сочинениям, но при этом интерпретация их различается. Муттер никогда не останавливается на достигнутом, пересматривая свое отношение к музыке вновь и вновь.

Скрипачка мастерски владеет инструментом. Это позволяет ей на высоком уровне исполнять произведения разных эпох. Она владеет богатой штриховой палитрой. Игру Анне-Софи также отличает непревзойденная виртуозность. Музыканту по плечу любые виды технических сложностей.

Муттер – интерпретатор высочайшего класса, это музыкант, тонко чувствующий стили в музыке. Интересно отношение скрипачки к аутентичному исполнению. Она считает его невозможным в наше время. Муттер объясняет это тем, что мы слышим и воспринимаем музыку иначе, чем современники И. Баха или В. А. Моцарта, «мы привыкли к разным понятиям красоты и стиля», – говорит Анне-Софи [4].

Анне-Софи Муттер – один из крупнейших представителей современного исполнительского искусства. Скрипач, педагог, музыкально-общественный деятель, она ярко проявила себя во всех сферах деятельности. Без сомнения, Анне-Софи – один из лидеров современного скрипичного исполнительского искусства, покоряющий слушателей своим мастерством. Муттер – интересная, разносторонняя личность, она влюблена в музыку и скрипку. О себе она говорит: «Мне действительно нужно заниматься музыкой, чтобы жить» [5].

Список литературы

1. Википедия: Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. Дата обращения: 30.11.2016.
2. *Dallach C.* Anne-Sophie Mutter finds a «new home» = *Даллах Ч.* Анне-Софи Муттер нашла «новый дом». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.anne-sophie-mutter.de/yellow-lounge-club-album-live.html?&L=1>. Дата обращения: 01.10.2016.
3. Edinburgh International Festival. Festival Portraits. Anne-Sophie Mutter = Международный фестиваль в Эдинбурге. Портреты фестиваля. Анне-Софи Муттер. [Видеозапись интервью. На вопросы отвечала Анне-Софи Муттер]. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1TD__o7XuL0. Дата обращения: 01.11.2016.
4. *Gad G.* Paul Sacher – Interview. The Maecenas of The Century = *Гад Г.* Пауль Захер – интервью. Меценат столетия. [Интервью. На вопросы отвечали Пауль Захер и Анне-Софи Муттер]. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.anne-sophie-mutter.de/back-to-the-future-sacher.html?&L=1>. Дата обращения: 02.11.2016.
5. *Rose C.* A conversation with violinist Anne-Sophie Mutter about her album and upcoming tour = *Роуз Ч.* Разговор со скрипачкой Анне-Софи Муттер о ее альбоме и предстоящем туре. [Электронный ресурс]. URL: <https://charlieroose.com/videos/1871>. Дата обращения: 02.11.2016.

А. В. Басыров

студент Казанской государственной консерватории

О. В. Усова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

О РОЛИ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАРИУСА МИЙО (На примере Концерта для ударных и малого оркестра)

Ударные инструменты обладают широчайшими звукоизобразительными и звукоподражательными, а также драматургическими свойствами. Особое значение приобрели ударные инструменты в творчестве композиторов XX–XXI веков. Расширение инструментария, исполнительских приемов способствовало тому, что ударные инструменты стали играть значительную семантико-драматургическую роль в произведениях композиторов XX века и далее. Соответственно роли ударных требования к исполнителям на них повысились.

Одним из ярких композиторов XX века, в творчестве которого ударные инструменты играют особую роль, является Дариус Мийо. Новаторство и смелые эксперименты характеризуют восприятие композитора этой группы инструментов. Он экспериментирует с ними в самых разных жанрах – от небольших камерных сочинений до грандиозных театральных постановок.

В любом сочинении Д. Мийо, малой ли, крупной ли формы, прослеживаются яркие характерные черты стиля. Еще в раннем периоде творчества сформировались основные стилевые элементы, которые со временем лишь обогащались и наполнялись новыми темами творчества, новыми приемами. Исследователи часто говорят о «пестроте» стиля композитора.

В творчестве Мийо прослеживаются два направления – фольклор разных стран и традиции старинной музыки. Мелодика композитора проста, диатонична и, как правило, жанрово принадлежит к одному из двух направлений. Жанровые связи можно наблюдать как в произведениях крупной формы (оперы, балеты), так и в камерных сочинениях. Гармоническое письмо характеризуется обогащением основ лада с помощью полиладовости, полифункциональности, и в первую очередь политональности. Политональность в принципе является визитной карточкой композитора. Мийо обращается к ней как в ранних сочинениях 10–20-х годов, так и будучи уже у завершения своего творческого пути. Также важнейшим элементом музыки композитора является ритм. «Основа ритмики Мийо – строгая квадратная метрика, регулярная акцентность, остинатность ритмического

рисунка, истоки которых следует искать в танцевальной и маршевой музыке» [1. С. 271]. Причем одновременно возможно звучание нескольких ритмических фигур.

Столь сильное внимание к ритму привело к более значительному использованию ударных инструментов в сочинениях композитора. Теперь это не просто поддержание фактуры и ритмического рисунка, у Мийо ударные играют роль полноценной оркестровой краски, которая необходима для достижения более яркой кульминации с помощью учащения ритмических фигур, необходима для достижения особых колористических эффектов с помощью использования этнической перкуссии или же распределения между инструментами основной ритмической формулы. С помощью приема ритмической полифонии создается эффект нагнетания, что актуально для сцен большого психологического накала. Также композитор выявляет новые тембровые и ритмические возможности инструментов. Данная тенденция привела к рассмотрению ударных как солирующих и возвысила их роль среди остальных инструментов.

Концерт для ударных и малого оркестра – один из первых концертов, написанных для солиста-ударника, на сегодняшний день является широко исполняемым произведением классического репертуара для ударных инструментов. Завершенный в 1930 году, он стал значительным эталоном в мире ударных. Здесь впервые композитор использует настройку мультиперкуSSIONного стиля, включающую более двадцати деревянных, металлических и мембранных инструментов, исполняемых одним игроком. Джеймс Блейдс¹ утверждает, что «этот опус требует немалой физической подготовки» [2].

Концерт для ударных и малого оркестра был посвящен близкому другу и биографу Мийо Полю Коллару². Небольшой по масштабам (длится около 7 минут), Концерт стал первым сочинением композитора, где он использует столь большой набор ударных инструментов. И хотя в более ранних сочинениях Мийо уже использовал такое количество ударных (опера «*Хозфоры*» (1915), балет «*Человек и его желания*» (1918)), он очень переживал, как примет его публика, ведь жанр концерта во Франции воспринимался как показательный для творчества композитора. Однако премьера прошла довольно спокойно. Концерт для ударных и малого оркестра был

¹ Джеймс Блейдс (1901–1999) – известный английский перкуSSIONист XX века, автор книги «Ударные инструменты и их история» (1971).

² Поль Коллар (1891–1989) – бельгийский музыковед, дирижер, пианист и химик. Закончил консерваторию как пианист (г. Мехелен, Бельгия), изучал естественные науки в университете Брюсселя. В 1937–1953 годах работал директором и дирижером оркестра Бельгийского радио. Один из ведущих специалистов по проблемам музыки XX века.

опубликован в Вене несколькими годами позже в трех вариантах: карманная партитура, клавир (переложение для фортепиано партии оркестра) и полная партитура с голосами и сольной партией.

После премьеры Концерт начал активно исполняться на сцене. Известен случай, когда один из исполнителей-ударников хотел добавить каденцию, однако Мийо был категорически против, и тот обещал выполнить требование. Однако на концерте, где присутствовал и сам композитор, солист-ударник все же начал исполнять каденцию собственного сочинения... Свидетели вспоминают, что Мийо в возмущении выбежал из зала и после концерта даже не пожелал видеть перкуссиониста [См.: 2].

Это сочинение было написано Мийо на пике его увлечения джазовой музыкой, однако композитор специально избегал джазового влияния в нем, создавая эту пьесу в политональной организации. Сама идея концерта не столько в сольном подходе, сколько в показе разнообразных ударных и степени овладения ими исполнителем. Композитор требовал, чтобы на всех ударных инструментах здесь играл один солист-ударник. Этим объясняется подбор инструментов: литавры (4), том-томы (3), малый барабан, подвесная тарелка, парные тарелки, бас-барабан с тарелкой на педали, оркестровый большой барабан, кастаньеты, трещотка, фруста, треугольник, коубелл, тамбурин, деревянная коробочка, там-там. При этом композитор дает подробную схему и инструкции по настройке, как это делали Стравинский и Барток [См.: 2].

Исполнитель должен не только превосходно владеть всеми представленными инструментами, но и своевременно переходить с инструмента на инструмент в процессе игры. В связи с этим существуют несколько разных подходов к расстановке ударных инструментов. Сам Мийо в аннотации к концерту указал свой тип расстановки инструментов, хотя нельзя однозначно считать его абсолютно верным. И до сих пор ведутся споры, возможно ли исполнение данного сочинения несколькими солистами-ударниками.

Концерт для ударных и малого оркестра Д. Мийо представляет собой довольно драматичную и вместе с тем лаконичную композицию. В нем две контрастные части, которые драматургически и интонационно связаны в единое музыкальное пространство. Этому способствует прием *attacca* между частями, общий драматургический и тональный план.

Первая часть «Vif. Rude et dramatique» («Ярко, сурово и драматично») представляет собой рондообразную структуру, где роль рефрена играет начальная драматическая тема, с жестким ритмом, полиметрией, в исполнении *tutti* оркестра. Именно она станет лейттемой всего сочинения, олицетворяя собой некое негативное, даже агрессивное начало, пронизывающее музыку всех частей.

В дальнейшем из этой темы вычленяется ритмическая формула из четырех шестнадцатых и восьмой (четвертью), которую можно обозначить лейтритмом Концерта. Она многократно прозвучит и у солиста, и в разных группах оркестра, как бы символизируя всепроникающее зло.

Уже с первых нот композитор активно использует политональные комплексы: основная тональность *a-moll*, но мы видим, что на нее накладываются созвучия тональностей *C-dur*, *A-dur* и *cis-moll*.

В ходе развития первой части эта тема чередуется с более напевными эпизодами, исполняемыми разными инструментами оркестра.

Завершается первая часть очень драматично на политональном созвучии, с внезапным *crescendo* у оркестра и солиста, после чего наступает некая пауза (на фермате, без деления частей).

Вторая часть *Modéré* – медленная, внешне статичная, это как будто реакция на драматическую первую часть. Певучие, но внутренне напряженные темы, проводимые разными инструментами оркестра (кларнет, флейта, труба), выстраиваются в некую выразительную линию, постепенно усиливающую скорбное настроение. Внутренний драматизм тем достигается за счет постоянно появляющегося лейтритма как в партии оркестра, так и у солиста.

Так, начальная тема представляет собой мелодический вариант лейт-темы из первой части в диалоге с напевными мотивами кларнета. В дальнейшем лейтритм проявляет себя в других вариантах. Постепенное нагнетание драматизма к концу части усиливается, певучие темы контрапунктически соединяются с лейтритмом.

В заключительном разделе этой части происходит трагическая развязка: как траурный марш, звучит тема тромбона по минорному трезвучию в контрапункте с лейтритмом у низких струнных. Внезапно в это оцепенение вторгается драматичная начальная тема первой части, заставляя понять свое всепроникающее негативное влияние. Это происходит дважды, после чего мрачное настроение *Modéré* возвращается. Последние такты постепенно «замедляют» движение лейтритма (квартоли – триоли – дуоли), завершая Концерт на трагической ноте...

Таким образом, Концерт представляет собой сквозную свободную форму, построенную по принципу контрастной двухчастности. Композитор активно использует здесь политональность, свободную ритмику и метрику, принцип лейтмотивности, что позволяет создать индивидуальную неповторимую концепцию трагико-драматического содержания.

Основные задачи и трудности солиста в представленном концерте связаны с тем, что необходимо мастерски оперировать большим количеством ударных инструментов, уметь вовремя и правильно их перестраивать, при этом обращая внимание на тонкости артикуляции и динамики.

Так, например, в начале Концерта очень важно добиться четкой артикуляции и полного звучания литавр. Необходимо достигнуть четкого продолжения литавровой линии на том-томах во избежание неровной динамики. Том-томы не являются звуковысотными ударными инструментами, но примерное интервальное соотношение между ними не больше терции. Многие перкуссионисты используют в начале концерта барочные палочки с деревянными наконечниками, тем самым облегчая себе задачу, так как в авторских пояснениях четко указаны смены палочек и инструментов.

Вторая часть открывается вступлением труб и последующим соло кларнета, на фоне которого аккомпанементом звучат ударные в ритмически жестком изложении. Здесь же впервые в Концерте применяется металлически лязгающее звучание коубелла в сочетании с деревянной коробочкой и подвесной тарелкой. С такта 98 вступает оркестровый большой барабан, жесткие удары на *crescendo* которого создают эффект неторопливой, грозной поступи. Затем Мийо интересно применяет малый барабан, у которого отключаются струны, что придает ему глухое и менее сухое звучание. Необходимо добиться плотности звучания *tremolo* на *diminuendo* с последующим переходом в шестнадцатые ноты. Наиболее рациональным было бы исполнение *tremolo* в этом фрагменте в изложении одиночными ударами.

Концерт Д. Мийо для ударных и малого оркестра является одним из первых образцов жанра в истории ударных инструментов. В нем композитор смело использует разнообразные ударные инструменты, экспериментирует с их звучанием и сочетанием с разными тембрами оркестра, активно включает их в драматургическое развитие.

Жанр концерта для ударных получил дальнейшее развитие в творчестве композиторов XX века. Возможно, именно благодаря новаторским усилиям Дариуса Мийо ударные инструменты завоевали внимание и композиторов, и публики, обретя статус концертных инструментов.

Список литературы

1. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М., 1986.
2. The Darius Milhaud Society Newsletter, Spring / Summer / Fall. 1997. [Электронный ресурс]. URL: http://engagedscholarship.csuohio.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=milhaud_newsletters p/22-23. Дата обращения: 06.04.2017.

А. Д. Брагин

студент Казанской государственной консерватории

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

БЕННИ ГРЕБ И ЕГО ВИДЕОШКОЛА «THE LANGUAGE OF DRUMMING»

В XXI веке большой популярностью пользуются эстрадные направления в музыке – рок, джаз, панк, фанк и многие другие. Они неразрывно связаны с ударными инструментами, что обусловило интерес к ним как таковым и к барабанщикам в частности. Одним из крупнейших исполнителей на ударной установке последнего десятилетия является немецкий музыкант Бенни Греб. Популярность этого тридцатилетнего перкуссиониста растет. Греб не только дает концерты на крупных мероприятиях в области перкуссионного искусства, таких как фестивали *Carpe Breton* и *Montreal Drum*, *Meinl Drumfest*, *Ultimate Drummer's Weekend*, но и преподает, дает мастер-классы, пишет и записывает свою музыку и гастролирует с различными группами из Германии и стран Европы.

Бенни Греб родился в Германии в небольшом городе Аугсбурге 13 июня 1980 года. В возрасте шести лет он начал заниматься игрой на фортепиано и трубе. Однако большой интерес у музыканта вызвали барабаны, и он стал играть на ударных самостоятельно. Вплоть до своего двенадцатилетия Греб воспроизводил партии ударных с понравившихся ему аудио- и видеозаписей, а также учился импровизации, реализуя свои собственные идеи. Греб рассказывал: «...это было особенное время, так как я играл только по своим правилам» [5]¹. В нем крепла уверенность в том, чтобы связать свою жизнь с ударными инструментами.

Следующие пять лет (до 1997 года) Греб занимается с профессиональными перкуссионистами частным образом и сам ведет активную исполнительскую деятельность в различных панк-группах. Важным для него становится 1997 год, когда он начинает учиться в музыкальном колледже в городе Динкельсбюль под руководством Удо Дамена. Здесь Греб оттачивает исполнительское мастерство, развивается как музыкант-профессионал и продолжает свою концертную деятельность. Кроме того, Греб закончил отделение эстрадного исполнительства Гамбургской высшей школы музыки и театра.

После завершения учебы музыкант много гастролирует, дает около ста концертов в год, но живет в Германии и в настоящее время. Кроме то-

¹ Здесь и далее цитаты из источников на иностранных языках даны в переводе автора статьи.

го, он проводит многочисленные мастер-классы, записывает новые композиции с известными музыкантами и композиторами, пишет собственную музыку и занимается педагогической деятельностью.

Важное место в жизни Бенни Гребба занимает концертно-исполнительская деятельность. По его словам, большое влияние на его становление как перкуссиониста «оказали Стив Гэдд, Стюарт Коупленд, Дейв Векл, Винни Колайюта, Стив Джордан и Джо Джо Майер» [2].

Перкуссионист отнюдь не считает себя сложившимся профессионалом, достигшим своего «потолка». Все свое время он посвящает репетициям, изучает все новые музыкальные стили, а в свободное время даже посещает мастер-классы своих коллег. Гребб стремится к постоянному самосовершенствованию: «У меня есть правило – каждый месяц я покупаю диск с музыкой, которую раньше я никогда бы не стал слушать. Считаю, что это прекрасно – расширять свой музыкальный кругозор. Вообще говоря, вдохновение приходит абсолютно из разных сфер жизни. Мне нравится наука, это дает, по крайней мере, шанс стать лучше и умнее... Очень интересуют психология, наука о мозге. Это важно, в том числе с практической для барабанщика точки зрения» [Цит. по: 2].

Критики отмечают, что «стиль Гребба отличается мелодичностью, легкостью и изяществом» [2]. Немаловажна естественность его манеры исполнения, которая происходит из его внутреннего мироощущения, о чем свидетельствуют его слова: «Я стараюсь быть искренним, когда играю или пишу. Я хочу, чтобы музыка дошла до слушателя. Для меня тут дело вовсе не в скорости и не в технике – я просто по-настоящему стараюсь быть самим собой» [3].

Гребб призывает своих коллег не только быть хорошими исполнителями, но и выдвигать на первое место музыку, а не собственную виртуозность: «Джазмены говорят: "Будь тем, что ты играешь". Я и в самом деле хочу быть тем, что играю. Разница тут в том, стремишься ли ты к настоящему диалогу с людьми или просто пытаешься выставить себя напоказ. Недостаточно просто демонстрировать свое умение обращаться с барабанами. Иногда видишь людей, которые до того пытаются умничать, что забывают, зачем они вообще тут находятся. В первую очередь мы музыканты» [3].

Для Гребба на первом месте музыка и исполнение, а не техника. Техника – это лишь средство донести до слушателей свою мысль в наилучшем виде. Такой подход к исполнению не может остаться незамеченным. Зрители и критики отмечают, что он будто живет музыкой, сливается с ней в единое целое. Во всем мире он производит впечатление своей игрой на многочисленных концертах и мастер-классах.

Глубокая музыкальность Гребба, его самоотдача, универсальность, неповторимый стиль исполнения позволили ему обрести заслуженное признание. Он стал участником таких престижных мероприятий, как «Montreal Drum Festival» в Канаде, «Modern Drummer Festival» в США, «World Drum Festival», «Percussive Art Society» в Лондоне, «Meinl Drumfestival» в Германии, «Ultimate Drummers Weekend Australia», «Drummer Live» на «Wembley Arena London» [См.: 3].

Важной гранью творчества Гребба является сочинение музыки. Он говорит, что идеи приходят к нему постоянно и неожиданно. Гребб напевает небольшие мелодические отрывки на диктофон во время вдохновения, чтобы в свободное время вплотную заняться композицией. Он рассказывает о своем принципе работы следующее: «Я сочиняю свой собственный материал. Как я уже сказал на мастер-классе, я напеваю мелодии, записываю их, где бы я ни был, а потом сажусь за фортепиано и нахожу аккорды, правильную последовательность, структуру. Разумеется, конечный вариант может сильно отличаться от того, что первоначально пришло в голову. Это наиболее сложная часть. Идеи возникают легко, но вот работа над ними уже требует усилий» [4].

Дальнейшая работа с произведением ведется совместно с группой, с которой в данный момент сотрудничает Гребб и для которой он сочинил данный музыкальный материал. После этого следует этап совместной аранжировки произведения и его запись. Современные технологии звукозаписи позволяют создать практически идеальный вариант аудиоверсии сочинения, чему способствуют точное сведение всех инструментов, грамотная расстановка звуковых акцентов, работа над чистотой звука и динамикой, которую проводят звукорежиссеры. Особенно это важно в случае с партией ударных, которая должна быть четкой и ровной, задавать ритм всему произведению.

Среди наиболее известных работ Гребба можно назвать его альбомы Grebfruit (2005), Brass Band (2009), Two Day Trio (2013), Moving Parts (2014). Кроме того, он сотрудничал с другими исполнителями и коллективами и работал над своими партиями при записи их альбомов.

Видеошкола «The Language of Drumming» («Язык ударных») была создана в 2009 году. Данное видеопособие предназначено для развития техники исполнения на ударной установке. Однако идеи, которые вошли в нее, Гребб обдумывал еще в годы обучения в музыкальном колледже в городе Динкельсбюль. Тогда он еще не мог себе представить, что создаст свою собственную систему по развитию навыков исполнения на ударных инструментах. Но в его голове зрела мысль, что для полной свободы само-

выражения ему необходимо изучить и освоить как можно больше музыкальных стилей и ритмоформул. К сожалению, невозможно знать все стили и жанры музыки, все комбинации ритмических рисунков. Поэтому, по словам Гребба, в «The Language of Drumming» он ограничился задачей «существенно расширить кругозор своих учеников и создать базу, которой бы они могли воспользоваться, по своему усмотрению комбинируя полученные навыки и получая все новые сочетания ритмических рисунков и оркестровки» [6].

«The Language of Drumming» – это видеошкола, которую отличает уникальный подход к развитию навыков игры на ударной установке. Она записана на двух DVD-дисках. Кроме того, в PDF-файле содержится нотное Приложение, в котором приведены все виды упражнений, разбираемых в ней. Видеошкола «The Language of Drumming» построена на принципе, который используется в процессе изучения иностранных языков. Структура ее такова: «Первая часть. Буквы», «Вторая часть. Слова», «Третья часть. Синтаксис», «Четвертая часть. Разговор» (первые три части помещены на первый диск, а четвертая занимает отдельный диск). Кроме того, каждая часть делится на разделы, в которых содержатся упражнения или группы упражнений на развитие определенных навыков.

Видеошкола «Язык ударных» предназначена для музыкантов, которые стремятся развить свое мастерство, овладеть свободой игры на ударных инструментах, научиться импровизировать. Упражнения видеошколы построены по принципу усложнения и направлены на многократное повторение и отработку техники. Благодаря уникальной методике перкуссионисты переходят от изучения простых ритмических рисунков («букв»), к составлению различных комбинаций («слов») и к собственно импровизации («разговор»). Гребб в доступной форме и с юмором объясняет свою концепцию и демонстрирует каждое упражнение. Особенно интересны и полезны как для начинающего, так и для профессионального ударника будут упражнения из первой части видеошколы. Она предназначена для того, чтобы познакомить музыканта с основными ритмическими фигурами – «буквами». Двадцать четыре «буквы» и их варианты, дополненные рудиментами, а также разнообразной оркестровкой, могут быть освоены благодаря постоянным упражнениям в медленном и быстром темпах. После этого можно приступить к их компоновке, то есть к складыванию «слов». В видеошколе «Язык ударных» перкуссионист вдохновляет своих учеников и коллег к самосовершенствованию и творческим свершениям.

Бенни Гребб – выдающееся явление в современном музыкальном искусстве. Он занимается композиторским, педагогическим, исполнитель-

ским творчеством и преуспевает в каждой из этих сфер деятельности. В столь молодом возрасте он уже добился небывалых успехов. Его концерты проходят по всему миру. Среди исполнителей, с которыми сотрудничает Греб, выдающиеся музыканты современности – Бобби Макферрин, Стюарт Коупленд, Рон Шпильман, Stoprok, Сабри Тулуг Тирпан и др.

Список литературы

1. Бенни Греб: Интервью. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.drumspeech.com/interviews.php?id=405>. Дата обращения: 12.08.2016.
2. Бобровский А. Бенни Греб: Музыкальная философия. [Электронный ресурс]. URL: http://www.inrock.ru/live_reports/benni-greb-muzykalnaya-filosofiya. Дата обращения: 12.08.2016.
3. Греб Б. В первую очередь мы музыканты: Интервью. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.drumspeech.com/interviews.php?id=121>. Дата обращения: 12.08.2016.
4. Benny Greb: Biography, Videos & Pictures. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.drumlessons.com/drummers/benny-greb/>. Дата обращения: 12.08.2016.
5. Greb B. 10 questions with Benny Greb: Interview. [Электронный ресурс]. URL: <http://meinlymbals.com/videos/Video/show/10-questions-with-benny-331>. Дата обращения: 12.08.2016.
6. Greb B. The Language of Drumming: Видеофайл. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/topic-29910407_27863928. Дата обращения: 12.08.2016.

К. Г. Вильданова

магистрантка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, старший преподаватель*

РУССКИЕ ГАСТРОЛИ ДЖУДИТТЫ ПАСТЫ

«Кто это, чародейка с голосом, полным патетики и блеска, исполняющая с такой же силой и пленительностью юные творения Россини, как и проникнутые величием и простотой арии старой школы? <...> Это Паста... Она знакома всем, и имя ее неотразимо влечет любителей драматической музыки», – эти слова принадлежит известному французскому критику Ф. Кастиль-Блазу [Цит. по: 2]. Он посвятил их прославленной певице

Джудитте Пасте¹, которая была одним из самых ярких явлений оперного Олимпа.

XIX столетие открыло европейской публике целую плеяду выдающихся исполнительниц: А. Каталани, М. Малибран, Г. Зонтаг, Л. Чинти-Даморо, Д. Гризи. Каждая из них обладала своим уникальным, по-своему неповторимым стилем. Отличительной чертой Пасты стало сочетание «сценического амплуа – трагической актрисы – и вокальной техники высочайшего уровня» [3. С. 159]. Далеко не каждая исполнительница того времени отличалась актерским дарованием. Именно поэтому фраза «играет, как певица» применялась в отношении актрис весьма скромного драматического таланта. На своем примере Паста доказала, что оперная певица способна «петь, как актриса». Вокальное мастерство Джудитты стало ориентиром для целого поколения оперных певцов. Неслучайно Марию Каллас называли «Джудиттой Пастой XX века».

Отечественные музыковеды активно изучают особенности вокального стиля Дж. Пасты. К их числу относятся работы О. Жестковой [3] и Л. Садыковой [3; 5], С. Лашенко [4]. Репертуар госпожи Пасты был весьма многообразен. Она блистала в партиях Семирамиды, Зельмиры, Елизаветы Английской, Дездемоны и Танкреда в операх Дж. Россини. Для ее голоса были созданы оперы «Норма» и «Сомнамбула» В. Беллини, «Анна Боллейн» Г. Доницетти, «Путешествие в Реймс» Дж. Россини.

На протяжении всей жизни Паста активно гастролировала. Она была известна английской, французской, итальянской публике. Бюсты певицы воздвигались едва ли не во всех оперных театрах Европы, в ее честь чеканились монеты. Рисунок профиля знаменитой примадонны наносили на упаковки табака, конфет и даже на носовые платки. В октябре 1840 года Джудитта Паста решила посетить загадочную Россию². Ее приезд носил

¹ Джудитта Паста родилась в Саронно (Ломбардия) в 1797 году в семье фармацевта Карла Антонио Негри. Первые уроки музыки ей давал дядя – виолончелист Филиппо Ферранти. Затем Джудитта поступила в Королевский колледж (1809–1811), где обучалась пению у Бартоломео Скотти, капельмейстера собора в Комо. В 1811 году вместе с тетей и дядей она отправилась в Милан и брала уроки у Дж. Скаппы. Доподлинно неизвестно, обучалась ли Паста в Миланской консерватории, поскольку документальных свидетельств этого факта пока не найдено. Ее первые гастроли в Париж (1816) и Лондон (1817) не принесли успеха. Джудитта вернулась на родину и начала с упорством заниматься у Джузеппе Скаппы, стремясь добиться ровности звучания. Результатом ее труда стали триумфальные выступления в Риме, Венеции и Милане в 1818 году. Уже через несколько лет ее провозгласили первой певицей-актрисой, открывающей новую страницу вокального искусства – «Эру Пасты» [См.: 3. С. 156].

² С. Лашенко отмечает, что интерес к оперному искусству в России возник еще в 1820-х годах, когда в Санкт-Петербурге и Москве прошли гастроли самых ярких европейских звезд того времени: Г. Зонтаг, А. Бишоп, С. Гейнефеттер, Л. Чинти-Даморо, К. Фалькон [См.: 4].

неофициальный характер. Возможно, она хотела завязать полезные контакты, так как среди русских почитателей ее таланта были княгиня Е. П. Гагарина, граф М. Ю. Вильегорский и многие другие.

Русские гастроли Пасты продолжались около полугода. За это время она дала около десятка концертов в Москве и Петербурге. Репертуарную основу концертов составляли арии из опер итальянских композиторов – Беллини, Россини, Доницетти и других. В целом выступления Пасты в России можно отразить в таблице:

Список концертов Дж. Пасты в России

Дата и место концерта	Репертуар
10 ноября 1840 года. Зал Дворянского собрания в Санкт-Петербурге	<ol style="list-style-type: none"> 1. Дж. Пачини «Ниобея», ария «<i>Il tuo frequenti palpiti</i>» 2. В. Беллини «Норма», ария «<i>Casta Diva</i>» 3. Ф. Морлакки «Тебальд и Изолина», романс 4. Дж. Россини «Бьянка и Фальеро». «<i>Quatuor</i>» 5. Дж. Россини «Танкред», ария «<i>O Patria!</i>»
18 ноября 1840 года. Зал Дворянского собрания в Санкт-Петербурге	<ol style="list-style-type: none"> 1. Г. Доницетти «Мария Руденс», ария 2. Дж. Мейербер «Крестоносец в Египте», сцена и ария 3. В. Беллини «Пуритане», Гекзамерон, вариации 4. Дж. Россини «Танкред». Сцена и ария «<i>Di tanti palpiti</i>» 5. Дж. Пачини, дуэт «<i>Gli Arabi nelle Gallie</i>» 6. В. Беллини «Сомнамбула», ария 7. Дж. Россини «Семирамида», большая ария
26 ноября 1840 года. Зал Дворянского собрания в Санкт-Петербурге	<ol style="list-style-type: none"> 1. Г. Доницетти «Марино Фальеро», сцена и ария 2. В. Беллини «Сомнамбула», ария 3. Дж. Николини, ария «<i>Or che son vicino a te</i>» 4. Дж. Пачини, дуэт «<i>Gli Arabi nelle Gallie</i>» 5. С. Меркаданте «Эмма Антиохийская», большая сцена и ария

Январь 1841 года. Зал Московского Дворянского собрания и Большой театр	1. Дж. Пачини «Ниобея», ария 2. В. Беллини «Норма», ария «Casta Diva» 3. Дж. Россини «Отелло», III акт, Дездемона
25 февраля 1841 года. Зал Дворянского собрания в Санкт-Петербурге	1. Н. Цингарелли «Ромео и Юлия», сцена и молитва 2. Г. Доницетти «Фауста», сцена и ария 3. Дж. Моска «I Pretendenti Delusi», дуэт 4. Н. Цингарелли «Ромео и Юлия», III акт с хором
28 февраля 1841 года. Александринский театр в Санкт-Петербурге	Д. Чимароза. Оратория «Жертвоприношение Авраама», большая сцена и молитва

Помимо сольных концертных выступлений, госпожа Паста участвовала в оперных постановках на Императорской оперной сцене Петербурга. Ее партнерами были артисты немецкой и русской трупп – М. Нейрейтер, В. Ферзинг, А. Петрова-Воробьева и О. Петров. За апрель и май 1841 года были исполнены оперы «Норма» Беллини, «Семирамида» и «Танкред» Россини, «Анна Болейн» Доницетти.

Русские музыканты – М. И. Глинка, А. Н. Серов, В. В. Стасов – с восторгом отзывались о мастерстве певицы. Кроме того, в «Записках» Глинка сообщает о том, что Паста посетила одно из представлений его оперы «Жизнь за царя» [См.: 1. С. 100]. Критики и журналисты также не скупилась на похвалу. Так, публицист Ф. Булгарин в статье о последнем концерте Пасты писал: «Никто не превзошел Пасты в звании актрисы-певицы и, судом всех Европейских знатоков музыки и драматургии, Пасте присуждено первенство... Г-жа Паста осуществила идею поэтов и гениальных композиторов: она перелила драму (т. е. жизнь) в звуки, и музыкам дала значение мысли и чувства. <...> Мы не видали еще ни одной трагической актрисы, которая бы превосходила Г-жу Пасту в мимике. Это крайняя степень искусства: *pes plus ultra*. Жесты Г-жи Пасты удивительны: округлены, полны, грациозны. Это полная школа для драматического артиста и для художника. Больше мы ничего не умеем сказать о Г-же Пасте!» [Цит. по: 4. С. 34–36].

Русские гастроли стали настоящим триумфом великой певицы. Покинув Россию, Паста продолжала выступать на европейской сцене еще более десяти лет, сохранив в своей памяти теплые воспоминания о холодной стране и ее благодарных слушателях.

Список литературы

1. Глинка М. Записки. М., 1988.
2. Джудитта Паста. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/pasta.html>. Дата обращения: 20.09.2017.
3. Жесткова О., Садыкова Л. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 150–175.
4. Лащенко С. Европейские примадонны в России: 1840–1843 // Искусство музыки: теория и история. 2014. № 9. С. 5–37.
5. Садыкова Л. Вокальная орнаментика в итальянской опере первой половины XIX века: факты и мифы // Музыка как национальный мир искусства: Материалы международ. науч. конф. Казань, 2015. С. 139–149.

Е. А. Воронцова

студентка Казанской государственной консерватории

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

КОРНЕЛИЯ ФАЛЬКОН: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Фалькон – одно из имен, наиболее известных в хрониках оперного театра. Фалькон получила редкую привилегию: ее имя вошло в обиход *оперно-вокальной лексики*. Так же, как баритон с высокой тесситурой был назван *баритоном-мартен* по имени французского оперного певца Жана-Блеза Мартена, певицу, обладающую драматическим сопрано гибридного тембра, схожим с тембром меццо-сопрано, на театральном жаргоне называют *сопрано-фалькон*.

Корнелия Фалькон вдохновляла многих великих композиторов своего времени, среди которых такие выдающиеся фигуры, как Мейербер и Берлиоз. Специально для нее были написаны главные партии в операх «Гугеноты», «Африканка», «Жидовка», «Густав III, или Бал-маскарад» и др.¹

Мария-Корнелия Фалькон родилась 24 января 1814 года в Париже в квартале Сент-Эсташ (*Saint-Eustache*) в среде ремесленников и мелких буржуа. Ее отец Пьер Фалькон (*Pierre Falcon*) был портным, родом из Монастье-Сюр-Газей (*Monastier-sur-Gazeille*), Верхняя Луара (*la Haute-Loire*); мать Эдмея-Корнелия Мери (*Edme-Cornélie Mérot*) была дочерью рантье. Корнелия была старшей из трех дочерей.

¹ Биография составлена на основе зарубежных источников. Все переводы выполнены автором статьи.

Когда Корнелии исполнилось шесть лет, родилась ее сестра Женни (*Jenny*). В связи с пополнением в семье и так как ремесло, которое практиковала семья Фалькон, не приносило достаточно средств, чтобы дать своему потомству необходимое образование, старшую дочь отдали в пансион монахинь ордена Визитации в пригороде Парижа.

В итоге, переходя от религиозного обучения к светскому, Фалькон, которой едва исполнилось тринадцать лет, 6 февраля 1827 года переступила порог консерватории в Париже. Фалькон была усердной, внимательной ученицей, питающей глубокое уважение к своим выдающимся педагогам, ценные уроки которых она полностью усваивала.

В годы учебы последовательно, одна за другой, Корнелии Фалькон были присуждены три премии: в 1830 году – первая премия по вокализации (в классе профессора Анри, преподавателя сольфеджио и вокализации; в 1831 году – первая премия по вокалу (в классе Пеллегрини, преподавателя вокала); в том же году – первая премия за оперную декламацию (в классе Нурри, преподавателя оперной декламации – будущего партнера триумфов Фалькон на оперной сцене). Последнюю премию ей принесла роль Памиры из III акта оперы Дж. Россини «Осада Коринфа» (*Le siège de Corinthe*).

В составе жюри, которое назначило премию Фалькон, присутствовал директор Парижской оперы (*L'Opéra de Paris*) Луи Верон. Вероятно, вдохновленный мнением А. Нурри, он принимает молодую певицу на работу 1 июля 1832 года.

Выступления Фалькон во время возобновления спектакля «Роберт-дьявол» (*Robert le diable*) Дж. Мейербера с 20 июля 1832 года стали одними из легендарных вечеров в истории Парижской оперы. После этих головокружительных дебютов карьера Фалькон была запущена. Л. Верон тотчас подписал с ней новый контракт на два года.

Осенью 1832 года Фалькон приступает к работе над ролью Анаиды в опере Россини «Моисей в Египте» (*Mose in Egitto*). 3 декабря того же года Фалькон исполняет труднейшую партию Амазили в премьере оперы Спонтини «Фернанд Кортес» (*Fernand Cortez*).

27 февраля 1833 года Фалькон предстала перед публикой Опера Ле Пелетье (*Opéra Le Peletier*) в опере «Густав III, или Бал-маскарад» (*Gustave III ou Le bal masqué*) в роли Амелии, написанной Д. Обером специально для нее. 22 июля 1833 года Фалькон, также вместе с Нурри, участвовала в постановке оперы «Али-Баба и сорок разбойников» (*Ali-Baba ou Les Quarante Voleurs*) Луиджи Керубини, где она спела партию Марджаны. Наряду с этим спектаклем Фалькон продолжает петь в опере «Роберт-дьявол» и участвует в концертах.

Роль донны Анны стала одной из наиболее успешных ролей Фалькон, хотя сама опера «Дон Жуан» Моцарта не имела у французской публики широкого успеха.

Кроме «Дон Жуана» главной ролью певицы в 1834 году стала Юлия в опере Спонтини «Весталка» (*La Vestale*). Эту партию Фалькон спела в трех постановках (3 мая, 13 августа, 19 сентября). В первой постановке певице не удалось показать свои лучшие качества. Более того, Фетис отозвался об исполнении Фалькон довольно негативно, полагая, что роль слишком тяжела для голоса певицы [См.: 4–7].

Берлиоз, большой поклонник этой оперы, отметил после первой постановки, что Фалькон «...кажется, опасается роли Юлии», и здесь же добавил, что она «...создана, чтобы полностью воплотить идеал персонажа, так чудесно изображенный композитором» [Цит. по: 8. Р. 9]. А после представления 13 августа он с удовлетворением отметил, что Фалькон в роли Юлии была восхитительна [См.: 8. Р. 9].

Берлиоз был не менее щедр на похвалы, когда 26 сентября 1834 года Фалькон спела партию графини Адель де Формутье в опере «Граф Ори» (*Le Comte Ory*) Дж. Россини: «М-ль Фалькон пела с начала и до конца с превосходным изяществом; она уверенно справилась со всеми вокальными трудностями, которые присутствуют в этой партии» [1. Р. 398].

1835 год был ознаменован постановкой оперы «Жидовка» (*La Juive*), это вторая из крупных ролей Фалькон (после Амелии в «Густаве III»), созданных специально для молодой певицы, особенности голоса которой композитор Фроманталь Галеви, будучи художественным руководителем Парижской оперы, прекрасно знал. Премьера состоялась 23 февраля и стала новым триумфом Фалькон. Наряду с партией Алисы Рашель вскоре стала наиболее часто исполняемой певицей ролью.

Если 1835 год был для Фалькон годом «Жидовки», то 1836 год – это год оперы «Гугеноты» (*Les Huguenots*), которая стала апогеем ее карьеры. И в первом, и во втором случае можно утверждать, что роли написаны «по меркам» голоса и сценического темперамента певицы. Дж. Мейербер публично выражал свое восхищение исполнением Фалькон роли Алисы, которая не была создана специально для нее, и в этот раз он создал партию, которая в полной мере могла продемонстрировать великолепный талант певицы.

Постоянный успех «Жидовки», триумф оперы «Гугеноты» (которая в первый год была представлена не менее сорока двух раз) в основном записывали календарь Фалькон в 1836 году.

31 августа 1835 года Верон покинул пост директора Оперы, передав его своему сотруднику Анри Дюпоншелю, с которым Фалькон подписала

новый контракт. Предыдущий, на 1834–1837 годы, гарантировал ей 25000 франков в сезон. На 1837–1840 годы сумма возросла до 30000 франков, что сделало певицу самой высокооплачиваемой в Парижской опере. Кроме того, контракт включал в себя три месяца отпуска, что позволяет предположить, что Фалькон начала получать приглашения из других театров, провинциальных, а также зарубежных.

На бенефисе Левассера она исполняет пятый акт «Роберта-дьявола», а на прощальном вечере Нурри – три последних акта «Гугенотов».

После десяти выступлений в Руане в апреле Фалькон возвращается на парижскую сцену в роли Валентины в одном из дебютных спектаклей Жильбера Дюпре 15 мая.

После ряда спектаклей в Парижской опере вплоть до 18 августа, а именно в операх «Страделла», где Дюпре спел заглавную роль, а также в «Дон Жуане», Фалькон поет в Лионе начиная с 23 августа, вызывая бурю аплодисментов, в операх «Весталка», «Гугеноты» и «Жидовка» [См.: 2. Р. 92]. 28 сентября она присоединяется к труппе Парижской оперы в Компьене (*Compiègne*), перед герцогом Орлеанским, в двух первых актах «Дон Жуана». 6 октября 1837 года она вновь появляется в Парижской опере в «Гугенотах». «Аплодисменты сотрясали зал», – отметил поэт и критик Теофиль Готье в *La Presse* (октябрь 1837 года) [Цит. по: 8. Р. 14].

Но 9 октября Фалькон вынуждены были заменить другой исполнительницей ввиду болезни. Она еще раз поет Валентину 15-го. Но 23 октября ее слышат в последний раз в опере «Жидовка», с Дюпре в роли Элеазара, после чего хронические проблемы с голосом удаляют ее от сцены.

15 января 1838 года Фалькон снова появилась в роли Валентины в «Гугенотах», где партию Рауля исполнил Дюпре. Это было ее последнее появление в полной опере.

Стремительный вокальный закат самой видной французской певицы того времени породил шквал вопросов и комментариев современников.

Уход Фалькон не остался без последствий для артистической политики в Парижской опере. А именно 5 марта 1838 года сопрано Дорюс-Гра спела главную партию в опере Галеви «Гвидо и Джиневра, или Чума во Флоренции» (*Guido et Ginevra ou La peste de Florence*), которая была написана для Фалькон изначально под названием «Козимо Медичи» (*Cosme de Médicis*). Таким же образом Дорюс-Гра поет 10 апреля 1840 года в «Мучениках» (*Les Martyrs*) Доницетти, где роль Полины была также предназначена для Фалькон.

Ни один композитор, за исключением, может быть, Берлиоза, не страдал от исчезновения Фалькон так, как Мейербер. Он 2 августа 1838 года

отложил работу над «Африканкой» (*L'Africaine*), которую начал сочинять, уточнив во введении своего нового контракта, что «...продолжительная болезнь М-ль Фалькон, которая должна была исполнить главную роль в "Африканке" и отсутствие другой певицы, способной исполнить эту партию, вынуждают Г-на Мейербера к новой редакции...» [9. Р. 537].

Эпилог карьеры Фалькон продлился два года. 13 февраля 1838 года в сопровождении своей матери она уехала в Италию для продолжительного пребывания, главным образом, в Неаполе.

Возвращение Фалькон произошло лишь 18 марта 1840 года в Парижской опере. По случаю ее бенефиса Фалькон должна была исполнить второй акт «Жидовки» и четвертый акт «Гугенотов», партнером ее в этот вечер был Дюпре. Об этом катастрофическом вечере существует несколько рассказов. Процитируем Шарля де Буань: «Наконец появилась Рашель. Восторженный зал бурно приветствовал ее овациями. Но иллюзия длилась недолго. Едва Рашель открыла рот, как все поняли, что время чудес прошло. Несколько первых звуков были чистыми и звучными, но другие звучали глухо и хрипло. Это представление, которое должно было стать праздником, предназначенным для ознаменования возвращения чудесного голоса, превратилось в вечер траура, где две тысячи зрителей констатировали с болью невосполнимую потерю, которую понесло искусство» [3. Р. 201]. Фалькон едва исполнилось 26 лет, когда она вынуждена была окончательно покинуть большую оперу.

Выйдя замуж за биржевого маклера Луи-Франсуа-Мари Малансона (*Louis Malençon*), Фалькон занялась воспитанием его сына от первого брака. Став вдовой в 1879 году, она продолжила свою жизнь в Париже (улица Шоссе д'Антен (*Chaussée d'Antin*), 38), а летом – в своей резиденции в Эссоне (*Essonnes*) или в Везине (*Vésinet*). Это уединение, где религия и хорошие книги, казалось, занимали самое важное место, не было тем не менее полным. По свидетельствам Бартелеми Бро (*Bartélémy Braud*): «...к 1842 году ее голос полностью восстановился, но она ни минуты не думала о возвращении в оперу. Время от времени она пела при дворе Луи-Филиппа и у герцога Немурского, но после Революции 1848 года она никогда больше не появилась на публике» [2. Р. 103]. Другие источники говорят о том, что Фалькон продолжала изредка выступать в салонах.

Корнелия Фалькон умерла в Париже 25 февраля 1897 года.

Список литературы

1. *Berlioz H. Revue musicale // Le Rénovateur. Critique musicale. Vol. 1. 1834. 9 octobre.*

2. *Braud B.* (1913). «Une reine de chant: Cornélie Falcon». Bulletin historique, scientifique, littéraire, artistique et agricole illustré 3, Le-Puy-en-Velay: Société scientifique et agricole de la Haute-Loire.
3. *De Boigne Ch.* Petits Mémoires de l'Opéra. Paris, 1857.
4. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens (in French). Second ed. Vol. 3. Paris, 1837.
5. *Fétis F.-J.* Concours de l'Institut et du Conservatoire de musique // La Revue musicale. 1831. № 28. 20 août. P. 228.
6. *Fétis F.-J.* Conservatoire de musique. Distribution des prix. Concours // La Revue musicale. 1831. № 42. 26 novembre. P. 340.
7. *Fétis F.-J.* Nouvelles de Paris. Académie royale de musique. Reprise de Moïse. Continuation des débuts de Mlle Falcon // La Revue musicale. 1832. № 37. 13 octobre. P. 292.
8. *Giroud V.* Cornélie Falcon: une interprète d'exception // L'art officiel dans la France musicale au XIXe siècle. 2010. Avril.
9. *Letellier R. I.*, translator and editor. The Diaries of Giacomo Meyerbeer. Vol. 1. Madison, New Jersey, 1999.

И. Ф. Галиев

студент Казанской государственной консерватории

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

Ф. Р. ГАЛЕЕВ: ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Ф. Р. Галеев (29.11.1947–10.12.2003) – композитор, баянист, воспитанник Казанской государственной консерватории, педагог Альметьевского музыкального училища. Ф. Р. Галеев – уникальная личность. Значение его творчества в процессе формирования профессионального исполнительства на баяне велико.

Биография

Галеев Фарид Рустамович родился в городе Октябрьском Башкирской АССР в творческой семье. Мать – Зиязиева Нурзия Саяховна (р. 1927) – до замужества была артисткой Альметьевского драматического театра. Отец – Галеев Рустам Сабирович (1922–1992) – строитель, проектировщик. В 1946 году родители Ф. Галеева поженились. В семье Галеевых было трое детей: самый старший – Фарид, второй сын – Ирек (р. 1952), младшая дочь – Альфия (р. 1957).

Сведения о том, с какого возраста Фарид увлекся гармошкой, когда впервые взял инструмент в руки, какой это был инструмент – гармонь, хромка, баян – в источниках различны. В них указывается, что в 4 года Фарид впервые слышит звуки соседской гармошки, учится играть на ней. «Еще долго соседская хромка остается единственным инструментом Фариды» [1. С. 3]. В тех же газетах пишется, что в восемь лет он только мечтал играть на баяне, слушая игру соседа [См.: 1; 3; 4].

Семья переехала из Октябрьска в деревню Малый Каратай Шугуровского района, а в 1952 году – в Альметьевск. Здесь и начинается профессиональное обучение музыке, а именно в музыкальной школе № 1 у Анвара Салаховича Назмиева.

В 1963 году Ф. Галеев поступил в Казанское музыкальное училище, выдержав большой конкурс. Через год открылось музыкальное училище в родном городе Альметьевске. Он продолжил учебу здесь [См.: 1]. В 1968 году Ф. Галеев закончил Альметьевское музыкальное училище имени Ф. З. Яруллина по классу баяна И. И. Шарипова и сразу был оставлен там же преподавателем. В 1970 году Фарид, пройдя большой конкурс, поступает в Казанскую государственную консерваторию, но решает учиться заочно. В консерватории он учился в классе Валерия Ивановича Яковлева, а затем Юрия Алексеевича Цагарелли. В 1975 году Галеев закончил консерваторию.

Фарид Рустамович был разносторонне развитым человеком, очень увлекался спортом – катался на лыжах, занимался йогой, боксом. Создавал дворовые команды по хоккею, футболу. С юного возраста у Фариды были проблемы со здоровьем. В детстве он перенес простуду, которая приняла хроническую форму – Галеев ежегодно лежал в больнице. Только в 1979 году избавился от этой болезни с помощью дыхательной гимнастики А. Н. Стрельниковой¹. С тех пор с этой проблемой с легкими Галеев в больнице не лежал, вспоминала Надежда Рычкова. Школьником, катаясь на лыжах с горы, он упал с большой высоты и повредил позвоночник. Травма дала о себе знать через 47 лет. Он не мог долго сидеть, держать тяжелый инструмент. В 1980 году купил себе многотембровый баян «Юпитер». В 1990-х годах, когда уже не мог долго сидеть, а тем более играть на нем, он решил его продать. Надежда Борисовна так рассказывала об этом:

– Надя, давай продадим баян, – говорил Фарид, – что он стоит просто так?

¹ Дыхательная гимнастика Александры Николаевны Стрельниковой направлена на восстановление певческого голоса.

– Тебе решать!

Он решил продать. Нашли покупателя, договорились, назначили день. И вот сделка состоялась. Закрывается дверь, Фарид побежал в ванную, заперся и рыдал. Я не видела его никогда таким. Я через дверь ему:

– Фарид, деньги не нужны, давай вернем баян!

– Нет, – ответил Фарид, – пусть играет.

Но жить без творчества, без музыки он не мог. Это несчастье подтолкнуло его к сочинению музыки. Одним из первых сочинений (в конце 1990-х годов) была песня «Сахраларда алсу чачак жыйдым» для женского голоса с баяном на слова Нура Ахмадиева. Первой исполнительницей стала Валентина Исламова¹.

У Ф. Галеева есть семья. В 1971 году он женился на Энже Ахмадышевой – преподавателе английского и немецкого языков в школе № 12 г. Альметьевска, сейчас на пенсии. В 1972 году родился сын Ильдар. В 1983 году он женился во второй раз, на Рычковой Надежде Борисовне. В 1990 году родился сын Тимур.

В 1992 году Ф. Галеев получил почетное звание заслуженного работника культуры.

Особенное внимание Фарид с детства уделял скрипке: увлекался игрой на ней, занимался самостоятельно. Интересна семейная история о скрипке. Отец Фариды, Галеев Рустам, знал скрипичную музыку. Разведчиком он прошел всю войну, был несколько раз ранен. Дошел до Берлина, имел награды. В разрушенном голодном Берлине он обменял свой паек у одной немки на скрипку, с которой не расставался всю жизнь: берег, ухаживал, держал в футляре в идеальной чистоте, никогда не давал в чужие руки. Незадолго до смерти он подарил ее маленькому внуку Тимуру Фаридовичу со словами: «Может, он станет настоящим скрипачом». Фарид был очень тронут таким поступком отца, зная, как дорога она была ему. Эта скрипка звучит до сих пор в семье Галеевых.

Фарид Рустамович читал очень много научной литературы. Его интересовало все. Библиотекарь музыкального училища говорила: «Наш Фарид Галеев перечитал всю баянную, скрипичную, фортепианную литературу»². Он читал много музыкально-теоретической литературы. Собрал хорошую фонотеку. В ней – лучшие исполнители: баянисты, скрипачи, пианисты, квартетная, симфоническая, народная, оперная музыка.

¹ Валентина Георгиевна Исламова – певица, заслуженный работник РТ.

² По словам жены Ф. Галеева Н. Б. Рычковой.

Организаторская деятельность Ф. Р. Галеева

С детства у Фариды проявился талант организатора. Во дворе, где жила семья Галеевых, проводились музыкальные вечера (посиделки), театральные постановки. Организовывал все Фарид Рустамович. Он также играл на баяне, на ходу сочиняя веселую музыку. Вообще он всегда шевелил пальцами, что-то слышал и мысленно наигрывал, вспоминает сестра. Одаренный человек, с феноменальной музыкальной памятью и слухом, он мог спокойно рассказать, кто как играет в том или ином месте музыкального произведения, даже по записи, прослушанной много лет назад. Также по манере исполнения, по голосу он мог назвать имя исполнителя.

В 1970–1990-е годы Галеев вел большую работу по пропаганде музыкальной культуры в нефтяном регионе. Известна роль Галеева в организации концертов выдающихся музыкантов современности. К примеру, в залах Альметьевска (Дома техники нефтяников, музыкального училища) любителям музыки, а также студентам, преподавателям Альметьевского музыкального училища посчастливилось услышать известных пианистов – Д. Алексева, Б. Печерского, А. Ведерникова, Е. Ерьско, Н. Девиденко; скрипачей – Р. Катилюса, А. Михлина, И. Фролова, М. Безверхнего, С. Фурера, И. Политовского, З. Шихмурзаеву; виолончелистов – Я. Слободкина, В. Тонха; баянистов – Ф. Липса, А. Дмитриева, А. Беляева, В. Бесфамильнова, А. Складорова, Ю. Вострелова, А. Файзуллина; домриста А. Цыганкова и других; казанский государственный камерный оркестр «La Primavera» под управлением Р. Абязова, Ансамбль тембровых баянов (Москва). Неоднократно были с концертами и всемирно известные струнные квартеты имени А. Бородина, имени Д. Шостаковича, имени Л. В. Бетховена и другие.

Фарид Рустамович занимался всем процессом организации сам: звонил, договаривался, распространял билеты, а дальше – встреча, гостиница, питание, сбор выручки, проводы, транспорт, билеты на обратный путь. Галеев организовывал так, что артист (артисты) выступали не только в Альметьевске, но и в других городах юго-востока Татарстана, и сопровождал их на всех концертах. Также следует отметить, что помимо концертов устраивались круглые столы, мастер-классы, беседы с этими великими мастерами своего дела. Как вспоминает жена Ф. Галеева Надежда Борисовна, «...когда к Ф. Липсу обращались его коллеги, известные исполнители с вопросом, принимать ли приглашение о выступлении в Альметьевске, он отвечал утвердительно и добавлял: "Как приедешь, найди в училище Фариды Рустамовича Галеева, обращай к нему, он все организует"». Представим

слова Липса о важной роли организаторской деятельности музыкантов в регионах: «Гастролирующие исполнители знают, что "погоду" в музыкальной жизни города в состоянии сделать даже один энтузиаст. Могут назвать имена педагогов, для которых помощь в организации концертов – естественная потребность. Это М. Ивашкин из Новополюцка, А. Горбачева из Тернополя, Н. Храмов из Пензы, Ф. Галеев из Альметьевска... Если гастрольный маршрут пролегает через эти города – можно быть уверенным, что зал будет полон» [2. С. 140–141].

Нередко исполнители интересовались его мнением о концерте или об исполнении того или иного произведения. Никто после его комментария не спорил с ним, Фарид Рустамович действительно говорил по делу.

Таким образом, благодаря деятельности Ф. Р. Галеева на протяжении четверти века в регионе проходили концерты музыкантов с большим именем, народных и заслуженных артистов СССР, России и Татарстана.

Педагогическая деятельность Ф. Р. Галеева

Педагогическая деятельность Галеева связана с музыкальным училищем Альметьевска, куда он приходит будучи студентом Казанской консерватории. Среди учеников Ф. Галеева: Андрей Карпов (Воронеж), Надежда Красильникова (Заинск), Флера Валеева (Азнакаево), Рамзия Хасанова (Джалиль), Розалия Муллина (Набережные Челны), Сергей Потапов (Казань). Для него как педагога все ученики были равны, вспоминает жена, из любого делал музыканта-профессионала.

В газете 1997 года напечатана статья, посвященная 50-летию юбилею Ф. Галеева, с отзывом о Фариде Рустамовиче директора музыкального училища З. Л. Нагимовой: «Фарид пришел к нам 16-летним юношей. С тех пор прочно связал свою жизнь с нашим коллективом. Ему присущи преданность избранной профессии и стремление воспитать это ценное качество у своих учеников. Для молодых преподавателей и студентов он служит примером полной самоотдачи в обучении и воспитании будущих музыкантов» [1. С. 3].

Проходя по коридору Альметьевского музыкального училища, услышав фальшь, всегда подходил и подсказывал. «Вот здесь попробуй так сыграть», – советовал Фарид Рустамович. Надежда Борисовна вспоминает: «Я несколько раз замечала эти обращения. После его слов игра студента сразу менялась в лучшую сторону. Для Фариды не имело значения, у кого тот или иной человек учится по специальности. Он был счастлив от того,

что игра чуть-чуть стала лучше. Когда со спиной стало совсем уже плохо, студенты приходили к нему домой. Ученики заходили к нему и играли, Фарид лежал, слушал и корректировал».

Из архива Альметьевского музыкального училища известна выпускная программа Ф. Галеева, а именно: И. С. Бах, ХТК, первый том, Прелюдия и fuga до минор; А. Холминов «Сюита»; А. Рубинштейн «Русская и трепак»; Э. Григ «Весной»; В. Мотов «Полно, Ваня». Произведения сложные, требовали хорошей технической подготовки.

Композиторская деятельность Ф. Р. Галеева

Когда именно Галеев начал заниматься композиторской деятельностью – неизвестно. По воспоминаниям его коллег, ученики музыкального училища исполняли этюды и упражнения, сочиненные Галеевым. Как рассказывал лучший друг Александр Дранишников: «Фарид писал этюды и упражнения, но скрывал этот факт или выдавал их за сочинения других авторов. Он был скромным человеком». Природная скромность удерживала его также от публичного представления своих композиторских опусов – их издания. Данный факт объясняет тот факт, что многие его сочинения не сохранились. Большое влияние на формирование его мировоззрения оказала семья, родные края. Возможно, впечатления детства – летние месяцы в деревне, горы, родники, поля, леса – воплотились в его произведениях.

В творчестве Ф. Галеева есть сочинения для баяна. В 1996 году появилось произведение для баяна-соло «Юмореска». Первой исполнительницей была его ученица в Альметьевском музыкальном училище Лилия Шайдуллина (Валеева). В этом же году появилось произведение для дуэта баянов «Ветерок». Первыми исполнительницами стали его выпускницы Хасанова Рамзия и Шайдуллина Лилия. В следующем году появилось произведение «Музыканты улыбаются», которое он посвятил замечательному баянисту, ныне профессору Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, заслуженному артисту РТ Абузару Файзуллину. Он же был первым исполнителем. Также для баяна были написаны: Сонатина для баяна в трех частях; Детская сюита для баяна в пяти частях (1. «Веселые каникулы»; 2. «Кавалерийская»; 3. «Колыбельная»; 4. «Мотылек»; 5. «Марш-Скерцо»); Новогодняя сюита для баяна в четырех частях (ноты потеряны); Экспромт (никогда не исполнялся).

В своей педагогической деятельности Фарид Рустамович особое внимание уделял этюдам и упражнениям. К сожалению, упражнения не сохра-

нились: скорее всего это связано с тем, что для каждого студента Галеев придумывал индивидуально. Этюды для баяна, написанные Фаридом Галеевым, которые удалось найти в семейных архивах: Этюд *C-dur* (на полях рукой композитора написаны ритмические варианты фрагментов в разных длительностях, возможно, это упражнения); Этюд «Вечное движение» *F-dur*; Этюд *g-moll*; Этюд *B-dur*; Этюд *B-dur*.

Параллельно он сочинял для скрипки: в числе первых был «Вальс-Каприс» (1996), затем – поэма «Ностальгия» (1997) для скрипки и фортепиано, посвященная выдающемуся советскому музыканту – скрипачу Давиду Ойстраху. Первой исполнительницей его скрипичных сочинений была жена Рычкова Надежда Борисовна. Также для скрипки были сочинены следующие произведения: «Монолог» (ноты не найдены); эстрадная пьеса для скрипки с фортепиано «Хороший день»; Этюд для скрипки; Дуэт для двух скрипок, посвященный сыну Тимуру, «Милой мамочке» (2000).

Для фортепиано написаны два вальса. Для хора с камерным оркестром написан «Вальс Альметьевска» («Элмэт вальсы»). Фарид Рустамович пробовал себя в сочинении музыки для оркестра: в 1997 году был написан Вальс для камерного оркестра, посвященный татарской поэтессе Сажиде Сулеймановой. Его исполнил оркестр «La Primavera» под управлением Рустама Абязова во время концертной поездки на сцене Альметьевского музыкального училища. В начале 2000 года было создано произведение для народного оркестра «Праздничная увертюра», посвященное М. Г. Имашеву – первому директору Альметьевского музыкального училища.

За свою недолгую творческую жизнь Ф. Галеев написал ряд песен на слова известных татарских поэтов: «Чишмә» на слова С. Зиганшина; «Бәркет» на слова С. Зиганшина; «Лэйсэн жыры» на слова Н. Ахмадиева; «Энже карлар» на слова А. Фатхи; «Сим – сим» на слова А. Фатхи; «Бер күрүдә яраттың» на слова А. Фатхи; «Мин аларны жырга гына салам» на слова К. Булатовой; «Ак шәһәрәм» на слова А. Хайруллина; «Әсэй авылы жыры» на слова Н. Ахмадиева; «Зоревые вести» на слова И. Гиматова (имеется партитура для народного оркестра в инструментровке В. И. Цветкова); «Солдаты, где вы?» на слова И. Гиматова.

Таким образом, Фарид Галеев был большим профессионалом во всех областях своей деятельности. Личные и профессиональные качества Ф. Галеева привлекали учеников, коллег. Многие абитуриенты стремились попасть в класс этого преподавателя. Несмотря на небольшой объем композиторского наследия, Галеев оставил значительный след в музыкальной культуре Республики Татарстан и за ее пределами.

Список литературы

1. *Васюхина К.* Призванный музыкой // Знамя труда. 1997. № 186 (8174). 2 дек.
2. *Липс Ф.* Кажется, это было вчера... М., 2008.
3. Музыкантны тэбриклилэр // Личный архив Н. Рычковой.
4. Нас объединит музыка // Личный архив Н. Рычковой.

Е. В. Грибкова

преподаватель ДМШ № 5 г. Казани

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Актуальность темы обусловлена необходимостью изучения музыкального языка, с помощью которого композиторы XX века общаются с юными музыкантами и который может быть не всегда понятен детям, поэтому задачей педагога является умение объяснить музыкальные образы и специфические особенности произведений, суметь правильно и точно донести смысл и содержание задуманного композитором до обучающегося, прежде чем начинать работу над выбранными пьесами.

Понятие «детская музыка» прочно утвердилось в музыкально-педагогическом аспекте общественной жизни. Теперь кажется вполне естественным, что многие музыканты работают с детьми и большинство композиторов пишет музыку для детей, поскольку детям необходима музыка «по силам», чтобы они могли исполнять ее с ощущением сопричастности к искусству.

Что же послужило причиной возникновения детской фортепианной музыки?

В XVIII веке французские просветители выступили с резкой критикой всей феодальной системы воспитания. Так, Жан Жак Руссо писал, что нельзя подавлять личность ребенка и настаивал на связи обучения с жизнью. Швейцарский педагог-демократ Песталоцци выдвинул идею развивающего обучения. В теорию элементарного образования им были включены умственное, нравственное, физическое и трудовое, которые в тесной взаимосвязи должны были осуществить гармоничное развитие личности.

Все это привлекло внимание к изучению психологии ребенка и привело к появлению жанра детской инструментальной пьесы во второй половине XVIII века. Сонаты, вариации, этюды, танцевальные пьесы, сочиненные для детей композиторами Гуммелем, Мошелесом, Герцем, Куллаком,

Рейнеке и представлявшие смесь классицизма и раннего романтизма, были скромны по своей педагогической направленности.

Передовые композиторы XIX века понимали широкие задачи начального фортепианного обучения. Л. Бетховен в последние годы жизни решил написать «Фортепианную школу», а Ф. Шопен даже приступил к ее созданию. Но оба не успели осуществить свои намерения.

Новатором в области детской фортепианной музыки стал Р. Шуман. Ко времени сочинения «Альбома для юношества» (1848) Шуман был уже зрелым мастером и сумел соединить в нем педагогические задачи с содержанием, формой и языком современной ему романтической музыки, отразив в «Альбоме» лучшие черты своего фортепианного стиля. Гармоническое, пианистическое изложение, ритм, программность – все было необычно, ново, но все связано с возможностями детских рук и мышления. В каждой пьесе есть характерные для нее средства музыкальной выразительности: полифоническая фактура («Первая утрата», «Песенка в форме канона» и др.), хоровое звучание голосов («Песня матросов», «Деревенская песня»), затухающий органнй пункт («Зима 2», «Всадник» и т. д.). Но все подчинено главной задаче – раскрытию художественного образа сочинения.

П. И. Чайковский в своем «Детском альбоме» (1878) заложил основы русской детской фортепианной музыки. В пьесах «Альбома» простота фортепианного изложения сочетается с педагогической целесообразностью использования пианистических приемов. Композитор стремится к развитию у детей ощущения единства содержания, формы и выразительных средств музыки. Помимо картинок русского быта, элементов фантастики русских народных сказок и зарисовок природы, композитор знакомит ребенка с общеевропейскими жанрами: вальсом, мазуркой, полькой.

Детская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века становится гораздо эмоциональнее и напряженнее, контрасты красочнее, а стилевое разнообразие более значительным.

История детской фортепианной музыки начала XX века связана с именем Б. Бартока: «10 легких фортепианных пьес», обработки венгерских и словацких народных песен, шесть тетрадей «Микрокосмоса».

В России же в первом десятилетии XX века наибольший интерес представляли фортепианные сборники для детей композиторов А. Гедике, С. Майкапара, Р. Глиэра.

В творчестве А. Гедике ощущается народная основа, что проявляется в строении мелодики, в использовании элементов ладовой переменности и натурального минора.

С. Майкапар, в отличие от А. Гедике, озаглавил большинство сочинений. Это объясняется желанием пробудить фантазию детей с помощью ха-

рактрных названий, то есть ассоциативного сопоставления звуковых образов с предметами и явлениями, хорошо им знакомыми.

В своих детских пьесах Р. Глиэр использует позднеромантические средства выразительности: альтерации, хроматизмы, красочные сопоставления аккордов.

Дальнейшему развитию музыки для детей в значительной степени способствовали успехи детской литературы и поэзии в творчестве А. Барто, К. Чуковского, С. Маршака, С. Михалкова, А. Гайдара, В. Катаева. Для детей стали писать известные советские композиторы, создавая несложные произведения средствами современного искусства.

Фортепианный цикл из 12 пьес «Детская музыка» сочинен С. Прокофьевым в 1935 году. Черты фортепианного стиля С. Прокофьева: яркая контрастность образов, напевность полифонических линий, своеобразие модуляций и гармонических красок, изобретательность фактуры, элементы блестящей фортепианной техники проявились и в этом цикле. Для моторных пьес сборника характерна упругость ритма, импульсивность мелодии, внезапные «обрывы» кульминаций («Марш», «Пятнашки», «Шествие кузнечиков»). Звуковая палитра лирических номеров выражает глубокую эмоциональность, требует хорошего туше, гибкой педализации («Раскаяние»). Оригинальность полифонической фактуры служит колористическим средством в пьесах-пейзажах («Утро»).

Д. Кабалевский внес большой вклад в развитие детской музыки. Для всех его миниатюр характерна «немногословность», лаконизм. Во всех пьесах чувствуется и педагогическая направленность. Особое место занимают его «Прелюдии и фуги», это пример создания программных произведений в полифоническом складе. Успех его детских фортепианных произведений – результат долгого музыкального общения с детьми, умение проанализировать детскую реакцию на музыку, проникнуть в сферу детской музыкальной психологии.

Детское фортепианное творчество Д. Шостаковича невелико. Это «Детская тетрадь» (1944–1945) и «Танцы кукол» (1952). Пьесы первого сборника несложны в пианистическом отношении, однако своеобразная гармоническая «терпкость» и неповторимость, присущая только Шостаковичу, способствует воспитанию у детей ощущения ладоинтонационных основ современной музыки.

«Альбом пьес для детей» Г. Свиридова написан в 1948 году. Автор использует элементы политональности («Ласковая просьба»), своеобразие фактуры («Упрямец»), обертоновую природу аккордов («Звонили звоны»). «Альбом» способствует художественному росту детей, подготавливает к восприятию современного музыкального языка.

В последующие десятилетия продолжали складываться и развиваться новые тенденции в музыке в целом, в том числе и детской. Исследователи отмечают, что музыка второй половины XX века менее поэтична, больше опирается на интеллектуальное воздействие, чем на эмоциональное. Мелодия не всегда выступает в роли «души музыки», отходя нередко на второй план, уступая место гармонии, ритму или колористическому началу.

Решающую роль в развитии музыки приобрели поиски новых принципов ладотональной организации, отступающей от мажоро-минорной системы тонального мышления. Получили развитие различные системы ладов – натуральных диатонических (пентатоники, фригийского, лидийского и др.). Они часто приобретают синтезированный характер, образуя сложные полиладовые или политональные структуры. Изменились выразительные функции и структуры созвучий. Наряду с традиционной аккордовой терцового строения активно применяются созвучия квартового и секундового строения, многозвучные комплексы, содержащие большое количество диссонирующих интервалов. Важное значение приобретают фонизм, колористическая сторона гармонии, гармонии-тембры, гармонии-кластеры.

Из современных произведений заслуживают внимания пьесы сборника В. С. Ходоша «Детям. Пьесы для фортепиано». В сборник вошли 14 пьес. Они привлекают внимание жанровым многообразием, оптимистическим настроением, классической ясностью драматургии и стиля, театральной характеристичностью.

Ознакомившись с разнообразными произведениями детской музыкальной литературы XX века, выделим ряд характерных особенностей, присущих детской фортепианной музыке: структурная цельность, стройность формы произведений; лаконичное и точное выражение мысли автором; простота и естественность изложения; новизна и оригинальность музыкального языка; полифоническая ткань произведений; 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 оstinатности в сопровождении; применение элементов звукоподражания. Важной сто-

роной 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.

В произведениях для детей композиторов XX века отчетливо проявляются черты оригинального авторского стиля, ясность и тонкость звукописи, необычность гармонических и мелодических оборотов. Основное достоинство современной детской музыки состоит в том, что содержание музыкальных произведений находится в соответствии с возрастными интересами, а техническая составляющая – с пианистическими возможностями учащихся.

Список литературы

1. *Алексеев А.* Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
2. *Николаев А.* Несколько слов о детском фортепианном репертуаре // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 1. М., 1963.

Н. Е. Данилова

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

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

К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ТАТАРСТАНЕ

Виолончельное исполнительство и образование в Татарстане имеет более чем столетнюю историю. Возникнув в середине XIX века, оно прошло сложный и плодотворный путь развития. Именно благодаря самоотверженному труду и творчеству ярких личностей татарская профессиональная виолончельная культура достигла сегодня высокого уровня развития.

Формирование виолончельного образования и исполнительства в республике неразделимо связано с развитием музыкального образования и музыкальной жизни Казани.

Начало становления музыкального образования в Казани относится ко времени преобразования России под влиянием реформ Петра I. Говоря о конкретных учреждениях, исследователь истории развития музыкального образования в Казани Е. В. Порфирьева прежде всего выделяет Казанскую

архиерейскую славяно-латинскую школу при Фёдоровском монастыре, открытую в 1723 году и ставшую исторически первым культурно-образовательным центром в Казани, в котором был открыт музыкальный класс [См.: 6].

Во второй половине XVIII века первые зачатки музыкального образования появляются в светских общеобразовательных учебных заведениях. Ярким примером подобного рода явилась Первая Казанская гимназия, в которой в начале XIX века музыкальные занятия приобрели систематический характер.

Следующий этап в становлении музыкального образования, как отмечает Е. Порфирьева, связан с деятельностью немецких музыкантов в Казанском университете (открыт в 1804 году), среди которых были П. Х. Нейман, Г. Фишер, Ф. И. Тефлингер, И. Мук, «укоренившие здесь традиции музицирования, типичные для европейской культуры» [6. С. 29].

Появление первых виолончелистов в Казани произошло благодаря деятельности оперной антрепризы во второй половине XIX века, в составе оркестра которой был Ульрих Иосифович Авранек¹ – выпускник Пражской консерватории по классам виолончели и теории музыки.

Во второй половине XIX века музыкальное искусство в Казани развивается и в рамках любительского музицирования. На музыкальных вечерах были популярны выступления разного рода ансамблей. Практически в каждом концерте звучали либо трио, либо квартет, либо квинтет, где партию виолончели играли В. А. Больтерман², Л. Кавич, С. И. Порфирьев. Известно, что Больтерман исполнял виолончельные сонаты Ф. Шопена и Ф. Мендельсона. «При нем выросло количество музыкальных вечеров, – отмечает А. Н. Валиахметова, – содержательнее стали программы» [3. С. 89]. Выпускник Лейпцигской консерватории по классам виолончели и фортепиано Вильгельм (Василий Антонович) Больтерман был одним из первых музыкантов, оказавших огромное влияние на развитие системы музыкальных занятий в Казани.

¹ У. И. Авранек (1853–1937) – оперный хормейстер, дирижер, виолончелист. У. И. Авранек играл в оркестре Немецкой оперы в Праге. В 1874 году он переехал в Россию и работал в качестве солиста-виолончелиста, дирижера в оперных театрах Казани, Саратова, Харькова и др. Позже был приглашен на место дирижера и главного хормейстера Большого театра в Москве, с которым связал свою дальнейшую творческую жизнь. С 1883 года музыкант вел педагогическую деятельность. У. И. Авранек удостоен званий народного артиста РСФСР в 1933 году и Героя Труда в 1934 году [См.: 1].

² В. А. Больтерман (1828–1900) переехал в 1850 году в Россию, около двадцати лет он проработал в Перми. С 1869 по 1897 год Больтерман работал в Казани, где «приобрел известность как организатор музыкально-общественных объединений... был одним из самых известных преподавателей музыки» [6. С. 49].

Важным событием становится открытие в городе в 1882 году бесплатной музыкальной школы кружком любителей музыки.

С конца XIX века в Казани начинается развитие профессионального музыкального образования, и берет оно начало с открытия в 1870 году частной музыкальной школы Л. К. Новицкого¹. Следующим учебным заведением стала музыкальная школа А. А. Орлова-Соколовского², открытая в 1886 году.

Появление нового поколения виолончелистов связано с созданием в Казани в 1891 году музыкальной школы Р. А. Гуммерта³. В состав педагогов по классу виолончели входили И. В. Пэтр и А. И. Кордс, получившие образование в Лейпцигской консерватории у профессора Ю. Кленгеля, а также выпускник Петербургской консерватории Р. О. Беке – ученик профессора А. В. Вержбиловича [См.: 6].

Музыкальное образование перешло на новый этап развития с открытием в 1904 году музыкального училища в Казани, созданного на базе музыкальной школы Р. А. Гуммерта. Профессионализм педагогов способствовал существенному росту виолончельного исполнительства. Класс виолончели вели: Н. Н. Грюнберг (1904–1911), выпускник Московской консерватории по классу А. Глена М. Е. Букиник (в 1911/12 учебном году), «затем выпускник Петербургской консерватории по классу А. Е. Вержбиловича Б. И. Степинский» [б. С. 207].

Октябрьская революция 1917 года поставила новые задачи перед музыкальными деятелями Татарстана. В числе первоочередных была организация начального и среднего звеньев музыкального образования.

Р. А. Гуммерт разработал проект создания Народной консерватории, однако его предложили доработать. Тогда по проекту Валентина Михайловича Айонова⁴ была открыта Центральная Восточная музыкальная школа (ЦВМШ; в 1921 году преобразована в Восточную консерваторию) и ее заведующим назначили В. М. Айонова.

¹ Л. К. Новицкий (1830–1886) – польско-российский пианист, композитор и музыкальный педагог [См.: 6].

² А. А. Орлов-Соколовский (1855–1892) – русский дирижер, композитор, музыкально-общественный деятель, внесший заметный вклад в развитие музыкальной культуры Казани [См.: 6].

³ Р. А. Гуммерт (1861–1921) – российский музыкальный педагог, пианист и композитор. Один из основателей профессионального музыкального образования в Казани, в которой жил с 1887 года [См.: 3].

⁴ В. М. Айонов (? –1921) приехал в Казань в 1914 году, служил в должности военного капельмейстера в одной из воинских частей. Бывший оперный артист, В. М. Айонов одним из первых в Казани поднял вопрос о необходимости профессиональной подготовки национальных музыкальных кадров [См.: 3].

В 1922 году Восточная консерватория и Государственная музыкальная школа (созданная на базе музыкального училища РМО) объединились, вследствие чего образовалось новое учебное заведение – Восточный музыкальный техникум. Среди его выпускников были видные деятели музыкальной культуры – М. Музафаров, Н. Жиганов, Ф. Яруллин, А. Ключарёв, З. Хабибуллин, М. Рахманкулова, З. Байрашева, Г. Сулейманова и многие другие.

В 1932 году в Казани открылась первая детская музыкальная школа, которая в дальнейшем получила имя П. И. Чайковского.

Большую роль в развитии виолончельного исполнительства в Казани сыграл один из первых учеников Казанского музыкального училища по классу виолончели Н. Н. Грюнберга Рувим Львовович Поляков (1889–1970; также он брал уроки у находившегося в то время в Казани известного русского виолончелиста М. Е. Букиника). Выпускник Петроградской консерватории (класс профессора Л. Э. Аббате), Поляков впоследствии стал крупнейшим музыкально-общественным деятелем и пользовался огромным авторитетом в области музыкального образования в Казани. «Его особый вклад в музыкальную культуру Татарстана состоит в том, – отмечает Порфирьева, – что он стоял у истоков татарской виолончельной школы и стал воспитателем целого ряда известных профессиональных виолончелистов республики» [6. С. 218].

Среди воспитанников Р. Полякова были В. П. Варшавский, И. Г. Халитов, Х. Абубакиров, Н. А. Сегель, В. И. Грекулов. Также в его классе начинали свой музыкальный путь известные татарские композиторы Ф. З. Яруллин, А. З. Монасыпов, брали уроки игры на виолончели Н. Г. Жиганов и А. Бакиров.

Класс виолончели в музыкальном училище многие годы вел выпускник Ленинградской консерватории (класс профессора Е. В. Вольфа-Израэля) Валентин Петрович Варшавский (1906–1967). Среди воспитанников В. Варшавского следует выделить наиболее ярких представителей музыкального искусства – Г. С. Шапошникова¹, А. Н. Хайрутдинова.

В 1945 году в Казани открылась консерватория. В становлении и развитии искусства республики важную роль сыграли музыканты, приглашенные для работы в музыкальное училище и в консерваторию. К их чис-

¹ Г. С. Шапошников – виолончелист, выпускник Казанского музыкального училища и консерватории (класс доцента А. Броуна). На протяжении около полувека был помощником концертмейстера группы виолончелей Большого театра в Москве [См.: 2].

лу можно отнести замечательного виолончелиста А. В. Броуна¹. Среди учеников Александра Броуна были Г. В. Гаврилов², А. З. Монасыпов, И. Н. Хайрутдинов³, И. Г. Халитов⁴.

Воспитанник Р. Л. Полякова и А. В. Броуна, И. Г. Халитов вошел в историю музыкального образования Татарстана как видный педагог по классу виолончели и мастер по изготовлению смычковых инструментов. Среди его учеников можно отметить Т. М. Гильфанову⁵, А. Н. Сальникова⁶, Г. В. Сафину⁷.

Важным событием в истории музыкального образования стало открытие Средней специальной музыкальной школы при Казанской консерватории в 1960 году. Первыми преподавателями по классу виолончели были А. Н. Хайрутдинов и Т. М. Гильфанова, позже – И. Г. Халитов, И. Н. Хайрутдинов.

В развитие казанского виолончельного исполнительства и педагогики заметный вклад внесли преподаватели Казанской консерватории В. К. Тонха⁸, Г. В. Сафина.

¹ А. В. Броун (1899–1989) – выпускник Московской консерватории (класс профессора А. А. Брандукова). Окончил школу высшего мастерства в Германии у П. Беккера, несколько лет играл в Квартете им. Танеева, более 15 лет был помощником концертмейстера Государственного симфонического оркестра СССР [См.: 5].

² Г. В. Гаврилов (1933–1998) – виолончелист, педагог. С 1960 по 1962 год преподавал на кафедре камерного ансамбля в Казанской государственной консерватории. Впоследствии – профессор Нижегородской консерватории [См.: 5].

³ И. Н. Хайрутдинов – виолончелист, педагог. Многие годы вел класс виолончели (а также квартета, камерного ансамбля) в училище, Средней специальной музыкальной школе при консерватории, в ДМШ № 1. Впоследствии он был директором ДМШ № 1. Брат А. Н. Хайрутдинова.

⁴ И. Г. Халитов (1919–2005) – выпускник Казанской консерватории по классу А. В. Броуна (1950), заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, доцент кафедры струнных инструментов Казанской государственной консерватории [См.: 5].

⁵ Т. М. Гильфанова – виолончелистка, педагог, заслуженный работник культуры Республики Татарстан.

⁶ А. Н. Сальников (р. 1952) – народный артист республики Марий Эл, преподаватель Марийского колледжа культуры и искусств, около 30 лет был концертмейстером группы виолончелей Марийского театра оперы и балета им. Э. Сапаева (Республика Марий Эл) [См.: 4].

⁷ Г. В. Сафина (р. 1949) – выпускница Средней специальной музыкальной школы, Казанской консерватории по классу виолончели И. Г. Халитова и аспирантуры Московской государственной консерватории по классу Г. С. Козолуповой [См.: 5].

⁸ В. К. Тонха (р. 1941) – народный артист России, виолончелист, педагог. Вел классы виолончели и камерного ансамбля в Казанской консерватории с 1965 по 1968 год. С 1969 года преподает в ГМПИ им. Гнесиных [См.: 5].

А. Хайрутдинов (1924–2017) является первым татарским музыкантом, удостоенным ученой степени кандидата искусствоведения. Его диссертационная работа «Методическое пособие для класса виолончели в детских музыкальных школах Татарской АССР» [7], защищенная в Московской консерватории в 1955 году, явилась важным вкладом в разработку методических принципов виолончельного образования. Афзал Насретдинович стал также одним из первых исследователей истории музыкального образования в Татарстане.

Традиции А. Н. Хайрутдинова на рубеже XX–XXI веков продолжают его ученики, а также другие виолончелисты. Нынешние ведущие педагогические виолончелисты Казани, Республики Татарстан являются выпускниками Афзала Насретдиновича. К ним относятся профессора и доценты Казанской консерватории А. А. Асадуллин, И. М. Лаптева, А. Ю. Каминский, преподаватели Казанского музыкального училища Л. Н. Исмагилова, Л. В. Маслова. Многие другие выпускники музыканта преподают в школах различных городов и республик России и за ее пределами, продолжая традиции своего учителя.

Во многом благодаря разносторонней деятельности А. Н. Хайрутдинова казанская виолончельная школа стала одним из весьма значимых и репрезентативных явлений современной музыкальной культуры.

Список литературы

1. Авранек Ульрих Иосифович. [Электронный ресурс]. URL: http://www.endic.ru/enc_moscow/Avranek-ulrih-iosifovich-3807.html. Дата обращения: 23.12.2017.
2. Большой театр России // Чувашская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://enc.cap.ru/?t=publ&lnk=1685>. Дата обращения: 13.02.2017.
3. *Валиахметова А. Н.* Музыкальная культура в Татарстане (середина XIX – первая четверть XX века): Учеб. пособие. 2-е изд., доп. Казань, 2009.
4. Википедия: Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. [Электронный ресурс]. URL: Дата обращения: 05.02.2017.
5. Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова. 1945–2010: Краткий биографический справочник. От А до Я / Ред.-сост. Л. В. Бражник, Е. В. Порфирьева. Казань, 2011.
6. *Порфирьева Е. В.* Музыкальное образование в Казани (конец XVIII – начало XX века): Монография. Казань, 2014.

7. Хайрутдинов А. Н. Методическое пособие для класса виолончели в детских музыкальных школах Татарской АССР (на материале русской и татарской музыки): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1954.

Д. В. Дулат-Алеев

студент Казанской государственной консерватории

Научный руководитель – В. Р. Дулат-Алеев,
доктор искусствоведения, профессор

ИМПРОВИЗАЦИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ И КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛИЗАБЕТ-КЛОД ЖАКЕ ДЕ ЛЯ ГЕРР (1665–1729)

В истории клавирного искусства есть немало имен, забытых ныне, но очень знаменитых и уважаемых в свое время исполнителей и композиторов. К их числу можно отнести Элизабет-Клод Жак де Ля Герр (*Élisabeth Jacquet de La Guerre*; 1665–1729). Она является интересным представителем французского музыкального барокко, клавесинисткой и композитором, первой женщиной во Франции, написавшей оперу. Ее концерты, по свидетельствам современников, пользовались большой популярностью, в том числе при дворе короля Людовика XIV. Элизабет Жак де Ля Герр своим творчеством заслужила высокую оценку, о которой свидетельствуют два исторических факта: в год ее смерти Королевская академия надписей и медалей (*Académie royale des inscriptions et médailles*)¹ выпустила памятную медаль с портретом Жак де Ля Герр и надписью «Великих музыкантов я достойна славы» [4. Р. 15]; а в 1732 году эта медаль была воспроизведена в трактате Э. Титона дю Тийе «Французский Парнас» (*E. Titon du Tillet. «Le Parnasse françois»*), в который были включены наиболее значительные деятели культуры Франции. Интересно, что из представителей музыкального искусства туда вошли наряду с Элизабет Жак де Ля Герр лишь пять имен – Люлли, Кампра, Делаланд, Марэ и Детуш.

В настоящее время интерес к творчеству Элизабет Жак де Ля Герр возрождается (наряду со многими другими забытыми композиторами XVII–XVIII веков), о чем свидетельствуют специальные исследования [3; 4; 5].

Для своего времени музыкальная карьера Жак де Ля Герр – редкое явление. Хотя в истории музыки эпохи барокко есть примеры женщин-композиторов, но никто из них не достигал такого уровня официального

¹ Ныне Академия надписей и изящной словесности (*L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*).

государственного признания заслуг. То же самое можно сказать и о женщинах-исполнителях, которых было довольно много во Франции в период XVII–XVIII веков¹. Например, современницами Жаке де Ля Герр были выступающие при дворе и церквях органистки и клавесинистки из знаменитых французских музыкальных семей – Маргарита-Антуанетта Куперен, Элизабет-Арманн Куперен, Жанна-Франсуаза Дандриё и др.

Элизабет тоже происходила из музыкальной семьи: ее отец был органистом, ее дядя – органостроителем, оба ее брата стали органистами, а по матери она была в родстве с семьей Дакен (впоследствии Элизабет станет крестной матерью самого известного представителя этой музыкальной семьи – Луи-Клода Дакена).

Профессиональная карьера Элизабет с самого начала складывалась удачно: она получила покровительство при дворе «короля-солнца» Людовика XIV и занималась игрой на клавесине под руководством маркизы де Монтеспан (*Marquise de Montespan*). Элизабет было двенадцать лет, когда о ней в 1677 году уже писали в журнале «Галантный Меркурий» («*Mercure galant*»), как о музыкальном «вундеркинде», певице и клавесинистке, которая поет, импровизирует на клавесине и аккомпанирует другим исполнителям [См.: 5. Р. 24]. С этого времени ее репутация мастера клавесинной игры только укреплялась.

В 1684 году Элизабет вышла замуж за органиста королевской церкви Сен-Шапель Марена де Ля Герр, тоже представителя старой музыкальной династии. В 1680-е годы Элизабет Жаке де Ля Герр, помимо постоянной концертной деятельности, начинает уделять серьезное внимание композиторскому творчеству. В 1687 году ее произведения были впервые опубликованы под названием «Первая книга пьес для клавесина» («*Premier livre de pièces de claves*»). Но целый ряд произведений 80-х годов опубликован не был и сейчас является утерянным. Сведения об этих сочинениях приводит французская исследовательница Катрин Сессак (*Catherine Cessac*): при дворе была поставлена сочиненная Элизабет де Ля Герр пастораль (которую высоко оценил дофин), а затем балет «Игры в честь победы» («*Les Jeux de l'honneur de la victoire*») [См.: 5. Р. 35–38]. Таким образом, Элизабет де Ля Герр можно назвать первой женщиной во Франции, сочинявшей музыку для музыкального театра. В 1694 году сочиненная ею музыкальная трагедия «Кефал и Прокриза» («*Céphal et Procris*») на античный сюжет была поставлена в Королевской академии музыки, однако большого успеха не имела.

¹ См. об этом подробно статью Татьяны Колтаковой [3].

Для современников Элизабет Жаке де Ля Герр была в первую очередь выдающейся клавесинисткой, мастером инструментальной, а не театральной музыки. И ее камерно-инструментальные сочинения, звучавшие в ее концертах, пользовались популярностью. Помимо клавесинных сюит и отдельных пьес, Жаке де Ля Герр одной из первых во Франции начала сочинять музыку в «итальянских» жанрах – трио-сонаты и сонаты для скрипки и континуо, а также кантаты.

Как исполнитель, она выступала наследницей французской клавесинной традиции. Импровизация использовалась в ее выступлениях не только в качестве орнаментики и варьированного (не нотированного) повторения частей «бипартиты» (старинной двухчастной формы). Эти формы импровизации были повсеместно распространены и доступны широкому кругу исполнителей. Гораздо более сложным импровизационным искусством было прелюдирование – импровизационная игра перед исполнением сюитного цикла. Эта традиция музицирования была характерна для французской клавесинной школы и просуществовала вплоть до последних десятилетий XVIII века. Она частично зафиксирована и доступна для изучения в форме так называемых «бестактовых прелюдий».

Бестактовые прелюдии впервые были записаны Луи Купереном (ок. 1626–1661)¹. Затем они использовались почти всеми французскими клавесинистами, включая поздних представителей, например Ж.-Ф. Рамо и К. Бальбатра. Бестактовые прелюдии представляют собой схематичную, частичную запись импровизации без ритмического рисунка и вне метра. В ранних образцах Луи Куперена записанные звуки не разделяются по голосам фактуры. В то же время бестактовая прелюдия – это не схематическая запись гармонической основы.

О том, что Элизабет де Ля Герр придавала большое значение вступительной импровизации, свидетельствуют ее сохранившиеся бестактовые прелюдии. Сохраняя традицию Луи Куперена, Жаке де Ля Герр в то же время развивает нотацию этого жанра, она становится более детализированной по фактурному рисунку. Фирменной чертой нотации бестактовых прелюдий де Ля Герр можно назвать появление тщательно выписанных пассажей, которые обязательно должны прозвучать в процессе исполнения. Как, например, в прелюдии из Сюиты ля минор (1687):

¹ Прелюдии Л. Куперена уже изучались в Казанской консерватории [См.: 1].



В практике клавесинного музицирования эпохи барокко исполнительское и композиторское творчество тесно взаимосвязаны, одно влияет на другое. Поэтому возникает парадоксальное с точки зрения последующих эпох соединение импровизации и композиции. Бестактовая прелюдия, как частично записанная импровизация (точнее «план» импровизации), оказывается родственной технике композиторского письма XX века – алеаторике.

Влияние импровизации в музыке барокко не ограничивается только прелюдиями, оно полноценно проявляется и в метрически оформленной музыке. Например, в опубликованных в 1707 году сонатах для скрипки и баса континуо Элизабет Жак де Ля Герр во многих частях партия скрипки представляет собой последование половинных, половинных с точкой и даже целых длительностей. Но, согласно трактатам по игре на струнных и духовых инструментах эпохи барокко, все крупные длительности следует орнаментировать. А это значит, что значительная часть музыкального текста должна импровизироваться даже в той музыке, которая имеет четкие фактурные линии и метроритмическую сетку. По свидетельству современников, Элизабет де Ля Герр прекрасно импровизировала, выступая в ансамбле, исполняя партию континуо¹. Такие же импровизационные требования она предъявляла и к партии скрипки в своих сонатах, записывая их многозначительными для эпохи барокко длинными нотами.

Таким образом, в исполнительском и композиторском творчестве Элизабет Жак де Ля Герр импровизация занимала очень значительное место, была представлена в формах частичной нотной записи. Свои эстетические установки она воплощала в собственной исполнительской практике.

¹ О способах импровизации в рамках партии континуо см. подробнее: [2].

Ровно 300 лет назад, в 1717 году Элизабет Жаке де Ля Герр сыграла свой последний концерт перед публикой. Последние годы жизни она провела в уединении в местечке Сен-Эташ. Даже через пятьдесят лет после ее смерти английский историк музыки Джон Хоукинс (*John Hawkins*) в своей «Всеобщей истории науки и практики музыки» («*General History of the Science and Practice of Music*»), опубликованной в 1779 году, назвал Элизабет Жаке де Ля Герр одной из лучших среди всех музыкантов Франции.

Список литературы

1. Бурундуковская Е. В. Опыт изучения бестактовых прелюдий Луи Куперена // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее. Казань, 2005. С. 310–320.

2. Дулат-Алеев В. Р., Дулат-Алеев Д. В. Как пианист стал концертмейстером: Из истории нотной записи аккомпанирующей партии // Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. (Казань, 19 ноября 2015 г.). Казань, 2016. С. 142–170.

3. Колтакова Т. «Дамская музыка» при французском дворе. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ipages.ru/index.php?ref_item_id=10528&ref_dl=1. Дата обращения: 12.03.2017.

4. Cessac C. Elisabeth Jacquet de La Guerre: une femme compositeur sous le règne de Louis XIV. Arles, 1995.

5. Cessac C. Marc-Antoine Charpentier. Seconde édition élargie. Paris, 2004.

Дун Сицзе

студентка Казанской государственной консерватории

Д. Р. Загидуллина

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

КИТАЙСКИЙ КОМПОЗИТОР ДУ МИНСИнь: БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

В современном мире возрастает необходимость в постоянном взаимообогащении различных сфер знаний, и это объективно требует обращения к изучению национальных культур народов разных стран. Неудивительно, что искусство Китая, несущее в себе мудрость, гармонию, особое мировосприятие, сформированное восточной философией, постоянно притяги-

вают к себе внимание исследователей. «Китайские искусства отличает этика, для которой характерно почитание традиций, преклонение перед старшими, дух высокого ученичества. Баланс духовности и культуры, духовности и образования, проявляемый в современном китайском художественном творчестве, свидетельствует о сохранности в нем ценностей непреходящего значения» [4. С. 3].

Одним из интересных современных авторов является известный китайский композитор, педагог, теоретик Ду Минсинь (杜鸣心), личность и творчество которого в русскоязычном музыковедении никогда не рассматривались. Отдельные упоминания его фортепианных сочинений можно встретить в ряде диссертационных исследований, посвященных истории китайской фортепианной музыки и анализу творчества других китайских композиторов [4–8].

Китайский композитор Ду Минсинь родился 14 декабря 1928 года в городе Цяньцзянь провинции Хубэй в семье военнослужащего (майора). Его отец очень любил музыку, поэтому купил граммофон и множество пластинок. Благодаря этому Ду Минсинь слушал музыку с самого раннего детства. Следует отметить, что в начале 30-х годов XX века в городе Чунцине уже был свой симфонический оркестр, которым руководил первый китайский дирижер Чжэн Чжишэнь (常志申). «Репертуар оркестра включал в себя произведения классиков европейской симфонии – Бетховена и Моцарта. Так что географическая китайская провинция в далекие 30-е вовсе не была провинцией музыкальной» [3].

Все изменилось, когда мальчику исполнилось девять лет: в 1937 году отец Ду Минсиня получил приказ выехать в Шанхай на задание. Он погиб во время первого крупного военного столкновения между вооруженными силами Китая и Японии в ходе Японо-Китайской войны (1937–1945), получившего название Битвы при Шанхае и реке Сучжоухэ.

Незадолго до своей гибели отец повез мальчика в Ханькоусский театр (город в провинции Хубей, КНР), где Ду Минсинь впервые побывал на опере. В том памятном спектакле он услышал пение знаменитого китайского певца того времени – солиста Пекинской оперы Сюнь Хуэйшена (荀慧生, 1900–1968). В те годы в этом театре пели и другие известные исполнители: Шан Сяюнь (尚小云, 1900–1976), Чен Яньцю (程砚秋, 1904–1958), Мэй Ланьфань (梅兰芳, 1894–1961). Позже Минсинь рассказывал, что он не запомнил оперу, которую тогда слушал, но в памяти осталось чувство очарования красивым вокалом исполнителей. Композитор считает, что

именно тогда началось его пристрастие к красивым певческим голосам [См.: 1].

После смерти отца матери было тяжело растить сына одной, так Минсинь попал в детский дом в городе Чунцин, где провел два года. В 1939 году известный китайский преподаватель Тао Синчжи (陶行知, 1891–1946), служивший в то время директором детского дома, обратил внимание на способного мальчика, отметив его красивый голос. Из трехсот прослушанных им детей только четверо самых способных (среди которых оказался и Минсинь) смогли попасть в Юйцэйскую школу (育才学校). Это было очень хорошее учебное заведение, где получали образование умные, талантливые дети, которых находили в разных провинциях страны.

В школе мальчик начал заниматься фортепиано, сольфеджио, музыкальной литературой, пел в хоре, где часто выступал в качестве солиста. Его первым учителем был Хэ Люйтин (贺绿汀, 1903–1999) – известный китайский композитор, теоретик, педагог, просветитель, директор Шанхайской консерватории с 1949 по 1984 год. В предисловии к книге «Юйцэй» Ду Минсинь писал, что попасть в эту школу было для него огромным везением, потому что раньше там могли учиться только дети очень состоятельных родителей. Вообще учиться музыке был удел лишь очень богатых людей.

Так как шла война, у учеников не было занятий каждый день. Однако дети так хотели учиться, что занимались сами: старшие ученики помогали младшим. Именно здесь Ду Минсинь начал заниматься композицией и сочинил свое первое произведение – сатирическую песню «Заработок» (о том, что деньги в жизни не являются самым важным).

Композитор вспоминает, что когда ему было одиннадцать лет, силами учеников школы была осуществлена постановка одного акта оперы Чжан Ханхуэя (张寒晖, 1902–1946) «На Сунгари» (松花江上 – название реки в Китае), где он исполнил главную роль. Содержание оперы, посвященной войне¹, сильно растрогало мальчика: он вспоминал своих родителей и много плакал. Чувства делали его пение особенно выразительным, заставляя лить слезы всех слушателей в зале [См.: 2]. Ду Минсинь закончил Юйцэйскую школу в 1949 году, после чего начал работать преподавателем фортепиано в Пекинской консерватории.

Об этом периоде жизни молодого человека можно прочитать в статье Н. Михайловой: «Двадцатилетний молодой и пылкий юноша решает переехать в сверкающий огнями театров и революционных замыслов Шанхай.

¹ В основе произведения – события Маньчжурского инцидента 18 сентября 1932 года.

Именно Шанхай все 1930-е – 1940-е годы был культурной столицей нового Китая, Китая, жадно впитывающего западную музыку, литературу, кинематограф» [3].

«В то время в городе уже более десяти лет существовал Шанхайский симфонический оркестр под управлением сначала итальянца Марио Паци, а с 1943 года – под управлением Аарона Ашеровича Авшаломова.

В 30-е годы в Шанхае звучит джазовая музыка в исполнении оркестра под управлением американского джазмэна Бака Клейтона. А в 1940-е годы активную музыкальную деятельность в Шанхае ведет китайский композитор, основоположник китайской популярной музыки Ли Цзиньхуэй. В общем, у молодого талантливое Ду Минсиня были все возможности для дальнейшего развития своего таланта в любом из музыкальных направлений. Но он выбрал европейскую классику. Ду стал пианистом» [3].

После образования Китайской Народной Республики в 1949 году устанавливаются дипломатические отношения с Советским Союзом (1954). Тогда двадцатилетний Ду Минсинь получает возможность поехать учиться в Московскую государственную консерваторию. Однако все было непросто. В 1953 году он сдает экзамен по фортепиано для получения разрешения на поездку, но получает отказ. Через год он все-таки поступает в Московскую консерваторию, но уже на композиторский факультет.

Его педагогом по композиции был известный советский композитор, музыкально-общественный деятель, профессор Михаил Иванович Чулаки (1908–1989). Народный артист РСФСР (1969), лауреат трех Сталинских премий (1947, 1948, 1950), он также работал директором Большого театра СССР в 1955–1970 годах. Понимая, что Ду Минсинь одарен большим талантом, он проявлял большое терпение, занимаясь с иностранным студентом. Так как Чулаки был директором Большого театра, Ду Минсинь имел счастливую возможность бывать на оперных и балетных спектаклях, приводивших его в восторг. Он смотрел их, сидя в директорской ложе. Таким образом, юноша смог услышать много русской и зарубежной музыки в Москве, что значительно расширило его кругозор.

Это был переломный момент в судьбе композитора. Он считает очень важным то обстоятельство, что он стал не просто преподавателем фортепиано, а стал учиться композиции. В Москве он провел четыре года. В 1958 году правительство Китая потребовало возвращения всех студентов в свою страну. Ду Минсинь возвращается в Китай и начинает работать на композиторском факультете Китайской центральной музыкальной консерватории в Пекине (中央音乐学院). «Одним из самых выдающихся его учени-

ков стал ныне хорошо известный современный китайский композитор, автор многочисленных симфонических и инструментальных камерных произведений Цюй Сяосун (瞿小松)» [3].

Также сразу по возвращении правительство ставит перед Ду Минсином очень серьезную задачу: написать национальный балет к 10-летию основания Китайской Народной Республики. В 1958 году композитор пишет балет «Русалка» совместно с другим композитором У Цзюцзяном (吴祖强) на их собственное либретто. У Цзюцзян учился в Москве в те же годы и вернулся в Китай одновременно с Ду Минсином. В 1959 году балет был поставлен в Национальном дворце культуры в Пекине. На премьере присутствовали государственные деятели, члены правительства Китая. Сочинение имело большой успех и позже многократно ставилось в различных театрах страны.

Эта танцевальная драма представляет собой музыкальную сюиту для оркестра и фортепиано, в которой прослеживается влияние школы Московской консерватории, а именно – знаменитого балета П. Чайковского «Щелкунчик» и балетов А. Хачатуряна, что вовсе не является случайностью, «ведь Арам Ильич Хачатурян преподавал в Московской консерватории как раз в те годы, когда там учился Ду Минсинь. Так что можно сказать, что в творчестве известного китайского композитора соединились музыкальные симфонические традиции Китая, Европы, России и Армении» [3].

Позже несколько номеров из балета «Русалка» Ду Минсинь переложил для фортепиано: «Танец морских водорослей», «Танец кораллов», «Свадебный танец», «Радостный танец», «Танец раковины», «Танец ведьмы». Эти пьесы стали очень популярными в стране, были включены во все хрестоматии для фортепиано. И сегодня пианисты часто включают пьесы из «Русалки» в свой репертуар.

После успешной премьеры балета политический деятель Китая Чжоу Эньлай (周恩来) предложил Ду Минсиню и У Цзюцзяню написать балет на революционную тему. Так, в 1964 году был создан балет «Красный женский отряд» (红色娘子军), посвященный народной борьбе против угнетателей в начале 1930-х годов.

Краткое содержание. 1930 год. Остров Хайнань, как и весь Китай, растерзан гражданской войной. Командир Красной армии едет под видом коммерсанта через владения жестокого помещика. По воле случая он замечает и выкупает у него непокорную рабыню по имени Цюньхуа. Так девуш-

ка оказывается в рядах Красной армии. Она проходит длинный путь борьбы, поднимаясь по коммунистической лестнице.

Ду Минсинь очень серьезно подошел к написанию балета. Сначала он поехал на остров Хайнань, чтобы подробнее познакомиться с местами событий, которые затем легли в основу либретто.

Сам сюжет до сих пор очень популярен в Китае. Балет впервые был представлен в 1964 году как «лицо» китайской культуры, затем он был показан в 1972 году во время визита американского президента Ричарда Никсона в Пекин. Так появился балет с китайской спецификой. Было осуществлено более 3000 постановок балета не только в период «культурной революции», но и гораздо позднее, несмотря на условия прохладного отношения нового китайского руководства к периоду правления Мао Цзедуня. По балету был снят художественный фильм с одноименным названием. До сих пор постановки собирают полные залы и получают восторженные отклики.

В 1976 году Ду Минсинь написал «Танцы для юных» (青年圆舞曲) для фортепиано, отличающиеся радостным характером, энергичностью мелодий, быстрыми темпами. В них находит отражение общее настроение китайского народа, преобладающее в тот период. Произведение получило большую популярность и широкое распространение. Примечательно, что эту сюиту композитор написал всего за один день, на одном дыхании. По этому поводу он говорил: «Обычно, прежде чем записать произведение, я мысленно обдумываю его на протяжении некоторого времени; лишь после этого я его записываю, причем записываю быстро, словно сама душа диктует мне музыку» [1].

Яркой стороной творческого наследия Ду Минсиня является музыка для кино, она составляет его значительную часть. В 1981 году композитор написал музыку к фильму «Долина» (伤逝), затем к фильмам: «Пашня» (原野, 1981), «Мальчик-газетчик» (报童, 1979), «Ли Сыгуан» (李四光, 1979), «Возвращение героев-кондоров» (神雕侠侣, 1983), «Два героя» (双雄会, 1984). После этого некоторое время он не работал в жанре киномузыки. Следующий опыт относится уже к 2005 году. Один из учеников Ду Минсиня композитор Ван Чаоджу (王朝柱) стал режиссером фильма «Сянь Синхай» (冼星海)¹, посвященного известному китайскому композитору. Он обратил-

¹ Сянь Синхай (冼星海) (1905–1945) – известный китайский композитор, находившийся под влиянием западной классической музыки и оказавший влияние на несколько

ся к Ду Минсиню с просьбой написать музыку к этому фильму, поскольку не мог найти произведений, сочиненных самим Сянь Синхаем. Причиной является то, что в течение продолжительного времени музыка композитора считалась пропавшей. Задача, которая стояла перед Ду Минсинем, заключалась в том, чтобы передать стилистику музыки Сянь Синхая и дух его времени. Ван Чаоджу отдавал себе отчет в сложности этой задачи и потому мог доверить ее лишь своему учителю. Ду Минсинь пишет музыку к фильмам: «Сянь Синхай» (洗星海, 2005), «Китайское удивительное зрелище» (中国奇观, 2008), «Чжоу Эньлай в Чунцине» (周恩来在重庆, 2008).

В целом же необходимо отметить разнообразие жанров в творчестве композитора. Наиболее значительными произведениями, написанными Ду Минсинем, являются две программные симфонии – «Молодость» и «Великая стена», созданная на интонационной основе народных песен различных регионов Китая. Ему также принадлежит значительное количество симфонических произведений более камерных форм: симфонические фантазии «Фея реки Лохе» (по мотивам древней китайской легенды о священной черепахе), симфонические поэмы «Южное море Родины» и «Развевайся на морском ветру, наш флаг!», концерт для скрипки с оркестром «Десять танцев Синьцзяна», а также концерт для фортепиано с оркестром «Дух Весны» и множество самых разных инструментальных пьес.

В 1960 году Ду Минсинь написал оперу в жанре Пекинской оперы «Женщина-генерал из рода Ян». В основу либретто были положены народные песни о роде Ян. В 2000 году композитор создал симфоническую версию своей оперы для Китайского филармонического оркестра. Это было одно из первых произведений, сформировавших репертуар нового симфонического оркестра в Китае. Одним из наиболее известных и значимых

поколений китайских музыкантов. Сочинял музыку крупных музыкальных форм (две симфонии, скрипичный концерт, четыре масштабных хоровых произведения, оперы), около 300 песен. Наиболее известное его произведение – кантата «Желтая река», на ее основе написан Концерт для фортепиано с оркестром. Сянь Синхай сочинил более 300 произведений, опубликовал 35 теоретических работ, в том числе «Национальные стили китайской музыки». Учитывая его вклад в китайскую музыку, ему было присвоено звание «Народный композитор». Среди сочинений: симфонии «Национальное освобождение» (民族解放) и «Священная война» (神圣之战), песни «Партизанская песня» (游击军歌), «Идите в тыл противника» (到敌人后方去), «Был Февраль» (二月里来), «Защитим мост Марко Поло» (保卫卢沟桥) и другие. Его именем названы: Консерватория Сянь Синхай и Концертный зал «Синхай» в Гуанджоу, улица в Алматы (Казахстан). В Народном парке центрального Гуанчжоу возведен памятник композитору. В 2009 году в Китае был создан фильм о нелегком детстве и жизни Сянь Синхая под названием «Звезда и море».

сочинений Ду остается его балет «Красный женский отряд». Его называют «образцовым революционным балетом». В создании произведения принимали участие несколько композиторов: кроме Ду Минсиня это были У Цзусян (吴祖贤), Ши Ваньшунь (施万春), Ван Яньцяо (王艳桥), Дай Хунвэй (戴琿外). Исследователи отмечают, что если «слушать собственно музыку, то нельзя не заметить, что именно музыка сама по себе представляет собой значительный интерес, особенно оркестровая музыка, пусть и прерывающаяся хвалебными песнопениями в честь великого Мао» [3].

Ду Минсинь в настоящее время продолжает работать в Пекинской консерватории, где обучает студентов композиторскому мастерству, читает лекции.

Список литературы

1. Воспоминания Ду Минсиня: Телевизионная передача из цикла «Раскрытая тайна» (大揭秘). [Электронный ресурс]. URL: <http://tv.cntv.cn/video/C33859/41f65317222949b7ae367fb700faad6c>. Дата обращения: 22.10.2016.

2. Воспоминания Хэ Люйтиня (贺绿汀, 1903–1999): Телевизионная передача из цикла «Раскрытая тайна» («大揭秘»). [Электронный ресурс]. URL: <http://tv.cntv.cn/video/C33859/41f65317222949b7ae367fb700faad6c>. Дата обращения: 22.10.2016.

3. Михайлова Н. Симфоническая музыка Китая: Ду Минсинь. [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.gbtimes.com/kultura/simfonicheskaya-muzyka-kitaya-du-minsin>. Дата обращения: 12.01.2017.

4. У На. Фортепианная музыка Дин Шаньдэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приемами композиторского письма: Монография. СПб., 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=gehsBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>. Дата обращения: 12.01.2017.

5. Хуан Чжулин. Отражение мира детства в фортепианном цикле Чжу Цзяньэра «Впечатления о юге Китая» // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. 2008. № 15. С. 151–158. [Электронный ресурс]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_15_21. Дата обращения: 02.02.2017.

6. Хуан Чжулин. Пути развития детской фортепианной музыки в Китае: Дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://mydisser.com/ru/catalog/view/129/131/32249.html>. Дата обращения: 02.02.2017.

7. *Цюй Ва*. Современный китайский композитор Чу Ванхуа в зеркале его литературного наследия. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/49.html>. Дата обращения: 15.12.2016.

8. *Цюй Ва*. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rostcons.ru/assets/ref-disser/2015/qubadisser.pdf>. Дата обращения: 2.02.2017.

Н. Н. Едукин

студент Казанской государственной консерватории

Е. В. Порфирьева

*кандидат искусствоведения, профессор
Казанской государственной консерватории*

А. П. РЕШЕТНИКОВА И ЕЕ ВКЛАД В СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЯКУТИИ

История музыкальной культуры XX века связана с кардинальным обновлением общего облика мировой музыкальной культуры, не в последнюю очередь связанным с формированием профессиональных музыкальных культур у народностей, ранее удаленных от процессов, характеризующих мировое культурное пространство. Н. Шахназарова определяет эту эпоху как «одну из интереснейших эпох в истории музыки. В привычную орбиту музыкального профессионального искусства втягиваются новые народы. <...> Значительно расширяются представления о "культурном музыкальном мире": народы, прежде третируемые как малоразвитые, дают такие образцы творчества, которые покоряют самых требовательных знатоков свежестью и новизной музыкального мышления, щедростью красок»¹.

В этом ряду находится и музыкальное искусство Якутии, которое в послеоктябрьские десятилетия включается в орбиту музыкального профессионализма и встает на путь освоения европейских музыкальных традиций. В наши дни якутская профессиональная музыка представляет собой самобытную и значительную часть многонациональной российской культуры. Заметное место занимает и фортепианная культура Якутии, которая так же, как и другие области музыкальной культуры республики, начала

¹ *Шахназарова Н. Г.* О национальном в музыке. 2-е изд., испр. М., 1968. С. 3.

свое интенсивное развитие с 40-х годов XX века, развивалась стремительно и достигла весьма ярких художественных результатов.

В настоящее время фортепианное искусство Республики Саха (Якутия) представляет собой одно из заметных явлений ее музыкальной культуры. Успехи фортепианного исполнительства, педагогики, творчества композиторов в сфере фортепианных жанров определяются деятельностью ярких музыкантов-подвижников, всю свою жизнь посвятивших продвижению национальных традиций якутской музыки на уровень мирового искусства. Среди них особое место занимает Аиза Петровна Решетникова – пианистка, известный музыкальный деятель, заслуженная артистка России и Республики Саха (Якутия), член Союза композиторов России, фольклорист-исследователь, создатель и директор Музея музыки и фольклора народов Якутии.

Творческий путь А. Решетниковой неотделим от истории музыкальной культуры ее народа. Она прошла все ступени профессиональной лестницы – от начальных шагов к профессии музыканта до высших достижений в разных сферах профессиональной деятельности. Поэтому в центре данной статьи стоит творческая судьба замечательного музыканта и ее вклад в становление якутской профессиональной музыкальной культуры¹.

Как многие основоположники, стоявшие у истоков молодых профессиональных музыкальных культур в разных национальных республиках Советского Союза, принадлежа к первому поколению национальных музыкантов-инструменталистов, А. П. Решетникова проявила себя в разных сферах музыкальной деятельности. Она стояла у истоков формирования фортепианного исполнительства в Якутии, на протяжении десятилетий вела активную просветительскую работу по популяризации классического музыкального наследия, а также произведений якутских композиторов. Выступив с идеей проведения лекций-конcertов для широкой аудитории, она также стала известна как автор и ведущая циклов передач на якутском телевидении и радио. Позднее она проявила себя на научном поприще как ученый-этномузыковед. В 1989 году на общественных началах ею был создан Музей музыки и фольклора народов Якутии, который в 1990 году получил статус государственного учреждения Министерства культуры и духовного развития РС (Я).

¹ В основу статьи положено интервью А. П. Решетниковой, которое она дала Н. Едукину 2 февраля 2017 года.

Интересны основные факты биографии А. П. Решетниковой. Она родилась в 1945 году в Якутске в семье популярных актеров Якутского драматического театра им. П. А. Ойунского – народного артиста РСФСР, народного артиста ЯАССР П. М. Решетникова и заслуженной артистки РС (Я) И. М. Максимовой. По словам самой Аизы Петровны, популярность родителей повлияла на становление ее личности: «Родители мои были очень известными людьми, и это накладывало на меня с раннего детства очень серьезные обязательства. Мне нельзя было плохо учиться или плохо работать, всю жизнь я была под пристальным вниманием окружающих, все знали, чья я дочь».

Ее «путь в музыке» начинался по сегодняшним меркам не вполне традиционно. Первые уроки музыки Аиза получила у Гуты Моисеевны Тувье – человека с трагической судьбой, литовской спецпереселенки, сосланной в Якутию¹. Индивидуальные занятия с Тувье дали очень много для последующего музыкального становления девочки. От своего учителя она восприняла свойственный европейской традиции дух представления о музыке как об искусстве высоком и духовно значимом. После возвращения первого педагога на родину девочка была принята сразу в четвертый класс музыкальной школы. Показателем ее больших музыкальных способностей можно считать тот факт, что через год она была переведена уже в седьмой класс.

Важным этапом в профессиональном становлении Аизы стало участие в республиканском конкурсе пианистов, который прошел в Якутске вскоре после того, как она на «отлично» закончила музыкальную школу. На конкурсе, где она заняла третье место, ее игру услышал известный музыкант, в недавнем прошлом директор Центральной музыкальной школы при Московской консерватории М. Н. Анастасьев², входивший в состав жюри. Он почувствовал в игре Аизы большой потенциал и предложил ей учиться в Москве. В 1959 году, пройдя республиканский конкурсный отбор среди одаренных детей, она была направлена на учебу в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. Как вспоминает Аиза Петровна, с самого первого дня учебы ее ждало немало открытий. «Здесь все для меня было впервые. Например, накануне экзамена я узнала слово

¹ Как говорит Решетникова, Г. М. Тувье много сделала для якутской музыки, но после смерти Сталина, вскоре после начала их занятий, уехала обратно на родину. В данный момент Аиза Петровна намерена сделать о своем педагоге фильм, для которого ею уже подготовлен сценарий.

² В Якутск он приехал в статусе заместителя министра культуры СССР.

"сольфеджио"». Тем не менее она была принята в седьмой класс (Айзе пришлось повторно пройти занятия в седьмом классе ввиду слабой подготовки по музыкально-теоретическим дисциплинам). В ЦМШ А. Решетникова училась в классе О. А. Голубовой, о которой она сохранила самые теплые воспоминания. Во многом благодаря своему педагогу, а также собственной настойчивости и целеустремленности, в восьмой класс она уже перешла с похвальной грамотой.

Окончив Центральную музыкальную школу с достойной выпускной программой, включающей произведения Баха (Прелюдия и fuga *фа-диез минор*), Бетховена (Соната № 15, все части), Листа, Концерт № 2 Глазунова, Аиза Петровна поступает в Московскую консерваторию (класс доцента Виктора Ивановича Носова), которую окончила в 1971 году. В 1973–1975 годах она училась в ассистентуре-стажировке Московской консерватории. Годы учебы в консерватории и затем в ассистентуре много дали А. Решетниковой для ее последующей профессиональной деятельности. Прежде всего, за годы учебы ею был освоен обширный репертуар, который позднее лег в основу ее концертных программ. Сама Аиза Петровна вспоминает о специфике обучения в классе Носова так: «Он очень любил играть концерты, и поэтому часто своим ученикам давал именно концерты. ...В год я играла по два концерта; можно сказать, что мой репертуар в основном состоял из фортепианных концертов». Так, в годы учебы Решетникова сыграла два концерта И. С. Баха, Концерт ре минор Моцарта, Третий и Пятый концерты Бетховена, Концерт Шумана, Первый концерт Чайковского, Второй концерт и Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. Впоследствии эти произведения составили основу одного из самых известных творческих проектов А. Решетниковой, которые она осуществила в Якутске, – цикл «История фортепианного концерта». Не имеющие аналогов в культуре республики циклы передач под названием «Играет и рассказывает Аиза Решетникова», «История фортепианного концерта», проведенные Решетниковой в 1970–1980-е годы на якутском радио и телевидении¹, вошли в историю музыкальной культуры Якутии. Кроме того, ею регулярно проводились монографические лекции-концерты о творчестве Баха, Гайдна, Шопена, Чайковского и других великих композиторов. Во всех

¹ Причиной того, что большинство лекций-концертов проходило в программах якутского телевидения и радио, было то, что на тот момент Якутия не имела своего филармонического зала, и поэтому слушатели могли слушать музыку главным образом по телевидению или радио.

этих программах она выступала одновременно и как лектор, и как музыкант-исполнитель¹.

Получив прекрасное музыкальное образование в крупнейшем музыкальном вузе страны, Решетникова вернулась в родной город и быстро выдвинулась в ряды известных музыкантов Сибири. Она стала яркой фигурой в фортепианном исполнительском искусстве и заняла одно из ведущих мест в профессиональной музыкальной культуре Якутии последней четверти XX – начала XXI века.

Имея значительный и разнообразный репертуар, она познакомила слушателей со многими замечательными образцами музыкальной классики, стала большим пропагандистом фортепианного творчества якутских композиторов. Огромное значение для музыкальной культуры республики имеет ее многолетняя просветительская деятельность. Организуя музыкальные лектории и выступая в роли одновременно ведущей и пианиста-исполнителя циклов музыкальных передач на радио и телевидении, она способствует повышению культурного уровня жителей республики и воспитанию любви к музыкальному искусству. Как говорит Аиза Петровна, на стезю музыкального просветительства ее подвиг еще в ранние годы жизни отец: «Во время моего обучения в Москве он писал мне письма. В одном из них он написал: "Тебе посчастливилось среди немногих учиться в Москве, ты должна ходить на концерты, во все музеи и театры. Ты должна стать просветителем своего народа". Вот эти его последние слова и побудили меня просвещать и знакомить наш народ с великой музыкой».

Отдельной страницей в творческой биографии А. П. Решетниковой стало исполнение фортепианной музыки композиторов Якутии. Проведя циклы концертов «Избранные страницы якутской музыки», «Якутская фортепианная музыка», она внесла огромный вклад в продвижение фортепианных опусов якутских композиторов. В масштабных программах этих концертов прослеживалась эволюция фортепианного искусства республики, причем многие произведения были исполнены впервые. Практически в этих лекциях-концертах прозвучала почти вся фортепианная музыка композиторов Республики Саха (Якутия). Среди них 25 прелюдий «Размыш-

¹ В проведенных Решетниковой циклах участвовали и другие пианисты республики. Например, в цикле «История фортепианного концерта» сама Аиза Петровна сыграла два концерта Баха (*ре мажор* и *ре минор*), два концерта Моцарта (*до мажор* и *ре минор*), Третий и Пятый концерты Бетховена, Концерт Шумана, Второй концерт и «Рапсодию на тему Паганини» Рахманинова, Первый концерт Чайковского. Первый концерт Бетховена играла Н. Семеняга, Второй – В. Кац, Четвертый – Ю. Упхолова. Т. Артемьева исполняла Первый концерт Шопена; В. Кац – Первый концерт Листа и Первый концерт Шостаковича.

ления на берегах Лены» Г. Григоряна, 12 прелюдий Г. Комракова, фортепианные циклы В. Каца, Н. Берестова, «Фантазия» Н. Бажова, «Токката» В. Бочарова, «Ритуальный танец шамана» З. Степанова и др.

Творческий вклад А. Решетниковой в музыкальную культуру своей республики не исчерпывается ее пианистической деятельностью. Параллельно с фортепианным исполнительством она стала заниматься изучением фольклора своего народа. Она рассказывает: «Корни увлечения изучением фольклора Олонхо лежат опять-таки в моем детстве. Как я уже говорила, я выросла в театре, и это мое счастье. Я помню все спектакли начиная с 1950 года. И, может быть, поэтому хорошо знаю культуру олонхо, знаю, что это такое. А непосредственным стимулом к занятиям в области этномузыкологии стал заказ, который поступил мне в конце 70-х годов от Сибирского отделения Академии наук, когда там готовилась 60-томная серия "Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока". И мне заказали материалы для первого якутского тома. Эта работа так затянула меня, что я стала отдавать ей все больше и больше времени и сегодня занимаюсь практически все время изучением культуры олонхо».

А. П. Решетникова сегодня в числе наиболее авторитетных исследователей музыкального фольклора своего народа. Она автор более 40 научных публикаций, участник многих международных конференций. Рецензентами 60-томной академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» Сибирского отделения РАН особо выделяется концептуальная статья А. П. Решетниковой «Музыка якутских олонхо», изданная в 1993 году в томе «Якутский героический эпос: Кыыс Дэбийэй». В 2005 году издана ее монография «Фонд сюжетных мотивов и музыка олонхо в этнографическом контексте», в 2008 году она защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук в Институте антропологии и этнографии РАН им. Н. Н. Миклухо-Маклая. В своей диссертационной работе Аиза Петровна коснулась очень значительных и интересных тем олонхо, нимнганана, времен первотворения, структуры камлания шамана, реликтов тотемизма в культурах народов Сибири и Дальнего Востока и др. Из последних работ следует отметить опубликованную на якутском языке монографию «Олонхо уонна төрүт култуура: сиэр-туом, ыарыа-тойук алтыһылыра» (Дьокуускай, 2016).

Одним из важнейших достижений А. П. Решетниковой в ее просветительской и исследовательской деятельности можно считать создание ею Музея музыки и фольклора народов Якутии, который был основан в 1990 году и сегодня является одним из уникальных и знаменитых музеев, известных во всей России и далеко за ее пределами. Все параметры музейной

экспозиции и направления просветительской работы этой организации разработаны Аизой Петровной. Ее идеи здесь во всем – начиная от придуманного ею расположения и внутреннего заполнения залов и заканчивая просмотром научных фильмов с игровыми фрагментами. В этом музее также можно прослушать и ознакомиться с курсом видеолекций на совершенно разные темы: «Лунное лицо» об этногенезе и культуре юкагиров, «Князь Игорь и хан Кончак: враги или родственники», «Травиата», «Три стили пения в олонхо», «Музыкальные инструменты народа саха», «Музыкальная жизнь Якутии в годы войны» и др.

Этот музей является активным членом Ассоциации музыкальных музеев и коллекций России и стран СНГ. По проекту ассоциации «Мы дружим домами» Аиза Петровна выступала с видеоэкспонатами в музыкальных музеях разных стран и в музейных центрах России – в музеях-усадьбах П. И. Чайковского в Клину, С. В. Рахманинова в селе Ивановка Тамбовской области, в Государственном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, домах-музеях Ф. И. Шаляпина и А. Н. Скрябина в Москве и др.

Совершенно очевидно, что музей развивается и постоянно совершенствует свои экспозиции, внедряет новые методы работы с посетителями благодаря кипучей энергии своего создателя и бессменного директора.

Таким образом, Аиза Петровна Решетникова, так же, как многие музыканты-первопроходцы в профессиональной музыкальной культуре разных республик, представляет собой редкий сегодня пример *музыканта-универсала*. Являясь блестящей пианисткой, педагогом и пропагандистом якутской музыки, крупным ученым-исследователем культуры якутских олонхо, она вносит неоценимый вклад в продвижение якутского национального искусства на мировой уровень.

Е. И. Ельмекеева

студентка Казанской государственной консерватории

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

ЦИКЛ «ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА» ДЛЯ СКРИПКИ: ОБЗОР ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ

В скрипичной музыке малый цикл «прелюдия и fuga» не настолько распространен, как в фортепианной. Они существуют отдельно – в Сонатах и партитах для скрипки соло И. С. Баха; как полифонические этюды –

Прелюдии и фуги Б. Кампаньоли; как отдельные произведения – Прелюдия и fuga-токатта для скрипки соло, Прелюдия и fuga для скрипки соло В. Кривцова; в цикле – два цикла Прелюдий и фуг для скрипки соло созданы М. Регером.

Прелюдией (от лат. *praeludo* – «играю предварительно») в музыкальной энциклопедии называется «род инструментальной пьесы, чаще всего для одного инструмента... Первоначально прелюдия представляла собой небольшое вступление к какой-нибудь пьесе, которое обычно импровизировалось... Прелюдии не свойственна какая-либо определенная форма» [7. С. 427]. Прелюдия эпохи барокко достигла своего расцвета в творчестве И. С. Баха. Его органнe и клавирные прелюдии, предшествующие фуге, вводят в тональную и образно-эмоциональную сферу и оттеняют фуги.

Фуга (от лат. *fuga* – «бег, бегство, быстрое течение») – «наиболее развитая форма имитационно-контрапунктической музыки, вобравшая все богатство средств полифонии». Фуга – «музыкально-риторическая фигура, имитационно изображающая бег с помощью быстрого последования звуков». Исторически она преобразовалась в XVII веке, «на протяжении своей истории обогащалась всеми достижениями музыкального искусства и поныне остается формой, не чуждающейся ни новых образов, ни новейших средств выразительности» [См.: 7. С. 975–992].

В XVII веке в творчестве И. С. Баха сложился устойчивый малый цикл «прелюдия и fuga». Композитор создает два тома прелюдий и фуг «Хорошо темперированный клавир».

В кётенский период Бах привнес значительный вклад в струнную литературу, написав Сонаты и партиты для скрипки соло. В. Рабей считает, что «сонаты и партиты представляют собой грандиозный цикл, имеющий свою линию музыкально-драматургического развития. Кульминацию этого развития образуют чакона и прелюдия-fuga третьей сонаты» [9. С. 49]. Многие методисты рассматривают Сонаты и партиты для скрипки соло Баха как комментарии к Евангелию.

Именно у Баха соната для скрипки соло окончательно формируется как самостоятельный жанр. В Сонатах и партитах композитор раскрывает все выразительные качества инструмента: использует звучание открытых струн в органнeх пунктах, аккорды, *bariolage* – инструментальный прием «перебора струн». Как нам известно, цикл состоит из трех сонат и трех партит, и в каждой сонате есть fuga. Первые части в сонатах можно называть прелюдией, но композитор нам дает только темповое обозначение. «Прелюдии к сонатам, изложенные в свободном импровизационном стиле,

представляют собой скрипичный вариант хоральных прелюдий или фантазий» [9. С. 18]. В интермедиях фуг Бах использует аккорды, что придает музыке черты органности, влияния клавирного стиля. Нестеров в своей работе пишет, что Соната для скрипки соло Баха – это малый полифонический барочный цикл «прелюдия и fuga». Центр цикла в сонатах – fuga, вторая его половина – двухчастный микроцикл – ария и финал [См.: 8. С. 8]. Как отмечает Рабей, «своими скрипичными соло Бах завершил не только основную линию развития немецкого скрипичного искусства за целый исторический период, но и создал по существу новый жанр инструментальной музыки» [9. С. 19]. Работа над сонатами и партитами Баха стимулирует профессиональный рост музыканта-исполнителя во многих направлениях, развивается гармоническое и полифоническое мышление. Скрипичные соло Баха были и остаются непревзойденными образцами стиля.

Менее известный нам итальянский композитор и скрипач Бартоломео Кампаньоли¹ создал сборник полифонических этюдов «30 прелюдий и 6 фуг», под редакцией К. Мостраса. Первоначально у композитора эти произведения существовали отдельно как 30 прелюдий для скрипки соло op. 12 и 6 фуг op. 10 [См.: 7. С. 678–679]. Редактор объединил два сборника, собрал воедино из различных источников авторские указания и ремарки к исполнению данных произведений.

Как пишет Мострас, «прелюдии написаны во всех тональностях (по квинтовому кругу), являются необходимым средством для воспитания музыкального слуха, развития скрипичной техники. В них представлен раздел аккордовой техники, использовано большое разнообразие штрихов» [6. С. 3]. Этот сборник можно отнести к инструктивному материалу, к этюдам. В начале сборника есть условные обозначения штрихов, ремарки самого автора, где и как играть штрих, какую часть смычка использовать. Также Кампаньоли выписывает рекомендации, как играть гамму перед разучиванием произведения. Это упражнение помогает не только воспитать музыкальный слух, но и хорошо ориентироваться на грифе левой руке.

В отличие от прелюдий, фуг всего шесть. Произведения написаны в разных тональностях (три мажорных, три минорных), достаточно развернутые по форме, в начале каждой фуги есть небольшое медленное вступление. Мострас считает, что «фуги обобщают приемы скрипичной техники в более развитой степени, приближают учащегося к пониманию и воспро-

¹ Бартоломео Кампаньоли (1751–1827) – итальянский композитор, скрипач. Один из последних представителей итальянской скрипичной школы XVIII века [См.: 7. С. 386].

изведению наиболее сложной музыкальной формы», «фуги И. С. Баха, использованные в трех его сонатах... составляют стилистическую и техническую трудность для исполнителя» [5. С. 3]. Сборник «Прелюдии и фуги» Кампаньоли полезен для учащихся среднего звена, музыкальных колледжей, он подготавливает исполнителей к более сложному материалу.

С конца XIX века скрипка занимает важнейшее место в музыкальном искусстве. Концертные жанры стеснили сольные. Создавались каприсы, вариации, фантазии, концерты и т. д., которые демонстрировали виртуозные возможности инструмента. Вскоре после открытия Мендельсоном сочинений Баха возвратился интерес к полифоническим жанрам и использованию скрипки как многоголосного инструмента. В каприсах Крейцера, Донта, Венявского возникают массивы малых полифонических форм – фугато, канонов, вариации *ostinato*, пассакалии и чаконы.

В XX веке появляются два сборника Прелюдий и фуг (ор. 117, ор. 131а) для скрипки соло Макса Регера. Композитор одним из первых оценил богатые ресурсы полифонии. Его представление о полифонии непосредственно восходит к Баху. Полифония для М. Регера была естественным языком мышления: «Другие делают фуги, я могу только жить в них» [Цит. по: 1. С. 25], «Я могу музыкально мыслить только на языке полифонии» [Цит. по: 2. С. 3]. Как нам известно, музыка композитора в годы его жизни не была признана современниками. Сейчас его творчество широко исследуется, а произведения все чаще исполняются в концертных залах, становятся обязательными произведениями на различных конкурсах.

Первый сборник под ор. 117 состоит из семи прелюдий и фуг, а в середине цикла находится чакон¹. Общий тональный план не имеет никакой логики, тональности разные, некоторые повторяются. В цикле использованы различные виды штрихов (*legato, detache, spiccato* и т. д.), двойные ноты, аккорды. Что касается чакон, то ее можно сравнить со скрипичной чаконной Баха. Чакон Баха является вершиной инструментального стиля, это кульминация всего цикла. У Регера этот номер можно тоже назвать кульминацией цикла.

Регер свою чакону написал на тему чакон Баха, она тоже состоит из вариаций, так же, как и чакон Баха, начинается с величественной темы, изложенной аккордами; первоначальная тема проводится три раза – в начале, в середине и конце. В своем произведении композитор представил все виды штрихов, пассажи, двойные ноты. Как нам известно, композитор

¹ Чакон – народный танец, известный в Испании с конца XVI века; инструментальная пьеса, популярная в эпоху барокко. Представляет собой полифонические вариации на тему, которая в неизменном виде повторяется в басу [См.: 7. С. 349–351].

стремился продолжить баховскую традицию современным музыкальным языком. Чакону Регера можно отнести к образцам скрипичной литературы. В творчестве композитора чаканы присутствуют в сольных сонатах для скрипки.

Второй сборник под оп. 131a состоит из шести прелюдий и фуг. Регер, как и Бах, старался использовать естественные акустические возможности инструмента – звучание открытых струн в органных пунктах, в голосах аккордов. Для этого композитор применил тональности, где основные звуки можно взять на открытых струнах. Начинается и заканчивается цикл в тональности *e-moll*, в середине – *d-moll*, *G-dur*, *g-moll*, *D-dur*. В цикле также представлены различные виды штрихов, двойные ноты, аккорды.

Два цикла «Прелюдии и фуги» (оп. 117, оп. 131a) М. Регера выдержаны в одном контексте. В своем цикле композитор продолжил традицию «Хорошо темперированного клавира» Баха. Иоганн Себастьян написал два тома «ХТК», желая внедрить в практику умение пользоваться всеми тональностями темперированного строя. Регер в свою очередь в своих циклах не ставил перед собой такой цели, так как скрипка не имеет темперированного строя. В основном композитор использовал тональности, где так называемый бас можно было взять на открытой струне.

Регер одним из первых сочинил два опуса «Прелюдий и фуг» для скрипки соло. Между прелюдиями и фугами явных тематических связей нет, как и у Баха, их объединяет тональность, а также идейно-эмоциональное содержание, которое в каждом отдельном случае проявляется по-разному. Как известно, цикл Баха относится к области непрограммной музыки, так как нет названий, не существует авторских указаний на тот или иной сюжет. Так, и в прелюдиях и фугах Регер не указывает ни на сюжет, ни на программный замысел. Прелюдии и фуги схожи по жанровым признакам, по эмоциональному состоянию, содержанию. Некоторые номера имеют черты танцевального характера, в основе других лежит песенно-лирическое или торжественно-героическое начало. Наша задача с помощью авторских темповых, динамических указаний и выразительных средств проникнуть в скрытый смысл произведения.

Как нам известно, в XX веке композиторы все чаще обращаются к сольным жанрам. «Смешение и столкновение разных стилей считалось несовместимым, а активное стилевое и технологическое экспериментирование приводит к тому, что происходит рождение новых концертных форм и жанровых разновидностей» [8. С. 20]. В своих сольных произведениях они ищут разнообразные краски звучания инструмента, демонстрируют новые приемы техники композиции.

Прелюдия и фуга-токатта для скрипки соло Владимира Кривцова была написана в середине XX века, в 1976 году. Также у него есть сольное произведение «Ария и фуга для альтя соло».

Прелюдия и фуга-токатта написана как отдельная пьеса. Прелюдия представляет собой вступление к фуге-токатте, по характеру свободная, импровизационная. В своем произведении Кривцов находит новые краски инструмента, демонстрирует разные приемы игры, использует колористические штрихи (*pizzicato* левой рукой, флажолеты и т. д.). При исполнении произведения музыкант должен иметь представление о характере, о своеобразии музыки XX века, владеть штрихами, хорошо ориентироваться на грифе. Свое произведение он пишет, опираясь на образцы великих классиков. Оно выдержано в одном контексте. Как отмечает Анна Кривцова в своей статье, «композитор был наделен редким мелодическим даром, всегда тяготел к образно-эмоциональному выражению и музыкальному языку, близкому традициям русского симфонизма» [4].

Несмотря на то, что к циклу «прелюдия и фуга» для скрипки соло композиторы обращаются редко и в скрипичной литературе цикл не настолько распространен, как в фортепианной, на сегодняшний день существует ряд произведений, получивших значительное место в репертуаре скрипача. Исторически сложилось так, что начало и вершину развития малый цикл «прелюдия и фуга» получил в творчестве Баха. В последующих произведениях можно наблюдать развитие традиций, заложенных в Хорошо темперированном клавире и Сонатах и партитах для скрипки соло. К таковым относятся циклы прелюдий и фуг Макса Регера.

Список литературы

1. *Копчевский Н.* Вступительная статья // Регер М. Пьесы для юношества: Для фортепиано. М., 1967.
2. *Крейнина Ю.* Макс Регер как явление немецкой музыкальной культуры: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1976.
3. *Крейнина Ю.* Регер и мастера XX века // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. М., 1979. С. 106–127.
4. *Кривцова А.* Композитор Владимир Кривцов. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.boris-tchaikovsky.com/articles/krivtsov.htm>. Дата обращения: 20.02.2017.
5. *Мострас К.* Вступительная статья // Кампаньоли Б. Прелюдии и фуги: Полифонические этюды для скрипки соло. М., 1960.
6. *Мострас К.* Ритмическая дисциплина скрипача. М., 1951.
7. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. М., 1978.

8. *Нестеров С.* Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2009.

9. *Рабей В.* Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 1970.

И. З. Закиев

студент Казанской государственной консерватории

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

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МИХАИЛА КРУТИКОВА

Михаил Анатольевич Крутиков – советский, российский оперный певец, обладающий хорошими голосовыми способностями и исполняющий практически все басовые оперные партии. До сегодняшнего дня творчество М. Крутикова не становилось объектом специальных исследований. Информация об исполнителе ограничивается малочисленными публицистическими материалами, представляющими интервью с певцом или анонсы и отклики на его выступления. Во многом это связано с некоторыми обстоятельствами его биографии, связанными с отъездом в 90-е годы XX века из России в США. В данной статье мы попытались представить целостный обзор жизненного и творческого пути исполнителя. Материалами для исследования послужили видеозаписи оперных постановок, концертных и театральных выступлений, мастер-классов Михаила Крутикова, а также репортажи различных зарубежных телеканалов с его участием. Основным источником стало интервью с М. Крутиковым, записанное нами 19 октября 2016 года.

Михаил Крутиков родился 23 августа 1958 года в Москве. В 1960 году отца как военнослужащего отправляют с семьей в Калининград. Отец, будучи профессиональным музыкантом, еще в раннем детстве обнаружил у сына хорошие музыкальные способности и начал с ним заниматься игрой на кларнете. Родители решили отвести сына в музыкальную школу, в класс фортепиано. Музыкальное развитие продолжалось и в домашней обстановке. Михаил вспоминает, что «отец каждый вечер слушал классическую музыку: оперы, симфонии Сибелиуса, хоральные прелюдии для органа, "Страсти по Иоанну" Баха»¹.

В 1974 году Крутиков поступил в Калининградское музыкальное училище на отделение специального фортепиано. Как вспоминает сам артист,

¹ Из интервью с М. Крутиковым. 28 октября 2016 г. // Личный архив автора.

обучение по классу фортепиано проходило не очень успешно, так как часто менялись учителя и в силу нехватки средств семья не могла позволить себе приобрести музыкальный инструмент, соответственно не было возможности стабильно заниматься.

На втором курсе Крутиков, понимая, что у него есть неплохие голосовые данные, решил попробовать устроиться иллюстратором в хор училища. Во время прослушивания руководитель хора Х. К. Крузман¹ высоко оценил его вокальные способности и включил его в басовую партию хора.

После второго курса Крутиков принимает решение перевестись на отделение хорового дирижирования. Уже с начала обучения проявляет себя как способный студент; благодаря занятиям по вокалу постепенно формировался голос, что заложило основу для последующей вокально-исполнительской деятельности. Большое значение для М. Крутикова имели занятия по хору. Именно педагог по хору Х. К. Крузман сразу определил в нем баса и направил в правильное русло, голос достаточно быстро созревал, и в 17 лет это был вполне зрелый бас.

По окончании училища в 21 год он отправляется на приемные экзамены в Московскую консерваторию и успешно поступает на I курс в класс профессора Евгения Нестеренко. С учетом хороших данных, красивого тембра, успехов в обучении вокалу, Крутикову предлагают уже на первом курсе принять участие в постановке «Иоланты» П. Чайковского оперной студией при Московской консерватории. Ему поручили сначала партию Бертрана, затем партию короля Рене. В период обучения в консерватории вокалист неоднократно принимал участие в проектах оперной студии, одним из запоминающихся выступлений для певца стало исполнение партии Подколесина в «Женитьбе» Мусоргского, которая прозвучала на родине композитора – в селе Жижица Куньинского района Псковской области. После окончания третьего курса консерватории Михаил Крутиков прослушался в Большой театр, куда его взяли ассистентом-стажером.

Колоссальный опыт в консерватории ему дал великий, гениальный режиссер-постановщик Московской консерватории Владимир Фомич Жданов². Певец считает, что консерватории очень повезло с таким великим педагогом. По словам артиста, это человек с большой буквы, он открывал горизонты актерской игры, все студенты, которые учились у Жда-

¹ Хуго Карлович Крузман (1932–2014) – заслуженный работник культуры РФ, преподаватель дирижерско-хоровых дисциплин в Калининградском музыкальном училище.

² Владимир Фомич Жданов (р. 1934) – доктор искусствоведения, заслуженный артист России, профессор Московской консерватории, с 1997 года – заведующий кафедрой оперной подготовки.

нова, выходили в свет большими профессионалами, у них не было проблем с актерской игрой в театрах.

В 1984 году Крутиков закончил консерваторию и продолжил работу в Большом театре. Как вспоминает певец, первую крупную роль в Большом театре он получил в 23 года. Это была опера С. С. Прокофьева «Семен Котко», в которой он исполнил партию председателя сельсовета Ремеюка. Через год он становится основным солистом, благодаря чему расширяет свой репертуар новыми оперными партиями. В 26 лет Крутиков исполнил партию Собакина в «Царской невесте» Римского-Корсакова, партию Галицкого из оперы «Князь Игорь» Бородина. Интересен случай, связанный с постановкой «Евгения Онегина» Чайковского. Согласно распределению руководства театра, Крутиков должен был спеть партию Заряцкого – персонажа с достаточно небольшой партией. Но перед спектаклем заболел один из солистов, который должен был исполнять партию Гремина. И когда к Крутикову обратились с предложением взяться за одну из главных и сложных партий в опере, он с твердостью сказал, что знает ее и с удовольствием исполнит. В результате Крутиков был утвержден петь партию Гремина.

В 28 лет исполнил партии Досифея из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина», Додона из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок», Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст».

Параллельно со спектаклями у него были записи музыкальных альбомов в студиях. С его участием вышли записи опер «Царская невеста», «Юдифь», «Орлеанская дева», «Борис Годунов», «Майская ночь», «Игроки», «Скупой рыцарь».

Работа Крутикова в театре представлена также такими партиями, как Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, короля Рене в «Иоланте» Чайковского, а также коронными партиями баса: Бориса в «Борисе Годунове» Мусоргского, Банко в «Макбет» Верди и др. Крутиков также пел много современной музыки таких композиторов, как Колмановский Эдуард Савельевич, Головин Максим Петрович, Холминов Александр Николаевич, Мильман Марк Владимирович и многие другие.

С Большим театром Крутиков много гастролировал: посетил Италию, Германию, Голландию, Францию. Михаилу хотелось идти дальше: в его родном театре был в основном русский репертуар, и он все больше задумывался об отъезде за границу, чтобы исполнять оперы великих Верди, Беллини, Доницетти, Пуччини, Россини и др. И в этот момент ему приходит приглашение на ряд постановок в театре «Нью-Йорк Сити опера». В 1996 году он написал заявление об уходе и переехал в Нью-Йорк, проработал в театре 7 лет, спев множество партий в различных странах мира.

Певец работал с такими легендарными дирижерами, как Евгений Светланов, Мстислав Ростропович, Иегуди Менухин, Марк Эрмлер, Фуат Мансуров, Антал Дорати, Альфредо Силипини, Александр Лазарев, Валерий Гергиев, Клаудио Аббадо, Нелло Санти, Даниель Орен, Михаил Юровский, Ханс Граф, Геннадий Рождественский. Крутиков дорожит этим опытом и возможностью, считая что «каждая из этих фигур в музыкальном мире – целая вселенная»¹.

Исполнительское искусство М. Крутикова было отмечено рядом наград. В частности, он дважды получил премию «Telerama» (Франция) за участие в записях опер «Скупой рыцарь» Рахманинова (партия Барона) и «Юдифь» А. Н. Серова (партия Олоферна). Премия Грэмми была вручена Крутикову за запись музыки И. Ф. Стравинского.

Важное место в жизни Крутикова занимает педагогическая работа. Михаил считает, что преподавать пение можно лишь тогда, когда за спиной имеется хорошая музыкальная база и профессиональные навыки. Артист должен понимать, что научить правильно петь, разработать дыхание, установить тембр может лишь человек, который всю свою жизнь посвятил музыке, работе в театрах и приобрел огромный опыт в этой сфере. Крутиков начал преподавать академическое пение в 36 лет, тогда это был для него первый опыт. За годы выступлений у Крутикова сложилось свое видение вокальной педагогики. Он старается добиться от учеников ровного, плавного, спокойного дыхания. По словам Михаила, он всегда помнит слова своего педагога Е. Нестеренко, который говорил, что «звук – это словно вода в горной реке. Ты должен вести звук вперед и равномерно спускаться по этому течению, все должно быть плавно и ровно»².

Михаил Крутиков на сегодняшний день один из самых востребованных оперных исполнителей, который представляет вокальную школу на сценах всего мира. Очевидно, что все сказанное о Михаиле Крутикове недостаточно, чтобы представить полный и многогранный образ этого замечательного певца. Он продолжает расширять свой репертуар, пополняет коллекцию записей, принимает участие в самых разнообразных творческих проектах. Поэтому создание его целостного творческого портрета – во многом дело будущего.

Список литературы

1. Интервью после фестиваля им. Шаляпина. 2012 год. [Электронный ресурс]. URL: <http://history-kazan.ru/9438-1211>. Дата обращения: 15.10.2016.

¹ Из интервью с М. Крутиковым. 28 октября 2016 г. // Личный архив автора.

² Из интервью с М. Крутиковым. 28 октября 2016 г. // Личный архив автора.

2. Крутиков Михаил Анатольевич. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Крутиков,_Михаил_Анатольевич. Дата обращения: 19.09.2016.

3. Михаил Светлов: Биография. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bolshoi.ru/persons/opera/1357/>. Дата обращения: 02.01.2017.

4. Михаил Светлов-Крутиков: «Клаудио Аббадо после каждой репетиции приглашал нас в итальянский ресторан». [Электронный ресурс]. URL: <http://music-gazeta.com/article/1614/>. Дата обращения: 02.01.2017.

5. Михаил Крутиков: Аудиозаписи. [Электронный ресурс]. URL: http://mp3.co/artist/3892148331/Mikhail_Krutikov/. Дата обращения 15.03.2017.

6. Basilio's Aria Mikhail Svetlov bass. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=F2aZIXAmb_o. Дата обращения: 01.01.2017.

А. И. Залялиев

студент Казанской государственной консерватории

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

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ГОРОДА ЗЕЛЕНОДОЛЬСКА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Статья посвящена истории становления и развития Детской музыкальной школы города Зеленодольска (Республики Татарстан), деятельность которой в настоящее время сложно переоценить. Музыкальная школа Зеленодольска является одной из старейших школ в республике и культурным центром города, в ее замечательных залах проходят как рядовые события школы, так и значимые проекты города и региона. С именем школы связан целый ряд профессиональных музыкальных конкурсов, таких как «Феерия аккордеона», «Серебряный голос», «Волшебный смычок», «Волжские напевы балалайки», «Sax music» и многие другие.

За практически 70-летнюю историю школа подготовила более трех тысяч выпускников, многие из которых решили продолжить свое музыкальное образование и стали профессиональными музыкантами, известными общественными деятелями.

Сегодня в школе обучаются около 700 детей по различным специальностям: фортепиано, скрипка, виолончель, балалайка, домра, гитара, баян, аккордеон, саксофон, кларнет, вокал. Они добиваются хороших результатов в своей деятельности, чему способствует грамотно подобранный кадровый состав, который «бережно хранит традиции воспитания музыкантов, сложившиеся с начального этапа работы школы» [6].

В самый разгар Великой Отечественной войны, в конце 1943 года, благодаря инициативе эвакуированной в Зеленодольск Софьи Константиновны Вансецкой, выпускницы Киевской консерватории, была основана Зеленодольская музыкальная школа. Умная, энергичная, бескорыстно преданная своему делу, С. К. Вансецкая организовала обучение детей музыке и вокалу в одной из комнат строящегося здания ДК «Завода им. Серго» (ныне ДК «Родина»). Самодеятельная музыкальная школа существовала на общественных началах. Софья Константиновна до возвращения в освобожденный Киев добилась официального признания музыкальной школы, выделения средств для нее и помещения.

Юным музыкантам выделили просторную комнату в здании Центральной библиотеки им. Энгельса, находившейся в те годы у стадиона «Комсомолец». Чуть позже, когда начались занятия, ДМШ предоставили два класса в татарской школе № 5. С первого октября 1944 года директором школы стала Ева Львовна Юровская, выпускница Одесской консерватории, человек талантливый, жизнелюбивый, с великолепными организаторскими способностями. В школе открылись классы фортепиано, скрипки, домры. Первыми учителями были Е. Л. Юровская, И. Н. Петров, А. П. Жгутова, Е. А. Митянская, О. А. Соколовская.

Статья И. Файзуллина «Зеленодольская музыкальная школа», напечатанная в газете «Зеленодольская правда» (конец 40-х годов), открывает нам некоторые страницы истории: «В нашей социалистической стране созданы все условия для широкого развития талантов, правильного их роста и воспитания. Для особо одаренных детей у нас существует широко разветвленная сеть детских музыкальных школ. Такая школа 2,5 года назад создана и в нашем городе. Цель и задача этой школы – отобрать одаренные юные таланты и дать им первоначальное музыкальное образование. Пройдя семилетний курс обучения в этой школе, дети могут поступить в среднее музыкальное училище.

Зеленодольская музыкальная школа имеет три основных класса: фортепианный, скрипичный и балетную школу. В них обучаются 54 мальчика и девочки, 8–12-летнего возраста. Многие из них одновременно занимаются и в кружке хорового пения, существующем при школе» [5].

Руководителем класса фортепиано являлась директор школы Е. Л. Юровская – очень опытный педагог и музыкант. Классом скрипки руководила Ольга Аполлоновна Соколовская – видный музыкальный работник города Казани. Из Казани она приезжала на работу в Зеленодольск каждый день. Из-за большой любви к искусству пришла в музыкальную школу и Евгения Александровна Митянская – руководитель балетной

группы. Под опытным руководством Е. А. Митянской дети осваивали сложную танцевальную технику. Огромную работу с детьми показывал в то время и руководитель хора Иван Николаевич Петров.

Более подробно остановимся на легендарной личности Евы Львовны Юровской – первого директора музыкальной школы Зеленодольска. Талантливый человек с великолепными организаторскими способностями, Ева Львовна сплотила лучшие педагогические силы города. В школу были приглашены талантливые педагоги из Казани. Работая до войны в знаменитой школе П. С. Столярского, Ева Львовна сразу «поставила планку» очень высоко. Отчетные концерты школы проводились в Казани, переводные экзамены принимали казанские «звезды»: профессор Казанской консерватории А. С. Леман, композиторы А. Ключарёв, Р. Яхин, профессор А. Броун и многие другие. В 50-е годы в школе работала выпускница Московской консерватории по классу А. Гольденвейзера М. А. Мальковская. Ученики школы стали настоящей «золотой молодежью» города.

Прошли годы, и в школу в качестве педагогов возвратились ее воспитанники: Г. А. Острокова, Л. А. Острокова, М. А. Леонова, О. А. Борисова, Т. Е. Орлова и другие. Это было большой гордостью для педагогического коллектива школы.

С первых шагов школу курируют преподаватели КГК и КМУ А. С. Леман и А. В. Броун. На экзаменах, где подводятся итоги учебного года, самую высокую оценку получали пианисты: Светлана Биглова, Антонина Юдина, Люся Острокова (класс Е. Л. Юровской); Борис Софронов, Светлана Михайлова, Рая Ей, Наталья Матвеева (класс М. А. Мальковской); Кира Иванова и Наташа Панферова (класс А. Н. Кардаш); Виктория Исаева и Клара Шмелева (класс А. П. Жгутовой); Галина Волкова (класс И. В. Сафроновой); скрипачи Вадим Балыков, Герман Черных, Светлана Биглова, Феликс Шайхуллин (класс А. О. Соколовской), виолончелисты Ринат Шагеев, Миля Щелчкова (класс О. А. Даниловой). Экзаменационная комиссия отмечала хорошую профессиональную выучку учащихся, а также интересный учебный материал, применяемый в школе.

С 1964 по 1982 год школой руководил Сергей Якимович Патрушев – выпускник Йошкар-Олинского музыкального училища по классу фортепиано. Участник Великой Отечественной войны, в 1943 году поступает в Высшее училище военных капельмейстеров Красной армии (Москва) по специальности дирижер духового оркестра. В качестве военного дирижера служил в Советской армии до 1955 года. Руководил духовыми оркестрами военных полков в Германии, Казани, на Камчатке и в Краснодаре. В 1957 году приезжает в Зеленодольск, где начинает работать в должности педагога по классу фортепиано.

В 1960–1970-е годы учиться в музыкальной школе было очень престижно. Контингент рос с каждым годом и доходил до 1000 учащихся, ежегодно по 20–25 выпускников поступали в музыкальные училища. При С. Я. Патрушеве укрепилась и материальная база школы, пополнялся библиотечный фонд, были приобретены новые музыкальные инструменты.

«Если в первый год обучалось 25 детей по классу фортепиано. Через несколько месяцев начались занятия по классу скрипки... Теперь обучаются игре на фортепиано, скрипке, виолончели, баяне, домре, кларнете около 400 детей, – отмечал директор школы С. Я. Патрушев. – За четверть века существования школу окончило 354 человека... Ее питомцы Н. Бричева, Л. Мельникова, Р. Шагеев работают педагогами в музыкальных училищах; С. Гурарий, Г. Отрокова, Т. Леонова, Е. Коваленко и сестры Сафины – учатся в консерватории; более 30 человек обучаются в музыкальных училищах» [4].

С 1982 года музыкальную школу города возглавляет Валентина Леонидовна Артамонова – выпускница дирижерско-хорового факультета Казанской государственной консерватории. Этот период отмечен притоком в школу педагогов с консерваторским образованием. Л. Б. Козелло возглавила работу фортепианного отдела, Р. Ф. Сулейманов организовал прекрасный оркестр народных инструментов, Ю. В. Бенько – эстрадно-духовой ансамбль. Преподаватели музыкально-теоретических дисциплин Д. Т. Хасанова и А. Н. Апакаева создали авторские учебники по сольфеджио на материале татарской музыки; авторское методическое пособие разработала преподаватель фортепиано Д. К. Мухаметзянова, интересную работу показала в новом для школы классе вокала О. П. Буранова; появились отличные педагоги-концертмейстеры: Р. А. Галиева, Л. А. Игошина, Н. К. Бричева, И. Д. Бенько.

Валентина Леонидовна Артамонова большое внимание уделяла совершенствованию педагогического мастерства. В школе читали лекции профессора КГК В. М. Спиридонова, М. Г. Ахметов; преподаватели КМУ, заслуженные работники культуры РТ Э. А. Сайфуллина, Л. Н. Исмагилова, Р. С. Галяевев. Были введены новые музыкальные предметы: вокал, гитара, музыкальный театр, татарский вокальный ансамбль.

Большое внимание обустройству музыкальной школы уделяла выпускница вокального факультета Казанской государственной консерватории, директор ДМШ Ольга Петровна Буранова, которая была назначена на эту должность в 1998 году.

С 2001 года по 2012 год школой руководила Людмила Болеславовна Козелло, выпускница Казанской государственной консерватории. Работая

директором, Людмила Болеславовна наладила крепкие творческие связи с учреждениями культуры РТ и РФ, которые продолжаются и по сей день. С 2009 по 2012 год было проведено более 150 мероприятий городского и республиканского масштаба. Л. Б. Козелло проявила себя как умелый организатор работы по укреплению материально-технической базы школы. В 2009 году было построено и открыто новое современное здание с концертным залом на 300 мест, которое стало центром культурной жизни Зеленодольска. Торжественное открытие школы состоялось при участии Президента РТ М. Ш. Шаймиева и известных деятелей искусств России и Татарстана. Превосходная акустика зала, наличие двух концертных роялей позволяют принимать в школе лучших исполнителей Татарстана и России. Ежегодно в концертном зале звучит фортепианная классика в исполнении С. Работкина, профессора Е. Михайлова, народного артиста РТ Р. Урасина и их учеников. В 2010 году в концертном зале ДМШ прозвучало полное собрание Ф. Шопена в 11 концертах в исполнении народного артиста РТ Рэма Урасина.

С 2011 года к Зеленодольской ДМШ присоединились три филиала: Васильевский (зав. Л. И. Якимова), Осиновский (зав. Э. Р. Сафина), Октябрьский (зав. Н. Х. Галеева). В настоящее время в филиалах обучаются более 300 детей.

Много лет в музыкальной школе успешно работают творческие коллективы: эстрадно-духовой ансамбль «Сакс-бэнд» под руководством Ю. В. Бенько (концертмейстер И. Д. Бенько), струнный оркестр и ансамбль струнно-смычковых инструментов под управлением Т. М. Макарчевой (концертмейстеры Р. Л. Яхина, М. В. Фаттахова, Е. В. Назаровская, А. Х. Каштанова), ансамбль скрипачей младших классов, руководитель А. А. Алиева (концертмейстер О. Ю. Кривоносова), оркестр народных инструментов под руководством Л. Я. Халимуллиной (до 2012 года), хор младших и хор старших классов, руководитель Г. И. Хайрутдинова (концертмейстеры О. В. Дмитриева, Е. В. Назаровская, Е. В. Решеткина). Совсем недавно в музыкальной школе организован хор мальчиков, руководитель С. М. Сарандова (концертмейстеры О. В. Гомыляева, Р. А. Галиева, Л. Б. Козелло). Все эти творческие коллективы успешно участвуют и побеждают в конкурсах международного, всероссийского, республиканского и регионального уровней.

Школа поддерживает традиции татарской национальной культуры, в связи с этим в настоящее время созданы и активно выступают творческие коллективы: ансамбль народных инструментов «Хыял» и ансамбль народных инструментов преподавателей под руководством М. Р. Низамова. Коллективы уже очень хорошо себя зарекомендовали и стали лауреатами

международных и республиканских конкурсов. Активную преподавательскую деятельность по специальности «Татарский вокал» ведет педагог А. К. Назмутдинова, в числе ее воспитанников – лауреаты конкурсов и фестивалей всевозможных уровней.

Музыкальная школа наладила творческий контакт с Союзом композиторов РТ в лице его председателя – композитора Рашида Калимуллина, заместителя председателя – Виталия Харисова, а также членов Союза Е. Анисимовой и Г. Тимербулатовой.

В стенах музыкальной школы впервые прошло мероприятие международного уровня: состоялся концерт национальной музыки Ирана, при содействии Министерства культуры РТ, атташе по культуре Генерального консульства Исламской Республики Иран в г. Казани и Управления культуры Исполнительного комитета Зеленодольского муниципального района РТ.

В 2014 году директором музыкальной школы был назначен лауреат международных и всероссийских конкурсов, известный в республике аккордеонист Антон Сергеевич Попов.

Школа гордится своими достижениями в деле музыкального воспитания и образования детей. На сегодня 20 преподавателей и почти 400 из 950 учащихся школы являются победителями международных, всероссийских, региональных, зональных, республиканских творческих конкурсов и фестивалей.

Таким образом, накопленный опыт работы педагогического коллектива и стремление не останавливаться на достигнутом позволяют ему с оптимизмом смотреть в будущее и быть уверенным в том, что учащиеся и выпускники детской музыкальной школы города Зеленодольска будут и в дальнейшем получать фундаментальное и разностороннее академическое музыкальное образование, любить избранную профессию, продолжать славные традиции своих предшественников, умножая духовное богатство республики.

Список литературы

1. *Глебов И.* Зеленодольская музыкальная школа // Зеленодольская правда. 1948. № 3. С. 4.

2. Детская школа искусств г. Зеленодольска. [Электронный ресурс]. URL: https://edu.tatar.ru/z_dol/org5889/page718972.htm. Дата обращения: 02.04.2017.

3. Зеленодольской музыкальной школе презентовали рояли // Официальный сайт компании «Рояль». [Электронный ресурс]. URL: <http://musicroyal.ru/en/node/358>. Дата обращения: 02.04.2017.

4. Милков Н. Осуществленная мечта // Зеленодольская правда. 1968. № 15. С. 5.

5. Файзуллин И. Зеленодольская музыкальная школа // Зеленодольская правда. 1948. № 3. С. 3.

6. Файзуллин И. Творческий вечер к 200-летию Л. Бетховена // Зеленодольская правда. 1970. № 6. С. 8.

А. М. Зарипова

студентка Казанской государственной консерватории

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

РАЛЬФ ВОАН УИЛЬЯМС: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Ральф Воан Уильямс (1872–1958) – английский композитор, исполнитель, педагог. Личность Р. Уильямса занимает значительное место в английской музыкальной истории. Он написал огромное количество произведений для разных музыкальных инструментов в различных жанрах: симфонии, концерты, оперы и т. д. Он находился под сильным влиянием увлекательного мира народной музыки, с которым тесно соприкасался, очевидно, во время работы в должности редактора в газете «Английские гимны». В народном стиле написаны темы многих его композиций. Он был не только композитором, но и преподавателем и одним из первых композиторов, который собирал английскую народную музыку. На протяжении всей своей жизни Уильямс имел большое количество учеников и воспитал много молодых дирижеров и композиторов, среди которых, например, композитор Ина Бойл¹. «Его работы заставляли задумываться и были написаны очень профессионально. Он призывал всех сочинять свою собственную музыку даже в простом варианте и считал, что это гораздо лучше, чем исполнять чужую. Он всегда имел глубокое уважение ко всем традициям в классических произведениях и считал, что они могут перенести слушателя в совершенно иной мир» [1].

Произведения Р. Уильямса играют во всем мире, чаще всего в Великобритании, Америке и Японии: от учеников средних классов музыкальных колледжей до гастролирующих музыкантов мирового уровня. Произведения Р. Уильямса известны далеко за пределами его родины.

¹ Ина Бойл (1889–1967) – знаменитый композитор Ирландии, величественная фигура 1950-х годов.

Не существует ни одного полного исследования биографии композитора на русском языке. Отдельные сведения и информацию можно найти в книге отечественного автора Валентины Джозефовны Конен «Ральф Воан Уильямс. Очерк жизни и творчества», а также в иностранных источниках. В связи с этим автором настоящей статьи был сделан перевод с английского языка материалов и статей, опубликованных в Интернете.

Ральф Воан Уильямс родился в Глостершире, Англия, 12 октября 1872 года. Его отец, преподобный Артур Воан Уильямс, был священником, а мать Маргарет Сьюзен (урожденная Веджвуд) – правнучка известного английского гончара Иосии Веджвуда, основателя компании гончарного дела «Веджвуд». Знаменитый натуралист Чарльз Дарвин был его двоюродным дядей. Маргарет, мать Ральфа, была одной из трех дочерей Иосии Веджвуда Третьего и Кэролайн Дарвин (предположительно, бабушка композитора). У Ральфа было два известных деда по линии матери – Иосия Веджвуд и Эразм Дарвин – врач, поэт и дед Чарльза Дарвина [См.: 2].

В 1847 году семья Веджвуд приобрела дом в Литл Хилл Плейс в графстве Суррей, в этом доме семья жила до 1875 года, до смерти отца Ральфа. Композитору было всего 3 года. Музыкай увлекалась вся семья. Его тетя Софи (сестра его матери) давала Ральфу первые уроки музыки в детстве. Он написал свою первую фортепианную пьесу в возрасте шести лет и назвал ее «Гнездо Робина» [См.: 2]. Ральф играл в дуэте со своим братом Херви и сестрой Мегги.

Мать композитора читала ему классические литературные произведения и приключенческие истории. Увлечение Шекспиром началось у Уильямса в раннем возрасте. Композитор очень любил читать вслух его произведения, пользовался этой возможностью всю свою жизнь, перечитывая полное собрание сочинений со своей второй женой Урсулой (1950-е годы).

Еще в начале 1880-х годов Ральф был увлечен архитектурой. Он читал книги о строении зданий в норманском и готическом стиле, а в 1883 году получил заветный подарок от своей матери на Рождество – книгу изобразительной архитектуры Британских островов [См.: 2].

Ральф последовал за братом в подготовительную школу в Роттенберг около Брайтона в 1883 году. Мать композитора отдала его на фортепиано, но Ральф не любил его. Свое спасение композитор нашел в скрипке. Он старательно учился музыке: познакомился с музыкой Баха и достаточно хорошо играл наизусть на скрипке Каватину Раффа¹.

В январе 1887 года четырнадцатилетний мальчик становится учеником в школе Чартер Хаус возле Годалминга в графстве Суррей, где он про-

¹ Йосеф Иоахим Рафф (1822–1882) – немецко-швейцарский композитор, педагог, музыкант.

учился до 1890 года. Здесь он организовывал концерты, стремился добиться большого успеха и стать прекрасным скрипачом. Семья Ральфа не одобряла данного увлечения, полагая, что орган был бы лучшим выбором для него [См.: 2].

Оставив Чатерхаус в июле 1890 года, Ральф в сентябре поступил в Королевский музыкальный колледж. После двух испытательных сроков упорной учебы композитор стал учеником сэра Хьюберта Пэрри¹. Пэрри настаивал, чтобы Ральф лучше знал творчество Бетховена, особенно его поздние квартеты. Пэрри расширил музыкальные знания Ральфа, познакомил его с традициями хоровой английской музыки, пробудил в нем чисто английское чувство благородства и величия. Ральф нашел что-то «английское» в музыке Пэрри, ощущая себя национальным английским композитором, к чему он придет позднее, через десятилетие [См.: 2].

В 1892 году Ральф отправился в Тринити-колледж, Кембридж, чтобы изучать как музыку, так и историю. Он продолжал проводить еженедельные занятия с Пэрри в Лондоне. В Кембридже он учился с Чарльзом Вудом², о нем композитор отзывался как об «инструкторе высшего класса» [См.: 2].

Известные философы Джордж Эдвард Мур и Бертран Рассел были его современниками и друзьями в университете. Ральф получил степень бакалавра музыки в 1894 году и такую же степень по истории на следующий год.

После окончания университета он посещал занятия в Королевском музыкальном колледже (R.C.M) в 1895 году, где получал уроки композиции под руководством известного композитора Чарльза Вильерса Стэнфорда³. Леопольд Стоковский, известный британский дирижер, был однокурсником композитора и брал уроки органа вместе с ним под руководством Вальтера Пэрретта⁴ [См.: 2]. Густав Холст⁵ был также одним из лучших друзей Воана Уильямса, они активно советовались между собой по поводу собственных работ, этот опыт помог им подтянуть свои профессиональные навыки. Ральф вспоминал, что именно он оказывал большое

¹ Сэр Чарльз Хьюберт Пэрри (1848–1918) – английский композитор, музыковед и музыкально-общественный деятель.

² Чарльз Вуд (1866–1926) – ирландский композитор, друг и наставник Ральфа Воана Уильямса.

³ Чарльз Вильерс Стэнфорд (1852–1924) – ирландский композитор, также работавший в Великобритании.

⁴ Сэр Вальтер Пэррет (1841–1924) – английский композитор и органист.

⁵ Густав Холст (1874–1934) – английский композитор. Его наиболее известное симфоническое произведение – «Планеты».

влияние на композитора, и их тесное общение продлилось до смерти Холста в 1934 году [См.: 2]. Это была компания хороших друзей и учителей, они помогли Воану Уильямсу развить навыки профессионального композиторского дела [См.: 1].

Ральф тем временем встретил Аделину Фишер, талантливую виолончелистку и пианистку, дочь известного историка Альберта Герберта Фишера¹, кузину Вирджинии Вульф². Ральф и Аделина помолвились в 1896 году и поженились 9 октября 1897 года в церкви All Saints Church. Это было за три дня до двадцатипятилетия композитора [См.: 1]. Аделина страдала от артрита и умерла в 1951 году.

Известно, что у композитора был тайный роман с поэтессой Урсулой Вудс, она была замужней женщиной. Ее муж умер в 1942 году, и она добровольно стала сиделкой для Аделины, первой жены Воана. После смерти Аделины, Уильмс и Вудс поженились в 1953 году. Затем супруги переехали в Ганновер Террас. Урсула Вудс написала биографию Воана, которая была опубликована в 1964 году. Она оставалась почетным президентом Общества Ральфа Воана Уильямса до своей смерти в 2007 году.

Другом композитора всю жизнь была известная британская пианистка Харриет Коэн. Они были очень близки друг другу, Воан Уильямс часто посещал ее дом, а также там музицировал. Его сочинение «Hymn Tune Prelude», премьера которого состоялась в 1930 году, было посвящено Коэн. Она исполняла эту пьесу на многих своих концертах. В 1933 году Коэн исполнила Концерт для фортепиано *до мажор* Уильямса, и эта работа также была посвящена ей. Коэн играла композиции Воана Уильямса в своих концертных турах по всей Европе, СССР и США.

В своей жизни Уильямс занимался различными видами деятельности, такими как чтение лекций, сочинение, редактирование музыки. «Linden Lea» – это первая композиторская работа, опубликованная Воаном Уильямсом в 1901 году. Композиции он учился у известного немецкого композитора и дирижера Макса Бруха и французского композитора Мориса Равеля. Воан Уильямс всегда отличался пылким умом, на протяжении всей своей жизни он ощущал ненасытное желание узнать больше о музыке. В 1904 году он обнаружил, что многие из английских народных песен и гимнов, которые сохранялись в течение нескольких поколений в устном народном творчестве, были на грани исчезновения. Композитор путешествовал по многим селам и деревням, чтобы собрать традиционную музыку,

¹ Альберт Герберт Фишер (1865–1940) – английский историк и государственный деятель.

² Аделина Вирджиния Вульф (1882–1941) – британская писательница, литературный критик. Ведущая фигура модернистской литературы первой половины XX века.

а затем включал ее элементы в свои композиции. Его усилия, направленные на сохранение традиционной музыки, английских народных песен, сделали его идеальным кандидатом на пост президента Английского народного общества танца и песни. Библиотека Английского народного общества в знак признания его трудов и усилий была переименована в Мемориальную библиотеку Воана Уильямса после смерти композитора в 1958 году. Он также встретился с известным композитором народной песни, преподавателем Джорджем Б. Чамберсом.

В 1905 году Воан Уильямс впервые выступил в качестве дирижера: представил концертную программу на музыкальном фестивале Лейт Хилл, который он впоследствии постоянно проводил до 1953 года, а затем передал ответственность своему преемнику Уильяму Коулу. В 1909 году Воану Уильямсу было предложено сочинить музыку для Греческих игр в Кембридже (проходящих раз в три года), исполненную студентами и выпускниками Кембриджского университета. В следующем 1910 году он представил две премьеры: «Фантазию на тему Томаса Таллиса» для струнного оркестра, а также хоровую симфонию под названием «Морская симфония», которая стала известна как Симфония № 1. За этим последовала «Лондонская симфония», позднее переименованная в «Симфонию № 2», которая также пользовалась огромным успехом. Эта симфония была продирижирована известным английским дирижером Джеффри Туа¹ [См.: 1].

1910 – замечательный год для композитора. 6 сентября на фестивале «Три хора»² была с успехом исполнена и имела положительные отзывы «Фантазия на тему Томаса Таллиса». В 1911 году в Вустере на том же фестивале «Три хора» за это же произведение был присужден денежный приз. Уильямс выбрал стихи Джорджа Герберта, позже он использовал их в «Пяти мистических песнях» для баритона, хора и оркестра. 12 октября 1910 года на фестивале Leeds³ была исполнена «Симфония Моря».

Джордж Баттервус⁴ предложил Воану Уильямсу написать произведение для оркестра. Так началась работа над оркестровой симфонией с Лондонским симфоническим оркестром. Произведение композитор назвал «Лондонской симфонией». Оно было исполнено 24 марта 1914 года. В 1914 году композитор написал произведение для скрипки с фортепиано,

¹ Джеффри Туа (1889–1942) – английский дирижер, композитор и оперный продюсер.

² Фестиваль «Три хора» – музыкальный фестиваль, проходящий в конце июля в Англии. Обычно учувствуют хоры из трех соборов Hereford, Gloucester и Worcester.

³ Фестиваль в Лидс – ежегодный музыкальный фестиваль, проходящий в Англии в конце лета.

⁴ Джордж Баттервус (1885–1916) – английский композитор, известен благодаря своему миниатюрному произведению для оркестра «The Banks of green willow».

назвав его «The Lark Ascending». «Кажется, ничто не может разрушить нежную, безмятежную лиризмом музыку, она захватывает своим спокойствием эти вялые летние дни до начала мировой войны 5 августа 1914 г.» [2]. В 1914 году Воан Уильямс закончил свою первую оперу «Погони погонщика», ее он начал писать еще в 1910 году. Это романтическая баллада на сюжет о Чайльд Гарольде¹ [См.: 2].

В 1914 году, когда началась Первая мировая война, Ральфу был 41 год. Он мог бы избежать военной службы, но решил служить в королевской армии в медицинском корпусе в качестве носителя носилок. Приказ на мобилизацию мужского населения был издан 15 июня 1916 года, дата вывода войск из Англии установлена 22 июня. Воан Уильямс и его коллеги были направлены в Экувуар² в нескольких милях к северо-западу от Аррас³ на склонах хребта Вейму (Франция).

Англичане захватили этот сектор линии фронта в марте 1916 года. Условия были ужасными. Задача Воана Уильямса была оказать помощь в эвакуации раненых из района Невиль Сент-Вааст. Мужчины работали в две смены. Это была опасная работа, почти все дороги были непроходимы из-за обстрелов.

В середине ноября блок получил указание перегруппироваться в Салониках⁴. Для Ральфа кошмар окопной войны был закончен, хотя он вернулся во Францию в качестве офицера Королевской гарнизонной артиллерии только в 1917 году. Стефан Коннок пишет, что он служил в армии мужественно, часто рисковал. Однажды он командовал своей батареей, лежа на земле, так как был слишком болен, чтобы стоять [См.: 2]. Во время военной службы он длительное время находился в зоне стрельбы и взрывов, и это повлияло на его слух, который впоследствии снижался – и в конечном итоге все это привело к неисправимой глухоте в старости [См.: 1].

Еще в мирное время Воан Уильямс был приглашен в Королевский музыкальный колледж в качестве профессора композиции, эту должность он занимал до смерти. После войны он возобновил свою работу на музыкальном фестивале Лейт Хилл, в том числе сам проводил репетиции. Он принял от сэра Хью Аллена⁵ должность музыкального руководителя Баховского хора⁶ – пост, который он занимал до 1926 года. Он и его жена

¹ Чайлд Гарольд – выдуманный персонаж, первый романтический герой книг Дж. Г. Байрона.

² Экувуар – провинция Па-де-Кале (Франция).

³ Аррас – город на севере Франции.

⁴ Салоники – второй по величине город в Греции.

⁵ Хью Аллен (1869–1946) – английский композитор, академик и администратор.

⁶ Баховский хор – немецкий камерный хор из города Гейдельберга, основан Филипом Вольфрумом в 1885 году.

Аделина переехали на некоторое время в Северный Норфолк¹, где он пересмотрел свои лондонские симфонии. В 1918 году ему предложили пост директора музыки в армии (скорее всего, это пост военного дирижера. – А. З.), который помог ему вернуться обратно к основной страсти – к музыке. В 1919 году Уильямс получил почетную степень доктора музыки в Оксфорде [См.: 2].

По окончании войны Ральф Воан Уильямс сочинил симфонию «Пастораль» (Симфония № 3), в ней он обратился к мистике, к английским легендам. 1924 год ознаменовал новый этап в музыкальной карьере композитора: он начал в своих композициях активно экспериментировать с ритмом и гармонией. Его произведения, такие как «Токката Марциале», «Старый король Коул», «Концерт для фортепиано», «Санкта Сивитас», «Театр масок для танцев», относятся к этому периоду.

В послевоенное время Уильямс также вернулся к музыке гимнов в качестве музыкального редактора, издав «Хвалебные песни» для хора (1926, совместно с Мартином Шо²). Композитор издал еще два оригинальных гимна и тридцать аранжировок. Он был в числе редакторов Оксфордской книги гимнов, опубликованной в 1928 году. Уильямс внес в нее четыре оригинальных гимна, в том числе гимн «Зима». В этот период он также начал давать лекции в Америке и Англии, частные уроки музыки в Лондоне. В английских традициях написана Симфония № 4 *фа минор* Уильямса, она полностью отличается от его предыдущих работ [См.: 2]. Эту симфонию впервые исполняет симфонический оркестр BBC в 1935 году. В 1937 году симфония с тем же оркестром была записана для фирмы «His Master's Voice» (HMV), это единственное произведение композитора, записанное для радио.

В последние годы своей жизни Воан Уильямс активно сочинял, использовал и внедрял новые методы и стили в своих композициях. Его Седьмая, Восьмая и Девятая симфонии были написаны всего за несколько лет до его смерти. Тематизм Седьмой симфонии «Симфонии Антарктики» был использован в музыке к фильму «Scott of the Antarctic». Премьера Симфонии № 8 состоялась в 1956 году, Симфония № 9 стала последним произведением композитора, ее премьера состоялась в 1958 году. Воан Уильямс получил заказ от «The Old One Hundredth Psalm Tune» на сочинение музыки для коронации ее величества королевы Елизаветы II. Компози-

¹ Северный Норфолк – графство на востоке Англии.

² Мартин Шо (1875–1958) – английский композитор (более 100 работ).

тор очень гордился ее вниманием и считал этот день одним из самых лучших моментов своей жизни. Девятую симфонию хотели записать на Эверест Records, и Воан Уильямс должен был присутствовать на этой записи, но, прежде чем это произошло, 26 августа 1958 года в возрасте 86 лет он умер. Воан Уильямс был похоронен в Вестминстерском аббатстве [См.: 2].

Список литературы

1. Сообщество знаменитых людей. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thefamouspeople.com/profiles/ralph-vaughan-williams-329.php> Дата обращения: 17.10.2016.

2. Stephen Connock MBE. [Сайт Общества Ральфа Воан-Вильямса]. [Электронный ресурс]. URL: <http://rvwsociety.com/>. Дата обращения: 17.10.2016.

Э. Е. Исламова

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

Научный руководитель – Д. Р. Загидуллина,

кандидат искусствоведения, доцент

ПРОБЛЕМЫ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СТРАНИЦАХ «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ»

Проблемы формирования и развития вокального искусства в России всегда привлекают внимание исследователей, самих вокалистов-исполнителей, а также любителей вокального искусства. Данная тема включает в себя множество различных аспектов, среди которых, например, можно выделить следующие:

- 1) музыкально-театральная и концертная практика певцов;
- 2) вокальный репертуар;
- 3) деятельность оперных театров и концертных организаций;
- 4) вопросы методики и практики преподавания вокального искусства.

Особенный интерес для исследования составляет непосредственно период становления профессиональной отечественной вокальной школы, который относится примерно к рубежу XIX–XX веков. Источниками, на основе которых можно рассмотреть события, происходившие в отечественной вокальной школе данного периода, служат материалы периодической печати. Назовем некоторые издания того времени: «Театральные из-

вестия»¹, «Жизнь и искусство»², «Театрал»³, «Санкт-Петербург»⁴, «Живописное обозрение»⁵, «Народное образование»⁶, «Музыка и пение»⁷, «Нувеллист»⁸.

Одним из наиболее интересных отечественных дореволюционных музыкальных изданий является «Русская музыкальная газета». Данная точка зрения обусловлена широким охватом музыкальных событий, происходивших не только в Санкт-Петербурге, но и в других городах России⁹. Немаловажным является и качество статей, над которыми работали известные музыкальные критики своего времени, а также музыканты-профессионалы. Среди авторов следует назвать: А. Н. Серова, А. В. Оссовского, Е. М. Петровского, В. Е. Чешихина, И. В. Липаева, В. М. Металлова, Ю. В. Курдюмова, Г. П. Прокофьева, Р. В. Генику.

«Русская музыкальная газета» издавалась ежемесячно в течение двадцати пяти лет. Первое издание газеты датируется 1894 годом, последнее – 1918. С 1894 по 1898 год некоторые выпуски были объединены, а с 1899 года газета выходила еженедельно¹⁰.

Основателем и главным редактором газеты являлся Николай Фёдорович Финдейзен¹¹. Его статьи, сборники и книги охватывают широкий круг

¹ «Театральные известия» – театральная, музыкальная, литературно-художественная газета, выходила с сентября 1894 года по март 1905 года в Москве.

² «Жизнь и искусство» – ежедневная литературная, политическая, художественная газета, издавалась с 1894 года в Киеве. Газета прекратила существование в 1900 году.

³ «Театрал» – иллюстрированный журнал. Первоначально назывался «Театральная библиотека» и с 1891 по 1894 год выходил ежемесячно в Москве. Журнал прекратил свое издание в 1898 году.

⁴ «Санкт-Петербург» – иллюстрированный журнал разных сведений и справок, выпускался еженедельно. Он был преобразован в августе 1894 года из листка объявлений «Базар».

⁵ «Живописное обозрение» – еженедельный иллюстрированный литературный журнал, выходил с 15 декабря 1872 года по 1905 год (с перерывом в 1900–1902 годах) в Санкт-Петербурге.

⁶ «Народное образование» – ежемесячный журнал, является изданием Комиссии Училищного совета при Святейшем синоде. Журнал издавался в Петербурге с 1896 по 1917 год.

⁷ «Музыка и пение» – музыкальный журнал, ежемесячно издавался в Петербурге с 1894 по 1916 год. В журнале печатались нотные произведения для сольного и хорового пения, пьесы для фортепиано и инструментальных ансамблей, отрывки из опер.

⁸ «Нувеллист» – музыкально-театральная газета, издавалась ежемесячно в Санкт-Петербурге с 1840 по 1906 год. В период с 1840 по 1841 год она выходила под названием «Музыкальное обозрение». Продолжением журнала «Нувеллист» стал нотный журнал «Музыка для всех» (1906–1916).

⁹ «Русская музыкальная газета» издавалась в Санкт-Петербурге.

¹⁰ В летний период номера объединялись.

¹¹ Также в работе редакции принимали участие А. В. Оссовский и Е. М. Петровский.

музыкальных вопросов, среди которых ключевыми являются: история русской музыки, биографические сведения о композиторах, деятельность музыкальных организаций. В первом номере он обозначает основные задачи газеты, заостряя внимание «на недостаточности освещения в прессе выдающихся явлений российской музыкальной культуры» [Цит. по: б. С. 30]. Среди статей Н. Ф. Финдейзена в «Русской музыкальной газете»: «Пушкин и Глинка»; «"Князь Игорь". Опера А. П. Бородина (опыт разбора ее художественной стороны)»; «Тематизм оперы "Снегурочка" Н. А. Римского-Корсакова»; «Ц. А. Кюи (очерк его музыкальной деятельности)»; «Мария Александровна Славина»; «Современные музыкальные деятели. Эдуард Францович Направник»; «Музыка в русской общественной жизни начала XIX века»; «Синодальное училище церковного пения в Москве» [См.: б. С. 30].

За прошедшие двадцать пять лет структура газеты практически не менялась. Крупно газету можно поделить на три раздела:

- 1) статьи и очерки,
- 2) хроника,
- 3) библиография.

Один из постоянных разделов газеты можно обозначить как «Глинкиану», так как его составляли материалы, целиком посвященные жизни и творчеству знаменитого русского композитора М. И. Глинки. В нем содержались заметки о постановках опер, письма, материалы к биографии, анализы произведений, критическая оценка.

В газете существовала специальная рубрика, посвященная композиторам, музыкантам и деятелям современности, выходившая под названием «Современные музыкальные деятели». Например, большое место в данной рубрике отводилось оперному творчеству Н. А. Римского-Корсакова, приводилось содержание произведений, анализ музыкальных номеров. Наряду с этим давалась информация об операх композиторов, на сегодняшний день малоизвестных или вовсе забытых, таких как П. И. Бларамберг¹, Э. Мертке², Н. С. Кротков³.

¹ Павел Иванович Бларамберг (1841–1907) – русский композитор и музыкальный педагог. Известными при жизни композитора были следующие произведения: кантата «Демон», музыка к драме «Воевода» А. Н. Островского, симфоническая картина «Умиравший гладиатор», Симфония *h-moll*, оперы «Мария Тюдор» (1889), «Тушинцы» (1895) и «Скоморох» (1882).

² Информации об этом композиторе не сохранилось. Популярностью в музыкальных кругах пользовалась его опера «Сатурнин Византийский».

³ Николай Сергеевич Кротков (1849–?) – русский композитор и дирижер (дирижировал в Михайловском театре в Санкт-Петербурге). Известными операми композитора были: «Ожерелье», «Алая роза», «Поэт», «Боярин Орша».

За время издания газеты было выпущено несколько специальных выпусков, целиком посвященных определенным композиторам (И. С. Баху, И. Брамсу, А. Глазунову, К. Давыдову) или исполнителям (Ф. Шаляпину).

Существенное место в «Русской музыкальной газете» отводилось вопросам народной песни, фольклористики. Существовала специальная рубрика, посвященная церковной музыке, «Церковно-певческое дело».

Другой областью газеты являлись статьи, посвященные музыкальной педагогике: «О музыкальном воспитании юношества» Э. Эпштейна, «Регистры человеческого голоса» П. Тихонова, «Музыка и пение в наших учебных заведениях» Н. Кашкина.

Рубрика «Хроника» состояла из нескольких подразделов, освещающих музыкальные события Санкт-Петербурга, Москвы, Киева, Казани, Баку, Риги, Саратова и других российских городов. Например, концерт памяти П. Чайковского под управлением А. Никиша, который прошел в Санкт-Петербурге в 1898 году; 30-летний юбилей артиста О. Р. Фюрера в Казани; сезоны итальянской оперы-антрепризы А. И. Сибирякова в Одессе; сезоны русской оперы в Городском театре в Перми. Также определенное место в этом разделе отводилось зарубежным событиям, таким как, например, постановка «Дон Жуана» В. А. Моцарта в Новом немецком театре Праги, «Евгения Онегина» П. И. Чайковского в Берлине. Рубрика представляла собой рецензии на современные концерты и постановки. В них в краткой форме освещались все музыкальные события, проходившие за определенный период времени, давались имена исполнителей и отмечалось качество исполнения. Также «Хроника» могла представлять собой списки поставленных опер и прошедших концертов в том или ином городе.

Раздел «Библиография» предоставлял читателям информацию о новых книгах и нотных изданиях. Здесь освещались как крупные труды и монументальные сочинения, так и небольшие работы, произведения музыкантов-любителей. Например, рассматривались новые сочинения Н. А. Римского-Корсакова (оперы, романсы, дуэты), труды А. Н. Карасева «Нотная грамота. Опыт самоучителя пению», Н. Г. Прокина «Краткое руководство (конспект) к изучению истории музыки».

Важное место в газете отводилось публикации писем и документов, множество из которых ранее не были освещены. К ним относятся письма В. Стасова, А. Верстовского, А. Серова, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, Ф. Шопена, Г. Берлиоза, Р. Шумана и др.

Также в газете помещались портреты, рисунки, автографы и нотные примеры.

Значительное место на страницах газеты отводилось вопросам развития вокального искусства в России. Среди них следует выделить следующие:

- 1) деятельность государственных и частных оперных организаций;
- 2) концертная практика певцов;
- 3) гастроли оперных трупп в России и за рубежом;
- 4) отечественный и зарубежный репертуар вокалистов;
- 5) педагогическая практика вокального искусства;
- 6) педагогические работы и пособия, посвященные овладению вокальными навыками.

Деятельность государственных оперных театров и частных организаций освещалась в следующих разделах газеты: «Музыкальная летопись Петербурга», «Музыка в провинции» и «Хроника».

Отдельная рубрика была отведена для новостей из жизни государственных оперных театров, таких как: Мариинский и Придворный театры в Санкт-Петербурге, Большой театр в Москве, городские театры крупных городов страны. В данной рубрике говорилось о новых постановках, изменениях в репертуаре, отличившихся исполнителях.

К концу XIX века постановкой опер занимались не только государственные оперные театры, но также и частные организации. На сегодняшний день широко известна Московская частная русская опера (Мамонтовская опера), на сцене которой выступали Е. Я. Цветкова, А. В. Секар-Рожанский, В. Н. Петрова-Званцева, Н. И. Забела-Врубель, Ф. И. Шаляпин. Вместе с тем на страницах газеты наряду с Мамонтовской оперой фигурирует множество частных товариществ, на сегодняшний день менее известных или вовсе забытых. К ним относятся оперные товарищества в зале Кононова¹ (Санкт-Петербург), И. В. Тартакова и Массими (Санкт-Петербург), П. П. Веймарна (Санкт-Петербург), И. А. Труффи (Товарищество оперных артистов, гастролеровало на юге Украины), И. П. Прянишникова (Москва), В. Форкатти и В. Любимова (Тифлис), Н. В. Унковского (Орел, Казань).

Концертная практика певцов освещалась преимущественно в рубриках «Музыка в провинции» и «Хроника». В них давались сведения о прошедших концертах с именами вокалистов, принимавших участие. При этом уделялось внимание и качеству исполнения. Например, в газете за апрель 1894 года отмечалось, что в Казани «все концертанты имели большой успех, и особенно чарующее впечатление произвел красивый, молодой, симпатичный, мягкий по тембру голос г-жи Карпантье» [3. С. 101].

¹ В большинстве случаев указывался зал, в котором работало товарищество, с упоминанием ключевых имен.

В конце XIX века в России сложилось большое число оперных трупп и исполнителей, гастролирующих по стране и за ее рубежом. Об этих выступлениях можно узнать из рубрик: «Музыкальная летопись Петербурга», «Музыка в провинции», «Русская музыка за границей», «Хроника». В них дается информация о труппе, певцах, времени и месте ее выступления, а также во многих случаях и о качестве исполнения. Так, в Саратове за май – июнь 1895 года сообщается о гастрольях «известного в провинции драматического тенора г. Медведева» [5. С. 393]. В газете отмечается драматическая сторона его исполнения, которая «блещет как богатством, так и яркостью оттенков» [5. С. 393].

Информация об отечественном и зарубежном репертуаре вокалистов складывается в основном из рубрик: «Статьи и очерки», «Глинкиана», «Музыкальная летопись Петербурга», «Музыка в провинции», «Русская музыка за границей», «Библиографическое обозрение» («Библиография») и «Хроника». Концертные выступления и постановки, освещенные в данных рубриках, позволяют узнать, какие сочинения композиторов звучали на сцене, а также что пользовалось у публики наибольшим спросом и имело успех. Например, в каждом оперном театре страны ставились оперы М. И. Глинки: «В пятницу, 7 января в Мариинском театре состоялось 300-е представление оперы "Руслан и Людмила"» [2. С. 48]. Вместе с тем в России исполнялись новые оперы, в числе которых «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка: «Но этой опере в Харькове не посчастливилось: уже на 2-м представлении театр был пуст» [1. С. 344].

Педагогическая практика вокального искусства в России тесно переплетается с учебно-методическими пособиями для певцов. Данные вопросы затрагиваются в рубриках: «Статьи и очерки», «Библиографическое обозрение (Библиография)», «Музыкально-педагогический отдел». Особенно четко данный вопрос поднят в 1899 году. Основное газетное пространство 1899 года занимает положение музыки и пения в отечественных школах, которое «не может быть названо хорошим» [4. С. 13]. На уровне подготовки детей сказывается «недостаток времени и недостаток пособий и нотных изданий, а во многих отношениях и хороших учителей» [4. С. 13]. В этом году газета открывает «особый отдел, цель которого следить за музыкальной жизнью наших школ и отмечать все, заслуживающее внимание в этой области [4. С. 13]. В газете начинают публиковаться сообщения, даже самые краткие, о постановке преподавания, об учебниках и учебных пособиях, о числе учащихся, о времени занятий.

Таким образом, на основе материалов «Русской музыкальной газеты» можно составить впечатление о развитии вокального искусства в России конца XIX века:

1. Большую роль в развитии вокального искусства сыграло возросшее количество государственных и частных оперных организаций, ставивших своей целью просвещение русской публики. Характерной чертой, в особенности частных оперных трупп, было стремление поставить на сцене оперы молодых русских, а также зарубежных композиторов.

2. Немаловажную роль играла концертная практика певцов, позволившая профессионалам и любителям музыки услышать разнообразный вокальный репертуар как отечественных, так и зарубежных авторов. Возможность познакомиться с вокальным творчеством композиторов возникла благодаря гастроям певцов и оперных трупп.

3. Общим для статей и рецензий, публикуемых в газете, является глубоко профессиональная оценка качества исполнения. Кроме того, из материалов газеты можно узнать и об отношении публики к тому или иному сочинению.

4. На основе статей газеты можно также сформировать общую картину развития вокально-педагогической практики того периода. В газете поднимаются проблемы нехватки хороших учителей, времени занятий, учебно-методических пособий и другие.

Список литературы

1. *Геника Р. В.* Музыка в провинции. Харьков // Русская музыкальная газета. 1897. № 2.

2. Глинкиана // Русская музыкальная газета. 1894. № 2.

3. *Гончаров Л. В.* Хроника. Казань // Русская музыкальная газета. 1894. № 4.

4. *Кашкин Н. Д.* Музыка и пение в наших учебных заведениях // Русская музыкальная газета. 1899. № 1.

5. *Лыгин К. У.* Музыка в провинции. Саратов // Русская музыкальная газета. 1895. № 2.

6. *Остроумова Н. В.* Русская музыкальная газета. [Russian Musical Gazette] (1894–1918). Repertoire international de la presse musicale (www.ripm.org). Copyright 2012, The RIPM Consortium, Ltd. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ripm.org/pdf/Introductions/RMGintroor.pdf>. Дата обращения: 13.04.2017.

А. В. Караваева

магистрантка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. В. Порфирьева,
кандидат искусствоведения, профессор*

ОЛЬГА АРНОЛЬДОВНА БРЕНИНГ: СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

Концертмейстер – одна из самых распространенных музыкальных профессий. Без пианиста-концертмейстера не обходится практически ни один концерт, ни одно выступление музыканта-солиста, играющего на скрипке, флейте, домре или другом музыкальном инструменте. От профессиональных и личных качеств концертмейстера, умения поддержать солиста, быть в ансамбле зависит исполнение произведения, его восприятие слушателями. Кроме концертных выступлений велика роль концертмейстера и в классной, а также самостоятельной работе музыканта. Поэтому неудивительно, что в процессе обучения музыкантов концертмейстеру отводится немаловажная роль. В музыкальных учебных заведениях концертмейстер является не только аккомпаниатором, но и помощником, вторым после преподавателя опытным наставником студента в процессе его обучения.

В Казанской государственной консерватории за годы ее существования работало много концертмейстеров: кто-то из них занимался этой областью музыкальной деятельности для накопления профессионального опыта, кто-то – в ожидании более престижной работы. Но были и такие (их немного), кто отдал концертмейстерской работе весь свой талант, силы. Эти люди вошли в историю Казанской консерватории наряду с известнейшими профессорами, основателями исполнительских школ. Особое место в этом ряду занимает Ольга Арнольдовна Бренинг (1922–2005), более сорока лет проработавшая в консерватории (1950–1994). Она была концертмейстером в классе профессора Семёна Абрамовича Казачкова, участвовала во всех концертах хора консерватории и в заграничных поездках. Об ее игре до сих пор с восторгом отзываются слушатели тех концертов, а бывшие студенты класса дирижирования вспоминают уроки специальности, проходившие с ее участием.

Ольга Арнольдовна Бренинг родилась 2 октября 1922 года в семье российских немцев. Семья Бренинг в Казани была известна и в науке, и в разных областях культурной жизни. Основоположник династии Бренингов Иван Иванович был фармацевтом, держал в Казани аптеку. Его сын Арнольд Иванович окончил химический факультет Казанского университета с золотой медалью и после смерти отца взял управление аптекой на себя.

Другой сын, Артур Иванович Бренинг был известным в городе профессором-терапевтом. Все Бренинги проявили себя и в искусстве. Сам Иван Иванович играл на виолончели. Отец Ольги, Арнольд Иванович, был весьма разносторонней личностью: наряду с занятиями наукой его интересовали живопись, литература, фотография¹, музыка. С детства он обучался игре на фортепиано у известного в Казани профессора Осипа Осиповича Родзевича и достиг в этом больших успехов. Артур Иванович Бренинг учился игре на скрипке у одного из самых крупных казанских музыкантов К. И. Русса и затем участвовал в любительских концертах. Склонность к музыке имела и мать Ольги – Ольга Фёдоровна (в девичестве Афанасьева-Вильде), которая приехала в Казань в возрасте пятнадцати лет вместе со своей матерью, учительницей музыки. Она окончила фельдшерско-акушерскую школу, увлекалась театром, музыкой.

Ольга Арнольдовна была старшим ребенком в семье. Позднее у Бренингов родилось два сына Арнольд и Рудольф, которые так же, как и Ольга, стали музыкантами, вошедшими в историю музыкальной культуры Татарстана. Музыкальные способности у детей проявились рано, и мать решила начать обучать их музыке. Первым их учителем стала бабушка Берта Альбертовна, а затем Ольгу и Арнольда отдали на обучение к профессору О. О. Родзевичу, у которого в свое время учился их отец. Счастливая жизнь этой семьи была разрушена в 1937 году, когда по ложному обвинению был арестован и затем расстрелян А. И. Бренинг. Это сильно повлияло на всю дальнейшую жизнь детей «врага народа».

К этому времени Ольга и Арнольд достигли уже серьезных успехов в области занятий музыкой и их приняли сразу в 7-й класс детской музыкальной школы на фортепианное отделение.

В 1939 году, окончив музыкальную школу с отличием, они поступают сразу на второй курс Казанского музыкального училища в класс профессора Марии Александровны Пятницкой, и одновременно Ольга была принята туда на работу в качестве концертмейстера. В это время они параллельно еще обучались в средней общеобразовательной школе, которую с отличием окончили в июне 1941 года, вместе с началом войны.

Военные годы, сопряженные с огромными трудностями в жизни каждого человека того времени, тем не менее отмечены целым рядом творче-

¹ А. И. Бренинг по праву может считаться одним из первых казанских фотографов, профессионально освоивших весь процесс создания фотоснимков. Благодаря фонду стеклянных негативов фотопластинок, сделанных А. И. Бренингом и сохраненных его семьей, сегодня мы можем представить многие интересные факты истории Казани конца XIX – начала XX века.

ских достижений юной Ольги Бренинг. По существу, это был период начала ее творческой деятельности. В это время проявляется многогранность дарования будущей пианистки. Ольга принимает участие во многих концертах, у нее открывается способность к композиции, и она пишет несколько собственных сочинений, в их числе большая фортепианная соната и миниатюры. Помимо этого она не забывала и о собственном профессиональном совершенствовании. В годы Великой Отечественной войны в Казань были эвакуированы многие известные музыканты, в том числе преподаватели Московской и Ленинградской консерваторий. В течение двух лет Ольга по рекомендации М. А. Пятницкой брала уроки у профессора Ленинградской консерватории Ирины Сергеевны Миклашевской.

В то же время у Ольги проявились незаурядные вокальные способности. Она стала заниматься вокалом у известной певицы и вокального педагога Екатерины Георгиевны Ковельковой, а после войны продолжила обучение у талантливой певицы и педагога Анны Ивановны Волынской.

В 1942 году Ольга оканчивает музыкальное училище с отличием и остается в нем работать в качестве концертмейстера в классе виолончели В. П. Варшавского, иллюстратором на уроках музыкальной литературы у преподавателя Даниила Ефимовича Френкина, а также концертмейстером в оперном театре. Во время войны она регулярно выступает в концертах в госпиталях города.

В 1945 году Ольга стала одной из первых студенток только что открывшейся Казанской консерватории, где она продолжила заниматься в классе М. А. Пятницкой. В консерваторские годы начинается сольная исполнительская деятельность Ольги. Она постоянно участвует в студенческих концертах, вместе с другими студентами участвует в музыкально-просветительской работе, выступая перед школьниками, студентами вузов, техникумов, рабочими различных предприятий, как было принято в то время. У нее сформировался обширный репертуар. Ее любимым композитором был Бетховен, и Ольга много раз исполняла в концертах его «Патетическую сонату» и «Апассионату», также «Мефисто-вальс» Листа, «Революционный этюд» Шопена и другие произведения. Кульминацией сольной исполнительской деятельности можно назвать неоднократное исполнение Первого концерта Чайковского с молодежным симфоническим оркестром под руководством И. В. Аухадеева.

Во время учебы в консерватории Ольга продолжает заниматься вокалом, заканчивает еще и вокальное отделение Казанского музыкального училища. Свидетельством вокальных навыков и дарования Ольги Бренинг может служить то, что ей довелось исполнить арию Любаши из оперы

«Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова с оркестром в одном из ответственных концертов. В это же время Ольгой были написаны романсы для голоса и фортепиано на слова русских поэтов «Арион», «Ночь», «Умирающий гладиатор».

В 1950 году она с отличием оканчивает консерваторию. Показательная программа, с которой она выступала на государственном экзамене. В нее вошли такие сложнейшие фортепианные сочинения, как Соната № 32 Бетховена, «Карнавал» Шумана, «Исламей» Балакирева, Концерт № 1 в трех частях Чайковского. На государственном экзамене Ольга была особо выделена председателем аттестационной комиссии, профессором Московской консерватории Григорием Гинзбургом.

После окончания консерватории Ольга получает направление для работы в консерватории в качестве концертмейстера. Хотя она имела возможность сосредоточиться на педагогической деятельности (ей предлагали вести в училище класс фортепиано и быть заведующей отделением), Ольга от этого отказалась. Она осталась работать в консерватории на кафедре хорового дирижирования в классе будущего профессора Семёна Абрамовича Казачкова, с которым она проработала вплоть до своего ухода на пенсию¹.

Параллельно она продолжала работать в училище в классе Д. Е. Френкина. В училище он вел классы скрипки и альты, квартета и камерного ансамбля, а кроме того читал на всех отделениях и всем курсам лекции по истории музыки. Ольга была его концертмейстером в классе по специальности, а также иллюстратором на лекциях по истории музыки. Френкин был музыкантом с энциклопедическими знаниями, многие его ученики с восторгом и благодарностью вспоминают о его лекциях, на которых Ольга Арнольдовна на высочайшем уровне играла почти всю классическую фортепианную, оперную и симфоническую литературу. Следует заметить, что навык фортепианного переложения оперных и симфонических партий очень пригодился Ольге Арнольдовне в ее последующей работе с хоровыми дирижерами. Как пишет О. Б. Майорова, «О. Бренинг делала великолепные переложения партии оркестра для двух фортепиано. Ее мастерские переработки преображали клавиш, создавали иллюзию полноценного оркестрового звучания со всеми его тембровыми и ансамблевыми трудностями» [4. С. 172–173].

¹ О. А. Бренинг работала не только в классе хорового дирижирования. Уже в годы учебы она была концертмейстером на кафедре струнных инструментов. Позднее работала в классе симфонического дирижирования у И. Э. Шермана, а также в классе трубы у А. П. Колпинского [См.: 3. С. 269].

Разнообразие ее талантов проявилось и в композиции. В течение жизни Ольгой Арнольдвной было написано восемь фортепианных сонат, фортепианные миниатюры, вокальные произведения – романсы и дуэты, несколько скрипичных, альтовых произведений, сочинения для трубы, для камерного ансамбля. По мнению младшего брата Рудольфа Бренинга, самыми замечательными ее сочинениями являются сюиты для фортепиано «Зимой» и «Воспоминания о выставке». Нельзя обойти вниманием ее переложения клавиров и обработки произведений для хора, многие из которых опубликованы в различных изданиях Казанской государственной консерватории [См.: 2. С. 60].

С хором консерватории под управлением профессора Семёна Абрамовича Казачкова связана дальнейшая концертная деятельность Ольги Арнольдвны. С хором она участвовала в концертных поездках в Москву, Ленинград, Таллин, Ригу, Прагу, Саратов, Йошкар-Олу и другие города Поволжья. В Казани – концерты в консерватории, средних школах, дворцах культуры. За Ольгой Арнольдвной утвердилась слава выдающегося концертмейстера. Во время гастрольной поездки хора в Москву ее игру услышал Д. Д. Шостакович и назвал «пианистом-оркестром» за тончайшие краски в ее игре. Многие до сих пор вспоминают ее незабываемые исполнения фортепианной партии в хоре Шуберта «Лесной царь», пролога из «Бориса Годунова» Мусоргского, «Ангела» Рахманинова, хора из оперы «Идоменей» Моцарта и в других произведениях. Неоднократно пресса помещала на своих страницах блестящие отзывы о высоком уровне ее исполнения. Семён Абрамович Казачков ценил своего концертмейстера: «О. А. Бренинг – талантливейший и честнейший музыкант, отдавший много лет делу развития нашей музыки. Ее участие в концертах хора студентов КГК явилось украшением этих концертов. О. А. Бренинг – музыкант огромного дарования и беззаветного служения делу» [1. Л. 18].

За многолетнюю деятельность на благо искусства Ольга Арнольдвна была удостоена почетного звания заслуженной артистки РТ (1994). Ректор Казанской консерватории Назиб Гаязович Жиганов так отзывался о ее игре: «Ее исполнению присущи глубина, мастерское владение фортепиано, чувство ансамбля, исключительнейшая точность и высокий артистизм. <...> Д. Д. Шостакович и Г. Г. Нейгауз с восторгом отзывались о ее игре» [1. Л. 17].

В 1992 году по инициативе Ольги Арнольдвны при Казанском обществе немецкой культуры им. К. Фукса был создан камерный хор «Dornenkroene» под руководством Алевтины Владимировны Булдаковой. Ольга Арнольдвна стала концертмейстером хора и принимала активное участие

в его деятельности. В 1994 году хор участвовал в Первом международном фестивале немцев Поволжья, концерты с большим успехом проходили в Саратове, Волгограде, Самаре и Ульяновске. Именно для этого хора Ольгой Арнольдовной было написано большое количество переложений и обработок для хора различных произведений.

Ольга Арнольдовна проработала в консерватории свыше 40 лет. Из-за тяжелой болезни, ограничившей ее передвижения, она была вынуждена закончить свою деятельность в консерватории. Однако пока была возможность, она регулярно участвовала в богослужениях в кирхе св. Екатерины в качестве органиста. Скончалась Ольга Арнольдовна 29 мая 2005 года.

Ольга Арнольдовна Бренинг являлась ярким примером и образцом служения музыке для многих поколений студентов консерватории, а в особенности студентов кафедры хорового дирижирования. Она заслуженно занимает почетное место в списке представителей Казанской государственной консерватории.

Список литературы

1. Архив КГК. Ф. Р-6832. Оп. 4. Ед. хр. 2788.
2. *Бренинг Р. А.* История моей семьи. Казань, 2009.
3. Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова: 1945–2010: Краткий биографический справочник. От А до Я. Казань, 2011.
4. *Майорова О. Б.* Вписывая имена выдающихся концертмейстеров в историю Казанской консерватории... [О Величковской Е. Н., Бренинг О. А.] // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее. Вып. 2. Казань, 2005. С. 168–175.

В. Е. Карпенко

преподаватель Иркутской областной ДШИ

К ВОПРОСУ СОЧЕТАНИЯ ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ ТРАДИЦИЙ В РОССИЙСКОЙ МУЗЫКЕ

(На примере Сюиты для струнного квартета Цзо Чжень Гуаня)

Многонациональную отечественную музыкальную культуру, развивающуюся веками на огромном евразийском пространстве, всегда отличало стремление к сочетанию западных (принадлежность к европейской культурной цивилизации) и восточных (в обобщенно-романтическом и

в точном этнографическом смысле) традиций. Этот синтез наблюдается в масштабах конкретного эстетического направления (например, романтизм XIX века или социалистический реализм прошлого столетия), в индивидуальных стилях, вплоть до стилистики отдельных сочинений.

Начальные творческие попытки освоения ориентальной темы, относящиеся к екатерининской эпохе, неизбежно отличались наивностью как в образно-драматургическом плане, так и в выборе музыкальных средств (калмыцкий хор из оперы «Февей» В. Пашкевича).

Первым классическим произведением, основанным на оппозиции Руси и Востока, была опера «Руслан и Людмила» М. Глинки, на которую опирались композиторы следующих поколений. Противопоставление в ней базировалось на различиях образного, жанрового, интонационно-тематического, ладогармонического, ритмического и темброфактурного планов-уровней. И с тех пор главным приемом разграничения двух сфер стал глинкинский коренной контраст, выстраивающий драматургию либо конфликтного характера («Князь Игорь», «Сказание о невидимом граде Китеже»), смягченного сказочностью («Золотой петушок»), либо мирное сосуществование Руси и Востока («Садко») с итоговым приведением к гармонии («В Средней Азии»).

В то же время, например, у А. Бородина и С. Рахманинова ориентальность далеко не всегда связана с восточной образностью и соответствующим содержанием. Это органичная часть музыки наших великих классиков, неотделимая от главной национально русской составляющей их стилей.

В советский период культурный диалог России и Востока углублялся и расширялся за счет активного взаимодействия с развивающимися национальными школами Закавказья, Средней Азии и автономных республик РСФСР. Многие композиторы из Москвы, Ленинграда и других городов принимали участие в подготовке профессиональных кадров всех регионов страны, сочиняли произведения в разных жанрах для новой аудитории. Итогом данного процесса стало заметное обогащение драматургии и всей системы музыкально-выразительных средств.

В дальнейшем сосуществование и взаимовлияние западных и восточных традиций на советско-российском евразийском музыкальном пространстве продолжали быть одним из основных факторов и условий его функционирования. Однако конкретные проявления этого сложного синтеза имеют ярко выраженные персонифицированные черты, о чем и пойдет речь в настоящей статье, посвященной анализу Сюиты для струнного квартета Цзо Чжень Гуаня – видного представителя отечественной музыки своего поколения.

Цзо Чжень Гуань родился в Китае в 1945 году, шестнадцатилетним приехал в Советский Союз и окончил сначала как виолончелист Иркутское музыкальное училище и Новосибирскую консерваторию. Затем был Гнесинский институт, занятия в классе известного педагога Г. Литинского, сыгравшие важную роль в становлении будущего композитора. Разножанровое творчество Цзо Чжень Гуаня – убедительный пример оригинального и органичного синтеза музыкальных традиций Востока и Запада.

Так, в Сюите для струнного квартета (1974) при типично восточном образном и мелодическом колорите, автор опирается на классические формы (разные виды периода, трехчастность, рондо). Сюита – один из многочисленных образцов того времени, созданных в рамках канонического следования традициям. С другой стороны, в этом произведении заметна встречная тенденция обновления «на уровне языка, драматургии целого, методов развития и изложения материала, в самом способе мышления, обращения с материалом и т. д., и т. п.» [1. С. 40].

Для формообразования Сюиты характерно проникновение развивающих приемов в устойчивые экспозиционные разделы. Ясные цезуры членят номера на построения, в том числе и квадратные, что свидетельствует об ориентации автора на европейскую музыку.

Наиболее оригинальная по строению первая часть – образец простой безрепризной трехчастной формы, отразившей основные этапы становления содержания: показ исходной темы (*A*), секвенцирование в короткой развивающей середине (*B*), продолжение развития и движение к генеральной драматической кульминации (*C*), необходимость точного тематического замыкания обусловило появление коды (*A*) (Таблица 1). «Функция репризности подкрепляется в ряде случаев интонационным родством между "А" и "С" ... Некоторые из третьих частей вполне можно рассматривать как "продолжающие репризы", которые ведут далее мелодию начальной части» [5. С. 238], что наблюдается в данном случае.

Таблица 1

A	B	C	A
10	6	16	5
6 + 4		9 + 4 + 3	

Вторая часть – миниатюрное рондо с четкими границами между разделами. Интересен второй эпизод *C*, его кульминация построена на главной теме (Таблица 2), что говорит о тематической связи эпизода с рефреном, в целом нетипичной для данной формы.

Таблица 2

	A	B	A	C (A)	A
1	9	4	8	8	10
1	4 + 5		4 + 4		4 + 6

Третья часть – медленный лирический центр цикла – написана в сложной трехчастной форме, в которой простая форма дана лишь в первом разделе, но именно это влияет на определение формы как сложной (Таблица 3). Середина представляет собой период повторного строения с расширением второго предложения. Реприза сокращена до периода, где единственный раз в Сюите на первый план выходит полифония. Двухголосный канон заметно освежает темброфактурный план произведения и вызывает в памяти знаменитый «Ноктюрн» из Второго квартета А. Бородина.

Таблица 3

A			B		A
a	b	a	c	c ₁	a
1 + 8	4	9	8	12	1 + 13

В финале налицо сложная трехчастность со вступлением и заключением на одном материале (арочное обрамление, заметный фактор единства целого) (Таблица 4). Как и в рондо второй части, здесь в середину проникают интонации из первого раздела, сближающие экспозиционность и развитие (отметим, что это черта сонатности). Тонкой деталью варьирования в общей репризе становится появление в сопровождающем качестве додекафонной серии, укладывающейся в пределы такта и своим триольным ритмом значительно активизирующей движение.

Таблица 4

Вступление	A			B			A			Кода (вступл.)
	a	b (a)	a	c	d	c	a	b (a)	a	
4	9	14	8	2+11	22	15	9	14	6	5

Большинство мелодий Сюиты, а также линии сопровождения состоят из трихордовых ходов и их сцеплений, образующих пентатонику. Помимо квартового амбитуса тематизм опирается на квинтовый (с ходами на кварту и секунду). Возникающий при этом своего рода расширенный трихорд, сообщает восточным мелодиям напевность отчасти русского (славянского) колорита (Примеры 1–4).

Пример 1

Сюита, ч. I

Пример 2

Сюита, ч. II

Allegretto

Пример 3

Сюита, ч. III

Largo

Пример 4

Сюита, ч. IV

Allegro

Гармонический язык при всей сложности аккордовых комплексов тонален. Важную роль в нем играют свернутые в вертикаль квартовые интонации, что ведет к образованию оригинальных созвучий, организованных параллелизмами двух скрипок, с одной стороны, а также альты и виолончели – с другой (Пример 5).

Пример 5

Сюита, ч. I

В тональном плане Сюиты налицо классическая устойчивость, опора на логику движения $T - D - S - T$, более типичную для сонатной формы. «Обычно в сюите имеется главная тональность, в которой пишутся по меньшей мере две крайние части – первая и последняя» [3. С. 450], что и наблюдается в данном случае (Таблица 5).

Таблица 5

Первая часть	Вторая часть	Третья часть	Четвертая часть
D-dur	A-dur	e-moll	D-dur
T	D	S	T

Фактура характеризуется разнообразием конкретных типов изложения, среди которых традиционное, со времен Й. Гайдна, доминирование первой скрипки (главный голос – *Hauptstimme*), выход на первый план солирующего альту, реже второй скрипки и виолончели. Довольно часто происходит расслоение фактуры на два элемента (две скрипки противопоставлены альту и виолончели) или на три (тема у первой скрипки, вторая и альт создают гармоническое сопровождение, нижняя линия у виолончели).

Особой изысканностью квартетной инструментовки отличается упомянутый канон из репризы медленной части. Мягкое сурдинное звучание имитационного двухголосия расцвечено единственной раз появляющейся в Сюите тембровой краской – *sul ponticello* в сопровождающей партии второй скрипки на фоне глубокого виолончельного баса (Пример 6).

Пример 6

Сюита, ч. III

Largo
con sord.

В качестве примера контрастного четырехголосия можно привести репризу финала, где в роли нового мелодико-ритмического элемента выступает двенадцатонный ряд в триольном движении у второй скрипки (Пример 7).

Пример 7

Сюита, ч. IV

Allegro

Четырехчастность произведения может говорить и о приближении его к сонатно-симфоническому циклу, что в современных условиях размывания жанровых признаков встречается довольно часто. «Симфония и сюита – жанры и близкие друг другу, и во многом противоположные. Любая симфония, в которой недостает подлинного драматургического единства, не-

смотря на соблюдение структурных признаков жанра, механически обретает черты сюиты, и наоборот: сюита с элементами такого единства приближается по своему внутреннему смыслу к симфонии. Последнее случается много реже первого» [1. С. 198], и одним из подобных примеров является рассматриваемая партитура. В ней выстраивается следующая схема: 1-я часть – вступление, 2-я часть *Allegretto* выполняет функцию сонатного *Allegro*, 3-я часть – лирический центр цикла (*Largo*), 4-я часть – быстрый финал. «Сюите меньше свойствен (а иногда даже вовсе не свойствен) принцип внутреннего единства всего цикла, пронизывающий сонату или симфонию» [4. С. 256], а именно это определяет смысл произведения Цзо Чжень Гуаня. Основные аргументы в пользу сонатной цикличности в его Сюите – разветвленная система интонационно-тематических связей между частями, а также отсутствие явных жанровых признаков и названий частей, что нетипично для классической сюиты.

В заключение, если предварительно наметить пунктиром эволюцию творчества композитора, то выявляется следующая картина.

Сюита для струнного квартета и другие сочинения 1970-х годов свидетельствуют о стремлении молодого автора к органичному сочетанию восточного тематизма и классических европейских форм-схем.

Соната для виолончели соло (1983) – яркий образец новаторства зрелого мастера, успешное претворение глубинных закономерностей формообразования и тематического развития, присущих китайской музыке, данных, однако, в оригинальном синтезе с европейскими традициями. Подробный анализ сонаты содержится в статье автора этих строк [2].

И наконец, одно из поздних произведений – балет «Течет речка» (2006) заставляет вспомнить шедевры П. Чайковского с их господством мелодии, ясной жанровой основой и тембровой драматургией. Здесь Цзо Чжень Гуань достиг органичного единства восточных и западных принципов драматургии и средств музыкальной выразительности.

Список литературы

1. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
2. Карпенко В. Е. Особенности формообразования и развития в Сонате для виолончели соло Цзо Чженьгуаня // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 5: Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. / Сост. В. И. Яковлев. Казань, 2013. С. 97–108.
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. 2-е изд. М., 1979.
4. Способин И. В. Музыкальная форма. 2-е изд. М., 1958.
5. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.

**ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА
В КАЗАНИ: ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ**

Музыкальное искусство является важнейшей частью культуры любой страны, любого народа. Национальная культура, несущая в себе традиции, нравственные ценности, самобытные истоки народной музыки, обогащается достижениями музыкального искусства других стран. Вместе с музыкой зарубежных композиторов к нам приходят новые формы, жанры, новые средства выразительности, новые музыкальные инструменты. Еще XIX веке фортепиано стало очень популярным инструментом в России, хотя в отличие от Западной Европы здесь не было многолетних традиций клавирной музыки. С открытием консерваторий в Санкт-Петербурге (1862) и Москве (1866) в России быстрыми темпами начинает развиваться русская пианистическая школа.

Формирование исполнительского фортепианного искусства в Казани начинается с открытия Казанского музыкального училища в 1904 году. Безусловно, в Казани и до этого существовали музыкальные заведения, где обучали игре на фортепиано (музыкальные школы Л. К. Новицкого, А. А. Орлова-Соколовского, Р. А. Гуммерта), но училище стало новым этапом развития музыкальной культуры Поволжья – основой профессионального музыкального образования. В только что открывшемся учебном заведении стали преподавать пианисты: О. О. Родзевич, М. А. Пятницкая, К. А. Корбут, В. Н. Фрейман (выпускники Петербургской консерватории), Л. М. Юрьева (выпускница Московской консерватории), Н. А. Шевалина, С. Янишевская, А. В. Чернышева и другие [См.: 5. С. 17].

Мария Александровна Пятницкая, выпускница Петербургской консерватории по классу фортепиано А. Н. Есиповой, к открытию Казанской консерватории в 1945 году была уже опытным педагогом: среди ее выпускников – Б. Землянский, С. Григорев, Н. Николаева, Н. Жиганов; в консерватории ее выпускниками стали О. Бренинг, А. Бренинг, М. Гумеров, А. Файзуллина, И. Гаврилов и другие музыканты [См.: 3. С. 88].

Одним из первых приглашенных в консерваторию пианистов был Владимир Григорьевич Апресов – выпускник Бакинской консерватории по классу Г. Шароева (ученик А. Н. Есиповой) и Московской консерватории по классу М. Юдиной. В Казани В. Апресов вел активную педагогическую, научную, концертную деятельность, в течение восьми лет возглавлял кафедру специального фортепиано. Среди его учеников – известные в Казани

музыканты: композитор А. Луппов, пианисты Т. Ахметов, М. Миркина, Н. Сабитовская, К. Шашкина, Л. Величковская, В. Спиридонова.

Григорий Михайлович Коган – пианист, музыковед, педагог, ученый. Активно работал в Казанской консерватории в 1951–1956 годах, до этого и позднее он приезжал в Казань с лекциями и концертами [См.: 4. С. 176]. Горячо увлеченный, он творил с вдохновенной убежденностью, его учениками были С. Губайдулина (всемирно известный композитор), М. Казанская (преподаватель музыкального училища) и другие.

Леонид Генрихович Лукомский около 20 лет преподавал в Московской консерватории. Его концертная, педагогическая, композиторская деятельность в Казани (1949–1951, 1955–1957), несмотря на непродолжительный срок, оказала огромное влияние на студенчество и молодой педагогический коллектив Казанской консерватории. Будучи уроженцем Варшавы, он учился в Московской консерватории у Н. К. Метнера и К. А. Киппа, в аспирантуре – у К. Н. Игумнова.

Константин Николаевич Игумнов – ярчайший пианист, искренний и взыскательный художник, воспитавший много пианистов, он был первым учителем по Московской консерватории у Эммануила Монозона, который стал крупнейшим педагогом в Казанской консерватории, теперь уже его ученики являются профессорами кафедры специального фортепиано, воспитывая новые поколения музыкантов. Одним из известнейших учеников К. Н. Игумнова является Лев Николаевич Оборин, о котором Константин Иванович сказал: «Искусство Оборина – светлое, гармоничное, проникнутое оптимизмом творчества». Я. Мильштейн заметил: «Близким во многом своему учителю К. Н. Игумнову, Оборин столь же просто, без нарочитости и надуманности раскрывает замысел исполняемых произведений. Его игра гармонична, ясна, полна здравого смысла, логической стройности, проникнута неподдельной искренностью и теплотой» [Цит. по: 1. С. 284]. В аспирантуре у Л. Оборина училась Ирина Сергеевна Дубинина.

Еще одним представителем Московской пианистической школы является широко известный Генрих Густавович Нейгауз. Выдающаяся личность, «пианист благородного пафоса и страстного порыва» (Я. И. Мильштейн) [2. С. 274], Г. Нейгауз написал книгу «Об искусстве фортепианной игры», где изложил свой педагогический опыт, поделился с нами своими взглядами, принципами обучения искусству. Нейгауз четко осознавал, что фортепианная игра – не узко-профессиональное мастерство, а прежде всего искусство; в своих учениках он пробуждал интерес к поэзии, живописи, скульптуре. Развивая студентов музыкально, интеллектуально, артистически, он создавал необходимые условия для раскрытия творческого дарова-

ния каждого из своих воспитанников. Конечно, результаты такой работы не заставили себя ждать: например, уже шестнадцатилетним юношей Эмиль Гилельс одержал блистательную победу на первом всесоюзном конкурсе молодых исполнителей, стал одним из самых крупных музыкантов XX века. Среди учеников Г. Г. Нейгауза (С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, Е. Малинин) мы находим имя профессора кафедры специального фортепиано Казанской консерватории Натальи Александровны Фоминой, а в классе Э. Гилельса учился профессор кафедры специального фортепиано Казанской консерватории Виктор Александрович Столов.

Другой ученик Г. Г. Нейгауза, Яков Зак – победитель шопеновского конкурса, профессор Московской консерватории – стал одним из педагогов Ирины Сергеевны Дубининой и Эммануила Монасзона, которые, как мы уже говорили, продолжили свою деятельность в стенах Казанской консерватории.

Будучи аспирантом, Э. Монасзон занимался в классе Владимира Владимировича Нильсена, о котором Л. Баренбойм сказал следующее: «Мягкая, дифференцированная звучность, умелое пользование звуковыми пропорциями, любовное и бережное отношение к каждой детали музыкальной ткани, тонкая волнообразная динамика и пластическая ритмика в кантилене – таковы характерные черты искусства Нильсена» [1. С. 277].

Казанская пианистическая школа, наследница секретов мастерства российского исполнительского искусства, постоянно развивается. Новые творческие достижения становятся результатом работы следующих поколений казанских пианистов: Э. В. Бурнашевой, С. Л. Федосеевой, Ф. И. Хасановой, Г. А. Айнатулловой, С. Работкина, В. В. Чагайны, Е. В. Михайлова, Р. Г. Урасина, Т. В. Халтуриной.

Они, сохраняя лучшие традиции искусства фортепианной игры, ведут активную концертную и педагогическую деятельность, их ученики становятся лауреатами в различных конкурсах, в том числе международного уровня, выступают в различных концертных залах России и за рубежом.

Список литературы

1. Григорьев А., Платек Я. Современные пианисты: Биографические очерки. М., 1985.
2. Мильштейн Я. И. Генрих Нейгауз. Очерк // Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961.
3. Спиридонова В. М. Дорогие имена // Казань. 1996. № 5–6.
4. Файзрахманова Л. Т. Фортепианное искусство: вопросы истории и исполнительства: Учеб. пособие. Казань, 2008.
5. Хайрутдинов А. Н. Истоки // Казань. 1996. № 5–6.

А. А. Миннахметова

студентка Казанской государственной консерватории

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

Р. ШУМАН. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Роберт Шуман является выдающимся композитором эпохи немецкого романтизма, а его творчество – яркой страницей в мировой музыке. Шуман привлекает нас своим особым мироощущением, способами выражения духовного мира. Он был «композитором-фантастом» с неимоверно тонкой душевной организацией. На протяжении всей жизни в нем боролись два начала, которым он сам дал имена Флорестана и Эвзебия. Флорестан был олицетворением решимости и ясности, а Эвзебий – непостоянности, гибкости и, в какой-то степени, неуверенности. Этими именами Шуман часто подписывал свои критические статьи.

Шуман создал огромное количество произведений, однако, как ни странно, скрипичное творчество этого великого немецкого композитора остается не до конца исследованным, в литературе не имеется достаточно полных сведений о его скрипичном концерте, о двух сонатах для скрипки, не произведен их анализ и не выявлены особенности образного строя и исполнения.

До 1840 года Шуман сочинял исключительно для фортепиано. Но еще в 1838 году в одном из своих писем Шуман сетовал: «Фортепиано становится для меня слишком тесным» [4. С. 347]. Этим в первую очередь можно объяснить обращение Шумана к жанру камерной и скрипичной музыки.

В 1850 году Шуман написал для виолончелиста Роберта Бокмюля концерт для виолончели (соч. 129), был в восторге от него и очень хотел написать концерт для скрипки.

Концерт для скрипки создавался при особых обстоятельствах. В 1851 году психическое здоровье Шумана стало ухудшаться. Ему начало казаться, что он слышит одну и ту же ноту, а также его повсюду сопровождали голоса и необычные гармонии. Он признавался жене: «У меня что-то со слухом. Каждый раз, когда я сажусь работать, я не слышу ничего, кроме ноты "ля". Я схожу с ума». Клара посоветовала ему отдохнуть, но Шуман заявил: «Мне кажется, что ко мне приходят призраки, которые лишают меня сна. Я должен записать все, что они мне говорят!». После уместного вопроса жены, кто же ему такое говорит, он ответил: «Призраки Шуберта и Мендельсона. Они разговаривают со мной, когда я пытаюсь уснуть. Они приносят мне вдохновение для создания замечательного скрипичного концерта» [Цит. по: 2. С. 30].

14 сентября 1853 года Шуман показал первоначальную версию скрипичного концерта своему другу Йозефу Йоахиму, попросив его указать на все, что казалось неудобным в исполнении. Во время написания данного концерта Шуман вел дневник, в котором есть сведения, что 3 октября 1853 года партитура концерта была окончена. Он попросил Йозефа Йоахима еще раз просмотреть скрипичную партию и законченную партию фортепиано. 13 октября 1853 года Шуман отправил ноты Йоахиму, с надеждой на то, что он исполнит этот концерт, охарактеризовав произведение как «более легкое» по природе, чем «Фантазия», то есть не как что-то эффектное, а с усиленной ролью оркестра [См.: 4]. Авторская рукопись скрипичного концерта была отдана Шуманом Й. Йоахиму и было принято решение не публиковать его¹.

Йоахим исполнил концерт на репетиции 25 января 1854 года во время визита Шумана в Ганновер. Ему не понравился скрипичный концерт, хотя он и не признавался в этом Шуману. В частности, Йоахим критиковал третью часть, которую он назвал монотонной и повторяющейся. Это была критика, которую разделяла и Клара [См.: 5. Р. 308].

Первое исполнение концерта было запланировано по радио 20 октября 1937 года корпорацией ВВС (солист – И. Менухин). Однако первое исполнение все же состоялось 26 ноября 1937 года в Берлинской опере. Солировал немецкий скрипач, профессор Георг Куленкамф. В этом же году концерт исполнил Иегуди Менухин [См.: 3].

Таковы творческие и исторические предпосылки и особенности появления этого концерта.

Изучив партитуру концерта и партию скрипки, необходимо обратить внимание на ряд особенностей. Так, в трактовке этого концерта Шуман отходит от традиционного понимания жанра и формы. Драматургия концерта выражена таким образом, что главную роль Шуман отдает солирующей скрипке, передавая ведущую роль оркестру лишь в редких случаях.

Первая часть написана в форме сонатного *Allegro*. Главная партия состоит из трех развернутых предложений. Ломаные аккорды и секвенционно изложенные пассажи некоторыми исполнителями играют с долей ритмической и темповой свободы (*rubato*). Связующая излагается на основе интонаций темы главной партии. Побочная партия состоит из двух периодов по два предложения в каждом и по характеру отличается от главной. Если в главной партии отражается борьба с чем-то или кем-то, то в побочной превалируют грезы и мечтания. Она звучит нежно в мажоре,

¹ Вопрос о публикации концерта позже обсуждался И. Брамсом, Й. Йоахимом и К. Вик, но после смерти Й. Йоахима его сын Иоганн передал ноты концерта в берлинскую библиотеку Preussischer Staatsbibliothek и потребовал, чтоб скрипичный концерт не исполнялся ранее 100-летней годовщины со дня смерти Шумана [См.: 5. Р. 309].

с вариационным проведением темы, от нее веет спокойствием и смирением. Это касается и темпа. Главной задачей исполнителей при исполнении побочной партии является установление почти интимного диалога между скрипкой и слушателями. Заключительная партия в экспозиции мелодична, но излагается интервалами, что создает атмосферу воодушевления и взволнованности. Особенность исполнения заключительной партии состоит в том, что, несмотря на авторское указание *dolce*, реальное звучание партии носит утвердительный и энергичный характер, исполняется в нюансе *forte*. Для исполнителя сложность представляют октавные ходы, которые не очень удобны при исполнении на *f*.

В разработке Шуман берет за основу главную партию, но с такта 172 строит волну развития в нюансе *piano* на новом материале, используя вопросительные интонации. Тема побочной партии в разработке проходит у солиста на одной струне *соль*, что придает ей более глубокую и насыщенную тембровую окраску. Это достаточно сложно и требует от исполнителя хорошо развитого навыка игры в высоких позициях. После изложения побочной партии Шуман поручает скрипке исполнять разложенные аккорды и подводит к главной партии, практически завершив этим разработку, которая перетекает в репризу в момент вступления оркестра.

В репризе главная партия начинается у оркестра не с первого, а со второго предложения. В репризе выдержаны все тональные соотношения главной и побочной партий, характерные для классической сонатной формы. Кода построена на арпеджиообразных мотивах, изложенных триолями и постепенно переходящих в двойные ноты и восходящие пассажи, которые утверждают ре-мажорную тональность.

Вторая часть концерта написана в сложной трехчастной форме в тональности *си-бемоль мажор*. Крайние части написаны в куплетно-вариационной форме, напоминая запевно-припевную структуру песни. Темы очень мелодичны, красивы и напевны. Особенностью построения композиции второй части является то, что в тактах 19–20 в момент возвращения первой темы у оркестра в партии скрипки проходит контрапункт, переходящий в тему. Средний раздел написан в *до миноре*. Он небольшой и состоит всего из 8 тактов. Реприза представлена в сокращенном варианте и в параллельной тональности. Завершается часть четырехтактовым построением на материале второй темы, которая одновременно является вступлением к третьей части концерта.

На наш взгляд, во второй части нет значительных технических сложностей и главной задачей солиста является передача характера, близкого к романсовой лирике.

Третья часть написана в сонатной форме и начинается *attacca* со вступления главной партии. Ее особенностью является то, что она состоит

из двух предложений, которые имеют неквадратное строение (6 + 6), что, возможно, говорит о стремлении Шумана передать некоторую взволнованность и незаконченность. Связующая достаточно развернута, основана на многочисленных секвенциях, представленных шестнадцатыми длительностями в партии скрипки. Их исполнение может представлять для солиста определенную техническую трудность. Побочная партия состоит из двух предложений и дополнения к ним. В побочной партии скрипач должен тонко почувствовать и передать изменения в характере. Ее характер близок к связующей. Особенностью заключительной партии, обозначенной как «*a capriccio*», является сочетание темы побочной партии в оркестре с виртуозными арпеджио и пассажами в партии скрипки. Данный раздел является технически сложным и весьма ярким моментом концерта. Разложенные арпеджио в партии солиста вызывают особые неудобства и требуют продуманной аппликатуры и достаточно развитой беглости.

Разработка строится на материале оркестрового фрагмента из экспозиции (8 тактов) и связующей партии, на небольшое время уступающей место главной. В такте 168 снова появляются отголоски связующей партии в *си мажоре*, после чего основная роль в развитии переходит к оркестру, излагающему материал побочной. И лишь в конце разработки в оркестре появляется элемент главной партии и осуществляется переход к репризе.

Реприза строится на материале экспозиции, главная, побочная и заключительная партии звучат в основной тональности. Далее следует кода, в которой представлены фрагменты побочной (такт 269) и главной партий (такт 278). Заключительный раздел коды (с такта 289) построен на феерических пассажах скрипки, проходящих на фоне партии оркестра, в которую вкраплены элементы главной партии. Завершается часть и все произведение жизнеутверждающими аккордами в *ре мажоре*.

Есть еще одна особенность исполнения Концерта: третья часть предусматривает исполнение ее в характере полонеза, но авторское указание подразумевает исполнение ее в темпе почти в два раза медленнее. Практически все исполнители отказываются играть финал данного концерта в указанном автором темпе, и до сих пор неизвестно, было ли это ошибкой композитора, потому что при исполнении в более медленном темпе финал звучит с совершенно другим смыслом, в нем появляется нечто роковое и судьбоносное.

Изучив особенности строения и исполнения Концерта для скрипки с оркестром Р. Шумана, можно констатировать следующее:

1. Концерт для скрипки с оркестром носит черты как классической, так и романтической музыки, что проявляется в особенностях его строения, трактовки частей, преобладания определенных способов изложения материала (например, арпеджио или секвенций в пассажах у солиста).

2. Образный строй Концерта отражает эстетику и эмоционально-образную характерность романтической музыки той эпохи. В Концерте преобладает более открытое выражение чувств, возрастает роль секвенций в развитии материала, используются гармонические обороты, предвосхищающие мироощущение новой эпохи.

3. Концерт относится к произведениям виртуозного характера, представляет определенную сложность для скрипачей и требует хорошей профессиональной подготовки. Процесс освоения Концерта способствует не только формированию выносливости и повышению уровня технического мастерства, но и постижению музыкального мира Роберта Шумана и стиля немецкого романтизма.

Список литературы

1. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. 2-е изд. М., 2000.

2. *Лосева О. В.* Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур. М., 2012.

3. *Роберт Шуман.* Концерт для скрипки с оркестром. Концерт для виолончели с оркестром (И. Ойстрах, Ф. Лузанов, Г. Рождественский). [Электронный ресурс]. URL: <http://intoclassics.net/news/2013-06-15-12020>. Дата обращения: 14.02.2017.

4. *Шуман Р.* Письма. Т. 1. М., 1982.

5. *Jensen Eric Frederick.* Schumann. Oxford, 2001. P. 307–309.

Р. Р. Мурадымов

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Ю. С. Карпов,
кандидат искусствоведения, профессор*

ХОР ТАТАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА: ГОДЫ СТАНОВЛЕНИЯ (1939–1956)

В 1939 году 17 июня премьерой оперы «Качкын» («Беглец») молодого выпускника Московской консерватории Н. Жиганова в Казани был торжественно открыт Татарский государственный оперный театр¹. Событие стало вехой в истории татарского национального музыкально-театрального

¹ 10 февраля 1941 года был переименован в Татарский государственный театр оперы и балета, а в 1956 году ему было присвоено имя Мусы Джалиля. В 1988 году театру было присвоено звание «академический».

искусства и всей музыкальной культуры региона. С этого времени начал формироваться национальный оперный репертуар и было положено начало созданию оперной труппы театра, которая сегодня является одним из ведущих исполнительских коллективов нашей страны.

С момента своего основания хор, наравне с оркестром, группой солистов и постановочной частью, являлся неотъемлемой частью театра, без которой невозможно представить спектакль. Интересно, что именно с формирования хорового состава в январе 1939 года и началась активная работа по организации театральной жизни [См.: 11. С. 172]. В хор «изначально принимались участники различных самодеятельных кружков Казани, кроме того, небольшая группа хора была набрана из студийцев (участников Татарской оперной студии при Московской консерватории. – Р. М.) в 1938 году с перспективой на хоровой состав будущего оперного театра» [11. С. 172].

Уже к январю 1939 года хор насчитывал не менее 68 артистов [См.: 11. С. 172] – состав для Казани, в которой к тому времени проживало немногим более 400 тысяч человек, вполне достойный. Это позволяло исполнять достаточно сложные произведения¹.

По сведениям из архивных фондов Татарского государственного академического театра оперы и балета им. М. Джалиля, в хор было набрано 31 женщина и 18 мужчин [См.: 3–10]. Такая диспропорция в соотношении мужского и женского составов сохранялась несколько лет².

Проблемой нового коллектива была и существенная разница в профессиональной подготовке певцов. Согласно документам, сохранившимся в архиве ТГАТОиБ, часть артистов хора, не очень большая, – это выпускники Казанского музыкального училища, профессионально подготовленные музыканты. В основной же массе в хор в тот период принимались люди разного уровня образования и разных профессий: ткачихи, плотники, электромонтеры, инженеры и т. п. [См.: 8. Л. 2; 9. Л. 2; 10. Л. 2–3]. По всей видимости, основным критерием при приеме на работу в театр все же являлось наличие хороших вокальных данных, слуха и базовых навыков пения в хоре.

¹ «Еще до того, как состоялось открытие оперного театра, оперная труппа дала несколько ярких концертов. Одним из первых хоровых выступлений того периода можно отметить выступление 28 февраля 1939 года и исполнение в концерте в честь областной партконференции хоровых сцен из оперы "Качкын"», – писала Л. И. Салихова [11. С. 175].

² Интересно, что не у всех хористов было указано распределение по партиям в их личных карточках. Например, точно обозначены 9 сопрано, 8 альтов, 5 теноров, 6 басов. Оставшиеся (21 человек) не имеют записей о распределении. Связано это, скорее всего, с несовершенством системы учета кадров в оперном театре той поры.

Интересно проанализировать этнический состав создававшегося коллектива. Лишь 24% хора были этническими татарами – и это при том, что театр создавался как национальный, с репертуаром, звучащим преимущественно на родном языке. Помимо татар, в хоре были русские, украинцы, евреи. Можно сказать, что хор оперного театра формировался как коллектив полиэтнический, что, например, нельзя сказать об исполнителях вокальных партий.

Подготовка к открытию театра, как и весь период его становления, проходила непросто. Трудности сказывались и на работе хорового коллектива. Театр долгое время не имел полноценной репетиционной базы, в театре не хватало помещений для репетиций и хору приходилось заниматься в клубах меховщиков, железнодорожников и др. Это очень затрудняло проведение сводных репетиций, особенно связанных с подготовкой массовых сцен, и было крайне необходимо, поскольку практически никто из хористов не имел опыта сценического поведения. Еще одной из существенных проблем было отсутствие постоянного художественного руководства – главного режиссера, главного хормейстера, а также постоянного штата концертмейстеров [См.: 11. С. 174].

Несмотря ни на что, энтузиазм первых артистов хора позволил им в сжатые сроки освоиться в новой для себя обстановке. В театре были организованы лекции по основным видам искусств, давались основы грима, ритмики и пластики, и посещали их не только солисты, но и хористы. Не менее активно в театре велась работа по совершенствованию вокального мастерства, а хоровые партии разучивались сразу на двух языках. Стремление к чистоте языка было основным и главным во время подготовки национальных опер. Так, артист Л. Тухватуллин стал по совместительству еще и преподавателем татарского языка [См.: 11. С. 174].

Важной особенностью работы театра той поры стало то, что либретто классических русских и зарубежных опер были переведены на татарский язык¹, и поэтому работе над чистотой и правильностью произношения уделялось большое внимание.

По свидетельству Л. И. Салиховой, хоровая группа оперного театра существенно увеличилась еще до начала войны. Возможно, это было связано с участием театра в предстоящей декаде в Москве.

¹ Переводы были выполнены участниками «литературного сектора» Татарской оперной студии при Московской консерватории, известными татарскими литераторами, среди которых: Ф. Бурнаш, А. Файзи, А. Ерикеев, М. Максуд, Х. Туфан, С. Баттал, М. Крымов, К. Тинчурин и другие. «Они выполняли переводы... стараясь "подвести" переведенный текст точно под музыку, сохраняя при этом особенности языка... Качество переводов проверялось литературным редактором (М. Джалилем) с привлечением исполнителей и их педагогов» [12. С. 23].

С началом Великой Отечественной войны состав хора значительно сократился, особенно мужской – многие были мобилизованы, кто-то ушел на фронт добровольцем. Но в годы войны Татарский государственный театр оперы и балета продолжал свою работу. Труппа была включена в состав Всесоюзного гастрольно-концертного объединения, обеспечивавшего концерты на фронте и в тылу. На базе хора театра были сформированы отдельные концертные бригады, которые с 1941 по 1944 год дали огромное количество концертов.

Послевоенное время для оперного театра и в целом для татарской музыкальной культуры стало периодом расцвета. Появляются новые сочинения, новые композиторы, музыканты, чьи имена неразрывно связаны с открытой в 1945 году Казанской государственной консерваторией.

Профессиональный уровень артистов хора и хормейстеров, которые принимались в театр в тот период, также неуклонно возрастал, что позволяло композиторам создавать сочинения с более сложными, развернутыми хоровыми сценами, а дирижерам и режиссерам-постановщикам – расширять репертуар театра. И к 1956 году, когда было открыто новое здание оперного театра, хор был уже вполне сложившимся, достаточно опытным коллективом, укомплектованным и пригодным для решения сложных музыкально-художественных задач, что и показала дальнейшая деятельность ТГТОиБ.

Подводя итог, можно сказать, что хор Татарского государственного академического театра оперы и балета от основания труппы в 1939 году и до получения театром своего специализированного здания в 1956 году прошел непростой, но очень интересный путь, который можно назвать периодом его становления.

Список литературы

1. Личное дело Разумного Семёна Григорьевича, на 7 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663 л/с. Оп. 511. Ед. хр. 80.
2. Личное дело Садыковой Сары Закировной, на 5 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ед. хр. 463.
3. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (А–Б), на 224 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 1.
4. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (В–Г), на 195 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 2.
5. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (Д–И), на 188 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 3.

6. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (К–Л), на 240 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 4.
7. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (М–Н), на 204 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 5.
8. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (О–Р), на 133 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 6.
9. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (С–Т), на 228 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 7.
10. Личные карточки уволенных работников театра за 1940–1954 годы (У–Я), на 236 листах // *Архив ТГАТОиБ им. М. Джалиля*. Ф. Р-6663. Т. 8.
11. *Салихова Л. И.* Организация татарского государственного оперного театра в первые годы его деятельности (1938–1941) // *Филология и культура*. 2012. № 1(27). С. 171–177.
12. *Салихова Л. И.* Татарская государственная оперная студия при Московской государственной консерватории (1934–1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х годов XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2009.

А. В. Паршина

студентка Казанской государственной консерватории

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

ОТДЕЛЕНИЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ УЛЬЯНОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Культура Ульяновской области отличается необычайным богатством и разнообразием. Множество различных учреждений способствует духовно-нравственному воспитанию жителей области. Базой для подготовки будущей интеллигенции Ульяновской области, наряду с другими, служит ГУ «Ульяновское музыкальное училище», которое существует уже более 55 лет. В течение почти шестидесяти лет существования училище всегда добивалось высокой эффективности образовательной деятельности, находясь в режиме постоянного развития и совершенствования. Этому способствует грамотно подобранный кадровый состав, включающий в себя представителей высшего звена музыкального образования.

В 1958 году сразу же после открытия Ульяновского музыкального училища открывается и отделение народных инструментов. Сегодня с огромной благодарностью можно вспомнить тех, кто находился у истоков

его формирования и развития. Вызывают глубокое уважение первые преподаватели, заложившие основу будущих достижений ульяновских исполнительской и педагогической школ народников. Имена Е. И. Колобова, А. В. Стахурского, М. И. Просолупова, А. Ф. Подольского, В. И. Курушина, В. И. Юровой навсегда останутся в памяти их учеников. Их вклад в развитие культуры Ульяновской области просто не оценим. Преподавателями народного отдела работали: заслуженный деятель искусств РФ, дирижер военного оркестра Н. М. Михайлов; заслуженный деятель РФ, народный артист РФ, дирижер А. В. Алексеев; дирижеры Н. Г. Алексеев и Н. Н. Чёрный; преподаватели И. А. Чугай, А. И. Павленко, Е. С. Тейтельман, В. Н. Бочкарёв, Ф. Г. Азизова, Г. О. Ковешникова, В. И. Семёнычев, В. Г. Нестеров, Н. И. Коломаров, В. В. Антипенко и многие другие.

Хотелось бы отметить высокопрофессиональных специалистов, которые проделали огромную работу в формировании только что открывшегося отделения. Они внесли огромный вклад в развитие музыкального искусства Ульяновска и области, привили интерес к исполнительству на народных инструментах, подготовили студентов для дальнейшего обучения в вузах и пополнили преподавательские кадры для ДМШ и ДШИ. Среди них Евгений Иванович Колобов – исполнитель, дирижер и педагог, основатель отделения народных инструментов Ульяновского музыкального училища.

Евгений Колобов – выпускник Архангельского музыкального училища и ГМПИ им. Гнесиных. Исполнительскую деятельность начал еще в 1939 году, работая баянистом Архангельского дома пионеров, после войны, с 1946 года, солистом Краснодарской краевой концертной бригады. В 1950 году стал преподавателем ДМШ г. Выксы Горьковской области, с 1957 года – преподаватель Нежинского педагогического института им. Н. В. Гоголя. С 1959 года – заведующий отделением народных инструментов Ульяновского музыкального училища, а с 1971 года – его директор.

Значительная часть воспитанников Евгения Ивановича после окончания училища выбрала специальность педагога-музыканта и исполнителя именно благодаря своему преподавателю, который сумел привить им любовь к музыке, веру в свои силы и талант. Евгений Иванович является заслуженным работником культуры РФ и кавалером ордена Трудового Красного Знамени. В своей деятельности в должности преподавателя он большое внимание уделял обучению студентов на готово-выборном баяне, что в то время было редким явлением. Среди выпускников Е. И. Колобова – В. Курушин, В. Бочкарёв, В. Нестеров, Г. Бажанов (доцент Уфимского института искусств), В. Корунов (дирижер Саратовского театра оперы и ба-

лета), Г. Викторова (профессор музыки в г. Торонто (Канада)), победители всероссийского конкурса баянистов Поволжья Л. Денисов, Ю. Гладков и С. Китаев.

По инициативе Е. И. Колобова и при поддержке Обкома ВЛКСМ и Отдела культуры города Ульяновска начиная с 1963 года проводится конкурс молодых баянистов Поволжья. За 32 года было проведено 17 конкурсов, председателями жюри которых были известные музыканты – Ю. И. Казаков, Н. Я. Чайкин, А. Е. Онегин, К. А. Мясков, П. И. Говорушко, В. Ф. Беляков, Е. Е. Юцевич, А. А. Сурков, В. П. Кузовлев, Б. М. Егоров, Н. А. Давыдов. На этом конкурсе путевку в жизнь получили многие знаменитые баянисты – В. Фильчѳв, В. Максимов, В. Авралѳв, А. Сенин, Ю. Сидоров, С. Войтенко, Э. Элембаев, А. Файзуллин, С. Тюфяков, В. Суханов и многие другие. К сожалению, конкурс прекратил существование из-за материальных трудностей, отсутствия понимания со стороны властей, в связи с перестройкой в стране.

Огромное значение в становлении отделения народных инструментов музыкального училища и развитии народно-инструментальной культуры региона в целом сыграл Виктор Иванович Курушин. В. И. Курушин является выпускником Ульяновского музыкального училища и заочного филиала ГМПИ им. Гнесиных в Уфе. С 1960 года – преподаватель класса баяна, методики, дирижирования, с 1971 – руководитель оркестра народных инструментов, с 1983 – завуч, с 1984 – директор Ульяновского музыкального училища им. Г. И. Шадриной. Виктор Иванович – автор цикла передач «Народные инструменты» на ульяновском телевидении. Среди воспитанников Виктора Ивановича: А. Басманов, А. Павлов, А. Шалкин, А. Романюк, А. Ильичѳв, Р. Ильясов, Т. Дементьева, К. Перков, В. Губанов. Е. Иванов.

Среди видных деятелей отделения народных инструментов Ульяновского музыкального училища можно назвать и Евгения Семѳновича Тейтельман – заслуженного деятеля искусств Башкирии, профессора кафедры инструментального исполнительства УлГУ. Евгений Семѳнович также является выпускником Ульяновского музыкального училища и Уфимского филиала ГМПИ им. Гнесиных. В 1968–1986 годах работал в Уфимском ГИИ в должности декана и проректора по учебной и научной работе. В 1986–1995 годах – проректор по учебной работе Астраханской государственной консерватории. В 1995–1997 годах – директор Астраханского государственного музыкального театра. С 1997 года – руководитель ансамбля русских народных инструментов «Надежда России». С 2005 года Евгений Семѳнович заведует отделением народных инструментов в Ульяновском музыкальном училище.

Важную роль в учебном процессе на отделении народных инструментов играет оркестр народных инструментов. Оркестр был создан одновременно с открытием отделения. Его первым руководителем стал Е. И. Колобов, позднее оркестром руководили В. И. Курушин (1971–2005), а с 2006 года по настоящее время – А. А. Басманов. Оркестр вел и ведет активную концертную работу, выступая в Кузнецке, Пензе, Сызрани, Казани, Саратове, музее-заповеднике Болгара. Оркестр удостоен звания лауреата и дипломанта различных фестивалей, смотров и конкурсов, в том числе международного конкурса в Казани (2011).

Среди преподавателей, составляющих творческое ядро педагогического коллектива отдела, несомненно, важная роль принадлежит педагогу, дирижеру, лауреату всероссийских и международных конкурсов Александру Александровичу Басманову. Александр Александрович – выпускник Ульяновского музыкального училища и Уральской государственной консерватории. После окончания консерватории работал около 10 лет в музыкальном училище города Чайковского (Пермская область). В 1991 году переезжает в Ульяновск и работает в музыкальном училище по классу баяна и аккордеона. В 2000–2005 годах – доцент кафедры народных инструментов факультета культуры и искусства Ульяновского государственного университета. В настоящее время является доцентом ФКИ УлГУ, а также преподает в училище и является руководителем оркестра народных инструментов. Среди выпускников А. А. Басманова: Д. Мухаметшина, В. Форрат, К. Михеев, О. Бердяева, П. Чернейкин, Ю. Культина. В 2010 году А. А. Басманову присвоено звание заслуженного работника культуры РФ.

Отделение народных инструментов подготовило педагогические кадры для десятков музыкальных школ области, концертных исполнителей для филармонии и творческих коллективов города. В 1969 году в городе Димитровграде открывается музыкальное училище, в котором успешно работают выпускники Ульяновского музыкального училища Ю. Ковалевский, Т. Ланцова, Г. Старожукова, А. Проскуров, Н. Паршина, И. Дмитриев и многие другие. Выпускники народного отделения стали основой для открытия и развития кафедры народных инструментов ФКИ УлГУ, административными работниками учреждений культуры в городах и районах области.

Одним из самых известных выпускников училища является Александр Владимирович На-Юн-Кин. В 1974 году он закончил Ульяновское музыкальное училище (класс баяна В. Н. Бочкарёва), в 1979 году – ГМПИ им. Гнесиных (класс баяна Ю. Т. Акимова и А. А. Суркова, по композиции факультативно занимался у Ю. Н. Шишакова). Наибольшую известность А. На-Юн-Кин приобрел как композитор, он является автором большого

количества сочинений для эстрадно-симфонического оркестра, оркестров и ансамблей народных инструментов, концертных пьес для баяна с оркестром, для баяна соло, пьес и фантазий на русские народные темы, транскрипций. В данный момент А. На-Юн-Кин ведет активную концертную деятельность.

Становление и формирование домры в Ульяновске тесно связано с одним из первых педагогов по классу домры в училище – Фаридой Гарифовной Азизовой. Фарида Гарифовна – выпускница Казанской государственной консерватории (класс А. В. Тихонова) – воспитала большое количество хороших музыкантов, которые впоследствии стали известными педагогами, солистами и артистами различных оркестров. Среди них: О. Вилкова, Т. Кузеева, Н. Смирнова, Н. Альшакова, О. Трифонова, Е. Неклюдова, И. Гунина, Г. Пельдякова и многие другие.

Особую роль в формировании и развитии домровой школы училища сыграла Инна Алексеевна Гунина. За годы работы в музыкальном училище она подготовила большое количество лауреатов различных конкурсов, успехами которых может по праву гордиться. Инна Алексеевна – уникальный музыкант и одаренный природой всеми лучшими качествами человек. Инна Алексеевна является выпускницей Ульяновского музыкального училища и Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. С 1995 года И. А. Гунина была солисткой Ульяновской областной филармонии, а также преподавателем в музыкальном училище по классу домры. Среди ее выпускников множество лауреатов всероссийских и международных конкурсов.

Также в этом славном ряду преподавателей отделения хотелось бы отметить преподавателя более молодого поколения, выпускницу Казанской государственной консерватории (класс Г. Ф. Мухаметдиновой) Ольгу Николаевну Вилкову. С 1995 года О. Н. Вилкова в качестве солистки работает в Ульяновской областной филармонии, а также преподает в училище. С 2011 года Ольга Николаевна является доцентом кафедры народных инструментов УлГУ. Среди ее выпускников большое количество лауреатов и дипломантов всероссийских и международных конкурсов: О. Урванцева, Н. Макеева, А. Крашенинникова, М. Бут, И. Маслова, О. Зуева, П. Уланова и многие другие. О. Н. Вилкова – одна из немногих преподавателей региона, которая работает во всех звеньях музыкального образования: школа – училище – вуз. У нее большое количество учеников, начиная с самых маленьких и заканчивая уже сформировавшимися студентами университета. Это дает ей возможность формировать навыки игры на домре у ребенка с малых лет, что способствует гораздо лучшему профессиональному развитию ребят.

Огромную лепту в формирование исполнительства на народных инструментах внесла Лидия Геннадьевна Ларина. Она является педагогом по классу балалайки. После окончания Казанской консерватории Лидия Геннадьевна сразу начинает творческую и педагогическую карьеру в Ульяновске. С 1995 года является солисткой областной филармонии, где ею создается ансамбль народных инструментов «Русская душа». С 2012 года Л. Г. Ларина является директором Ульяновской областной филармонии, активно занимается пропагандой народной музыки в городе и области. Среди выпускников Л. Г. Лариной – С. Павлов, В. Сухорукова, В. Кайманов, Т. Земкова.

Большую роль в формировании и развитии класса гитары в музыкальном училище играет Инна Борисовна Медведева. Она стала первым преподавателем по классу гитары и начала свою работу в музыкальном училище в 1994 году. За годы педагогической работы в Ульяновском училище И. Б. Медведева подготовила множество лауреатов и дипломантов международных, всероссийских, региональных, областных и городских конкурсов, которые успешно продолжили свое обучение в высших музыкальных учебных заведениях.

За почти 60 лет, прошедших со дня открытия отделения народных инструментов, им подготовлено более 600 выпускников, которые трудятся в различных учреждениях культуры. Многие из них, являясь лауреатами международных, всероссийских и региональных конкурсов, 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 ему 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 избранную профессию, народно-инструментальное искусство, уважать традиции и приумножать творческие достижения своих предшественников.

Список литературы

1. Басурманов А. Справочник баяниста / Под общ. ред. Н. Я. Чайкина. М., 1986.
2. Дубовенков Г. Отделение народных инструментов Ульяновского музыкального училища за 1958–1976 годы. Казань, 2016.
3. Суетин И. Этапы развития музыкального профессионального образования в Симбирской губернии – Ульяновской области: Монография. Ульяновск, 2013.

4. Ульяновский государственный университет. [Официальный сайт]. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ulsu.ru/com/spu/music/pck/Vokalnoe_iskustvo/. Дата обращения: 01.03.2017.

А. С. Полесова

*преподаватель Минского государственного
музыкального колледжа им. М. И. Глинки
(Республика Беларусь)*

**ОСВОЕНИЕ ДОСТИЖЕНИЙ В НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ РОССИИ – СОДЕЙСТВИЕ В РАЗВИТИИ
НАЦИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА БЕЛОРУССКИХ ЦИМБАЛАХ**

Всероссийская научно-практическая конференция «Творческое наследие Любови Жук и актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства» (июнь, 2017) посвящена многогранной деятельности известной исполнительницы на гусях, благодаря которой гусли на сегодняшний день являются ярчайшим символом народно-инструментального исполнительства. А сколько попутно проблем было разрешено?! Это сотрудничество с талантливыми мастерами по улучшению звуковых характеристик гуслей, создание ансамбля «Купина», широко известного не только в России, но и странах ближнего и дальнего зарубежья, плодотворные занятия педагогической, общественной и концертной деятельностью, по ее инициативе появляются классы гуслей в музыкальных школах, среднем звене, кружки гусяров в домах культуры и, как венец этому распространению, создание кафедры «Национальные инструменты народов России» в РАМ им. Гнесиных. А сколько души вложено в организацию исполнительских конкурсов на многострунных инструментах, фестивалей! Одно только название «Хранители наследия России» указывает на глубинную деятельность Любови Яковлевны. И результат проведения таких значимых творческих форумов убеждает – существованию национальных традиций, национальных инструментов России суждено быть вечно. Многогранная деятельность Любови Яковлевны объединяет подвижников народного искусства не только России, но и других стран, в частности Беларуси. Она своей кипучей деятельностью дала мощное направление сохранению и, конечно же, дальнейшему развитию национальных инструментов России.

Национальное искусство, в частности инструментальное, – это как дерево, оно должно развиваться свободно, и гений композитора может предложить дальнейшее направление народному инструменту. Не должны со-

бираться народники, чтобы слушать только себя. Талантливые композиторы приходят к народному пластику, к тому, что присуще нашим инструментам, но в новом письме, потому что их композиторский интеллект, их мысль идут впереди «исполнительских». Инструменталистам талантливым, обученным хотелось бы играть не в угоду публике, а исполнять ту образную сферу, где цимбалы звучат органично. И если не будет определенной цели – не будет и перспективы.

Опрос немалого количества преподавателей ДМШ, гимназий, средних учебных заведений, руководителей музыкальных кружков показал, что большинство из них не только знают народные праздники, но и сами участвуют в их проведении, здесь непременно присутствуют цимбалы, гармонь, баян, дудки, жалейки, лиры, различные ударные шумовые инструменты. Наиболее часто называются Купалье (7 июня), Коляды, Масленица, Сёмуха, Юрья, Богач, Дажинки (это уже традиция на уровне руководства государства), Рождество, Пасха, «Гуканне вясны». Педагог прежде всего оказывает воздействие на приобщение и развитие у учащихся ценностного отношения к фольклору.

На вопрос: «Почему преподаватели и их ученики участвуют в народных праздниках?» – ответы следующие: «это традиции моего народа»; «хочу лучше узнать историю, культуру своего народа»; «дети должны воспитываться в традициях национальной культуры».

Самые популярные мелодии, согласно опросу, – это «Купалинка», «Ой, реченька, реченька», «Касиу Ясь канюшыну», «Ой, шэры конь бяжыць», «Ой, рана на Ивана», «Перапёлачка» – в аранжированном виде представлены в сборнике для цимбал с фортепиано «От всей души», автором которого является Ю. Цыганок (наша выпускница среднего звена обучения и выпускница БГАМ профессора Сергеенко Т. П.), «Цячэ вада у ярок», «А я лягу, прылягу», «У субботу Янка ехау ля раки», «Ты мне вясною прыснилася», «Чарку на пасашок» и т. д. Есть здесь и авторские песни белорусских и русских композиторов: «Калина красная», «Ой, мороз, мороз», «Клен ты мой опавший», «Тонкая рябина» и т. д. Что касается белорусских композиторов, то наибольшее количество предпочтений получили И. Лученок, Е. Глебов, Д. Смольский, А. Мдивани, Г. Ермоченков, И. Жиневич, Л. Захлевный, В. Кузнецов, В. Курьян, В. Войтик, В. Оловников, В. Иванов, Ю. Семёняко, Г. Горелова, Г. Вагнер, А. Безенсон, В. Живалевский, А. Козлова, В. Каретников, В. Солтан, О. Елисеенков и др.

Большинство преподавателей музыкально-фольклорных дисциплин считают, что уровень профессиональных знаний и умений в области белорусского музыкального фольклора недостаточен для работы. По мнению преподавателей, в учебных программах необходимо увеличить количество

часов по изучению творчества белорусских композиторов 80-х годов XX – начала XXI века.

На сегодняшний день особенно остро ощущается недостаточное количество обработок народных песен, произведений на военно-патриотическую тематику для цимбал, и преподаватели подсказывают необходимость проведения регулярных творческих встреч с белорусскими и современными композиторами других стран. Например, в мае 2015 года в Белорусской государственной филармонии (Минск) состоялся авторский концерт заслуженного деятеля искусств России, лауреата премии Д. Д. Шостаковича, обладателя медали Русской православной церкви святителя Тихона Задонского I степени, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных, композитора В. В. Беляева; в 2016 и 2017 годах в МГМК им. Глинки Владимиром Владимировичем с большим успехом проведены мастер-классы, он также участвовал в филармонических концертах ансамбля цимбалистов «Золотая струна» и его солистов в качестве исполнителя своих сочинений, в которых заложен утонченный, изысканный мелос славянской души. Своим творчеством он обогатил репертуар для белорусских цимбал, баяна, балалайки; музыкантский интеллект исполнителей на белорусских цимбалах. Например, его знаменитые Вальсы-фантазии по прочтению рассказа Ивана Бунина «Темные аллеи», изумительная по красоте, концертности рапсодия на еврейские темы «Время нашей радости», Концерт-буфф для балалайки с оркестром, который адаптирован для исполнения на цимбалах. В. Беляев умело и со вкусом объединил классические инструменты (камерный оркестр) с цимбалами, что придает общему звучанию необычайную красочность, новизну и свежесть. А какая высокая нравственность по музыкальной выразительности и содержанию заключена в его вокальных сочинениях: святочной кантате «Матушка Мария»; кантатах «Песни Любви» и «Лепшая зямля»; музыкальной фреске «Встает заря над храмом», «Русский сувенир» и других. Большой популярностью среди исполнителей на гусях с камерным оркестром, а теперь и на белорусских цимбалах пользуются: «Андалузский концерт» для гобоя, гуслей (цимбал) и оркестра; концертно для гуслей (цимбал), скрипки и флейты «Из галантных времен»; «Испанское каприччио»; сюита «История любви»: «Мелодия любви», «Спешу к тебе», «Последняя встреча».

2 апреля 2017 года исполнился двадцать один год со дня подписания Договора об образовании Союзного государства России и Беларуси. За эти годы в результате проведения интеграционной культурной политики происходит формирование единого культурного пространства, в котором существуют условия для расцвета национальной культуры наших стран. На это указывают: расширение культурных контактов, реализация социально значимых культурных проектов, сохранение и использование культурного

наследия Беларуси и России, что составляет основу национальной самобытности братских народов.

Молодежь – будущее наших стран, именно она реализует преемственность поколений, накапливает исполнительский и духовно-интеллектуальный опыт, продолжает лучшие традиции наших стран: сохранение и приумножение национального наследия славянской культуры, братскую дружбу.

Уже более двадцати лет существует и действует специальный фонд Президента Республики Беларусь о поддержке талантливой молодежи. Наши ученики, которые имеют звание лауреата на конкурсах, проводимых в России, всегда отмечаются материальными поощрительными премиями и стипендиями фонда.

Для укрепления творческих контактов молодого поколения Беларуси и России проводятся следующие музыкальные фестивали: «Белорусская музыкальная осень», «Минская весна», «Магутны Божа», Фестиваль им. И. Соллертинского, «Старинная и современная камерная музыка» и т. д.

Значимое место среди фестивалей занимает международный фестиваль искусств «Славянский базар» (Витебск), в рамках которого, кроме конкурса молодых исполнителей, при поддержке Белорусского республиканского союза молодежи (БРСМ) проводится День молодежи.

Ансамблю цимбалистов МГМК им. М. И. Глинки «Золотая струна» (художественный руководитель А. С. Полесова) посчастливилось быть участником IV международного фестиваля в Санкт-Петербурге, посвященного Дню России, «В гусли бияше, Русь прославляше», что послужило дальнейшему расширению гуманитарно-культурного сотрудничества между нашими странами. Творческий коллектив «Золотая струна» был приглашен на День славянской письменности и культуры (Москва, 2012) и был участником праздничного концерта, посвященного 1150-летию начала Русского государства (Государственный Кремлевский дворец).

Благодаря инициативе кафедры «Национальные инструменты народов России» Российской академии музыки им. Гнесиных ежегодно проводится всероссийский фестиваль-конкурс «Символы национальной культуры. Гусли и гармонь», в котором активное участие принимают цимбалисты из Беларуси, а это способствует воспитанию у молодежи национального самосознания, патриотизма, сохранению и развитию культурного наследия наших стран. Всероссийский фестиваль-конкурс народного искусства «Хранители наследия России», в этом году уже десятый по счету, вновь собирает хранителей национальных культур народов России и других стран ближнего и дальнего зарубежья на праздник народной культуры.

Мы, преподаватели национальных инструментов, работаем с молодежью и видим, как ее сознание подвержено влиянию Интернета (стремле-

ние найти новый опыт за пределами своей культуры), что является одним из главных факторов, формирующих молодежь. Это может иметь негативный характер, когда нивелируется собственная национальная культура из-за принятия только западных ценностей, но вместе с тем надо отметить, что Интернет дает свободу для создания своей «национальной территории». Большинство порталов предлагают свои услуги как на русском, так и на белорусском языке, т. е. в Интернете образовались целые «национальные культурные пространства», и происходит это не путем слепого подражания достижению уровня культуры других стран, а переосмысления и творческой интерпретации увиденного, услышанного исполнительского опыта.

Переосмысление нового опыта в рамках собственного инструментального исполнительства дает сильный толчок к его дальнейшему развитию на белорусских цимбалах, взаимообогащению своей национальной культуры.

Список литературы

1. *Беляев В. В.* Личность исторического масштаба // Гусли. 2016. Спецвыпуск.
2. *Жук Л. Я.* Современный гусли. Взгляд исполнителя // Гусли. 2007. № 1.
3. *Кирнарская Д. К., Волков Л. В., Кукушкин Д. Н.* О гусях, академии и Любви Жук // Гусли. 2016. Спецвыпуск.
4. *Попова В.* Талант заметят: Молодежь наших стран-соседей готовит новые проекты // Советская Белоруссия. 2006. (Союз)

А. С. Попов

доцент Казанской государственной консерватории

Д. С. Потёмкина

студентка Казанской государственной консерватории

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОТДЕЛЕНИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ АЛЬМЕТЬЕВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА ИМЕНИ Ф.З.ЯРУЛЛИНА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА АККОРДЕОНЕ В РЕСПУБЛИКЕ ТАТАРСТАН

Активное развитие аккордеонного исполнительства в последние десятилетия в России позволяет говорить о нем как о ярком и самобытном явлении, имеющем свою историю и этапы развития. Вопросы популяризации и развития баянной и аккордеонной музыки в Республике Татарстан рас-

сма тривались в работах В. Яковлева, А. Файзуллина, А. Протасова, А. Попова и др.

В настоящее время проблемы истории и практики аккордеонного исполнительского искусства в Республике Татарстан представляются своевременными и актуальными. Особое значение в развитии исполнительства на аккордеоне в РТ имела деятельность музыкальных учебных заведений – Казанской государственной консерватории, средних специальных учебных заведений, ДМШ и ДШИ: они создавали прочную основу для пропаганды аккордеона и для достижения аккордеонистами высокого исполнительского уровня. Значительный вклад внесло отделение народных инструментов Альметьевского музыкального училища имени Ф. З. Яруллина¹. Тем не менее необходимо раскрыть значение и иных факторов, способствовавших развитию исполнительства на аккордеоне в Альметьевске и РТ. Среди них: а) заинтересованное отношение, вдумчивая и планомерная работа преподавателей отдела, направленная на выработку особой миссии отдела; б) определение целей и задач развития отдела и исполнительства на народных инструментах, в том числе на аккордеоне; в) развитие проектной деятельности и г) реальная организация работы отдела, сопряженная с реализацией отмеченных выше аспектов.

Очень многое в деятельности отдела народных инструментов колледжа зависело от кадров, которые работали и работают в нем. Благодаря заинтересованности, творческому единению и усилиям музыкантов сложилась уникальная направленность деятельности отдела, определены его стратегия, тактика, художественные и профессиональные направления развития, обозначены цели и задачи. Активное участие в разработке стратегии развития и в ее реализации принимали преподаватели баяна и аккордеона отдела: заслуженный работник культуры РТ В. И. Цветков, заслуженный работник культуры РТ А. А. Лапочкина, заслуженный артист РТ В. А. Еремеев, заслуженный работник культуры РТ Г. В. Еремеева, Ф. Галеев и др.

В работе отдела учитывалась преемственность в музыкальном образовании и культуре. На протяжении многих лет колледж является примером реализации трехступенчатой структуры музыкального образования «школа – колледж – вуз», что способствует решению ряда проблем, касающихся подготовки высокопрофессиональных кадров для учреждений культуры и искусства РТ, выявления одаренных детей, поддержки молодежного творчества. При учебном заведении работает музыкальная студия для детей, которые после ее окончания поступают в колледж, а затем лучшие из них продолжают обучение в Казанской государственной консерватории и других вузах культуры и искусства.

¹ В 2008 году училище было переименовано в музыкальный колледж.

Значительную роль в выработке стратегии и тактики развития отдела народных инструментов сыграла деятельность его преподавателей. Так, выпускник Альметьевского музыкального училища (класс Антонины Алексеевны Лапочкиной) и Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова (класс Валерия Ивановича Яковлева), аккордеонист, ныне преподаватель колледжа Владимир Еремеев выпустил более 75 аккордеонистов. Среди наиболее выдающихся из них: лауреат Международного конкурса в г. Кастельфидардо (Италия), арт-директор Государственного оркестра народных инструментов РТ Рустам Мухаметзянов; лауреат всероссийских и международных конкурсов, преподаватель Казанского музыкального колледжа Евгений Сакмаров; лауреат международного конкурса «Фольклор без границ» в Болгарии, преподаватель Альметьевского музыкального колледжа Максим Дыренков и многие другие.

Автор настоящей статьи, выпускник Альметьевского музыкального колледжа, обладатель Гран-При Международного конкурса в Швейцарии (Женева, 2000), лауреат I премии Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах (Курган, 2005), ныне доцент Казанской государственной консерватории и заведующий секцией клавишных инструментов Казанского музыкального колледжа им. И. В. Аухадеева, директор ДМШ г. Зеленодольска Антон Сергеевич Попов, кроме педагогической, ведет активную концертно-исполнительскую деятельность, пропагандирует аккордеон в различных амплуа – от сольных выступлений до участия в ансамблях и концертах оркестра народных инструментов студентов КГК, дает мастер-классы, открытые уроки в ДМШ и ДШИ в городах Татарстана, Чувашии, Удмуртии, Марий Эл.

Благодаря поддержке муниципальных, республиканских и федеральных структур – Министерства культуры РФ, Министерства культуры РТ, Казанской государственной консерватории, Казанского и Альметьевского музыкальных колледжей – реализовывались масштабные культурные проекты, предполагавшие участие большого числа ярких исполнителей-аккордеонистов и многих тысяч слушателей. Одним из проектов является международный фестиваль-конкурс «Феерия аккордеона» (один из организаторов – А. С. Попов), который проводится в республике с 2011 года по настоящее время. За эти годы состоялось более 100 музыкальных встреч со зрителями, более 15 тысяч зрителей открыли для себя новые имена композиторов и аккордеонистов-исполнителей Татарстана и России.

Яркий след оставляют выступления аккордеонистов, получивших профессиональное образование в Альметьевском музыкальном колледже и в Казанской консерватории: Евгения Антонова, Антона Попова, Евгения Сакмарова, Диляры Гарифуллиной, Марии Тугушевой, Александра и Максима Дыренковых.

Важным фактором успеха в развитии аккордеонного исполнительства является выраженная профессиональная исполнительская направленность работы отдела народных инструментов и основательная методическая база. Рабочие программы по дисциплинам «Специальный класс аккордеона», «Ансамбль», «Аккомпанемент» предусматривают развитие навыков игры на аккордеоне, необходимых для дальнейшей практической деятельности в качестве солиста, артиста ансамбля, оркестра, концертмейстера и преподавателя. В общей системе музыкально-исполнительской подготовки одно из главных мест занимает игра в ансамбле. Дисциплина «Ансамбль» на отделении народных инструментов является обязательной. Среди студенческих ансамблей можно выделить ансамбли «Ялыкын», «Яшьлек», «Мадина» и др.

Значительный импульс для пропаганды аккордеона и развития исполнительства в Альметьевске и РТ в настоящее время придают концертные выступления педагогов колледжа. Так, организованный в 1999 году Владимиром и Гузьял Еремеевыми дуэт «Мелодии и ритмы» гастролирует в Казани, Челябинске, других городах РФ и за рубежом. Семейный дуэт Еремеевых является победителем международных конкурсов и фестивалей в Италии, Чехии, Болгарии, Франции, Испании, Санкт-Петербурге, Самаре, Казани.

Исследование деятельности отделения народных инструментов Альметьевского музыкального колледжа позволяет сделать заключение о том, что она сфокусирована на достижении максимально высокого уровня подготовки высокопрофессиональных аккордеонистов-исполнителей – солистов ансамблей и оркестров; на организации широкомасштабной концертно-исполнительской деятельности и пропаганды исполнительства на аккордеоне; на вовлечении студентов и преподавателей колледжа в активную творческую концертно-исполнительскую деятельность. Все перечисленное оказалось весьма эффективным и способствовало значительному подъему исполнительства на аккордеоне в Республике Татарстан.

Список литературы

1. *Еремеева Г. В.* Кузница музыкальных кадров // Духовно-нравственное, эстетическое, этнохудожественное воспитание молодежи средствами музыкального искусства: Материалы республиканской науч.-практ. конф. Казань, 2004.

2. *Еремеев В. А.* Ее профессиональное кредо – научить // Культурные опыты: новый модерн и традиция: Материалы науч.-практ. конф. Альметьевск, 2013.

3. *Попова Н. Ю.* Музыкальная культура как проявление социокультурной жизни общества. Набережные Челны, 2011.

4. *Попов А. С.* Несколько слов о гармонике // Вопросы преподавания и исполнительства на баяне и аккордеоне в учреждениях культуры искусства на юго-востоке РТ: Материалы науч.-практ. конф. Набережные Челны, 2011.

5. *Яковлев В. И.* Первые педагоги кафедры народных инструментов // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее: Вып. 2. Казань, 2005. С. 154–167.

А. Ю. Протасов

профессор Казанской государственной консерватории

СОНАТЫ ДЛЯ БАЯНА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

О художественном значении сонаты можно судить по тому, какую роль она играет в музыкальном искусстве. Соната – один из важнейших жанров камерной музыки, название крупного, обычно многочастного произведения, предназначенного для какого-либо сольного инструмента или для ансамбля. Художественный замысел, который, например, в симфонии осуществляется силами большого коллектива, в сонатах раскрывается творческими усилиями одного или нескольких исполнителей. Наиболее глубоким по своему идейному замыслу сонатам свойственна широта и подлинная «симфоничность» развития. В статье предпринят обзор сонат для баяна отечественных композиторов.

В своем классическом виде соната состоит из трех или четырех частей. Первая – быстрая и, как правило, пишется в сонатной форме. Вторая – медленная, пишется в разных формах (сонатной, трехчастной, вариационной). Третья (в четырехчастном цикле) – подвижная, обычно носит танцевальный или скерцозный характер (менуэт или скерцо). Финал – быстрый, пишется в форме сонатного аллегро или в форме рондо. Следует заметить, что последовательность частей в цикле, их характер, роль в драматургии, наличие сонатной формы и особенности ее строения не являются неизменными. Они претерпевают в ходе музыкально-исторического развития значительные изменения, обусловленные задачами, возникающими перед композиторами. Так, среди сонат для баяна отечественных композиторов наряду с четырехчастным сонатным циклом часто встречаются циклы трехчастные, двухчастные и одночастные. Тенденция к одночастности цикла объясняется стремлением к большей концентрированности и непрерывности в воплощении содержания произведения. Например, Соната № 1 Н. Чайкина, Соната А. Тимошенко, Соната № 1 А. Кусякова – четырехчастный цикл; Соната Ю. Шишакова, Соната А. Нагаева, Соната № 2 В. Золо-

тарёва, Соната Г. Банщикова, Соната В. Довганя – трехчастный цикл; Соната № 6 А. Кусякова, Соната В. Бонакова, Соната № 2 К. Волкова – двухчастный цикл; Соната П. Лондонова, Соната № 1 К. Волкова, Соната № 5 А. Кусякова, Соната Л. Любовского, Соната Ш. Тимербулатова – одночастные сонаты.

Обращение композиторов, пишущих музыку для баяна, к жанру сонаты обусловлено поисками новых художественных образов, средств их воплощения, возросшим уровнем исполнительского мастерства, а также утверждением народно-инструментального жанра в сфере академического камерного искусства. Поэтому в оригинальном репертуаре баянистов обнаруживаются свойства и тенденции, присущие и другим камерно-инструментальным областям – фортепианной, скрипичной, органной. Это углубление в психологический мир личности, усложнение средств выражения, обращение к таким техникам, как атональная, додекафонная, сонорная и др. Вместе с тем своеобразная роль инструмента в музыкальной культуре, восприятие его как народного оказывает влияние на композиторов, продолжая фольклорную линию в их творчестве для баяна. Совершенствование конструкции баяна, появление многотембрового готово-выборного инструмента, обладающего широкими возможностями (например, равнозначностью и насыщенностью партий правой и левой рук исполнителя), обуславливают изменение в специфике передачи содержания и обогащение музыкального языка в создаваемых произведениях.

В процессе обновления образного строя и выразительных средств в сонатах для баяна мы можем выделить две взаимосвязанные тенденции. С одной стороны, ряд композиторов продолжает развивать лучшее, что было достигнуто на предыдущих этапах развития жанра, опираясь на народные и классические традиции, сложившийся образно-интонационный строй и т. д. С другой же – авторы стремятся представить результаты поисков в образной сфере, новых приемов звукоизвлечения и т. д. Первая тенденция обуславливает традиционное направление в развитии сонаты для баяна, вторая – новаторское. К первому следует отнести произведения авторов старшего поколения (40-е – 50-е годы XX века), для которых характерен круг традиционно используемых в то время образов и средств музыкального языка: Сонаты № 1, № 2 Н. Чайкина, сонаты Ю. Шишакова, К. Мяскова и др. Интересно отметить участие в развитии традиций этого периода более молодых авторов: А. Тимошенко, В. Семёнова, Е. Дербенко, А. Прибылова и др. В сонатах ряда других композиторов мы видим ярко выраженные поиски новых «резервов» в образной и интонационной сфере. Это В. Золотарёв, К. Волков, Г. Банщиков, А. Журбин, А. Кусяков, С. Губайдулина, А. Нагаев, Е. Подгайц и ряд других. Интересно отметить такой

факт: появление Сонаты № 3 В. Золотарёва в 1973 году послужило толчком к написанию первых сонат А. Кусяковым в 1974 году, К. Волковым в 1976 году, Г. Банщиковым в 1977 году, А. Нагаевым в 1977 году.

Если охарактеризовать процесс развития жанра сонаты для баяна в ракурсе представленных выше направлений, то в первом (традиционном) наиболее представленными и разработанными являются образные сферы лирики, юмора и эпики. В этих сонатах композиторы обогащают лирическую сферу за счет соединения ее с эпическим началом, иногда достигая значительной драматизации образов. Данное направление также характеризуется заметной тенденцией к расширению спектра привлекаемых фольклорных источников, музыки разных народов («Баскариада» В. Семёнова), к использованию имитации народного хорового пения либо не применявшихся ранее древних вокальных жанров (например, закличек, зовов в сонатах К. Волкова, А. Кусякова, А. Нагаева).

Новаторское направление развития жанра отражает стремление композиторов к освоению вновь открывающихся художественных возможностей баяна, к глубокому переосмыслению традиционных родов искусств – лирики, эпоса, драмы и активным привнесением в них новых образных черт. Одним из основных путей развития этого направления в развитии жанра сонаты для баяна в творчестве отечественных композиторов стал модернистско-конструктивистский (соната С. Губайдулиной). Особый аспект в развитии новаторского направления связан с формированием новых – неофольклорных – тенденций в творчестве композиторов России, трансформациями в их мышлении. «Эволюция музыкального мышления в XX веке привела к созданию новых форм и методов претворения фольклора в творчестве композиторов авангардного направления. Эти формы являются отражением общих тенденций нового времени», – писала А. А. Михайлова [2. С. 85]. К этому направлению можно причислить некоторые сонаты А. Кусякова.

Невозможно не отметить еще одну важную общую тенденцию в развитии жанра сонаты для баяна: это усложнение и интеллектуализация содержания, которая у сонат второго направления протекает более интенсивно, чем первого. Широко применяемым средством для создания «интеллектуализированных» музыкально-художественных образов становится полифонизация фактуры (например, в Третьей сонате А. Кусякова). Темы, содержащиеся в применяемых композиторами разнообразных полифонических формах, характеризуются значительной интонационной остротой, ладогармонической свободой, контрастностью ритмического рисунка.

В образном строе сонат ярко проявляется свойство произведений искусства последних лет – повышенная экспрессия. Также отличительной особенностью современных сонат для баяна является усиление контраст-

ности образов, их противопоставление и столкновение. Отсюда более пристальное внимание композиторов к разработке «негативных» образов. Типичными средствами в их создании являются сонорные эффекты. Качественно обновляя области образного содержания за счет драматизированных, порой трагических звучаний, поиска новых оттенков лирики, эпоса, современные композиторы воплощают в жанре сонаты жизнеутверждающие концепции, а также продолжают традиции предшествующего этапа развития этого жанра.

В настоящее время мы можем наблюдать параллельное развитие двух обозначенных выше направлений развития жанра сонаты, которые, на наш взгляд, будут актуальны и одинаково востребованы в будущем.

Список литературы

1. Берков В. Сонатные формы и строение сонатно-симфонического цикла. М., 1961.
2. Михайлова А. А. Неофольклоризм в музыке для баяна А. Кусякова // Баян, аккордеон, национальная гармоника в XXI веке: Материалы XV Всероссийской науч.-практ. конф. и Всероссийского конкурса науч. работ и метод. разработок преподавателей ссузов и вузов. Ростов н/Д, 2013. С. 84–97.
3. Михайлова А. А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006.
4. Платонова С. Современный оригинальный репертуар баяниста // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 74. М., 1984. С. 95–116.

Т. С. Рыжова

студентка Казанской государственной консерватории

Е. В. Порфирьева

*кандидат искусствоведения, профессор
Казанской государственной консерватории*

«ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ШУМАНА» И. БРАМСА В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА И РАЗВИТИЯ ЖАНРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА

Фортепианная музыка, так же как симфоническая, вокальная и камерно-инструментальная, представляет собой любимую сферу творческого самовыражения Иоганнеса Брамса. Эта область творчества составляет зна-

чительную долю музыкального наследия композитора: около 37 фортепианных опусов – это третья часть изданных Брамсом сочинений. Значительное место среди них занимают фортепианные вариационные циклы. Следует заметить, что Брамс внес весьма значительный вклад в развитие вариационной формы во второй половине XIX века. Всего им написано пять циклов для фортепиано. Это «Вариации на тему Шумана» ор. 9, «Вариации на собственную тему» ор. 21 № 1, «Вариации на венгерскую тему» ор. 21 № 2, «Вариации и фуга на тему Генделя» ор. 24 и «Вариации на тему Паганини» ор. 35¹. Как пишет М. Друскин, «сам Брамс указывал, что после Шумана возник новый тип цикла, основанный не на формальном варьировании темы. Он не смог найти точного определения этого типа и назвал его *Phantasievariationen*, что в вольном переводе означает: вариации, выражающие определенную поэтическую идею» [2. С. 89]. Это высказывание в полной мере применимо к одному из вариационных циклов Брамса – фортепианным «Вариациям на тему Шумана» ор. 9. Интерес к данному сочинению вызван тем, что это один из характерных, но малоисследованных опусов Брамса как в эстетическом плане, так и с точки зрения специфики его музыкального языка.

Этот вариационный цикл написан в 1854 году вместе с еще одним фортепианным опусом – 4 балладами ор. 10. К этому времени композитором уже были написаны три ныне знаменитые фортепианные сонаты, песни ор. 3, 6, 7, а также ряд произведений, которые автор, быть может, в период глубоко переживаемого эмоционального потрясения либо просто не удовлетворенный качеством написанного, решается уничтожить.

Исторически значимо это произведение прежде всего тем, что в нем проявляется характерная романтическая особенность, связанная с тем, что композитор, создавая фортепианный опус, погружает слушателей в сложный эмоциональный мир, отражающий перипетии его личной жизни. Как многие другие произведения искусства романтической эпохи, «Вариации на тему Шумана» носят автобиографический характер. Логично, что столь глубоко личное произведение написано Брамсом для фортепиано. Любовь композитора к фортепиано не случайна. Брамс считал возможным выразить самое сокровенное именно на рояле. Так же как ранее фортепианные произведения Шумана были пронизаны образами близких ему людей, в фортепианных опусах Брамса мы находим большое число автобиографи-

¹ Кроме того, форма вариаций Брамсом используется также в симфонической и камерно-инструментальной музыке. Назовем лучшие образцы данного жанра у Брамса: в области симфонической литературы – это «Вариации на тему Гайдна» ор. 56, а также вариации в финале Четвертой симфонии, в камерных произведениях – ансамблях с участием кларнета и других произведениях композитора.

ческих «ссылок» к семье Шуманов, к его любимому другу Й. Иоахиму, Агате фон Зибольд, Гермине Шпис. Все они восхищались чистотой мысли автора, задушевностью его композиций в сочетании с пылкостью выражения. Современники отмечали «мелодическое очарование светлых и, одновременно, горестных тем, блеск фактуры, архитектурное величие формы» [Цит. по: 5. С. 5].

Анализируя «Вариации на тему Шумана», можно прийти к мысли, что в них отзывается жизненная драма композитора, лейтмотивом которой становится любовь Брамса к Кларе – жене его друга и учителя Роберта Шумана. Неудивительно, что эти «Вариации» он посвящает именно ей. Отпечаток этой жизненной ситуации становится скрытой сюжетной линией сочинения. Здесь Брамс смог создать и соединить образы разных персонажей в одном художественном пространстве, тем самым создав «памятник» Шуману и своему другу Кларе Вик, которая на протяжении всей жизни композитора оставалась его музой и главным пропагандистом его сочинений. Это произведение как никакое другое исполнено завораживающей искренности, которую мы не сможем найти в других сочинениях Брамса начального периода.

Конечно, следует понимать, что попытка толкования содержания этих «Вариаций» представляет собой решение «своеобразной теоремы», в которой нельзя будет точно сказать, что выводы, к которым мы придем, будут верными. Здесь мы всегда находимся в значительной мере на том поле, которое не является продолжением музыкального произведения. Возможно найти аналогии в психологии, литературе, нравственной сфере, в самой жизни, но утверждать что-то конкретное не представляется возможным. На наш взгляд, ключом к пониманию этого сочинения являются авторские пометки в авторском тексте ор. 9. Как пишет К. Флорос, композитор обозначил отдельные вариации этого цикла именем Брамса, а другие – именем Крейслера. Если под первым именем он говорит как бы от себя, то, подписываясь Крейслером, Брамс перевоплощается в вымышленного героя крупнейшего немецкого писателя-романтика Э.-Т. Гофмана. Этот персонаж, можно сказать, воплощает его *alter ego*. Обращение к этому образу уже было разработано Робертом Шуманом в его «Танцах Давидсбюндлеров», не случайно им так проникся и Брамс.

15 августа 1854 года Брамс пишет письмо Кларе Вик, в котором проводит мысль о раздвоенности своего «Я». Приведем небольшой фрагмент этого письма: «Крейслер и Брамс спорят... у каждого свое решительное мнение и каждый его отстаивает» [Цит. по: 4. С. 174]. В чистом виде этих двух начал нет почти нигде, Брамс их, по всей видимости, по следам Шумана, хотел просто обозначить, позднее поняв, что для него в этом нет не-

обходимости. У Шумана подобного рода обозначения являются выражением литературности мышления и элементами программности, к которой Брамс, как известно, был равнодушен. Поэтому делать на этом акцент не стоит, ведь больше мы подобных свидетельств нигде не найдем. Вместе с тем в плане понимания мышления Брамса это свидетельство представляет безусловный интерес.

Как уже было сказано, вариации – одна из форм, постоянно привлекавших Брамса. Интересно привести высказывание композитора о вариационной форме: «Иногда я размышляю о вариациях и считаю, что они должны были бы быть выдержаны более строго и чисто. Старые мастера строго сохраняли на всем протяжении вариаций бас темы, который и был собственно темой. У Бетховена так красиво варьируется мелодия, гармония и ритм. Иногда я нахожу, однако, что новое поколение слишком копается в теме. Мы все боязливо придерживаемся мелодии, но не разрабатываем ее свободно, в сущности, не создаем из нее ничего нового, а лишь нагружаем ее. Из-за этого мелодию совсем нельзя узнать...» [Цит. по: 1. С. 73]. В этом высказывании содержится глубоко заложенный смысл представления композитора о вариационном процессе и традициях, на которые он опирается, создавая свои вариации. Так, здесь он говорит о принципе прорастания, при котором происходит постоянное интонационное обновление, не теряющее связей с исходной темой или ее основным зерном.

Несомненно и то, что опорой и «учителем» в жанре вариаций для Брамса стал Бетховен. В свои еще юные годы, будучи молодым композитором, Брамс изучал многочисленные вариационные циклы своего великого предшественника. Перед ним встала задача объединения длинной цепи сменяющих друг друга эпизодов. Бетховен в своих вариациях решил эту проблему, соединив два-три соседних эпизода общей технической задачей, добившись тем самым распределения их по группам. Брамс в «Вариациях на тему Шумана» тоже использует этот прием, объединив 16 вариаций, входящих в этот цикл, в контрастные смысловые группы

Вместе с тем «Вариации на тему Шумана» представляют собой яркий образец весьма характерных для романтической эпохи свободных вариаций, с присущей им свободой варьирования. Тип свободных вариаций смог воплотить многие характерные черты романтической эстетики. В. Цуккерман дает следующее определение сочинениям данного типа: «Свободным следует считать варьирование, где имеет место преодоление общескрепляющих средств – изменение формы, внутреннего строения, гармонии, мелодического остова, метра и темпа» [7. С. 70].

Стилевыми и структурными особенностями данного вариационного цикла, характерными для типа свободных вариаций, являются:

1) подчеркнутая индивидуализация, самобытность, структурная законченность отдельных вариаций, причем каждая из них представляет собой своего рода инструментальную миниатюру. Это однако не исключает целостности цикла, возникающей на основе объединения вариаций в группы;

2) характерный углубленный психологизм образного строя и связанное с этим расширение диапазона авторских интонаций; музыкальная палитра композитора глубока, она включает в себя огромный диапазон состояний: от сдержанных до раздирающе скорбящих;

3) жанровое своеобразие каждой отдельной вариации, типичное именно для свободных вариаций.

Отдельное внимание нужно уделить теме этого цикла. В качестве темы для «Вариаций на тему Шумана» Брамс выбирает «Пестрые листки» ор. 99 Шумана, конкретно № 1 из 2-й тетради сочинения (в Девятой вариации он использует и следующий номер из этого опуса). Интересно, что к этой теме обратилась и Клара, написавшая Вариации ор. 20 в 1853 году, за год до сочинения Брамса. Эта тема несет признаки, свойственные темам вариационных циклов. Как представляется, эти признаки проявляются, во-первых, в ее хоральном складе изложения, дающем богатую почву для дальнейшего развития, во-вторых, в характерном темпе *Ziemlich langsam* (довольно медленно), наконец, тему отличает отчетливость конструкции, ясной для быстрого восприятия, и простой гармонический язык. Эти черты типологически значимы для традиционных тем вариационных циклов.

Особо следует остановиться на обилии полифонических приемов и полифонизации фактуры в целом, что свойственно этому вариационному циклу и составляет его характерную особенность. К полифонии композитор тяготел на протяжении всей своей жизни. Брамс постоянно совершенствовал свое мастерство и чувствовал необходимость в освоении полифонической техники. С этой целью он сочинял каноны для разных инструментов на красивейшие темы и вырабатывал свой собственный стиль. Полифонические средства позволяли композитору выразить очень непростые, внутренне противоречивые состояния. Истинно романтическое чувство внутреннего конфликта, «споры» голосов, «столкновение мнений» придают музыке многоликость, сложность. Это и подталкивает Брамса писать музыку полифоническую, такую музыку, которая смогла бы выразить его собственное противоречивое мироощущение. Интересно, что особенно он был увлечен полифоническими приемами в начальный период творчества, и «Вариации на тему Шумана» ор. 9 соответственно дают богатый материал для рассмотрения полифонической техники Брамса. Именно в этом сочинении полифония позволила ему выразить сложные диалектические состояния, совместить разных персонажей, их образы и темы. Тем самым он создал памятник Шуману и своим чувствам к Кларе. Их темы, как

тени, идут друг за другом, будто они находятся уже за гранью реальности. От этого вся музыка ощущается достаточно трагично.

Конкретизируя, можно сказать, что богатство полифонических приемов здесь проявляется прежде всего в обилии канонов. В них Брамс предстает как знаток контрапунктической техники, об этом свидетельствуют не только четыре канона, включенных в ткань «Вариаций», но и каждая вариация в отдельности.

Перед исполнителем при освоении этого музыкального произведения встает множество трудностей, но все их можно свести к двум – работе над звуком и музыкальным временем. Прежде всего, необходимо детальное «слышание» богатой брамсовской фактуры, наполненной множеством интонационных, полифонических, колористических задач. Перед нами остро встает вопрос создания конкретных звуковых представлений, воплощения множества исполнительских деталей, тесно связанных с ритмической пульсацией, включая агогические моменты. Без этого музыка будет казаться слушателю скучной и однообразной. Необходимость этого так велика, потому что большинство вариаций (пьес) этого сочинения преимущественно кантиленного характера.

Наконец, исполнение музыки Брамса, имеющей неисчерпаемый художественный потенциал, требует от исполнителя особой тонкости в ощущении ее стилевых координат. Как отмечает Людвиг Финшер, «эту музыку нельзя воспринимать в одной плоскости, ибо она – и консервативная, и прогрессивная, одновременно классическая, барочная и романтическая – ностальгически, рефлексивно отражается "сама в себе"» [3. С. 170]. Эта многомерность музыки Брамса и предъявляет особые требования как к ее исполнителям, так и к слушателям.

Список литературы

1. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. М., 1986.
2. Друскин М. С. История зарубежной музыки второй половины XIX века. Вып. 4. М., 1967.
3. Финшер Л. Два образа. Размышления в связи с юбилеем // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 170–173.
4. Флорос К. Популярность Брамса // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 173–177.
5. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса. Н. Новгород, 2012.
6. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. М., 1986.
7. Цуккерман В. А. Анализ музыкальной формы. Вариационная форма. М., 1974.

М. А. Сабелькина

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

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

«БОЖЕСТВО» КОМПОЗИТОРА ЯРОСЛАВА СУДЗИЛОВСКОГО: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ

История создания симфонической мистерии «Божество» Я. Судзиловского интересна и необычна. Она создавалась композитором как дипломная работа в Московской консерватории. Несмотря на написание произведения в студенческие годы, Судзиловский не считает эту работу учебной. Многие работы композитора, созданные на 4–5 курсах МГК, вошли в репертуар крупных коллективов страны, некоторые, такие как струнное трио «Караноги», – в программы по инструментовке, образовательные курсы.

Оценивая свою симфоническую мистерию «Божество», Судзиловский вспоминает: «Работа рождалась сложно. Для диплома это было удивительно, неожиданно. Не ожидал, что столько шума выйдет из этого»¹. Создание в 2005 году «Божества» явилось огромным культурным событием в Москве, а премьера и репетиции были охарактеризованы Я. Тимофеевым как «первый со времен диплома Альфреда Шнитке грандиозный скандал, расколовший московскую культурную общественность в плане оценки и восприятия работы».

«Божество» создавалось в 2005–2006 годах. Длительное время шла работа над сбором музыкального материала, оттачиванием деталей. Так, предшественником «Божества» было симфоническое полотно «Дыхание Земли» – гораздо меньшее по объемам, фрагменты, даже целые симфонические разделы которого использованы в измененном виде в партитуре «Божества».

В собственном каталоге композитор пишет о создании мистерии: «Сочинение во многом знаковое и для меня, и для всего моего творчества. Впоследствии "Божество", первоначально задуманное как абсолютно автономный творческий акт, стало второй частью огромной симфонической Квинтологии, в которую вошли мои симфонические работы за 15 лет, т. к. все они в той или иной степени идеологически связаны: первая – "Гефсиманский сад" (2004) – передает атмосферу и воздух этого мистического места, вторая – "Божество" (2005) – это показ дикой, ничем не сдерживаемой энергетики Божества – той силы, которая рано или поздно вступит

¹ Из личной беседы с композитором Я. Судзиловским.

в права на Земле построением Великого Храма Вселенной. Третья – "Иллюминатор" – "Несущий Свет" – образ Истинного знания. По составу оркестра самая сложная часть. Необходимо было передать эту мощь, силу пришедшего на Землю, несущего этот Свет. Четвертая часть – "Универчел" – рождение универсального человека. Здесь заложена моя генетическая идея о революции генного кода человека. И пятая часть – хоровая. Обретение мира. Для меня тема войны и мира внутри духа проходит сквозь всю мою жизнь, она генеральна».

Сочинение программное, это видно уже с самого названия мистерии. По замыслу композитора, «Божество» – это некая «сверхдуховная» субстанция, энергия универсального «Божества», которая при помощи музыки должна прийти в мир. Ярослав Судзиловский неоднократно в своих интервью называл музыкантов некими «священниками духа»: «Для меня музыканты – это что-то особое в том понимании, что нельзя сказать, что мы занимаемся ремеслом. Мы не производим ничего материального. Ни предметов, ни продуктов, ничего связанного с идеей потребления. Оттого мне кажется, что музыканты ближе к теологии, священству. И те, и другие занимаются одним и тем же: лепят душу человека и пытаются контролировать ее»¹.

Эта идея легла в основу «Божества» и очень четко отразилась в партитуре. Музыканты в «Божестве» рассматриваются именно как «жрецы», призывая энергетику универсального Божества в этот мир. Затем они также должны запереть Божество в его «сверхмире», не дав этой пока мало изученной энергии просочиться в наш мир.

Мистериальность данного замысла отчасти перекликается с мистерией А. Н. Скрябина, за одним исключением: Я. Судзиловский более прагматичен в вопросе работы с «божественными энергиями», в отличие от своего великого предшественника. Теория Божества в его интерпретации ни в коем случае не выводится в ту степень, которая должна и изменить мир, и перевести человечество в новое измерение. Здесь мы видим скорее попытку при помощи музыки влиять на подсознание человека, его мироощущение, понимание задач Божественного творения сквозь призму философии. В программе мистерии также нашла свое первое реальное воплощение концепция пути к «двум Храмам», о которой Судзиловский пишет в своей теоретико-философской работе «Базис».

По словам Судзиловского, «смысл данного сочинения состоит в том, чтобы, отчасти продолжив искания и начинания А. Н. Скрябина, вызвать

¹ Судзиловский Я. Интервью В. Петрову // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Астрахань, 2014. С. 51.

при помощи музыки в этот мир Божество, которому суждено привести дела этого мира в порядок. Музыканты представлены здесь не как ремесленники, а как священники, посвященные в музыку – науку тайную, доступную немногим. Они призывают при помощи звуков Божество, вернее его энергетику, которая, выплескиваясь в этот мир и показав Себя, должна вернуться назад. Пока. До того определенного момента истины, когда человечество признает необходимость создания единой мировой сверхрелигии»¹.

Строение композиции произведения более тонко и сложно. В партитуру наравне с инструментами симфонического оркестра вводится декламативно-речитативный компонент – использование музыкантами текстов, реплик, голосовых и вокальных попевок на разных языках. Основными языками, нашедшими применение в партитуре, являются русский, немецкий, английский, венгерский, марийский и питтовский – авторский язык, алфавит и правописание которого композитор разработал специально для создания мистерии². В среднем разделе полотна музыканты совершают обряд вызова в наш мир энергетики Божества, произнося тексты-заклинания на питтовском языке, в чем прослеживается глубокий мистериальный замысел, реализуемый довольно прямо: музыканты производят действие в оркестре, при помощи которого в мир приходит божественная энергия. Эпизод условно делит «Божество» на два больших раздела: до обряда и после. Первый раздел символизирует торжество человека, второй – торжество Божества.

¹ Из личной беседы с композитором Я. Судзиловским.

² Питтовский язык – изначально тайнопись, изобретенная Ярославом Судзиловским еще в детстве, в 1993 году, для передачи сообщений в виде записок в публичном обществе, где присутствует много людей, которые не должны знать об их содержимом. Первая практика применения питтовского языка состоялась на фестивале современной музыки в Сочи в 1993 году. В дальнейшем работа не велась вплоть до создания Мистерии «Божество». В 2005 году тайнопись была оформлена в полноценный язык, с четкой орфографией, набором слов, правописанием и фонетикой. С 2007 года используется автором при публикации всех своих сочинений, где задействованы голос и слово, аннотации, авторские эссе, тексты.

Этимология питтовского языка – это графические символы, не имеющие ничего общего ни с кириллицей, ни с латиницей. По орфографии они скорее ближе руническому письму, однако более сложные по написанию и произношению. Можно было бы охарактеризовать питтовский язык как смесь рунического письма, иероглифов и древнешумерской письменности. По произношению питтовский язык берет начало от германской семьи, вплоть до общих с немецким языком слов, имеющих, однако, совершенно разное значение (к примеру «Шварцвальд» – одноименное произведение Судзиловского, в переводе с немецкого значит «Черный лес», с питтовского же «Временной портал»). Однако язык является полностью выдуманным Я. Судзиловским. Сам композитор в своем «Каталоге» создание питтовского языка отмечает опусом. Opus 18 – «Питтовский язык. Создание».

Интересно отметить, что во втором разделе партитуры, за исключением финального «распада конструкции» («конструкцией» автор именуется стройную форму композиции, отталкивающуюся от изначально заложенной мысли в виде симфонической вертикали («аккорда Божества»)), также вступают голосовые реплики и человеческий смех на фоне симфонического оркестра.

Анализируя сочинение, стоит брать во внимание пояснения самого автора к строению композиции в «Божестве». Важнейшим замыслом симфонического монолита является «конструкция», как указывает сам Судзиловский.

Начинается произведение с реплик у оркестрантов «Agnus!», распадающихся на множество голосов. Далее выстраивается первая конструкция, так называемый «Аккорд Божества», внезапным пробуждением всего симфонического оркестра и медленный распад аккорда, от *fff* к *pp*. Причем звук используется здесь автором как элемент такового распада: сначала по уровню громкости, далее он переходит в тишайший звук, затем звук исчезает как звуковысотный фактор, уступая место специальным приемам игры у струнных – *col legno*, затем и это звучание распадается, превращаясь в многоголосный шепот.

Важно отметить, что с мистерии «Божество» началась работа Ярослава Судзиловского по созданию новых принципов нотозаписи. Так, в партитуре «Божества», где активно используются голосовые краски, выведено 4 уровня записи человеческого шепота.

Резкое «пробуждение» оркестра в цифре 10 свидетельствует о начале новой волны, которая, превращаясь в танцевальную стихию, включает в себя звучание всего симфонического оркестра.

Этот раздел характеризуется торжеством человека как личности создающей, личности огромной воли. Начиная с цифры 16 музыканты опять же шепотом начинают большой речитативный раздел, в котором раскрывается идея музыканта-жреца, музыканта-священника. Музыканты оркестра на разном уровне громкости, разным видом шепота читают заклинательные тексты.

С цифры 20 начинается большой второй раздел произведения, посвященный идее Божества, а не человека. Он приходит к своей кульминации в 24 цифре, когда *tutti* симфонического оркестра передает собственно это Божество: его энергию, агрессию, оно «стучит» кулаком в невидимое окно нашего мира, пытаясь высвободиться (окно в виде музыкальной завесы), затем, по замыслу композитора, Божество должно вернуться в свой мир до времени, когда реализация идеи Двух Храмов будет возможной.

В цифре 28 следует возвращение к «аккорду Божества», данному теперь с удвоенной силой у медной духовой, струнной и деревянной духовой групп. Это аккорд «торжества» идеи Пути к двум Храмам. Распад второго «аккорда Божества» реализуется в отличие от начала произведения не распадом музыкально-интонационного материала, а резкой сменой его на речитатив – с цифры 29, с возгласа оркестра на немецком языке – к групповому смеху всего оркестра. Смех оркестрантов в финале мистерии ошибочно многими воспринимается чуть ли не как издевательство над божественной идеей. По мнению композитора Вячеслава Артёмова, очень тепло принявшего данную работу и неоднократно заявлявшего о том, что «аккорд Божества» – это одно из лучших, что он слышал в симфонической музыке¹, «Божество в итоге оказалось высмеяно». В действительности, человеческий смех используется здесь композитором как чисто акустический, музыкальный прием.

Финальный *до-диез мажор* и диссонирующая на фоне этой мажорной оркестровой педали тема в *ля миноре* у кларнета и флейты в цифре 30 свидетельствуют о наступлении мира. Сам автор говорит об этом так: «Вся жизнь моя. Вся, во все ее периоды была и есть посвящена одной только мысли: обретению мира внутри и во вне себя. Финал "Божества" – это аккорд обретения мира, мира космического, все расставляющего на свои места и создающего порядок»².

А. Р. Сабирова

*аспирантка, преподаватель Уфимского государственного
института искусств им. З. Исмагилова*

А. Д. Хасаншин

*кандидат искусствоведения, доцент Уфимского
государственного института искусств им. З. Исмагилова*

COOL JAZZ: ФОРМИРОВАНИЕ

Стилевые течения, возникшие в джазе в конце 1930-х годов, которые формально разделяют «Эру больших оркестров» и боповый стиль (Harlem Renaissance, New Negro Movement, Revival Jazz и некоторые менее влиятельные), фактически подготовили то «слуховое пространство», в которое бибоп ворвался, как ураган. Борьба шла не столько за «новый стиль» (об

¹ Из переписки Я. Судзиловского с В. Артёмовым // Личный архив композитора.

² Из личной беседы с композитором Я. Судзиловским.

этом еще никто не думал), сколько за интуитивное требование нового, которое должно было осуществляться сразу в трех направлениях:

1. Борьба за «исконность, аутентичность джаза» (Панасье своей *Histoire du vrai jazz* очень чутко это уловил) – против слащавости, лживой «правильной гармонизованности» джазовых тем средствами оркестрового письма, а в целом – против засилья «нотников», своими стандартными гармонизациями кастрирующими подлинно джазовый дух. Строго говоря, борьба шла за *новый sound* джаза.

2. Борьба за право на импровизацию (как известно, роль спонтанности, непредсказуемости джазового акта-высказывания в условиях тотально аранжированно-оркестрованной вертикали музыки «Эры больших оркестров» была сведена к минимуму: короткие импровизации-вставки обычно допускались специально приглашенной «звезде», как некое чудачество или невинная шалость). Но подлинный джаз (*vrai jazz*, в смысле, который придавал этому словосочетанию Панасье) незаметно как раз и превращается в легкую музыку, становится частью легкожанровой эстрады, если в его основе не лежит импровизация – импровизация без заранее подготовленных *solo*, импровизация как выкрик, как вопль индивида, преодолевающего глухоту и «немоту своей родовой сущности»¹! Можно сказать, что «черная сила джаза» этим запретом на импровизацию была как бы специфическим образом заранее «обезврежена», а по существу – *люстрирована, репрессирована* (как если бы в импровизации могла внезапно возникнуть какая-то неожиданная непристойность или нечто постыдное, угрожающее респектабельности этого тотально коммерциализированного и организованного мира эстрады). Право на импровизацию несло опасность именно в том, что помимо «права сказать слово» оно означало еще и неминуемую опасность «права не замолкать».

3. Требование разрегулировать усредненный темп игры «Эры больших оркестров», комфортность восприятия которого символизировала возрождение среднего класса после Великой депрессии, его веру и надежду на будущее. Такой «средний темп» синхронизировался с *medium time* американской жизни Америки 1930-х годов, где свинговый джаз превращался в «расцветивание, фоновое оформление» свершившейся наконец-то Победы Общества над Человеком.

¹ Эта мысль заимствована из трактовки Д. Лукачем принципов становления общественного бытия, понимаемых им преимущественно в контексте «преобразования человека, а именно: процессуальной трансформации способов бытия <...> (что приводит. – А. Х.) к преодолению немоты родовой сущности» [2. С. 334, 339].

Бибоп разрегулировал средний темп свингового джаза «Эры больших оркестров» и своей, казалось бы, неестественностью сверхбыстрых темпов как раз именно и вернул джазу его исконную, аутентичную естественность (вернул *естественность* непредсказуемости, спонтанности акта-высказывания, непреднамеренности движения, формирующего жест, – все, идущее от самого принципа игры). Новый *sound*, радикальное переосмысление роли импровизации, приведшее к ее *избыточности*, а также соблюдение сверхбыстрых темпов, необходимое, чтобы соединить их (новый *sound* и изменившуюся роль импровизации) в *одно необратимое целое*, – все это невероятно изменило джазовую жизнь так, что «революция бибоба» до сих пор продолжает оказывать воздействие даже на современный джаз (в частности, на *необоп*, *постбоп* конца 1990-х – начала 2000-х годов, *M-base* и другие направления). Что же тогда говорить о стилистике времен Второй мировой войны?

Бибоп стал определяющим стилем поколения 1940-х годов, его *mainstream*'ом, и любая попытка обойти его идиомы неизбежно была бы истолкована как бунт против него. Само по себе господство бибоба неизбежно стало вызовом. Музыка, столь радикальная в своих устремлениях, столь открыто нарушающая все, что предшествовало ей в свинговом стиле, требовала такой же радикальной реакции. Возможно, самым большим сюрпризом было то, что реакция пришла из многих, столь разных направлений одновременно. Одно из них вполне ожидаемое: это ветераны эры свинга, предпринявшие яростную «контратаку» на боперов. Гораздо менее предполагаемое, отчасти даже немыслимое в контексте эпохи – возрождение традиционного джаза в конце 1940-х годов. В то же время были и те, кто стремился найти равновесие в «прохладном джазе», стиле, понимаемом не иначе как новая эстетика современного джаза. И в течение 1950-х годов на сцене появилось множество других альтернативных стилей, каждый из которых имел своих приверженцев: хард-боп, *West Coast jazz*, соул, модальный джаз, «Третье течение», *free jazz*.

Между тем джазовые критики обсуждали будущее джаза. Будет ли он «горячим» или «прохладным»? Будет ли он развивать идеи *East coast* или *West coast jazz*? Будет ли он сохранять верность тональности или требовать свободы от тирании аккорда? Но для самых яростных поклонников традиционного джаза эта одержимость мыслями о будущем была подвергнута жестокой критике; однако они отвергли ее в пользу возврата к прошлому. Под различными знаменами – некоторые, называя его традиционным джазом, другие, подразумевая новоорлеанский или чикагский стили, иные же, до сих пор предпочитая термин «Диксиленд», – звуки старых джазовых

стилей становились все более популярными. К тому времени растущая антипатия к бибопу в определенных кругах – прежде всего среди широкой публики, но также и среди многих любителей джаза и музыкантов – сделала это возвращение к истокам/корням более чем просто данью ностальгии по прошлому.

Однако самый серьезный вызов бибопу прозвучал не от титанов прошлого. Движение «cool», как вскоре стало ясно, явило собой реальную альтернативу парадигме бопа. Но и сам cool jazz, впрочем, стал альтернативой свингу 1930-х годов! Как и любой стиль modern jazz'a (начавшего свой отсчет с бопа), cool jazz совсем не означал возврата к свинговому стилю: если бибоп – это музыка «гнева и ярости», расового конфликта и противостояния, отчаянная попытка вернуть свое негритянское афроамериканское «первородство» в джазе, то cool стал демонстрацией достоинства и спокойствия, обретенных через «революцию бибоба». Cool jazz продемонстрировал «всеядность» джаза, его способность мимикрировать под любой музыкально-исторический контекст *внешне, внутренне* оставаясь самим собой. Возглавляемый представителями молодого поколения, большинству из которых едва исполнилось двадцать лет в конце 1940-х годов, «прохладный джаз» был, как и боп, откровенно модернистской музыкой с радикальными последствиями. Ее представители разделяли многие эстетические ценности боперов: верность современным тенденциям в музыке, пристрастие к экспериментам, неприязнь к ортодоксальности и видению джаза как андеграунда. Более того, многие из них были сайдменами в известных боповых составах. Майлз Дэвис, который работал с Паркером и считал его своим наставником, стал со временем лидером cool jazz'a. «Модерн Джаз квартет», почитавшийся как эталон комбо-состава стиля cool, начинал как ритм-секция биг-бэнда Диззи Гиллеспи. Но даже те, кто был гораздо менее связан с бибопом – Джерри Маллиган, Стэн Гетц, Пол Десмонд, Арт Пеппер, – не смогли избежать его всепроникающего влияния.

Новый источник вдохновения Дэвиса, аранжировщик Гил Эванс, во многом был противоположностью Паркера. Немодно одетый, интровертный «country boy» из Канады, Эванс появился в клубе на Пятьдесят второй улице в кепке и с бумажным кульком в руках, полным редисок, продолжая жевать их во время выступления. «Он был тот еще тип», – напишет Дэвис в своей автобиографии. «Я не знаю ни одного белого, подобного ему» [З. Р. 122]. Имя Эванса было малоизвестным в то время даже в джазовых кругах. Но его это не слишком волновало. Путь к славе, насколько он мог бы претендовать на нее, был обусловлен его талантливými и новаторскими аранжировками для оркестра Клода Торнхилла.

Бэнд Торнхилла был соткан из противоречий: это было доведенной до крайности чередой «sweet»¹ и «hot»², прогрессивного и ностальгического. Будучи откровенно коммерческой, их музыка в то же время заключала в себе нечто, преобразующее джаз в искусство. Как и Пол Уайтмен, Торнхилл использовал множество различных стилистических особенностей. Хроникеры, не зная, как однозначно определить его стиль музыки, предпочитают низвести Торнхилла в «сноску истории», оставляя для него роль популяризатора или, в лучшем случае, называя его своеобразным «Дебюсси в джазе». Действительно, этот бэнд был наиболее известен характерным «мерцающим», импрессионистическим звучанием, пример которого представлен в теме Торнхилла «Snowfall». Но это только один аспект оркестрового саунда. Эванс же, в частности, привнес более сложное, преимущественно «боп-ориентированное» звучание в бэнд, чему способствовали аранжировки таких композиций, как «Anthropology», «Donna Lee» и «Yardbird Suite». Со временем эти темы станут джазовыми стандартами, «настоющей книгой» для легионов музыкантов. В тот период Эванс был одним из немногих, кто делал аранжировки этих тем в формате биг-бэндов.

В своем последующем сотрудничестве с Дэвисом Эванс откроет джазовому миру иные средства выразительности – статичные гармонии, необычные прежде для джаза инструменты (такие как валторна и туба), богатое голосоведение – апробированные еще в период работы с Торнхиллом. Джерри Маллиган также будет сотрудничать и писать аранжировки для бэнда Торнхилла и позже выскажет свою признательность лидеру. Он описывал звук Торнхилла как «контролируемое неистовство» («controlled violence») – возможно, самая меткая характеристика cool jazz'а в целом. Другая выдающаяся звезда более позднего периода cool jazz'а Ли Конитц

¹ Sweet (англ. «сладкий, приятный») – «термин, применяемый для обозначения ряда разновидностей коммерческой развлекательной и танцевальной музыки сентиментального, напевно лирического характера, а также родственных ей форм коммерциализированного джаза (свит джаз) и "оджазированной" популярной музыки» [1].

² Hot (англ. «горячий, темпераментный») – «термин, обычно применяемый по отношению к архаическому и классическому негритянскому джазу, отличающемуся высокой экспрессивностью, эмоциональной возбужденностью, стремлением к максимальной импровизационной свободе. Данное понятие используется также для обозначения специфического комплекса выразительных средств афроамериканской музыки и негритянского джаза (в сфере ритмики, мелодики, интонирования, тембра, гармонии, формы). В этом плане хот джазу противопоставляются европеизированные стилевые формы джазовой музыки, а также некоторые типы коммерческой популярно развлекательной музыки псевдонегритянского характера» [1].

также участвовал в бэнде Торнхилла в 1947 году. Хотя опус Майлза Дэвиса («The Birth of the Cool» – этот вдохновляющий и влиятельный «манифест», название которого было добавлено спустя несколько лет после фактической записи благодаря смекалке маркетинговых умов из Capitol Records) появляется уже в следующем году, бэнд Торнхилла остается общепризнанным образцом во многих отношениях. По сути, бэнд Торнхилла 1946–1947 годов следует рассматривать как «инкубатор» cool jazz'а. Дэвис говорил: «...альбом "The Birth of the Cool" возник из ряда сессий, где мы пытались звучать как бэнд Клода Торнхилла. Мы хотели этот саунд, но разница была в том, что мы хотели добиться его меньшим составом» [3. Р. 118].

В составе «The Birth of the Cool» не было тенор-саксофона, что практически невозможно в джазовом оркестре. Вместо этого валторна часто смешивалась с другими саксофонами и трубой Дэвиса. Туба, «атавизм» Новоорлеанского джаза, была использована для поддержки основы гармонии. Это освободило баритон Маллигана для движения вверх по регистру – иногда он дублировал мелодические линии с Дэвисом или Конитцом. Но концепция ансамбля была столь же радикальной, как и инструментовка. За четверть века биг-бэнды были построены на противопоставлении секций. Деревянные и медные духовые, ритм-секция служили в качестве отдельных, квазинезависимых сил, участвующих в музыкальном диалоге. Взаимодействие между этими секциями, усовершенствованное Доном Редманом, Бенни Картером, Дюком Эллингтоном и другими, фактически определило саунд больших джазовых оркестров. Моделью для этих пионеров джазовых биг-бэндов был в некотором роде симфонический оркестр с аналогичной переключкой между инструментальными группами. Дэвис, в противоположность этому, задумал свой бэнд как единую секцию. Моделью был не классический оркестр, а *вокальный ансамбль*¹.

Аранжировка Эванса «Moon Dreams» пленяет сладкой истомой, неведомой свингу или бибопу; средний темп в «Voplicity» у Дэвиса звучит так, будто группа не решается свинговать слишком сильно, предпочитая вместо этого задерживаться на некоторое время в созерцании красоты каждого аккорда. Даже более «дерзкие» аранжировки, такие как «Jeru» Маллигана, «Desertion» Дэвиса или «Israel» Джона Каризи, становились столь же сдержанными.

Было ли это *подлинным джазом, du vrai jazz?* Уинтроп Сарджент – критик, пишущий о классической музыке в «The New Yorker», выразил

¹ «Я хотел, чтобы инструменты звучали как человеческие голоса, и они так и звучали. <...> Это должно было быть голосоведением квартета с сопрано, альтом, баритоном и басом. ...Я искал подобие хора» [3. Р. 118].

сомнение по этому поводу. Он обозначил нонет Дэвиса в качестве продукта традиции западноевропейской академической музыки. Это звучало, по его словам, как работа «композитора-импрессиониста, обладающего глубоким чувством звуковой поэзии и изысканным ощущением тембра. <...> Музыка звучит, скорее, как новый Морис Равель, нежели джаз. Я, кто не слушает джазовых записей изо дня в день, нахожу эту музыку очаровательной и захватывающей. <...> Если бы Майлз Дэвис был "классическим" композитором, его работа была бы высоко оценена среди его коллег-современников. Но это не джаз» [4. Р. 257].

Поклонники джаза были согласны с характеристикой Сарджента, практически игнорируя группу. И хотя в будущем нонет Дэвиса станет (совершенно справедливо) почитаться в качестве одной из наиболее инновационных групп в истории джаза, во время короткого периода своего существования ансамбль не получил должного внимания. Они дебютировали в «Royal Roost»¹, но даже в этом «храме» бибопа группа была заявлена после бэнда Каунта Бэйси, с которыми они делили сцену. Сделав несколько записей для Capitol Records, нонет распался.

Определенно, школа cool извлекла урок из этой ранней неудачи. Музыканты нонета достигли большего успеха в продвижении эстетики cool как самостоятельные творческие единицы, нежели как часть коллектива. В этом случае мы встречаемся с типичной логикой музыкально-исторического процесса, которая едина как для жанров академического генеза, так и для жанров «третьего пласта» (В. Дж. Конен). Революция бибопа свершилась в трех ипостасях (sound, роль импровизации, «разрегулирование времени» благодаря сверхбыстрым темпам). И каждая из этих ипостасей была форсирована до предела. Однако если боперы нуждались в такой форсированности художественного «ресурса», то музыкантов cool jazz'a этот комплекс неполноценности уже не терзал столь сильно, как боперов. Тем не менее «революция cool'a» стала для последующего джаза не менее важной, чем революция бибопа – можно сказать, что музыканты cool'a как бы *вернули на место* излишне форсированную, гипертрофированную эстетику modern jazz'a, которую боперы так чрезмерно разрегулировали. Прохладный звук cool jazz'a (за счет этой характеристики и получивший собственное наименование) не стремился подавить слушателя (что было центральным моментом идеологии и эстетики бопового саунда), но обращался к его глубоко интимным мыслям и чувствам. В своих соло му-

¹ «The Royal Roost» был джаз-клубом, расположенным в доме № 1580 на Бродвее в Нью-Йорке. В сентябре 1948 года Майлз Дэвис и его нонет дебютировали в этом клубе.

зыканты cool jazz'а не щеголяли виртуозностью, но совершенно по-иному работали со временем. Они не «продавливали время», подобно боперам, не «овладевали им» (благодаря невиданному до бибопа в джазе импровизационному напору), но, напротив, как бы создавали условия для *самоорганизации времени* вокруг своих тщательно артикулируемых фраз: внимание к штриху у музыкантов cool jazz'а было особенным.

Дэвис продолжил поиски *своего* звука – *интимного, медитативного звука cool*, и к середине 1950-х годов он разработал глубоко *личную концепцию джаза* – ту, которая окажет огромное влияние на джазовых музыкантов последующих поколений. Его желание наладить индивидуальную коммуникацию со слушателем было непредставимым до того в джазе. ПИАНИСТ Джон Льюис построил карьеру исполнителя крупных концертных залов в качестве руководителя «Modern Jazz Quartet» – группы cool jazz'а, примечательной своими долголетием и популярностью, так же как и неизменно высокими музыкальными стандартами. Более поздняя работа Ли Конитца обеспечила его репутацию как одного из самых опытных альт-саксофонистов того времени и ведущего представителя стиля cool. Джерри Маллиган играл ведущую роль в подготовке аудитории для cool jazz'а на Западном побережье. Гюнтер Шуллер, который играл на валторне в нонете Дэвиса, стал ключевой фигурой в продвижении «Третьего течения» – амбициозного и противоречивого направления, нацеленного на соединение классической и джазовой идиом. Даже бопер Макс Роач, барабанщик в нонете Дэвиса, привнес определенную долю ощущения cool в своей новаторской игре в середине 1950-х годов с бэндом Клиффорда Брауна. Нонет Дэвиса оказался по сути собранием «послушников» мэтра, объединившихся на короткое время, с тем чтобы вскоре обрести собственный путь в джазе.

Критики бибопа, такие как Панасье, Сарджент и др., были в чем-то правы – форсированность этого стиля в направлении sound'а, радикальное переосмысление роли импровизации, приведшее к ее *избыточности*, а также соблюдение сверхбыстрых темпов во многом вывели это стилевое направление за пределы пространства исконности, аутентичности «подлинного джаза», *du vrai jazz*. Cool jazz урегулировал эту форсированность, во многом смягчил идеологию расового конфликта, проявленную в музыке. Но он же и закрепил эстетику modern jazz'а. Возврат к дорефлексивности, наивной естественности джаза был более невозможен. Джаз становился музыкой, требующей усилия для его понимания, уже с начала 1940-х он переставал быть «музыкой для танцев». Неизбежно теряя своих американских поклонников, он должен быть обратиться к наследию Европы.

Список литературы

1. *Коллиер Дж.* Становление джаза. [Электронный ресурс]. URL: <http://iknigi.net/avtor-dzheymys-kollier/2341-stanovlenie-dzhaza-dzheymys-kollier/read>. Дата обращения: 18.04.2017.
2. *Лукач Д.* К онтологии общественного бытия. Прологомены. М., 1991.
3. Miles Davis and Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*. New York, 1989.
4. *Winthrop Sargeant.* Jazz, Hot and Hybrid. 3rd ed. New York, 1975.

Ю. С. Семёнова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ПРИ ДВОРЕ ЕКАТЕРИНЫ II

В истории русского музыкального искусства XVIII века особо выделяется период царствования Екатерины II (1762–1796), отмеченный становлением политического могущества России, закрепившей за собой статус великой державы. Определяющее значение в этом имела личность императрицы, представлявшей новый европейский тип российского правителя – просвещенного монарха, заботящегося о процветании своего государства и народа.

В процесс созидания новой российской государственности императрица включила и сферу искусства. Екатерининская эпоха отмечена особенно активной интеграцией отечественной музыкальной культуры в европейское художественное пространство, начавшейся еще при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Развивая музыкальное искусство при собственном дворе, Екатерина стремилась не просто подражать ведущим европейским государствам, но и успешно конкурировать с ними. Российско-европейские музыкальные контакты были обоюдными и взаимовыгодными: русские музыканты активно осваивали общеевропейский классицистский язык, а работавшие в России иностранные мастера проявляли интерес к самобытности русской народной музыки.

Планы императрицы относительно развития отечественного музыкального искусства во многом определяли ее личные художественные вкусы и пристрастия. С музыкой Екатерина впервые соприкоснулась у себя на родине. Принцесса Ангальт-Цербстская воспитывалась во французских традициях, господствовавших в атмосфере культурной жизни немец-

кой аристократии и при дворе короля Фридриха II Великого. Воспитание детей поручалось, как правило, приезжим французам, которые вносили в немецкие семьи утонченные нравы и галантные манеры. Учителями Екатерины также были преимущественно французы, и лишь учителем музыки был немец Рёллинг¹, у которого будущая императрица обучалась игре на клавесине. Однако, по словам самой Екатерины, уроки Рёллинга оказались безуспешными, так как ученица никогда не любила музыки [См.: 13. С. 49]. О собственных музыкальных способностях императрица отзывалась весьма скептически: «Бабет² учила меня пению, у нее был прекрасный голос; она любила петь и знала музыку. После семи лет напрасных трудов она объявила, что у меня нет ни голоса, ни способности к музыке; она не ошиблась ни в том, ни в другом. <...> Музыка в конце концов для моих ушей редко что-нибудь другое, чем простой шум» [8. С. 8].

Интересно, что музыкальное обучение Екатерины некоторое время продолжалось и после приезда ее в Россию. Елизавета Петровна назначила своего придворного капельмейстера Ф. Арайю учителем игры на клавесине молодой великой княгини. Возможно, тем самым императрица пыталась приблизить ее к жениху, будущему императору Петру III, который страстно увлекался музыкой. Однако в этом интересы Екатерины и Петра не совпали. Уроки Арайи оказались, очевидно, бесполезными, так как впоследствии в своих записках Екатерина отмечает: «Когда Арайя приходил, он играл, а я прыгала по комнате; вечером крышка моего клавесина... служила нам (с фрейлинами. – Ю. С.) горою, с которой мы катались» [8. С. 64]. Вероятно, поэтому современники были единодушны в том, что Екатерина не имела никакой склонности к музыке вплоть до того, что во время концертов или оперных представлений поручала кому-то из придворных «подавать ей знак к аплодированию» [2. С. 155–156].

Неожиданный факт приводит П. И. Сумароков, объясняя отсутствие у императрицы музыкальных способностей физиологическими причинами, а именно тем, что каждое ее ухо по-разному воспринимало музыкальные звуки, неодинаково и по динамике, и по высоте: «Все чувства ее были нежны, сильны, хорошо устроены, но слух имел нечто необыкновенное. Доходящие до него звуки различным образом в каждом ухе действовали, и от сего-то несходства она к гармонии музыки казалась равнодушною» [15. Стб. 2078]. Трудно сказать, насколько это суждение отвечало действительности. Основанием для него послужило, очевидно, мнение самой Екатери-

¹ В других источниках он фигурирует как Реллинг [См.: 1] и Беллиг [См.: 3].

² Бабет Кардель – гувернантка Екатерины.

ны, которая в одном из писем своему постоянному корреспонденту Ф. М. Гримму заявила, что в ее слуховой организации «есть недостатки», из-за которых она «нечувствительна» к музыке¹. И все же годы музыкальных занятий не прошли даром для императрицы. В отличие от своих предшественниц на троне Екатерина была музыкально грамотной. Не случайно она замечает: «Я знаю ноты и когда среди игры стану за спиной музыканта, скажу, какое место он играет» [8. С. 8].

В. О. Ключевский писал о новом облике двора Екатерины: «Она облагодарила жизнь русского двора, в прежние царствования походившего не то на цыганский табор, не то на увеселительное место. Заведен был порядок времяпрепровождения; не требовались строгие нравы, но обязательны были приличные манеры и пристойное поведение. Вежливая простота обхождения самой Екатерины даже с дворцовыми слугами была совершенным новшеством после обычной грубости прежнего времени» [10. С. 26].

Особое значение в придворной музыкальной жизни приобрели так называемые эрмитажные собрания, положившие начало традиции светского салона в русской культуре XVIII века. По воспоминаниям графа А. И. Рибопьера, «быть приглашенным в Эрмитаж считалось в те времена великой честью. Это было преимущество, которым пользовались самые приближенные из придворных» [5. С. 473]. Являясь следствием увлечения французской культурой эпохи Просвещения и вместе с тем своеобразным средством удовлетворения эстетических потребностей российской императрицы, они делились на три вида по количеству и статусу приглашенных — большие, средние и малые.

Число приглашенных на «больших эрмитажах» доходило до 150–200 человек, включающих все высшее аристократическое общество и иностранных дипломатов. На них, как правило, давался пышный бал с ужином, драматический или оперный спектакль, иногда концерт, в которых принимали участие лучшие придворные музыканты. В числе этих «первейших талантов» П. И. Сумароков называет композиторов и капельмейстеров Сарти, Чимарозу, Паизиелло, Мартин-и-Солера; инструменталистов Виотти, Туньяни, Дица, Лолли; певцов Маркези, Тоди, Габриелли; драма-

¹ «Ведь это зависит от организма, не правда ли? В моей организации есть недостатки. До смерти хотелось бы мне слушать и любить музыку, но что я ни делаю — для меня это шум и больше ничего. Мне хочется послать в ваше новое медицинское общество премию в пользу того, кто изобретет действительное средство от нечувствительности слуха к гармонии звуков» [13. С. 87–88].

тических актеров Дмитревского, Крутицкого, Сандунова, Гюса, Лесажа, Флоридора и др. [См.: 15. Стб. 2106].

На средних собраниях бывало не более 50–60 приглашенных, и если на «больших эрмитажах» обсуждались, главным образом, вопросы политического и государственного значения, то на средних преобладали темы светской и культурной жизни. В них, помимо именитых просвещенных дворян, принимали участие специально приглашенные гости из мира литературы и искусства, философы.

«Малые эрмитажи» составляли только члены императорской семьи и узкий круг придворных, пользующихся особым благоволением Екатерины. Они носили развлекательный характер и были свободны от норм светского этикета¹. Распространенной формой времяпрепровождения являлись любительские спектакли, устраиваемые членами салона на сцене Эрмитажного театра. Музицирование на малых собраниях носило камерный характер. Большой придворный оркестр заменялся здесь небольшим инструментальным ансамблем. По воспоминаниям графа И. Штернберга, «иногда... четыре только отличных музыканта сидели в оркестре: Диц со скрипкой, Дельфини с виолончелью, Карден с арфой и Ванжур за фортепиано» [17. С. 266]. Вероятно, они часто практиковали импровизационное исполнение, поскольку «музыка эта зависит от памяти и воображения... музыкантов; им не дозволено употреблять нот» [17. С. 266]².

Желая придать атмосфере «малых эрмитажей» легкость, раскованность и непринужденность, Екатерина освободила их посетителей от норм этикета и установила собственные правила, согласно которым каждый гость обязан был «1) оставить все чины вне дверей, равномерно и шляпы, и наипаче шпаги; 2) местничество и спесь или тому что-либо подобное, когда бы то ни случилось, оставить у дверей; 3) быть веселым, однако ж ничего не портить, не ломать и ничего не грызть; 4) садиться, стоять, ходить, как заблагорассудится, несмотря ни на кого; 5) говорить умеренно и не-

¹ По свидетельству Ш. Массона, вокруг императрицы «составилось небольшое интимное общество, в которое входили фавориты, придворные и самые надежные дамы. Этот кружок собирался два или три раза в неделю под названием малого эрмитажа. Сюда часто являлись в масках; здесь царствовала великая вольность в обхождении: танцевали, разыгрывали пословицы, сочиненные Екатериною, играли в салонные игры, в фанты и в колечко. Всякое веселье было дозволено» [11. С. 73]. В. Морков также отмечает, что «в этих собраниях первым условием были: свобода, непринужденность и простота. Сама государыня являлась в них не владычицею империи, но доброю радушною хозяйкою, заботившеюся о доставлении гостям своим всевозможных развлечений и удовольствий» [12. С. 10].

² Различные описания эрмитажных собраний см. также: [5–7; 9; 12; 18].

громко, дабы у прочих там находящихся уши и головы не заболели; 6) спорить без сердца и без горячности; 7) не вздыхать и не зевать и никому скуку или тягости не наносить; 8) кушать сладко и вкусно, а пить с умеренностью, дабы всякий всегда мог найти свои ноги для выхода у дверей; 9) сору из избы не выносить, а что войдет в одно ухо, то бы вышло в другое, прежде, нежели выступить из дверей» [Цит. по: 14. С. 36]. Далее оговаривались штрафные санкции против нарушителей этих вывешенных при входе в Эрмитаж правил: «Если кто противу вышеписанного проступится, то по доказательству двух свидетелей, за всякое преступление должен выпить стакан холодной воды, не исключая того и дам, и прочесть страницу Тилемахиды Тредиаковского. А кто противу трех статей в один вечер проступится, того повинен выучить шесть строк Тилемахиды наизусть. А если кто против девятой статьи проступится, того более не впускать» [Цит. по: 14. С. 36]¹.

По желанию Екатерины, на эрмитажных собраниях русские должны были общаться между собою исключительно на родном языке; приглашенным запрещалось вставать при входе императрицы или ее обращении к кому-либо из гостей. Еще одно «высочайшее» предписание было зафиксировано на табличке у входа в зал собраний: «Извольте сесть, где хотите, не ожидая повторенья: церемоний здешняя хозяйка не любит и в досаду принимает, а всякий в своем доме волен» [Цит. по: 14. С. 36]. «Интимизация» придворной жизни стала характерной чертой екатерининской эпохи. Демонстрируя добродушие и симпатию по отношению к своим подданным, императрица вносила «личную ноту в формальную роскошь двора» и отражала новую «благодетельную, воспитательную роль монарха» [16. С. 181].

Музыка являлась одной из важнейших составляющих этой замкнутой формы придворного быта. Чаще всего она выполняла функцию сопровождения, приятного фона в общении императрицы со своими приближенными. В качестве художественно значимого этот вид искусства выступал на специально устраиваемых эрмитажных концертах и в музыкально-театральных постановках. Придворные эрмитажные собрания, непосредственным организатором и постоянной участницей которых являлась Екате-

¹ «Тилемахида» представляла собой стихотворное переложение романа Фенелона «Похождения Телемаха», написанное Тредиаковским в 1766 году. Императрицу не удовлетворяло содержание этого произведения, в котором обосновывалась необходимость либерального государственного правления. Кроме того, эпизод с Астарвеей, наложницей царя Пигмалиона, погубившей его в попытке завладеть престолом, вызывал недвусмысленные ассоциации с обстоятельствами воцарения Екатерины.

рина, стали очагом развития светской культуры и искусства в России конца XVIII века.

Список литературы

1. *Бильбасов В. А.* История Екатерины Второй. Т. 1. СПб., 1890.
2. *Вейдемейер А. И.* Двор и замечательные люди в России во второй половине XVIII столетия. Ч. 2. СПб., 1846.
3. *Грот Я. К.* Воспитание Екатерины II // Древняя и новая Россия. 1875. Т. 1. № 2. С. 110–125.
4. *Грот Я. К.* Екатерина II в переписке с Гриммом. СПб., 1879.
5. Записки графа Александра Ивановича Рибопьера // Русский архив. 1877. Т. 92. С. 460–506.
6. Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785–1789). СПб., 1865.
7. Записки графини В. Н. Головиной // Исторический вестник. 1899. Т. 35. С. 39–70.
8. Записки императрицы Екатерины II. СПб., 1907.
9. Записки Я. И. Де-Санглена. 1776–1831 // Русская старина. 1882. № 12. С. 443–498.
10. *Ключевский В. О.* Курс русской истории // В. О. Ключевский: В 9 т. Т. 4–5. М., 1989.
11. *Массон Ш.* Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М., 1996.
12. *Морков В. И.* Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. СПб., 1862.
13. Письма Екатерины II барону Гримму // Русский архив. 1878. Кн. 3. С. 5–128.
14. *Сомов А. И.* Эрмитаж, императорский // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. Т. XLI (81 полутом). СПб., 1904. С. 35–39.
15. *Сумароков П. И.* Черты Екатерины Великой [Извлечения] // Русский архив. 1870. Стб. 2076–2126.
16. *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1 (От Петра Великого до смерти Николая I). М., 2002.
17. *Штернберг И.* Русский двор в 1792–1793 годах // Русский архив. 1880. Кн. 3. С. 261–266.
18. *Энгельгардт Л. Н.* Записки. М., 1997.

В. М. Строганова

магистрантка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, старший преподаватель*

КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ: ПЕВЕЦ И ПЕДАГОГ

Камилло Эверарди¹ (1825–1899) – один из известнейших зарубежных исполнителей, покоровивший публику своим могучим голосом в 3,5 октавы. Его бас-баритон звучал на лучших оперных сценах Европы: *La Scala*, *Nuovo*, *San-Carlo* и других. Для него писали свои партии величайшие композиторы XIX столетия.

В рассвете своей певческой карьеры Эверарди принял заманчивое предложение поработать в России. Он пел в Итальянском музыкальном театре в Петербурге, а впоследствии был приглашен на должность профессора Петербургской консерватории, открывшейся в 1862 году. Его деятельность в качестве педагога, а также режиссера-постановщика консерваторских спектаклей, способствовала развитию вокально-исполнительского искусства в России. Среди его учеников – знаменитые оперные певцы: Фёдор Стравинский, Дмитрий Усатов, Станислав Габель, Леонид Вайнштейн, Елена Девос-Соболева, Мария Дейша-Сионицкая и многие другие. Сергей Левик писал: «Долго живя в России, Эверарди в большой мере приобщился к духу русского искусства и своей системой преподавания доказал, что можно усвоить итальянскую школу и сделать ее чудесной базой русского исполнительского искусства» [5. С. 427].

Камилло Эверарди обладал обширными знаниями в области вокальной педагогики и, несомненно, был знаком с трудами коллег. Однако сам он отмечал, что книги, созданные маститыми педагогами на склоне лет, не

¹ Камилло Эверарди родился в бельгийском городке Динон. Учился в Льежской консерватории у Ж. Жеральди. В 1846 году окончил Парижскую консерваторию в классе Л. Поншара, после брал уроки у М. Гарсиа-сына. Совершенствовал свое вокальное творчество в Неаполе (1849–1851) у Маццини и Милане (1851) у Франческо Ламперти. Пел в крупнейших городах Италии, а также в Париже, Брюсселе, Будапеште, Вене и др. Гастролировал в Лондоне, Барселоне, Мадриде и по всей Франции. С большим успехом дебютировал в театре *Nuovo* в опере Дж. Россини «Золушка» в роли Дандини. Пел в Итальянском музыкальном театре в Санкт-Петербурге в 1857–1868 и 1870–1874 годах. С 1870 по 1888 год – преподаватель Петербургской консерватории (с 1881 года – профессор), в 1890–1897 годах – Киевского музыкального училища, с 1898–1899 – Московской консерватории. Жена – Жоржетта Бронарь – оперная певица (меццо-сопрано) и педагог, преподавала в Петербургской консерватории в период с 1870 по 1873 год.

принесут пользу начинающим вокалистам: «Можно писать... и как будто бы убедительно, но пению никакая книга не научит». «Конечно, педагогам полезно ознакомиться с теориями, например, Гарсиа или Ламперти, которые были великими учителями, но все же их книги интересны лишь как отражение их взглядов на вокальное искусство, как итог их долголетнего опыта». «Учащимся их книги почти никакой пользы не принесут... Я учился у живых людей, а не по книгам, что не одно и то же» [Цит. по: 2]. Это высказывание Эверарди отчасти объясняет отсутствие его собственных книг или статей по педагогике вокального искусства. Главным образом, узнать о методах работы маэстро мы можем на основе мемуаров его современников и учеников.

Попытки обобщить воспоминания об Эверарди были предприняты многими современными музыковедами [См.: 1; 4; 7; 8]. Исследуя педагогическую деятельность итальянского маэстро в России, большинство авторов приходит к выводу о влиянии зарубежной школы на формирование русского вокального искусства. В то же время исполнительская деятельность самого Эверарди недостаточно изучена.

Список оперных партий, в которых блистал Эверарди, достаточно обширный:

<i>Название оперы, автор</i>	<i>Роль, тип голоса</i>
«Золушка» Дж. Россини	Дандини (баритон)
«Моисей в Египте» Дж. Россини	Моисей (бас)
«Севильский цирюльник» Дж. Россини	Фигаро (бас-баритон), Дон Базилио
«Семирамида» Дж. Россини	Асур (бас)
«Итальянка в Алжире» Дж. Россини	Мустафа (бас)
«Сорока-воровка» Дж. Россини	Фернандо (бас), Подеста (бас)
«Фауст» Ш. Гуно	Мефистофель (бас)
«Дон Жуан» В. А. Моцарта	Дон Жуан (бас-баритон), Лепорелло (бас)
«Волшебная флейта» В. А. Моцарта	Папагено (баритон)
«Фаворитка» Г. Доницетти	Альфонс (баритон)
«Дон Паскуале» Г. Доницетти	Малатеста (баритон)
«Сомнамбула» В. Беллини	Граф Родольфо (бас)
«Пуритане» В. Беллини	Сэр Ричард Форт (баритон)
«Гугеноты» Дж. Мейербера	Граф де Сен-Бри (бас-баритон), Граф де Невер (баритон)

«Тайный брак» Д. Чимарозо	Граф Робинсон (баритон)
«Набукко» Дж. Верди	Верховный жрец (баритон)
«Травиата» Дж. Верди	Жорж Жермон (баритон)

Представленный список наглядно убеждает, что основу репертуара Эверарди составляли произведения итальянских и французских композиторов-современников. Следовательно, он вобрал в себя лучшие качества этих разных вокальных традиций.

Итальянская школа основана, главным образом, на владении колоратурой, кантиленой, большим протяжным бесшумным дыханием, тянущимися гласными. Традиция обусловлена и фонетическими особенностями итальянского языка: артикуляция звуков близкая, согласные произносятся энергично и звонко. Исследователь оперного искусства О. В. Жесткова в работе «Голоса Парижской оперы» отмечает: «Для итальянских педагогов конца XVIII – начала XIX века правильно поставленный голос – голос подвижный, гибкий, хорошо выровненный на всех участках диапазона, легкий, но ни в коем случае не резкий» [3. С. 12].

Французы «знаком качества» своего вокального стиля считали четкость декламации, ясность и значимость каждого пропетого слова. Эти основы были заложены еще со времен лирических трагедий Ж. Б. Люлли. Однако в первой половине XIX века под влиянием Россини во французскую оперу стали проникать традиции итальянского *bel canto*. «Виртуозное пение было связано, прежде всего, с Итальянским театром, и особенно – с имевшими огромный успех операми Россини, которые там исполнялись. С другой стороны, в произведениях, исполняемых в Опере (театр *Grand Opéra*. – В. С.) до приезда в Париж Россини, "удельный вес" колоратуры был значительно меньше: певцы делали акцент на драматической стороне произведения и точной декламации», – отмечает О. В. Жесткова [3. С. 5].

Эверарди прошел основательную вокальную школу и унаследовал лучшие традиции зарубежного вокального исполнительства. Среди его партнеров по сцене были такие известные певцы, как Ж. Дюпре, Л. Лаблаш, М. Альбони и многие другие. Отмечая исключительный драматический талант певца, Альбони говорила, «что она немного боится петь с Эверарди, ибо он расстраивает ей нервы: играет и поет так, что ей иногда кажется, что все происходящее на сцене действительность и им пережито» [Цит. по: 2]. Ламперти в своей книге «Искусство пения» вспоминал: «Почти всегда пустовавший театр *de la Cannobiana* наполнялся как бы волшебством, когда тенор Карион и Эверарди исполняли знаменитый дуэт из оперы "Моисей" Россини, который другие артисты выпускали, считая его непреодолимой трудностью» [Цит. по: 4. С. 60].

Накопленный сценический опыт стал основой его педагогической деятельности. На своих занятиях маэстро с легкостью показывал ученикам варианты исполнения и тончайших нюансов своих легендарных коллег: Дюпре, Тамберлик, Мазини, Котоньи и других. Неслучайно его ученики вспоминали, что маэстро был «живым кладезем премудрости и архивом вокальных и сценических эффектов», ведь он пел «с величайшими мировыми артистами и все их вокальные нюансы сохранялись в памяти maestro, как книги в громадной библиотеке» [Цит. по: 2].

Важнейшей основой обучения каждого ученика Камилло Эверарди были точность, четкость дикции – традиции, которая была заложена французской школой пения. В. Лосский вспоминал: «Я не помню ни одного ученика Эверарди, который бы не обладал хорошей дикцией, выразительно произносимым словом. Профессор не допускал безразличного звукоиспускания, даже когда мы пели элементарные упражнения: гаммы, арпеджио или просто отдельные ноты» [6. С. 116].

Эверарди оставил глубокий след в русской музыкальной культуре, воспитав огромное количество учеников и последователей. На примере его педагогической деятельности мы можем убедиться, что активно формирующаяся русская вокальная школа вобрала в себя лучшие качества итальянской и французской вокальных традиций XIX века.

Список литературы

1. Барутчева Э. С. Итальянские музыканты в Петербургской консерватории: Сб. статей. СПб., 2004. С. 56–72.
2. Вайнштейн Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика. Киев, 1934. [Электронный ресурс]. URL: http://belcantoschool.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=13%3Acamille-evrard&catid=20%3A2009-10-09-14-59-44&Itemid=28&showall=1
3. Жесткова О. В. Голоса Парижской оперы (1820–1830): Учеб. пособие. Казань, 2015.
4. Кушелев И. Камилло Эверарди // Малоизвестные страницы истории консерватории: Альманах. Вып. 1. СПб., 2000. С. 57–64.
5. Левик С. Записки оперного певца. М., 1962.
6. Лосский В. А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М., 1959.
7. Селивестрова Н. Б. Учителя оперной сцены // Музыковедение / Под. ред. Н. М. Гиляровой. М., 2007. № 2. С. 7–13.
8. Сладкопевец Р. В. Бренд «бельканто» в итальянской вокальной школе // Вестник МГУКИ. 2013. № 4(54). С. 245–248.

Р. Р. Султанова
*заместитель директора по УВР, преподаватель
ДМШ № 8 Приволжского района г. Казани*

ИСТОКИ ЗАРОЖДЕНИЯ ТРАДИЦИИ ОТЧЕТНЫХ КОНЦЕРТОВ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КАЗАНИ (30-е годы XX в.)

Основоположником начального музыкального образования в ТАССР по праву считается Рувим Львович Поляков – музыкант, педагог, стратег и практик детского музыкального образования, заслуженный деятель искусств ТАССР. Именно по его инициативе и под его чутким руководством в 1932 году открылись сразу три детские музыкальные школы в Молотовском, Сталинском и Пролетарском районах [См.: 5. Л. 74], позднее заработала школа в Ленинском районе (1936) Казани [См.: 1]. Все они входили в состав Центральной детской музыкальной школы (далее ЦДМШ), являясь ее филиалами.

С первых лет существования учебных заведений сложилась традиция ежегодных отчетных концертов учащихся, которая бережно хранится и сегодня. В 30-х годах XX века они назывались по-разному: учебно-показательными, отчетно-показательными, отчетными концертами. Готовились к ним очень серьезно. Заблаговременно продумывали и утверждали программы, печатали программки, содержащие краткие сведения об авторах и жанрах исполняемых произведений, анонсировали и рецензировали выступления учащихся в газетах. Как правило, проходили они в Татарском государственном академическом театре (ныне здание Татарского государственного театра драмы и комедии им. К. Тинчурина) в торжественной обстановке.

Первый концерт состоялся в 1933 году. Спустя несколько лет И. В. Аухадеев отозвался о нем следующим образом: «Отчетный вечер оставил большое впечатление хорошей организованностью и внушал уверенность в будущей судьбе Казанских музыкальных школ» [3].

С каждым годом мастерство учащихся ЦДМШ росло, а преподаватели, стремясь разносторонне раскрыть дарования учащихся, подходили к подбору концертной программы творчески. Например, в учебно-показательном концерте-утреннике ЦДМШ 1935 года учащиеся фортепианного отделения исполнили не только сольные и ансамблевые номера, но и аккомпанировали хору и струнному ансамблю. Творческий отчет 25 мая 1937 года запомнился своим торжественным началом, когда объединенный хор музыкальных школ вошел в зал в сопровождении «Марша» Ф. Мендельсона, который исполняли в восемь рук учащиеся Р. Яхин, Т. Сорокина,

О. Петрова и М. Федотова. В программу творческих отчетов включали выступления класса ритмики и школьного оркестра под руководством И. В. Аухадеева. Так, в 1935 году в исполнении оркестра прозвучал Концерт № 4 А. Рубинштейна (солировала В. Соколова); в 1936 году – Концерт № 3 Л. Бетховена и Концерт Э. Грига (солировал С. Григорьев), «Риголетто» Дж. Верди – Ф. Листа (солировала Н. Николаева); в 1937 году был исполнен Концерт К. Сенс-Санса (солировала Н. Николаева) [См.: б. С. 138–140].

Об уровне технического и художественного развития учащихся ЦДМШ мы можем судить по исполняемым произведениям. В разные годы в программах концертов значились «Жаворонок» П. И. Чайковского, Экспромт Ф. Шуберта (Р. М. Яхин), Концерт *соль минор* Ф. Мендельсона (А. С. Григорьев), «Вальс» Н. Г. Жиганова (С. С. Григорьев), Соната К. М. Вебера (Н. С. Николаева), «Татарочка танцует» Ю. Виноградова (М. А. Губайдуллина) и другие. Данный перечень свидетельствует о том, что педагоги относились к подбору репертуара очень серьезно, стремились прививать учащимся хороший музыкальный вкус, а наличие пьес молодых татарских композиторов указывает на внимание к развитию национальной музыкальной культуры.

Общественность Казани с интересом следила за успехами юных музыкантов. Каждое их выступление получало широкий резонанс в прессе. В газетных заметках отмечались наиболее яркие и удачные номера, имена талантливых учащихся. О концерте 1937 года «Красная Татария» писала: «Хорошо владеют начальной техникой игры – пианисты: Рустем Яхин, Муля Губайдуллина, Марс Гумеров, Оля Петрова, Тамара Сорокина и Надя Николаева, скрипачи: Коля Успенский, Анвар Сайдашев, Коля Куприянов и виолончелисты: Казембек Сайдашев и Витя Куклин» [2]. Спустя два года в газете указывалось: «Отчетно-показательный концерт музыкальных школ, состоявшийся 25 мая в Доме научных работников, показывает непрерывный рост детского музыкального воспитания в Казани. Детский хор под управлением А. Ф. Бормусова прекрасно исполнил "Песню о Сталине" и ряд других. По классу рояля выделялись пианисты Шагдалеева, Аитова, Шигабутдинова, исполнившие прелюдию Глиэра и "Русскую пляску" Чайковского» [4].

Таким образом, в 1930-х годах благодаря стараниям заведующего Р. Л. Полякова и педагогического коллектива ЦДМШ была заложена добрая традиция ежегодного творческого отчета учащихся музыкальных школ. Организация подобных концертов способствовала, с одной стороны, непрерывному творческому росту учащихся, выявлению одаренных детей,

а с другой стороны, помогала донести до широкой общественности осознание глубокого воспитательного потенциала и влияния музыкального искусства на становление полноценной творческой личности.

Список литературы

1. Красная Татария. 1936. № 251 (5625). 30 окт.
2. Красная Татария. 1937. № 125 (5800). 3 июня.
3. Красная Татария. 1938. № 74 (6049). 1 апр.
4. Красная Татария. 1939. № 118 (6393). 26 мая.
5. Материалы о работе музыкальных и художественных училищ и школ (планы, акты, отчеты и другие) за 1957 г. // НА РТ. Ф. Р-1297. Оп. 1. Д. 67. 122 л.
6. *Спиридонова В. М.* Очерки по истории фортепианного образования и исполнительства в Казани: Конец XIX – первая половина XX века. Вып. 1. Казань, 2008.

А. С. Уланова

ассистент-стажер Казанской государственной консерватории

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

МАРСЕЛЬ МОИЗ: БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Флейта во Франции всегда пользовалась любовью и большой популярностью, как у исполнителей, так и у слушателей. Флейтовое искусство прославили многие французские исполнители, начиная от Мишеля Де Ля Барра¹ до известных музыкантов наших дней, таких как: Жан-Пьер Рампаль², Пьер-Ив Арто³, Венсан Люка⁴, Филипп Бернольд⁵.

¹ Мишель Де Ля Барр (1675–1745) – французский флейтист, гобоист, волынщик (мюзетчик) и композитор.

² Жан-Пьер Рампаль (1922–2000) – французский флейтист, один из крупнейших в истории исполнителей на этом инструменте.

³ Пьер-Ив Арто (р. 1946) – французский флейтист, композитор, педагог. Профессор флейты в Парижской консерватории.

⁴ Венсан Люка (р. 1967) – профессор Парижской консерватории и солист-концертмейстер группы флейт в Оркестре Парижа. Талантливый интерпретатор музыки французских композиторов.

⁵ Филипп Бернольд (р. 1960) – французский флейтист, дирижер, профессор камерной музыки и флейты в Парижской национальной консерватории.

Марсель Моиз (фр. *Marcel Moyses*, 17 мая 1889, Сент-Амур, Франция – 1 ноября 1984, Брэттлборо, штат Вермонт, США) – один из крупнейших представителей французской школы игры на флейте, величайший флейтист и учитель XX века, оказавший огромное влияние на игру на флейте и деревянных духовых инструментах. Его исполнение отличалось природной музыкальностью и полным, богатым звучанием, выработанным под влиянием современных ему оперных певцов¹.

Учителями Моиза в Парижской консерватории были Филипп Гобер² и Поль Таффанель³, в свое время виртуозно владевшие флейтой. В 1906 году на выпускном экзамене Моиз получил первую премию.

В четырнадцать лет он играл в оркестре под управлением Римского-Корсакова. В дальнейшем работал в различных парижских оркестрах, в том числе в оркестре театра Опера-комик с 1913 по 1938 год. В двадцать четыре года он совершил турне по Соединенным Штатам с великой австралийской певицей-сопрано Нелли Мельба. На протяжении всей своей европейской карьеры (1910–1949) он был широко известен как оркестровый флейтист и играл под руководством таких дирижеров, как Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский, Иоганн Штраус, Вальтер Страрам, Сергей Кусевицкий и Артуро Тосканини.

Он выступал как солист с наиболее известными оркестрами Европы, включая Ламурё⁴ и Оркестр концертного общества Парижской консерватории⁵, он был первым исполнителем Концерта для флейты Жака Ибера, написанного специально для него в 1934 году. В том же году основал «Трио Моиз», в котором помимо него самого играл его сын Луи (флейта и фортепиано) и невестка Бланш Онеггер (скрипка). С момента его основания «Трио Моиз» выступало и записывалось в течение следующих 20 лет.

В 1932 году Моиз сменил Филиппа Гобера на посту профессора Парижской консерватории и, кроме того, был назначен профессором Женевской консерватории (1933–1949) – должность, которая предполагала еженедельные поездки в Женеву. Выпустил несколько учебных пособий через

¹ См.: Marcel Moyses Society. [Электронный ресурс]. URL: <http://moysesociety.org>. Дата обращения: 26.01.2017.

² Филипп Гобер (1879–1941) – французский флейтист, композитор и дирижер.

³ Поль Таффанель (1844–1908) – французский флейтист и дирижер.

⁴ Оркестр Ламурё (фр. *Orchestre Lamoureux*) – французский симфонический оркестр, основанный в Париже в 1881 году скрипачом и дирижером Шарлем Ламурё (первоначально под названием «Новые концерты», фр. *Nouveaux Concerts*).

⁵ Оркестр концертного общества Парижской консерватории (фр. *Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire*) – симфонический оркестр при Парижской консерватории, существовавший в 1828–1967 годах.

своего издателя¹, которые до сих пор широко используются. Такие труды, как *De la sonorité* («О звучании»), *How I stayed in shape* («Как я остался в форме») стали бесценными для серьезного студента-флейтиста.

К 1936 году флейтист был на пике популярности. Он выиграл несколько Гран-при *du Disque* и был награжден французским орденом Почетного легиона. Много путешествовал, выступая в крупных европейских городах, в том числе были несколько выступлений и записей в Лондоне. В 1938 году он был приглашен, чтобы выступить на фестивале в Тэнглвуде, проводимом в США в течение двух недель, «Трио Моиз» также было приглашено на это мероприятие.

В 1949 году Моиз иммигрировал в США. В 1951 году, являясь соучредителем школы музыки Марлборо² в штате Вермонт с Рудольфом Серкиным³ и Адольфом Бушем⁴, он посвятил последние тридцать лет своей жизни преподаванию игры на флейте во всем мире. Моиз устраивал мастер-классы для флейтистов и исполнителей на деревянных духовых инструментах в своем доме в Братлборо, штат Вермонт, в Босвиле (Швейцария) и в Кентербери (Англия). Моиз стремился научить своих учеников «не как играть на флейте, а как делать музыку»⁵. Многие из сегодняшних ведущих флейтистов могут считаться его бывшими студентами: Джеймс Голуэй, Пола Робинсона, Мишель Дебост, Тревор Уай, Уильям Беннетт, Кэрол Винценц, Бернард Голдберг, Роберт Айткен и Юлия Богорад. Он продолжал привлекать преданных и талантливых студентов на протяжении всей своей жизни и оставался жизненно важной и вдохновляющей силой для них.

В последние годы жизни Марселя беспокоили различные медицинские проблемы, это вызвало необходимость многих операций и госпитализаций. Марсель Моиз умер 1 ноября 1984 года в возрасте 94 лет и был кремирован в Братлборо, штат Вермонт. Его прах был похоронен на кладбище церкви *Saint-Amour* в Юре, Франция, в августе 1985 года.

¹ Издательство «Альфонс Ледук» – выдающийся французский музыкальный издательский дом, специализирующийся на классической музыке. Был создан в Париже в 1841 году.

² Музыкальная школа Марлборо (англ. *Marlboro Music School*) – ежегодная летняя школа для исполнителей академической музыки. Проводится с 1951 года в Марлборо-колледже, расположенном в небольшом городке Марлборо (англ. *Marlboro*), штат Вермонт.

³ Рудольф Серкин (англ. *Rudolf Serkin*; 1903–1991) – американский пианист.

⁴ Адольф Георг Вильгельм Буш (нем. *Adolf Georg Wilhelm Busch*; 1891–1952) – немецкий скрипач, педагог.

⁵ Marcel Moyses Society. [Электронный ресурс]. URL: <http://moysesociety.org>. Дата обращения: 26.01.2017.

Конец его жизни ознаменовал конец эпохи. В память о выдающемся флейтисте королева Елизавета организовала мемориальный концерт, состоявшийся 6 июля 1985 года в Лондоне, а затем и концерт «В память о Марселе Моизе» – 3 февраля 1985 года в Братлборо, штат Вермонт. На юбилей великого флейтиста и учителя Моиза 17–20 мая 1989 года было проведено «Празднование столетия Марселя Моиза» в Марлборо и Братлборо. В то же время в Лондоне было представлено «Празднование флейты». В США было сформировано Общество Марселя Моиза.

Пола Робисон, его бывшая студентка и всемирно известная флейтистка, описывает его записи следующим образом: «Те из нас, кто учился у Марселя Моиза, всегда будут хранить память о его раскаленных глазах, его жестикулирующих руках, его замечательном смехе, которые он использовал так же, как и свой острый интеллект, как учебно-методические пособия, извлекая все хорошее и возможное в исполнителе. Каждый раз, когда я цитирую господина Моиза моим студентам, я мечтаю, чтобы они могли видеть его в действии. Мне бы хотелось, чтобы непосредственно он был для них вдохновителем! Теперь, с помощью этих исторических фильмов, такое прямое вдохновение станет возможным»¹.

Теперь при наличии записей Марселя Моиза флейтисты всего мира могут извлечь выгоду из его динамичного стиля преподавания.

А. Н. Хасанова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

О. Д. Баннова

студентка Казанского музыкального колледжа им. И. В. Аухадеева

«ОСТРОВ МЕРТВЫХ» А. БЁКЛИНА ГЛАЗАМИ С. РАХМАНИНОВА

Творчество швейцарского художника-символиста А. Бёклина (1827–1901) было столь популярно при жизни, что его называли «Микеланджело новейшей эпохи» [См.: 1]. Героями его картин нередко становились фантастические существа, поэтому о нем говорили как о художнике, «рисующем то, чего нет» [См.: 2]. Лучшей работой мастера была признана картина «Остров мертвых» (1880) – таинственный пейзаж, на котором скрыто немало секретов: остров, омываемый морской водой; на суше – массивные

¹ Marcel Moyses Society. [Электронный ресурс]. URL: <http://moysesociety.org>. Дата обращения: 26.01.2017.

скалы с прямоугольными отверстиями-склепами. К острову направляется лодка, в которой находятся двое: гребец, вероятно герой древнегреческих мифов Харон, перевозящий души умерших на остров в центре реки Стикс, и душа усопшего – стоящая перед гробом фигура в белом саване. Весь остров укутан темными кипарисами – деревьями, ставшими в странах Южной Европы неизменным символом смерти: их сажали на кладбищах. В одном из таких мест Италии за три года до появления этой работы была похоронена дочь А. Бёклина.

Судьба картины оказалась довольно необычной. Было много желающих приобрести «Остров мертвых», но художник так и не расстался с ним до конца своей жизни, создав для почитателей этой работы еще пять ее самостоятельных версий. Вторым вариантом «Острова мертвых» был написан для некой вдовы Марии Берна. Именно благодаря ее пожеланию на «картине для грез» появилась лодка с загадочными фигурами, лишь позже добавленными в первоисточник. Третий вариант «Острова» отличился своей динамичностью: более светлый по колориту, он рождает ощущение ветра, своими порывами склоняющего верхушки кипарисов. Эта картина получила большую популярность: с нее снимали оферты и печатали репродукции, вскоре разлетевшиеся по всей Европе. Оригинал данной картины долгое время украшал покои А. Гитлера. Четвертый вариант работы был уничтожен во время Второй мировой войны, пятый – сохранился. Лодка с фигурами на нем находится значительно ближе к острову, чем в других вариантах работы (считается, что это связано с тем, что картина была создана незадолго до смерти художника!). В последний год своей жизни А. Бёклин вместе со своим сыном создал шестой вариант «Острова мертвых». В наши дни именно эту картину можно увидеть в России – на экспозициях Санкт-Петербургского Эрмитажа.

Сам факт появления такого количества самостоятельных вариантов картины уже служит свидетельством ее большой популярности. Действительно, «Остров мертвых» А. Бёклина стал поистине культовым произведением своего времени. Художники разных поколений и национальностей создали около двух десятков картин-двойников, повторив не только очертания «Острова мертвых», но сохранив и его название (см., например, картины М. Виттфота, Д. Санторо, Х. Гигера и др.).

Упоминание о картине А. Бёклина можно встретить на страницах многих литературных произведений. В них картина, как правило, преподносится как неотъемлемая часть интерьера начала XX века (см., например, «Отчаяние» и «Машенька» В. Набокова, «Про это» В. Маяковского, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова, поэзию А. Тарковского, Н. Тэффи).

Так, на страницах «Двенадцати стульев» читаем: «Над пианино висела репродукция картины Бёклина "Остров мертвых" в раме фантази темно-зеленого полированного дуба под стеклом. Один угол стекла давно вылетел, и обнаженная часть картины была так отделана мухами, что совершенно сливалась с рамой. Что творилось в этой части острова мертвых – узнать было уже невозможно».

Пожалуй, «Двенадцать стульев» – единственный художественный образец, в котором «Остров мертвых» преподносится в юмористическом плане. Значительно чаще таинственную атмосферу картины воспроизводили для создания образов смерти и ужаса. «Остров мертвых» воссоздавали в кладбищенской мозаике (см. могилы Г. Лиона на Введенском кладбище, Г. Баумайстера на Смоленском кладбище), декорациях оперных спектаклей, фильмов ужасов (см., например, оперу «Валькирия» Р. Вагнера в постановке П. Шеро, 1980; фильмы «Остров мертвых» М. Робсона, 1945 и «Остров мертвых» О. Ковалова, 1992).

Некоторых поклонников творчества А. Бёклина «Остров мертвых» вдохновил к созданию собственных оригинальных произведений. И. Левитан, которого называли «русским Бёклином», написал пейзаж «Над вечным покоем», признанный искусствоведами аналогом бёклинской «картины для грез». Свое почтение швейцарскому художнику выразил и великий Сальвадор Дали. В картине «Истинное изображение "Острова мертвых" Арнольда Бёклина в час вечерней молитвы» лишь вдалеке видны скалы острова: внимание приковывают излюбленные С. Дали символы женского и мужского начал: чашка на каменном кубе и жезл.

Интересно то, что картина А. Бёклина, вдохновившая многих художников, писателей и поэтов была не столь популярна у композиторов. Известно, что на рубеже XIX–XX веков в Европе было создано около пяти вдохновленных картиной музыкальных произведений. Время сохранило лишь одно из них – одноименную симфоническую поэму С. Рахманинова. Именно эта интерпретация произведения А. Бёклина, однако, получила всемирную известность и славу.

Как известно, в мае 1907 года С. В. Рахманинов приехал в Париж в связи с участием в Русских исторических концертах. В один из светлых майских дней, прогуливаясь по галереям города, он остановился у репродукции «Острова мертвых». Эта картина впечатлила композитора, и он поделился своими ощущениями со своим другом Н. Г. Струве, позже натолкнувшим композитора на мысль взять сюжет картины за основу нового произведения. Концертная деятельность и работа над другими сочинениями, однако, вынудила отложить на время задуманное. К «Острову» С. В. Рах-

манинов вернулся только через два года. Он так вспоминал о периоде создания поэмы: «Сочиняю я медленно. Долго гуляю на лоне природы. Мои глаза охватывают отблески света на свежей от дождя листве, тихий шепот деревьев в лесу, или я наблюдаю бледные оттенки неба на горизонте, и в душе возникают голоса – все сразу. Не так что капля здесь, капля там, а все разом – вырастает целое. "Остров мертвых" написан в апреле и мае. Когда он возник, как это началось? Как я могу сказать? Он возник во мне. Я его принял, как дорогого гостя, и записал» [Цит. по: 5]. Так из-под пера композитора родилась симфоническая поэма «Остров мертвых». Произведение получило посвящение своему вдохновителю – Н. Г. Струве. Премьера состоялась в 1909 году в Москве. Дирижировал Ю. Д. Энгель.

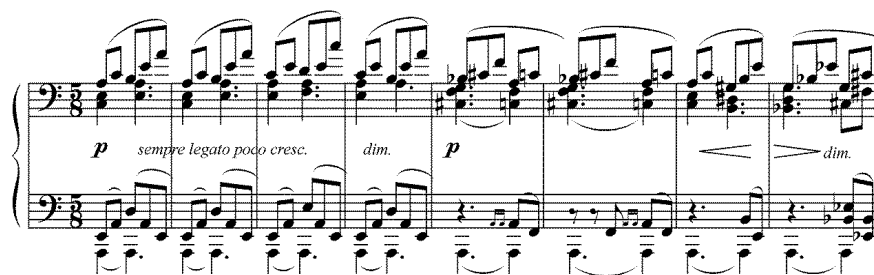
Удивительным оказалось то, что столь вдохновившая С. В. Рахманинова репродукция «Острова мертвых» была черно-белой. Спустя годы, увидев ее в цвете, композитор заметил: «Меня не очень тронул колорит полотна. Если бы я сначала увидел оригинал, то, быть может, не сочинил бы свой "Остров мертвых". Картина мне больше нравится в черно-белом варианте» [Цит. по: 1. С. 394]. Так каким же предстает «Остров мертвых» глазами великого русского композитора? Насколько близок он образу оригинала?

Как известно, музыкальное сочинение, даже имеющее конкретную программу или вдохновивший его источник, оставляет за собой возможность разного толкования. Безусловно, трудно ждать от него абсолютного соответствия той идее, которая заложена в первоисточнике. Думается, однако, что в рассматриваемой поэме С. В. Рахманинову действительно удалось с помощью звуков воссоздать образ картины: море, одинокий остров с симметрией скал, лодка, медленно рассекающая морскую гладь. Это в первую очередь отразилось в композиционной структуре сочинения. Оно написано в сложной трехчастной форме, с симметричными структурами в каждом из ее разделов. Крайние части звукоизобразительны: они построены на постепенном развитии драматических образов, названных нами темами моря, зова, хорала, души, ужасов и набата.

Драматургическое решение крайних частей таково, что если первая часть строится по принципу постепенного нарастания (в первую очередь, за счет оркестровой фактуры и динамики), то последняя, напротив, – затихания: композитор создает эффект приближения и отдаления. Ярче всего это проявляется в развитии одной из главных тем поэмы – темы моря. Это предельно простая и лаконичная в ладоинтонационном и гармоническом отношении тема: она строится на поступенном восходящем движении по звукоряду натурального *ля минора* (в пределах ундецимы), гармонизован-

ного плагальными оборотами на тоническом органном басу. Обратим внимание, что темы, основанные на неизменном повторении и вариантном развитии одного лаконичного, в данном случае секундового мотива, являются типичными для сочинений С. В. Рахманинова среднего и позднего периода. Л. Скафтымова, подробно исследовавшая вопросы мелодики композитора, называет их микротемами [См.: 6. С. 104–108].

Необычен метроритмический строй этой темы: она оформлена в пятидольном размере, выраженном в ритмическом рисунке гармонической фигуры ее аккомпанемента. Образ моря, создаваемый композитором, мертвенно-мрачный, таящий в себе опасность. Мы слышим тяжелое раскачивание волн. Это достигается благодаря неожиданным, сбивающим ожидания сменам акцентуации (изменению группировки смешанного размера с «два-три» на «три-два»), а также хроматическим спадам «волн» мелодического рисунка темы (поступенное, затяжное и медленное восхождение по гамме завершается быстрым хроматическим спуском, обыгрываемым именным аккордом композитора – VII^{r4}₄₃):



Тема моря становится неизменным участником всех драматических событий крайних разделов поэмы. В первой части она проводится восемь раз, каждый раз обновляясь и усложняясь в своем оркестровом решении, – каждое проведение темы дает все более плотную и насыщенную оркестровку: если в первый раз ее исполняют бас-кларнет и фагот на фоне низких струнных, валторн и арфы, то в последний раз – весь оркестр. В финальном же проведении темы (в репризе сложной трехчастной формы) образ моря в тембровом отношении возвращает свое исходное состояние (создается ощущение, что мы словно отплываем от острова).

Драматизм, заложенный в образе темы моря, оказывается созвучным настроению иных тем крайних разделов поэмы. Все они сходны между собой и связаны с образом моря. Это сходство проявляется не просто в близости их характеров, но собственно интонационном родстве: все темы вырастают, словно из одного зерна, еще одна характерная особенность стиля композитора [См.: 6]. Речь в первую очередь идет о двух знаковых темах поэмы – темах зова и хорала. Они едины по своему мелодическому рисунку.

ку: скорбная интонация малой секунды во вспомогательном хроматизме сменяется ходами по пустотным квинтам и квартам.



Роль этих тем в драматургии поэмы, однако, различна. Тема зова одноголосна (исполняется тем или иным солирующим инструментом) и всегда несамостоятельна: звучит как контрапункт к теме моря. Композитор использует интонации зова в первую очередь в неустойчивых, развивающихся разделах формы. Нередко она становится предвестником темы хорала.

Последний, в свою очередь, всегда предстает многоголосно в хоральной фактуре. Это своего рода тема рока, которая завершает каждый из этапных разделов формы. Во всех своих шести проведениях она звучит в исполнении группы медно-духовых инструментов оркестра монументально и грозно. С. В. Рахманинов представляет разные варианты ее гармонизации, но, как правило, применяет побочные септаккорды терцового соотношения VII^{+4}_{43} , а также «шубертовскую» VI_m в *миноре*.

Если темы зова и хорала однозначно трактуются как драматические, то более сложное, неоднозначное впечатление создает тема среднего раздела первой части поэмы – тема души. На первый взгляд, это светлая мелодия, рождающая надежду. Она звучит в *мажоре*, в высоком регистре (в партии скрипок, затем кларнета, валторн) и строится на стремительном восходящем движении по квартам и квинтам:

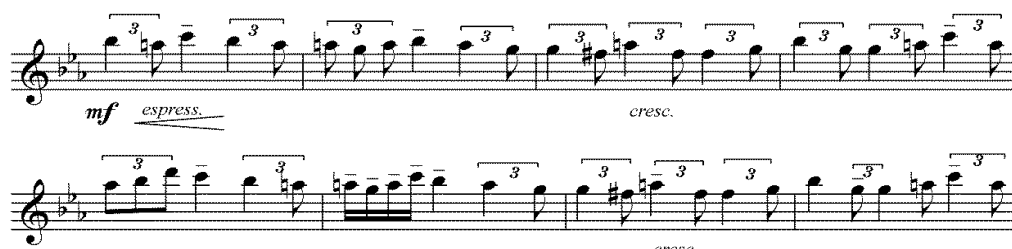


Однако уже при первом из трех проведений темы можно заметить ее тесную связь с прозвучавшими ранее драматическими темами сочинения. Это ломаный секундовый спуск, завершающий кварто-квинтовый подъем мелодии (интонации темы зова), и целый ряд разнообразных контрапунктических подголосков: стремительные «завывающие» интонации восходящих хроматических ходов в пределах кварты (темы ужаса), а также протяженные ламентозные нисходящие диатонические интонации в пределах

децимы. Драматическую атмосферу усиливает также аккомпанемент темы моря, на фоне которого и проводится тема души. Окончательно все сомнения о ее трагической природе снимаются в синтетической репризе поэмы, когда она звучит в миноре контрапунктом к мелодии темы моря.

Рассмотрение крайних разделов поэмы показывает, что они, безусловно, воплощают в себе таинственный колорит и сюжет «Острова мертвых» А. Бёклина. Все они олицетворяют собой тему смерти. Между тем, кажется, что С. В. Рахманинов не ограничивается образным строем первоисточника: в среднем разделе поэмы представляется иной мир – мир жизни и света.

Средний раздел строится на развитии одной темы. Она появляется неожиданно, резко контрастируя суровой теме хорала. В *ми-бемоль мажоре* (в тритоновом соотношении к главной тональности), в высоком регистре у скрипок и деревянно-духовых инструментов, во взволнованной триольной пульсации восьмых звучит тема, являющаяся ярким образцом еще одной разновидности рахманиновских тем – мелодий типа «волны» [См.: 6. С. 110–111]. Эта широкая, распевная мелодия, выстроенная на обыгрывании секундовой интонации (в ней используется типичный для композитора прием «продвижения через надвершинные звуки»):



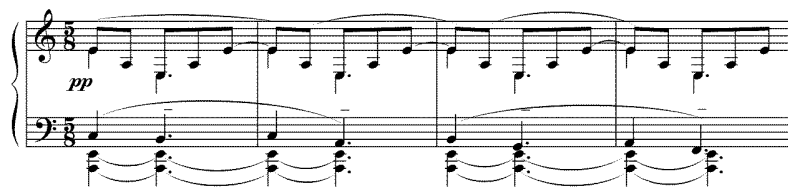
Трепетный, порывистый характер этой темы позволяет назвать ее темой светлых воспоминаний. Красноречиво о ней высказывается дирижер Ю. Д. Энгель, под руководством которого поэма была исполнена впервые: «Фантазия уносит композитора дальше живописца или, вернее сказать, в сторону от него. Вместе с занимающейся зарей Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону бёклиновских стен: не в преддверие, а в самую обитель мертвых. И, заглянув, видит там не сумерки жизни бёклиновского античного элизиума, а чуть ли не дантовский ад и чистилище, с терзаниями, отчаянием, скрежетом зубным» [Цит. по: 4. С. 395].

Действительно, тема светлых воспоминаний в процессе развития драматизируется: проводится пятикратно (средний раздел написан в сложной двойной трехчастной форме), каждый раз представляясь в новом облике. Уже во второй раз (в репризе трехчастной формы) она исполняется всем оркестром, а потому звучит торжественно и возвышенно. В третий раз

(в первой репризе сложной трехчастной формы) приобретает черты гимна: мелодия трансформируется, добавляются квартовые интонации, трепетный триольный ритмический рисунок сменяется движением равномерных длительностей. Четвертое проведение темы (в зоне хода) звучит демонически: тема возвращает свой прежний интонационный облик, проводится тонально-неустойчиво, на *fff*, с постепенным ускорением темпа (это драматическая кульминация не только образа светлых предчувствий, но и всей поэмы). В пятом проведении (во второй репризе сложной трехчастной формы) тема представлена в виде одинокого скорбного голоса гобоя.

Важно заметить, что эта резкая смена характера темы воспоминаний в последних двух ее проведениях произошла после внезапно возникшего в среднем разделе поэмы эпизода, названного К. Зенкиным «эпизодом часов смерти» [См.: 2. С. 89]. Это знакомая по интонациям драматических тем крайних частей поэмы секундовая микротема, оформленная равномерной пульсацией, усложняемой ритмической диминуцией. Оstinатно повторяемая мелодико-ритмическая формула и рождает образ часов.

В этом разделе, когда основное тематическое зерно всей поэмы впервые звучит выпукло, без дополнительных фонов, подголосков и иных тематических элементов, особенно ясно осознается его интонационный прообраз – средневековый напев *Dies Irae*. Можно говорить о том, что эта тема, столь волновавшая С. В. Рахманинова и нередко используемая им в разных сочинениях («Рапсодии на тему Паганини», «Симфонических танцах» и др.), является смысловым центром «Острова мертвых». Это следует не только потому, что этот символ смерти стал источником всех тем поэмы, но в том числе потому, что *Dies Irae*, исподволь звучащая на протяжении всего произведения, проводится в коде сочинения в своем истинном виде, завершая всю поэму.



Завершая анализ «Острова мертвых» С. В. Рахманинова, отметим, что оно раскрывает глубокий философский взгляд композитора на тему жизни и смерти – тему, заявленную в картине швейцарского живописца. Безусловно, музыкальное произведение С. В. Рахманинова дает возможность самого разного его толкования. Несомненным является лишь одно: остаться равнодушным к нему невозможно. Произведение не раз привлекало внимание музыковедов (см., например, работы М. В. Келдыша [4], В. Н. Брян-

цевой [1], А. И. Кандинского [3], К. В. Зенкина [2]). Специальных же исследований об этом произведении нет. Наверное, в этом есть положительная сторона: каждый слушатель и исследователь может открыть в ней что-то свое, представить свое видение «Острова мертвых» А. Бёклина глазами С. В. Рахманинова.

Список литературы

1. *Брянцева В. Н.* С. В. Рахманинов: Монография. М., 1976. С. 394–397.
2. *Зенкин К. В.* Программный симфонизм С. Рахманинова // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 2. Ростов н/Д, 2003. С. 87–90.
3. *Кандинский А. И.* О симфонизме Рахманинова // Статьи о русской музыке. М., 2010. С. 105–122.
4. *Келдыш М. В.* Рахманинов и его время: Монография. М., 1973.
5. Рахманинов. «Остров мертвых». [Электронный ресурс]. URL: http://www.belcanto.ru/rachmaninov_isle.html. Дата обращения: 20.02.2017.
6. *Скафтымова Л. А.* О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки: Статьи молодых музыковедов. М., 1973. С. 103–122.

Чень Чаопин

магистрант Казанской государственной консерватории

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

КОМПОЗИТОР МА КЭ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Китайский композитор Ма Кэ родился в 1918 году в обычной семье в городе Сюйчжоу провинции Цзянсу КНР. С раннего детства стал проявлять горячую любовь к музыке. С особым энтузиазмом вступил в церковный хор, где пел сочинения Моцарта, Шуберта и много другой музыки. Помимо этого композитор занимался спортом, любил теннис и особенно бег на длинные дистанции. Также учился играть на традиционных китайских народных инструментах: эрху, пипа и др.

В 1935 году семнадцатилетний Ма Кэ, следуя мечте стать таким ученым, как Менделеев или Нобель, поступил в Хэнаньский университет на факультет химии. Однако с вторжением японцев в страну не было возможности, сидя за книгами, спокойно продолжать обучение. Антияпонская студенческая демонстрация 1935 года заставила студентов Хэнаньского

университета пойти на фронт. Чтобы подкрепить воинский дух молодых людей, Ма Кэ с другими студентами начали проводить агитацию среди народа посредством песен и театральных представлений. Он оставил идею стать химиком и стал посвящать время изучению книг, связанных с музыкой, в частности интересовался композицией. Вскоре Ма Кэ стал руководителем хорового ансамбля Хэнаньского университета, целью которого было укрепление патриотизма народа. Ансамбль назывался «Грозный рык». Он со стремительной скоростью стал символом движения антияпонского сопротивления в провинции Хэнань.

В 1937 году в Хэнаньском университете многократно останавливались приезжающие из Шанхая композиторы Сянь Синхай (1905–1945) и Хэ Люйтин (1903–1999) – руководители отрядов, организующих музыкальные представления для поднятия боевого духа народа. С Сянь Синхаем у Ма Кэ сложились отношения как у ученика с учителем. В тот период он попросил Сянь Синхая посмотреть два его сочинения. Одно из них называлось «Военная песня народа». Это произведение Сянь Синхай не только помог доработать, но и написал вступление к нему. С тех пор Ма Кэ часто обращался к нему за помощью в вопросах теории музыки и композиции.

Ма Кэ не остался в своем родном университете, а по рекомендации Сянь Синхая отправился в город Яньань провинции Шэньси в художественный институт Лу Сюнь. Там он встретил еще больше единомышленников и до 1947 года вместе с ними бывал в таких городах, как Наньян, Лоян, Сиань и другие. Его произведения стали известны во всех уголках страны. За это время им было написано около 400 сочинений.

В 1942 году Ма Кэ основал Ассоциацию исследования народных песен Китая, собирал и записывал народные китайские песни. После победы над Японией переехал на северо-восток, последовав за институтом. После основания КНР в 1949 году он перебрался в Пекин. В 1950-е годы главной темой творчества Ма Кэ стало стремление прошедшего через войну молодого поколения к лучшей жизни благодаря своему упорству и тяжелому труду. Своей музыкой он прославлял страну, ее народ. Известно, что за песню «Мы демократическая молодежь» Ма Кэ получил Вторую премию на Международном фестивале демократической молодежи и студентов в Будапеште в 1949 году [См.: 2].

Годы после образования КНР явились пиком его творчества и научной деятельности. В 1950 году 32-летний Ма Кэ устроился в Центральную академию драмы в качестве заведующего кафедрой музыки и декана оперного факультета. В 1964 году Ма Кэ принимал участие в создании китайской

консерватории, был ее первым проректором, также являлся директором Китайского театра оперы и балета. В 1975 году вступил в должность главного редактора журнала «Народная музыка».

Умер Ма Кэ 27 июля 1976 года в возрасте 58 лет. За всю свою жизнь он создал более 600 произведений, более ста научных статей. Все его работы до сих пор популярны в Китае. Среди сочинений следует отметить первую китайскую национальную оперу «Седая девушка», созданную совместно с Чжан Лу и Цюй Вэй в 1945 году [См.: 6]. Особой любовью китайцев пользуется песенное и оперное творчество композитора. Им сочинены такие оперы, как «Муж и жена обучаются грамоте» (1942), «Чжоу Цышань» (1943), «Свадьба Сяо Эрхэя» (1953) [См.: 3]. Ма Кэ считается основоположником жанра народной оперы в Китае [См.: 4].

В научных трудах Ма Кэ важное место занимают работы, посвященные творчеству композитора Сянь Синхая, а также поднимаются вопросы и проблемы развития современной китайской оперы, традиционной и массовой музыки и другие.

Жизненный путь Ма Кэ был насыщен различными исторически важными для КНР событиями. Он стоял у истоков формирования и развития профессиональной музыкальной культуры Китая, внес большой вклад в развитие образования и науки. Вместе с тем деятельность этого композитора на сегодняшний день малоизучена, его сочинения и статьи требуют научного осмысления с позиций современного музыковедения.

Список литературы

1. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве. СПб., 2008.
2. Ма Кэ. [Электронный ресурс]. URL: <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000005/st013.shtml>. Дата обращения: 09.08.2017.
3. Пять опер «Свадьба Сяо Эр Хэя». Шанхай, 2017 (на китайском языке).
4. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2016.
5. Фань Цигуан. Любование оперным искусством. Шаньси, 2004 (на китайском языке).
6. Яньань Лу Сюнь. Опера «Седая девушка». Шанхай, 2014 (на китайском языке).

Р. Ю. Шайхутдинов

*кандидат искусствоведения, профессор Уфимского
государственного института искусств им. З. Исмагилова*

МУЗЫКА НУРА ДАУТОВА И НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Творчество башкирского композитора Нура Даутова – заслуженного деятеля искусств России и Башкортостана, народного артиста РБ, лауреата Государственной премии РБ им. Салавата Юлаева – яркое явление в музыкальной культуре республики.

Родился 5 января 1956 года в Белебеевском районе Башкирии. Во время учебы в Республиканской школе-интернате музыкальных воспитанников по классу тубы параллельно занимался на баяне и фортепиано. В 1981 году становится студентом кафедры композиции (класс З. Г. Исмагилова) Уфимского государственного института искусств, который успешно заканчивает в 1986 году.

Еще в студенческие годы круг его жанровых интересов, как композитора, был весьма широк. Это фортепианные сонаты, кантата «Мир моей земле», опера «Гульямал», различные инструментальные пьесы. В последующие годы были созданы симфоническая поэма «Урал», вокальный цикл «Жизнь как есть» на стихи Ш. Анака, музыка к театральным спектаклям, детская опера «Тараканище» по сказке К. Чуковского, фортепианный цикл «Детская тетрадь» и другие произведения. Н. Даутов – обладатель редкого мелодического дара, благодаря которому он становится одним из ведущих песенников республики.

Композитор хорошо знает звуковые и технические возможности баяна. Не раз при встречах с нами он высказывал мнение о том, что собирается начать писать музыку для баяна. Но так случилось, что исполнители-народники опередили автора и стали исполнять музыку композитора в переложении для баяна, аккордеона, домры. Его музыка зазвучала и в концертах оркестров народных инструментов.

В 2006 году в Уфе, в Концертном зале им. Ф. И. Шаляпина с сольным концертом выступил аккордеонист из Воронежа, лауреат международных конкурсов Евгений Кочетов. Специально к этому концерту им была сделана транскрипция пьесы «Фатима» (из музыки Н. Даутова к спектаклю «Любишь, не любишь») для аккордеона, которую он назвал «Башкирская элегия». При исполнении на аккордеоне музыка (в оригинале пьеса написана для симфонического оркестра) заиграла новыми красками, особенно в кантилене. Чарующая мелодия буквально пленила слушателей, и игра мастера вызвала в зале бурную реакцию.



В рамках куплетно-вариационной формы после двухтактового вступления тема проводится четыре раза. Вначале на фоне гармонического аккомпанемента на выборной клавиатуре она звучит в верхнем голосе, к которому в пятом такте на принципах контрастной полифонии присоединяется второй голос. Во втором проведении тема переходит в средний голос. Перед кульминационной третьей вариацией происходит сдвиг тональности в *си-бемоль минор* и переключение левой выборной клавиатуры на готовую. Темп *con moto* приводит к динамической кульминации, далее к возврату в основную тональность *ля минор*.

С технической точки зрения во втором (т. 21–22 и т. д.) и третьем разделах из-за широкой фактуры в левой руке возникают определенные трудности. Исполнителям, не имеющим хорошей растяжки и длинных пальцев, можно порекомендовать перенести верхнюю ноту аккорда на октаву вниз. Тщательно должна быть проставлена смена меха, особенно на громкой динамике. Часто исполнители на инструментах с плохой компрессией воздуха испытывают большие трудности в разделе *con moto* (т. 37). В этом случае тянущийся на весь такт бас *си-бемоль* предлагается играть как восьмую, что значительно экономит расход воздуха и не исказит общее звучание.

Большой популярностью, в том числе среди исполнителей на народных инструментах, пользуются еще два произведения Н. Даутова: «Одиночество» (в оригинале написано для саксофона и эстрадно-джазового оркестра) и «Девичий танец», который был создан по заказу Национального оркестра народных инструментов Республики Башкортостан (НОНИ).

Написание первого из них было связано с впечатлением от спектакля «Вечерняя трапеца» народного поэта Башкирии Мустая Карима, в котором пожилой человек, ветеран Великой Отечественной войны в канун своего юбилея из-за равнодушия родных и близких остается один. Тема человеческого одиночества не нова в литературе и искусстве. Мелодический материал композитора на национальной основе, на наш взгляд, очень образно передает это состояние.



«Девичий танец», по словам автора, – это образ башкирской девушки, которой свойственна душевная чистота и грациозность. Тематическая ли-

ния очень поэтична. Надо отметить, что Нур Даутов давно сотрудничает с международной организацией по вопросам культуры «ТЮРКСОЙ», при которой создан Оркестр народных инструментов тюркского мира, и «Девичий танец» является своеобразной визитной карточкой коллектива. Произведение постоянно звучит и в программах Государственного оркестра народных инструментов им. В. В. Андреева (Санкт-Петербург). Не может остаться без внимания и тот факт, что композитором написано немало произведений для большинства тюркских народных инструментов, таких как: кеманча (Турция), най (Гагаузия), домбра (Казахстан), хабирах (Хакасия), комуз (Якутия), которые постоянно вводятся в партитуры симфонических произведений автора.

Все три вышеназванных произведения очень популярны не только в России, но и в Казахстане, и Киргизии, и др. и исполняются на флейте, виолончели, скрипке, фортепиано, баяне, домре, национальными оркестрами. В 2016 году композитор приступил к написанию Сонаты для баяна. Как говорит сам композитор: «Надо отдать долг исполнителям-баянистам». Основная композиторская мысль – это приблизиться к эталонной профессиональной музыке для баяна и написать Сонату – первое произведение для баяна подобного жанра на основе башкирского мелоса.

Сегодня автор находится в расцвете творческих сил. Он часто встречается со своими слушателями в рамках авторских концертов, постоянно изучает новинки баянной и аккордеонной литературы, занимается педагогической деятельностью в Уфимском училище искусств, где ведет класс инструментовки и чтения партитур. Немало сил уходит и на общественную работу.

Нур Даутов – один из композиторов, с именем которого связаны надежды на дальнейшее развитие башкирской профессиональной музыки, в том числе на народных инструментах. Пожелаем ему успехов!

О. С. Шаронова

студентка Казанской государственной консерватории

Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,

кандидат искусствоведения, старший преподаватель

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ НЕБОЙША ЙОВАНА ЖИВКОВИЧА

Небойша Йован Живкович на сегодняшний день является одним из самых виртуозных академических маримбафонистов и мультиперкуссионистов мирового масштаба. Кроме того, Живкович занимается компози-

торской и педагогической деятельностью. Многие из его сочинений для ударных инструментов входят в репертуар авторитетных исполнителей как за рубежом, так и в России.

Творческий вклад Живковича, с точки зрения истории развития и подъема ударных инструментов на новый уровень, представляет особый интерес для современных исследователей. В настоящий момент вся информация о нем ограничивается материалами официального сайта музыканта (статьями, фотографиями, аудио- и видеозаписями, афишами) на английском и немецком языках, а также краткими статьями в Интернете на русском языке.

Небойша Йован Живкович родился в 1962 году в Сербии (Югославии) в небольшом городе Сремска-Митровица. С детства музыкант проявлял большой интерес к ударным инструментам, но ему сказали, что «барабан – не настоящий инструмент, так как он создает не музыку, а только ритм» [Цит. по: 4. Р. 103]. В качестве альтернативы юному музыканту предложили обучаться игре на трубе, но он отказался. Мать Живковича решила отдать его в музыкальную школу на фортепианное отделение, где он, обучаясь 4 года, параллельно знакомится с аккордеоном.

Несмотря на инструментальное разнообразие, интерес и любовь к барабану возрастали с большей силой. Этому способствовала рок-музыка: Джимми Хендрикс, «Led Zeppelin», «The Who», «The Allman Brothers Band», «Jethro Tull». Своих барабанов у Живковича тогда не было. Он вспоминает, как играл на всем, что попадало под руку, например, на стульях [См.: 4. Р. 103]. Первая барабанная установка у перкуссиониста появилась в 14 лет. Примерно тогда же он начинает играть в «гаражных группах» музыку своих рок-кумиров.

Профессиональных исполнителей и педагогов-перкуссионистов в родном городе Живковича не было, как не было и музыкальной библиотеки. Тогда юноша в 16 лет поступает в Среднюю музыкальную школу на теоретическое отделение в городе Нови Сад.

В 1980 году музыканту представилась прекрасная возможность поступить в Государственную высшую школу музыки на кафедру ударных инструментов, так как его отец начал работать в Германии в Мангейме. За время обучения Живкович получил три степени бакалавра – по ударным инструментам, теории музыки и композиции. Больше внимание он уделял анализу произведений, в том числе с точки зрения оркестровки, что позволило ему расширить музыкальный кругозор и развить композиторскую технику.

Спустя пять лет Живкович переехал в Штутгарт, где получил две степени магистра – по композиции и ударным инструментам. Закончив обу-

чение, перкуссионист попытался устроиться на работу в оркестр, но его не стремились принимать. Он объясняет это тем, что большую роль в этом сыграл статус иммигранта. В результате музыкант начал преподавать в музыкальной школе. Итогом его первой педагогической работы стал цикл сборников под общим названием «Funny Mallets» («Забавные колотушки»).

Очевидно, именно в это время Живкович решил всерьез заняться сольной карьерой. Он принял решение освоить маримбу. Впервые он «познакомился» с этим инструментом в 18 лет, уже в Германии, потому что в Сербии маримб не было. В течение трех лет Живкович занимался на новом инструменте и вскоре стал виртуозно владеть им и писать для него музыку.

В 2003 году Живкович стал профессором Венской консерватории, а в 2012 – профессором университета города Нови Сад (Сербия). На данный момент перкуссионист активно развивает сольную исполнительскую карьеру, педагогическую работу и композиторскую практику.

Основной его деятельностью, по мнению самого Живковича, можно считать концертно-исполнительскую. Он активно гастролирует по всей Европе, в США, Японии, Тайване, Корее, России, в Латинской Америке и странах Скандинавии. Живкович выступал в качестве солиста с лучшими оркестрами мира, среди которых Мюнхенский симфонический оркестр, Симфонический оркестр радио Ганновера, оркестры Штутгартской, Билефельдской, Бохумской, Белградской, Словенской, Будапештской и Санкт-Петербургской филармоний и многие другие.

Живкович как академический мультиперкуссионист и маримбафонист отмечает, что большую проблему представляет организация концертов. Чтобы заинтересовать публику, Живкович разработал собственную теорию: «Проблема в том, что я называю "синдромом Ванессы Мэй". Тебе должно быть... двадцать два года, ты должен быть привлекательной восточной женщиной, иметь запоминающееся простое имя, играть на элегантной, желательно прозрачной скрипке... И, может быть, даже сносно играть. Но это – самое последнее условие. Я не соответствую ни одному из перечисленных параметров. Серб средних лет, играющий на ударных? Нонсенс! Никто из тех, кто занимается организацией классических концертов, ничего не знает о мире мультиперкуссии. И если они не знают, как это продать, за тобой должна быть какая-то история. Например: ты сочиняешь музыку только ночью, потому что ты монстр... Или вот Эвелин, которая, как известно, почти полностью глуха. Это хорошая история! И никого не интересует тот факт, что, по иронии судьбы, Эвелин Гленни еще и феноменальный музыкант! Я тем не менее успешно преодолеваю все препоны и очень рад тому положению в музыкальном мире, которого мне удалось

достичь. Вот уже двенадцать лет я занимаюсь только сольным исполнительством на ударных» [Цит. по: 4. Р. 103].

По всей видимости, теория работает, так как концерты Живковича привлекают большое внимание профессионалов и любителей музыки. Маримбовый репертуар Живковича состоит преимущественно из его сочинений, а также произведений, написанных в XX веке, и переложений шедевров классической музыки. Поскольку в России маримба не столь распространена, наибольший интерес представляет именно игра музыканта на этом инструменте. Он сотрудничает с фирмой «Yamaha», а также непосредственно участвует в разработке новых инструментов. Фирма «Innovative Percussion» выпускает именные палочки Живковича для маримбы. В зависимости от необходимого эффекта музыкант использует различные палочки: мягкие и жесткие, тяжелые и легкие, что связано с материалом и их наполнением (с кедровыми рукоятками и массивными наконечниками, обтянутые различными видами нитей). В общей сложности перкуссионист использует около пяти наборов.

Немаловажной особенностью исполнительского стиля Живковича является потрясающая легкость и свобода. При игре на маримбе особенно важна устойчивость и хорошая координация. Музыкант объясняет, как добиться большей исполнительской свободы, следующим образом: «...огромное количество маримбафонистов сосредоточены на постановке, но бессознательно забывают о значимости положения их тела относительно инструмента... Маримба – очень большой инструмент, но тем не менее необходимости передвигаться во время игры нет. Достаточно просто поворачивать корпус в нужную сторону» [Цит. по: 4. Р. 103].

Другой важной стороной творчества Живковича является его педагогическая деятельность. После окончания учебы перкуссионист работал в музыкальной школе в Германии. На основе собственного опыта он написал семь сборников по обучению игре на ударных инструментах. В этих книгах собраны его произведения, которые помогают последовательно овладеть искусством исполнения на маримбе, вибратоне и других инструментах. Это учебное пособие известно во всем мире и активно используется на практике. По словам Живковича, оно более удобно и логично построено, нежели сборник этюдов Гольденберга, с которого он сам начинал обучение.

В данный момент перкуссионист преподает в двух учебных заведениях: в университете своего родного города Нови Сад в Сербии и в Венской консерватории. Сам Живкович отмечает, что для него работать на два города ново и необычно, но он вполне с этим справляется.

Живкович считает педагогическую деятельность особенно важной для передачи живого исполнительского опыта. При этом необходимым условием успешной работы становится непосредственный концертный опыт самого преподавателя. Он отмечает, что все больше молодых специалистов имеют нулевое или же минимальное количество выступлений, что значительно затрудняет процесс обучения.

Живкович не только преподает в консерватории, но и дает многочисленные мастер-классы в различных странах мира: в Германии, США, России, Японии и многих других. Живкович делится своим исполнительским опытом, раскрывает суть своих собственных произведений, тем самым облегчая ученикам понимание музыки, что, в свою очередь, повышает качество исполнения.

Произведения Живковича для маримбы прочно вошли в репертуар практически каждого исполнителя на данном инструменте. Он написал два концерта для маримбы с оркестром и множество пьес для различных составов с участием маримбы и/или вибратона. Преимущество он отдает именно ударным и духовым инструментам и пишет для них как небольшие пьесы, так и более развернутые произведения. Кроме того у Живковича есть произведения для фортепиано, скрипки, виолончели и даже контрабаса соло; для перкуссии, валторны и оркестра. Некоторые свои произведения он пишет на заказ, как, например, концерт для малого барабана с оркестром для Эвелин Гленни.

Несмотря на большой успех Живковича-композитора, он отмечает, что процесс написания музыки для него весьма болезненный. День и ночь в такие периоды меняются для него местами, он практически не видит солнечного света, особенно зимой. Тем не менее процесс композиции доставляет Живковичу большое удовольствие.

По словам перкуссиониста, в современном мире, где в музыке позволено все что угодно – любые стили, эффекты, сочетания инструментов и эпатажные выступления, порой не хватает именно качества. Любой музыкант может написать произведение, не заботясь о его музыкальности и смысле, который он в него вкладывает, особенно в атональной музыке. Что же касается музыки тональной, то здесь наблюдается удивительное однообразие, особенно в гармонии. Сам Живкович отмечает, что и у него есть тональные произведения, но он уделяет большое внимание элементам музыкальной речи и их сочетанию. Именно благодаря этому его музыка выражает ровно те чувства и мысли, которые он хотел донести до слушателей.

Список литературы

1. *Дектярев Е.* Небойша Йован Живкович и его самая редкая в мире профессия // *Back beat*. 2009. 01–02.
2. *Мартынов А.* Концерт и мастер-класс Небойши Йована Живковича. [Электронный ресурс]. URL: <http://gromadin.com/gmusician/archives/1996>. Дата обращения: 02.02.2017.
3. Официальный сайт Н. Й. Живковича. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zivkovic.de/homepage.htm>. Дата обращения: 02.02.2017.
4. *Jones T.* Nebojsa Zivkovic // *Australian percusscene magazine*. № 8. October / November / December.

Г. О. Якушов

студент Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. Ю. Шигаева,
кандидат искусствоведения, старший преподаватель*

РУССКИЙ СЮЖЕТ НА ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНЕ: ОПЕРА РАУЛЯ ГЮНСБУРГА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Сезон 1910 года брюссельского *Théâtre-Royal de la Monnaie* был ознаменован новой яркой постановкой. Знаменитый импресарио Рауль Гюнсбург¹ представил публике свою оперу «Иван Грозный», премьера которой состоялась 26 октября. Обращение европейца Гюнсбурга к сюжету из русской истории не стало неожиданностью для театральной общественности того времени². Известно, что он страстно и самозабвенно любил Россию, некоторое время жил и работал в Москве и Петербурге по приглашению Александра III. Вернувшись в Европу, Гюнсбург активно пропагандировал русскую культуру за рубежом. Этому также способствовала дружба с артистами «Русских сезонов» С. Дягилевым, М. Кшесинской и Ф. Шаляпиным. Прославленный русский певец в своих воспоминаниях отзывался о Гюнсбурге: «Это прирожденный театральный человек, по-своему талантливый, он отлично знал условия сцены, знал все, что будет интересно на ней, тонко чувствовал ее эффекты и дефекты» [1. С. 174].

¹ Рауль Гюнсбург (1859–1955) – импресарио, композитор и певец. Более полувека (1892–1951) он возглавлял театр *Opéra de Monte-Carlo*.

² На протяжении всего XIX века оперные сюжеты о России пользовались успехом театральной публики [См.: 2]. Опера Гюнсбурга «Иван Грозный» – одно из последних претворений русской темы на сцене европейского театра.

Творческое содружество Шаляпина и Гюнсбурга началось еще в конце 1900-х годов с оперы «Старый Орел»¹, в которой русский певец исполнил партию татарского хана Асваба. К этому времени Шаляпин уже был известен в Европе по своим блистательным ролям Бориса Годунова в опере М. Мусоргского, а также Ивана Грозного в «Псковитянке»² Н. Римского-Корсакова. Гюнсбург, будучи «прирожденным театральным человеком, тонко чувствующим сцену», четко уловил наметившийся интерес публики к архаичным и экзотическим сюжетам о правителях допетровской Руси. Именно поэтому заглавную роль в своей опере «Иван Грозный» импресарио доверил Шаляпину. Расчет Гюнсбурга оказался верным: русский певец стал главным явлением постановки 2 марта 1911 года на сцене театра *Opéra de Monte-Carlo*³.

Оперу «Иван Грозный», так же как и все композиторское наследие Гюнсбурга, можно отнести к раритетным и забытым страницам музыкального искусства. В настоящее время она не ставится на сцене, не существует даже фрагментарных ее записей. Русскоязычная информация об опере крайне скудна и сводится, главным образом, к воспоминаниям Шаляпина:

«Это было поистине фундаментальное произведение невежества и храбрости. Но Гюнсбург искренно был уверен, что написал превосходную вещь, и говорил:

– Это очень удивительный пьес! Я думаю – нет нигде другой, которая есть лучше! Все умрет, останутся только Моцарт и я, этот, который есть пред вами! О, да! Если публик не поймет сейчас этот вещь, она поймет ее через тысячу лет.

Я рассердился и сказал гениальному Раулю, что, по моему мнению, он – нахал» [1. С. 174].

Несмотря на снисходительно-шутливый тон высказывания Шаляпина, опера представляет интерес уже потому, что дает возможность взглянуть на русскую историю глазами европейца и выявить характерные приемы воплощения русского колорита на европейской оперной сцене.

Важными источниками информации об опере являются статьи, опубликованные во французских газетах того времени. Так, обозреватель газеты «Le Menestrel» Л. Сольве предположил, что литературным источником

¹ Первая опера Гюнсбурга «Старый Орел» (1909), поставленная за год до премьеры «Ивана Грозного», была написана на сюжет крымско-татарской легенды «Хан и его сын» в пересказе М. Горького.

² Постановка оперы «Псковитянка» 11 мая 1909 года в парижском *Théâtre du Châtelet* стала данью памяти знаменитому русскому композитору, внезапно скончавшемуся в 1908 году.

³ На премьере оперы в Брюсселе партию Ивана Грозного исполнил Жан Бурбон.

оперы стала трагедия Алексея Толстого «Смерть Иоанна Грозного» [См.: б]. Однако прямых или косвенных связей между этим произведением и либретто обнаружить не удалось. Вероятнее всего, сюжет оперы представляет собой вольную фантазию самого Гюнсбурга¹ на тему истории России². Необузданный, дикий нрав русского царя, а также колорит «варварской» Руси настолько взбудоражили воображение впечатлительного Гюнсбурга, что он счел необходимым насытить действие яркими деталями. «Черт знает, чего только не было наворочено в этой опере! Пожар, охота, вакханалия в церкви, пляски, сражения, Грозный звонил в колокола, играл в шахматы, плясал, умирал...», – вспоминал Ф. Шаляпин [1. С. 174].

В «Иване Грозном» много сцен, в которых отражен русский быт. Е. Шигаева, изучив европейские музыкально-театральные произведения на сюжеты о России, выделяет ряд характерных принципов воплощения русского стиля в операх XIX века. Среди них:

- русские слова и имена в либретто;
- церковные сцены и имитация колокольных звонов;
- этнические акценты: цыгане, казаки, татары в числе персонажей опер;
- национальные костюмы и яркое декоративно-сценическое оформление [См.: 3].

На примере «Ивана Грозного» можно убедиться, что эти приемы оказались актуальными и в начале XX столетия. Так, например, Шаляпин вспоминал: «Были пущены в дело наиболее известные русские слова: изба, боярин, батюшка, закуска, извозчик, степь, водка» [1. С. 174]. В партитуре находим слова: *sloboda, opritchnikis, boyarine, barÿn, Ah!, Czar*. Характерно, что Гюнсбург использует их целенаправленно, выстраивая целые хоровые сцены на повторении того или иного слова. Например, в хоре крестьян из первого действия, в котором они жалуются на бесчинства опричников, настойчиво звучит «*Barÿn! Barÿn!*» [См.: 5. Р. 2].

В опере немало церковных сцен. В основном они сосредоточены во втором действии, которое происходит в Слободском монастыре. Таинст-

¹ Либреттистом оперы выступил сам Гюнсбург.

² Сюжет повествует о царе Иване, который изображается в опере как кровожадный злодей, упивающийся властью и жестокостью. Объектом его гнева становится боярин Афанасий и его воспитанница Елена. В припадке гнева Иван задумал вовлечь девушку в свою оргию на глазах у Афанасия. Стремясь остановить безумство царя, Афанасий раскрывает тайну: на самом деле Елена – дочь Ивана Грозного, рожденная после надругательства над ее матерью. Внезапно обретенная дочь смягчает сердце Ивана. От счастья он приказывает устроить большой пир. Но его мучает совесть, он раскаивается и, получив прощение Елены, умирает.

венная атмосфера православного храма подчеркнута сценическим оформлением: «Декорации представляют внутреннее убранство монастыря. Повсюду святыне образа, иконы. Справа – большая икона, освещенная восковыми свечами. Перед ней – алтарь, покрытый тканью. Над сценой висят колокола с канатами. В центре открытое окно на синем фоне. С каждой стороны окна стоят столы. Темная, мрачная ночь» [5. Р. 140].

Наиболее развернутой церковной сценой можно считать имитацию колокольного звона в конце второго действия. Характерные гулкие басы сопровождают подвижные триоли в верхнем регистре, усиленные тембром оркестровых колоколов.

Колокольный звон. Второе действие [5. Р. 211]

Танцевальная сцена в третьем действии, события которого разворачиваются на пиру в Кремле, также вносит в оперу яркий национальный штрих. В центре картины «неистовая пляска татар в стремительном темпе, исполненная мадемуазель Павловой» [6. Р. 349]. Синкопированный ритм в духе «Половецких плясок» А. Бородина, а также альтерированные ступени лада подчеркивают экзотический колорит сцены.

Танец татар [5. Р. 270]

Усиливают эффект тираты, форшлагги, резкие акценты, смелые гармонические созвучия, подчеркнутые залихватскими возгласами хора «Ah! Ah! Ah!» [См.: 5. Р. 267–283].

Великолепие декораций и сценического убранства мы можем оценить благодаря эскизу к третьему действию, опубликованному в одной из парижских газет¹. На нем изображены кремлевские палаты².

Русский быт отражен в костюмах и ярком сценическом оформлении. Л. Сольвэ в своей статье, посвященной брюссельской постановке оперы, писал: «Руководство театра *La Monnaie* отнеслось к постановке "Ивана Грозного" с трепетом и богатством, достойным восхищения. Костюмы, во многом достоверные, декорации, созданные по любопытным эскизам Бакста, движения хора и статистов – все это в наивысшей степени замечательно. Реализовано идеально, и вряд ли какой-либо другой театр сможет превзойти эту постановку» [б. Р. 349].

Сохранились и эскизы костюмов главных героев³ – Ивана Грозного и Елены. Царское облачение, благодаря характерному узору, орнаментальным полосам по подолу, краям и рукавам, напоминает рясу священников. Образ русской молодой девушки Елены дополнен традиционным кокошником и длинным сарафаном.

Таким образом, в опере «Иван Грозный» Гюнсбург использовал практически весь арсенал для создания русского колорита: исторический сюжет «варварской» Руси, либретто, «приправленное» русскими словами и междометиями, церковные сцены и колокольные звоны, дикая «татарская» пляска в Кремле. Неслучайно сам композитор был чрезвычайно доволен оперой. Шляпину же, как носителю русской культуры, подобное смешение показалось чрезмерным.

Список литературы

1. *Шляпин Ф.* Страницы из моей жизни. М., 1990.
2. *Шигаева Е.* Русская история в музыкальном театре Европы XIX века // Театр XXI века и вызовы нового времени: Материалы международ. науч.-практ. конф., посвященной 110-летию татарского театра / Ред. Э. М. Галимовой. Казань, 2016. С. 191–196.

¹ Ссылка на иллюстрацию: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5725571k/f17.image.r=Raoul%20Gunsbourg>.

² Интерьеры Московского Кремля не раз становились местом действия европейских опер на русский сюжет. Среди них – «Иван IV» Ж. Бизе, «Димитрий» В. Жонсьера, «Димитрий» А. Дворжака [См.: 4. С. 300–303].

³ Ссылка на иллюстрации: костюм Елены – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8421670n.r=Ivan%20le%20Terrible?rk=21459;2>. Эскизы костюмов Ивана Грозного – <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003350x.r=Ivan%20le%20Terrible?rk=42918;4>.

3. *Шугаева Е.* Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2014.

4. *Шугаева Е.* Русский колорит в сценическом оформлении западноевропейских опер XVIII–XIX веков // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международ. науч. конф. (12–14 октября 2015 г.). М., 2016. С. 295–305.

5. *Gunsbourg R.* Ivan le Terrible. Opéra en 3 actes. Partition chant et piano. Paris, 1910.

6. *Solvay L.* Correspondance de Belgique // Le Menestrel. 1910. 29 Octobre. P. 348–349.

А. А. Абдуллина

*кандидат педагогических наук, доцент
Казанской государственной консерватории*

ОСВОЕНИЕ МЕТОДОВ АКТИВИЗАЦИИ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В РАМКАХ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Учительская профессия – одна из тех, которые предъявляют высокие требования к личностным качествам специалиста. В педагогике (А. Дистервег, К. Д. Ушинский, В. А. Сухомлинский и др.) является бесспорным положение, что сила воспитательного воздействия прямо зависит от морального облика и человеческого обаяния педагога, от его общей эрудированности, компетентности в сфере профессиональной деятельности, активности творческого начала и неустанного стремления к самосовершенствованию. Личностные качества профессионально значимы в деятельности учителя. Немаловажную роль в формировании личности преподавателей ДМШ играет их обучение в системе дополнительного профессионального образования.

Важнейшим условием активизации процесса усвоения знаний является формирование у слушателей устойчивой положительной мотивации учебно-познавательной деятельности, т. е. осознание практической значимости данного комплекса знаний в их будущей профессиональной деятельности и необходимости в активном их усвоении.

Основным приемом учебно-познавательной деятельности служит обобщение, которое складывается в результате таких последовательных мыслительных операций, как сопоставление содержания учебных дисциплин, выделение и объединение наиболее существенных для избранной профессии его элементов.

Систематизация и обобщение получаемой на курсах обширной всесторонней информации по целому ряду областей (общенаучной, общекультурной, музыкально-исторической, музыкально-теоретической, пси-

холого-педагогической, методической и др.) способствует формированию у слушателей ценностных ориентаций, психологических установок, качеств личности в соответствии с передовыми требованиями, предъявляемыми обществом к профессии музыкального педагога.

Активизации процесса усвоения сведений о современных педагогических технологиях, методиках способствует всемерное включение обучаемых в активные, творческие виды самостоятельной познавательной деятельности. Согласно психологической теории деятельности, освоение новых приемов предполагает следующие стадии их детальной отработки:

1) усвоение последовательности действий, входящих в прием, и выполнение действий на основе предложенного алгоритма (правил-предписаний);

2) закрепление действий и применение приема без опоры на правила-предписания;

3) перенос приема на выполнение новых учебных заданий, т. е. творческое его преломление.

Так, ознакомление слушателей с методом моделирования технических заданий на примере комплекса упражнений, разработанных автором по принципу аппликатурного, ритмического, тонального, артикуляционно-динамического варьирования, будет носить характер правил-предписаний [См.: 1].

В своем обобщенном виде процесс разработки комплекса упражнений начинающего пианиста представляет собой следующий порядок действий:

Шаг 1. Отработка вариантов трехзвучных последований (аппликатура пр. р. 2, 3, 4 / лев. р. 4, 3, 2):

Шаг 2. Освоение второго аппликатурного варианта трехзвучных последований. Объединение двух позиций и игра образовавшихся четырехзвучных последований (аппликатура пр. р. 2, 3, 4, 5 / лев. р. 4, 3, 2, 1):

Шаг 3. Освоение второго аппликатурного варианта четырехзвучных последований. Объединив две позиции, перейти к пятипальцевым последованиям:



Шаг 4. Отработка ритмических вариантов упражнений (увеличение количества исполняемых нот на единицу времени; «пунктиры»; изменение ритмической группировки и т. д.):



Шаг 5. Исполнение вариантов упражнений на подкладывание 1 пальца:



Представленный метод моделирования развивающих упражнений – ключ для составления новых технических заданий применительно к конкретной педагогической ситуации. Системность подхода при разработке комплекса и строгая последовательность его освоения неизбежно приводят к осознанию учащимися самой логики моделирования учебных заданий. На определенном этапе обучения они начинают предлагать и с особой увлеченностью исполнять свои варианты упражнений.

Определяющим условием предлагаемой системы упражнений становится неукоснительное соблюдение дидактических принципов доступности и последовательности, обеспечивающих прочность усвоения учебного материала, а также исключают напряжение игрового аппарата и общее переутомление ребенка. Каждое новое упражнение базируется на прочном усвоении предыдущего. Такое «щадящее» нарастание технической усложненности заданий может осуществляться за счет:

- 1) применения ритмических вариантов, «облегчающих» длительность звучащей ноты и увеличивающих количество нот на единицу времени;
- 2) перехода от крупных игровых движений к более мелким пальцевым манипуляциям;
- 3) укрупнения построений, выполняемых на едином, объединяющем движении руки;
- 4) последовательного (интервального) расширения осваиваемой клавиатуры.

Характерным признаком комплекса упражнений, моделируемого для начинающих, является его многоуровневая структура, отвечающая задачам поэтапного формирования базовых навыков игры на фортепиано (посадка

за инструментом и организация игрового аппарата, заучивание названия нот и соответствующих им клавиш, освоение элементарных приемов звукоизвлечения и др.). Адекватному решению данных педагогических проблем в наибольшей степени отвечает технология модульного обучения, которая и была реализована в рамках рассматриваемой методики. Для ускорения первоначальной адаптации к инструменту в ней заложены:

1) методически целесообразный порядок освоения пальцев (3, 2, 4, 5, 1) и штрихов (*non legato*, кистевое *staccato*, «весовое» *legato*, пальцевое *legato*, пальцевое *staccato*);

2) усложнение техники координирования движений рук (попеременная игра рук, синхронность движений при одновременной игре руками в противоположном направлении, самостоятельность движений при параллельной игре рук в унисон);

3) разнообразие способов перемещения мотивов (дублирование в различных октавах, диатоническое, а затем и хроматическое секвенцирование), что побуждает учащегося быстрее адаптироваться к «неровностям» клавиатуры, включая приспособительные механизмы руки.

Помимо отработки, «выгрызания» в пределах пятипальцевой позиции наиболее простых фактурных формул и звуковых комбинаций (мелизмы, альбертиевы басы, арпеджио и др.), а также развития у начинающих пианистов элементарных навыков транспонирования, разработанная система упражнений способствует решению следующих учебных задач:

1) оптимальная организация игрового аппарата, закрепление правильного положения рук на клавиатуре;

2) усвоение ключевых знаков в изучаемых тональностях;

3) развитие пальцевой активности, а также самостоятельности и подвижности 1-го пальца;

4) обучение элементарным аппликатурным правилам позиционной игры;

5) освоение приемов распределения веса руки, снятия возникающих в аппарате мышечных напряжений.

Принципиальным моментом при моделировании комплекса упражнений для юных пианистов является опора на знание и строгое соблюдение закономерностей психофизиологического развития и психологии обучения детей данной возрастной категории.

Как показывает практика, одной из наиболее болезненных причин замедления темпов технического развития и снижения общего интереса к занятиям на инструменте в начале обучения являются затруднения ребенка при разборе нотных текстов. В связи с возникающей проблемой в полной мере оправдывает себя такая форма работы, как игра специальных упражнений по слуху либо «с рук». При данном подходе снимаются напряжения,

возникающие у детей в связи со сложностью чтения нот, внимание и слуховой контроль ребенка переключаются на двигательные процессы.

Преодолеть свойственную упражнениям монотонность, облечь в игровую форму и сделать их увлекательной формой занятий – задача творчески настроенного педагога, следующего природе ребенка и обладающего широким спектром музыкально-педагогических методов и приемов (методы ассоциаций, подтекстовок, варьирования и др.).

Генеральная линия обучающих курсов в системе дополнительного профессионального образования – вводить слушателей в круг современных технологий в области музыкальной педагогики. Сущность новых подходов к проблеме образования заключается в поиске средств, форм и методов, позволяющих оптимизировать процесс присвоения индивидом всего многообразия социально-культурного опыта. Так, современные тенденции к укрупнению дидактических единиц, увеличению объема информативности учебного материала находят свое конкретное воплощение в таких использованных в предлагаемом пособии методах интенсификации процесса накопления первоначальных пианистических навыков, как:

- 1) метод организации целостного восприятия нот;
- 2) метод дифференцирования нотных комплексов на основе различий их расположения на нотном стане;
- 3) метод звуковых и двигательных ассоциаций.

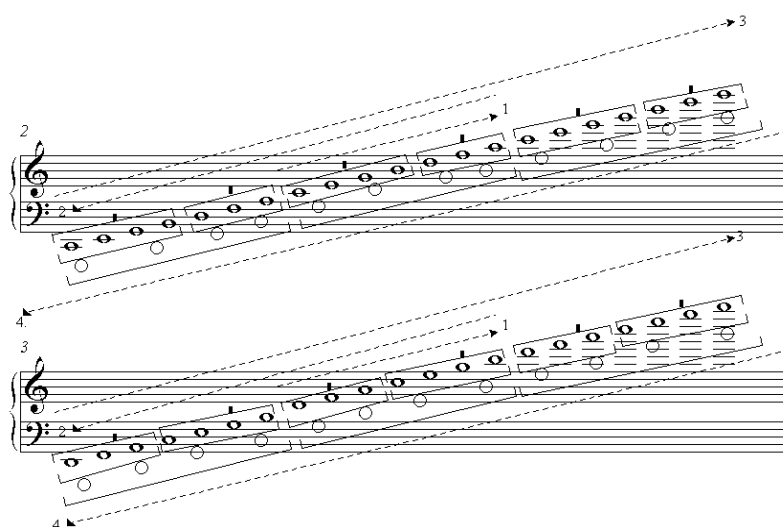
Метод организации целостного восприятия нот способствует более прочному и глубокому их усвоению и применяется на этапе формирования первоначальных навыков ориентации на клавиатуре. Суть его заключается в том, что ребенок в рамках выполнения учебного задания одновременно произносит название нот, заучивает соответствующие им клавиши, запоминает их звучание в пределах определенной тональности.



Для обеспечения более прочного усвоения детьми звуковысотного соотношения нот, их расположения на нотном стане, а также принципов октавного построения клавиатуры предлагается применение метода дифференцирования нотных комплексов по принципу различия их расположения на нотном стане (на линейках либо между линейками). Эффективность метода заключена в том, что он позволяет:

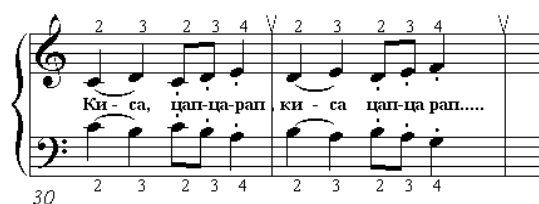
- 1) начать освоение записи нот в объеме двух октав, с применением двух ключей;

- 2) упростить восприятие и запоминание детьми учебного материала;
- 3) несколько ускорить изучение нотной графики за счет укрупнения блоков усваиваемой информации.



В целях закрепления физиологических ощущений при выполнении основных приемов звукоизвлечения на фортепиано в пособии всесторонне и последовательно использованы методы артикуляционно-динамического варьирования, а также звуковых и двигательных ассоциаций. Согласно психологической закономерности влияния опыта на процессы восприятия при обучении доселе неизвестным ребенку пианистическим движениям, осуществляется опора на устоявшиеся в его сознании жизненные впечатления, а также на приобретенные и уже автоматизированные двигательные комплексы. «Мышление младшего школьника – наглядно-образное. Оно постоянно опирается на восприятие или представление. Словесно выраженную мысль, не имеющую опоры в наглядных впечатлениях, самым младшим школьникам понять трудно» [2. С. 269].

Исполнение упражнений с различными динамическими оттенками, а также комбинирование штрихов (*non legato – legato – staccato*; «весовое» *legato – пальцевое legato*; «весовое» *legato – пальцевое staccato*; кистевое *staccato – пальцевое staccato*; *non legato – кистевое staccato*) позволяют выявить сходства и нюансы при их исполнении, совершенствовать точность игровых движений и чуткость тактильных ощущений.



Результаты работы по предлагаемой методике позволяют говорить о развивающем характере упражнений. Данный педагогический эффект достигается вследствие комплексного подхода при моделировании учебных заданий, благодаря использованию наиболее результативных методов обучения детей игре на фортепиано в соответствии с их возрастными особенностями. Вместе с тем следует отметить, что предлагаемые формы работы носят рекомендательный характер. Всякий творчески мыслящий педагог, взяв на вооружение понравившуюся идею, может применить и развить ее, исходя из собственного опыта и индивидуальных особенностей своего воспитанника. Однако не может быть педагогического творчества без интереса ко всему новому, без обобщения накопленного в данной сфере деятельности передового опыта, без потребности в усовершенствовании стиля и методики преподавания. Все это в конечном итоге и определит уровень профессионализма, а значит и конкурентоспособности специалиста в современных условиях.

Список литературы

1. *Абдуллина А. А.* Моделирование упражнений для начинающих обучение игре на фортепиано: Учеб.-метод. пособие. М., 2005.
2. *Крутецкий В. А.* Психология. М., 1980.

А. Р. Абдулова

студентка Казанской государственной консерватории

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

ФАНТАЗИИ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО Г. Ф. ТЕЛЕМАНА: К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНЕНИЯ

Г. Ф. Телеман – известный композитор, теоретик, исполнитель с удивительной судьбой. Человек с большим признанием при жизни и незаслуженно забытый и померкший в зените славы более успешных его современников после своей смерти. Однако на сегодняшний день его творчество вновь открывается современным слушателям и исполнителям.

Совершенно особым инструментом в творчестве и жизни композитора была флейта. Г. Ф. Телеман с юных лет самостоятельно постигал искусство игры сразу на нескольких музыкальных инструментах, но более всего он любил скрипку и флейту. Известно даже, что нередко эти инструменты могли взаимозаменять друг друга в каком-либо из его сочинений.

Большую ценность имеют Фантазии для флейты соло, которые были сочинены в 1735 году. Эти Фантазии написаны в сложной полифонической технике, что отнюдь не свойственно для такого инструмента, как флейта, который по своей природе не является многоголосным. Сочинения представляют большой интерес не только с точки зрения овладения навыками игры полифонии, но и как совершенно уникальные, высокохудожественные образцы произведений барочной флейтовой музыки.

Произведение Г. Ф. Телемана входит в репертуар многих исполнителей. Среди них можно выделить Жана-Пьера Рампаля, Иоганна Иоахима Кванца, Эммануэля Паю, Марсея Моиза, Леона Бербена и др.

При обращении к барочной музыке перед исполнителем неизменно встает вопрос о соотношении авторского текста и всевозможных редакций сочинения. Если обратиться к уртексту Фантазий Телемана, мы видим, что в нотном тексте отсутствуют все необходимые для исполнителя указания. Прежде всего это касается штрихов и динамики. Связано это с тем, что во времена Г. Ф. Телемана не принято было все с точностью фиксировать в нотном тексте, как это делают композиторы последующих эпох. Поэтому каждый исполнитель вправе предложить свою интерпретацию этой музыки. Но для того чтобы сделать это профессионально, следует знать об исполнительской традиции эпохи барокко. Существует немало работ, освещающих разные аспекты исполнения флейтовой музыки эпохи барокко. Среди них – труды В. Качмарчик [2; 3], Э. Симоновой [4; 7], Ю. Шелудяковой [9], Ж. Велан [1]. Большую ценность представляет трактат И. Кванца – немецкого флейтиста, композитора, теоретика музыки – «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen»). Берлин, 1752).

В настоящее время общей тенденцией в исполнительстве становится стремление музыкантов к более точному воспроизведению авторского замысла, к аутентичности и более конкретному следованию за уртекстом. В этой связи современному исполнителю необходимо научиться как можно более точно понимать и изучать принципы исполнения музыки разных эпох.

В редакции Фантазий Телемана А. Смирновой, на которую мы ориентировались в данной работе, предложен один из вариантов исполнения сочинения [См.: 8]. Редактор полностью прописал все штрихи, дополнил текст динамическими оттенками, с помощью лиг «обрисовал» фразировки. Все градации темпа даны по уртексту.

В барочной музыке большую роль играет искусство орнаментирования мелодии. У Г. Ф. Телемана украшения используются преимущественно в двух вариантах. Первый – в итальянской манере, которая заключается

в обыгрывании мелодии. Второй – на французский манер: исполнение нот крупных длительностей пассажами и мелодическими узорами¹.

Необходимо сказать, что свободное орнаментирование определенное количество музыкантов считает недопустимым, отдавая предпочтение простоте и точности в воспроизведении авторского текста. Именно это можно наблюдать в исполнении известного флейтиста Ж.-П. Рампалья. На примере исполнения Фантазии № 3 можно сказать, что Рампаль использует минимум орнаментики, вводя ее всего 5–6 раз в течение Фантазии, с большим вкусом, чаще всего в окончании, для большего утверждения законченности мелодии, а также в повторах частей. В основном использует трели, морденты и форшлагги. В своей редакции А. Н. Смирнова также не рекомендует отходить от авторского замысла, украшения в нотном тексте редактором не выставлены.

Большое значение с точки зрения профессионального исполнительства имеет темп. Многие музыканты до сих пор очень неоднозначно относятся к этому вопросу. В основном, темп данного рода музыки во многом тоже идет от художественного образа, и границы темпов довольно размыты. Например, И. Кванц так пишет о темпе *Adagio*: «Хорошо играть *Adagio* – это значит войти в спокойное и меланхоличное состояние. Настоящее *Adagio* – это прошение, полное лести» [4. С. 160]. И. Кванц обращает внимание на принципы работы с артикуляцией в этом темпе: «Все ноты должны быть ласковыми и одинаковыми. Их нельзя выбрасывать резко, за исключением указанной композитором артикуляции» [4. С. 160].

Флейтисту стоит помнить несколько правил в отношении использования темпов. Первое правило касается быстрых частей. Здесь, так же как и в музыке И. С. Баха, темп определяется по скорости исполнения самых мелких длительностей в нотах. В медленных частях необходимо помнить, что не всегда темп, выставленный композитором, в настоящее время представляет собой тот же темп, который был употребим во времена Телемана. Здесь допускается элемент свободы, прежде всего потому что современные инструменты более технически оснащены и подвижны.

Говоря об исполнительских особенностях, нельзя не отметить важное значение динамики. В связи с отсутствием всех необходимых динамических оттенков в уртексте флейтист должен был определять динамику в зависимости от смыслового движения мелодической линии. Правда, нередко некоторые моменты для исполнителя являлись столь очевидными, что и никаких специальных авторских указаний не требовалось. В этом отношении, рассмотрев редакцию Смирновой, можно отметить, что в динамическом плане она более конкретна. Так, например, в отношении Третьей

¹ Об этом пишет В. В. Протопопов в своем очерке о Г. Ф. Телемане [См.: 6].

фантазии все медленные эпизоды редактор предлагает исполнять на *forte*. В данном случае это также исходит из логики движения самой мелодической линии. Первая часть быстрая, начинается в динамике *piano*, доходя до самого высокого звука; при движении мелодической линии вверх постепенно звучание приводит к *forte*, что тоже вполне понятно и приемлемо.

Фантазии для флейты соло Г. Ф. Телемана считаются шедевром мирового флейтового искусства, прежде всего из-за использования в них потрясающей полифонической техники. Весь цикл удивляет именно яркой фантазийностью и необычностью идеи. В какой-то мере можно говорить о том, что Фантазии для флейты соло Телемана являются своего рода новаторскими сочинениями, идут далеко вперед по своему замыслу и опережают по своим техническим и художественным сложностям эпоху, в которую они были созданы. Чаще всего основным принципом развития тематизма в сочинении являются полифонические приемы. Это может быть и фугированное изложение, имитации, секвенцирование мотивов, дробление и вычленение отдельных интонаций.

Подытоживая, следует сказать, что Фантазии для флейты соло Г. Ф. Телемана представляют собой интереснейшее репертуарное сочинение, ставящее перед исполнителем важные задачи, открывающее новые горизонты для технического и звукового совершенствования. Сложность и в то же время привлекательность сочинения связана со временем его написания – эпохой барокко, характеризующейся отсутствием в нотном тексте полных и точных указаний для исполнителя. «Как существует огромная дистанция между Грамматикой и Декламацией, так и между нотной записью музыки и хорошей манерой ее исполнения лежит бесконечность», – писал Ф. Куперен [Цит. по: 1. С. 6].

Многое в этой музыке зависит от интерпретации исполнителя. При любом подходе к сочинению Телемана необходимо обязательно поработать с уртекстом и хорошо представлять технические и стилистические приемы игры, характерные для музыкального стиля середины XVII–XVIII вв.

Список литературы

1. Велан Жан Клод. Правила исполнения музыки в эпоху барокко / Пер. Н. Тарасова. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc1901432_437521656?hash=e86b0281c7d3450452&dl=f5c40934e908c91fa5. Дата обращения: 27.03.2017.
2. Качмарчик В. П. Орнаментика И. Кванца // Музыкаведение. 2006. № 1. С. 30–36.

3. Качмарчик В. П. Флейтовая артикуляция эпохи барокко // Старинная музыка. 2005. № 3–4. С. 17–22.
4. Кванц И. И. Из трактата «Искусство игры на флейте» (1752) / Пер. Э. Симоновой // Музыкальная академия. 1999. № 3.
5. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Сб. статей / Сост. А. М. Меркулов. М., 2001.
6. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979.
7. Симонова Э. Иоганн Иоахим Кванц – музыкант эпохи барокко // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 157–159.
8. Телеман Г. Ф. Фантазии для флейты соло / Муз. ред. А. Н. Смирнова. Казань, 2000
9. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008.

Е. Т. Алимбекова

студентка Казанской государственной консерватории

А. А. Усов

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

СУЛХАН ЦИНЦАДЗЕ. ХОРУМИ И САЧИДАО В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ДОМРЫ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Талант Сулхана Цинцадзе удивительно
гармоничен и многолик.
Каждое новое сочинение композитора –
музыкальное событие.

А. Эшпай [Цит. по: 4]

В музыкальной культуре народно-инструментального исполнительства искусство игры на домре занимает особое место. История домры в академической музыкальной культуре России насчитывает чуть более века. Несмотря на относительно небольшую историю (по сравнению с западноевропейскими инструментами), к началу XXI века домра оказывается востребованной в разных областях музыкального искусства и как сольный инструмент (чаще с аккомпанементом фортепиано или оркестра), и в ансамбле с различными инструментами, как народного оркестра, так и сим-

фонического. Домра также образует одну из основных групп оркестра народных инструментов.

Развитие и рост исполнительского мастерства домристов привели к расширению спектра жанров исполняемых произведений. Однако налицо практическое отсутствие теоретических работ по их изучению. «В настоящее время назрела необходимость детального анализа и осмысления роли и значения музыки для народных инструментов в современном музыкальном искусстве» [4. С. 4]. В современном исполнительстве на домре прослеживается актуальная тенденция расширения репертуара. На домре хорошо звучит музыка, имеющая свой национальный колорит. Благодаря своим неограниченным возможностям инструмент может передать всю красочность, характер и виртуозность произведения. Исполнители на домре часто используют переложения различных эпох и стилей.

Одним из востребованных композиторов, к которым весьма часто обращаются современные домристы с целью расширения репертуара, является Сулхан Цинцадзе. Написанные им сочинения для альты и фортепиано хорошо передают характер и мужество, грациозность и тонкость грузинского народа. Сегодня эти произведения очень популярны у музыкантов-домристов. В данной публикации мы обратимся к исполнительскому разбору двух танцев этого автора.

Хоруми – грузинский народный военный танец. Темп и характер танца «находятся в полной зависимости от развития сюжета танца, в котором эпизоды военных событий (разведка, наступление, победа и т. д.) перемежаются возвращающимся эпизодом "отдыха", что обуславливает рондообразную форму» [2]. Чертами, значительно отличающими этот танец, можно назвать сложную пятидольную метроритмику (3 + 2 (2 + 3)) и краткие попевки-наигрыши, проходящие, как правило, в 1–2 такта, которые имеют тенденцию к постоянному варьированному повтору.

Уже с первых звуков произведения исполнителю-домристу необходимо донести до слушателя характер произведения. От исполнителя требуется хорошее и «плотное» звукоизвлечение, в котором необходимо достигать ритмической точности. Одинаковый удар в правой руке и быстрая смена позиций в левой руке – все это обусловит качественный звук. С самого начала танца перед исполнителем возникает ряд трудностей:

1) домрист должен играть насыщенным и ясным звуком (в разных нюансах *p* или *ff*), добиваясь четкого и сбалансированного звучания всех нот в аккордах;

2) стараться не разрывать линию основного голоса путем быстрой подмены пальцев левой руки и использования смены позиций;

3) точно воспроизводить динамические оттенки, указанные автором.

Акценты в тематическом построении помогают достичь нужного воинственного характера темы. Акцентирование происходит параллельно и чередуясь в партии солиста и фортепиано, тем самым может представлять некоторую сложность для ансамблевого исполнения. Постепенное угасание напряжения подводит нас к лирической теме.

Вторая тема более спокойная, но все же остается практически в том же характере. Сложность ее заключается в том, чтобы сыграть эту тему частым *tremolo*, не зажимая руку и не форсируя звук. При этом важно четко следовать динамическим оттенкам, постепенно увеличивая напряжение. В этом разделе нужно добиться точной смены позиций левой руки и стараться играть максимально *legato*. Для плавного перехода между нотами *tremolo* должно быть предельно частым. Также важнейшим элементом здесь является грамотное использование смены позиций в левой руке: кистевые сбрасывания сделают переходы более точными и практически полностью устроят возможные зажатости в руке.

Каждую фразу следует играть «выпукло», при этом выстраивая общую мелодическую линию. Также следует обратить особое внимание на неквадратный размер данного эпизода и играть его ритмично. В этом месте есть опасность передерживания четверти с точкой. Можно порекомендовать просчитывать четверть с точкой восьмыми длительностями для более точного перехода к 4 и 5 восьмой такта. Этот раздел постепенно подводит нас к кульминации танца. Необходимо без резких рывков из *tremolo* перейти на шестнадцатые длительности и вывести мелодию на *ff*.

Работая над таким мощным звуковым разделом, исполнитель должен решить важную задачу – умело распределить силу звука. Требуется точный расчет динамического нарастания с мысленным предвидением вершины. Основная ошибка при исполнении данного эпизода – преждевременное усиление динамики и раннее достижение кульминации. Мастерство исполнителя будет заключаться в грамотном распределении сил на *ff*. Для более насыщенной и объемной игры предлагается данный эпизод сыграть дубль-штрихом, при исполнении которого важно контролировать подцеп струны снизу, чтобы удар снизу вверх был не слабее удара вниз (подобная ошибка часто встречается у домристов).

Сачидао – энергичный грузинский танец, который обычно исполняется во время состязаний по национальной борьбе чидаоба¹. Танец исполняется перед схваткой борцов в сопровождении *доли* (кавказский барабан) и *дудуки* (грузинское подобие флейты). Яркая и зажигательная музыка сачи-

¹ Чидаоба – грузинское национальное единоборство, борьба в одежде из плотной ткани.

дао заражает своей энергией, побуждает желание бороться до последних сил и побеждать, подстегивает активность борцов и интерес зрителей.

При исполнении сачидао домристу необходимо учесть два наиболее важных компонента: это ритм и идейно-драматическое наполнение, без понимания которых исполнитель не сможет полноценно воплотить в музыке основную мысль композитора.

Танец начинается со вступления солиста-домриста в зажигательном темпе и является своего рода приветствием борцов. Вступление, на первый взгляд, кажется весьма простым и состоит всего лишь из одного небольшого мотива, но тем самым представляет сложность, так как сыграть этот небольшой мотив нужно таким образом, чтобы заинтересовать слушателей. Организация музыки вступления требует от исполнителя-домриста повышенного внимания к звукоизвлечению, ясного предслышания музыкального материала, тем более все это важно для начала произведения, т. е. момента, когда внимание слушателя максимально приковано к исполнителю и к музыке. Для этого необходимо обратить внимание на звучание обеих струн и ровность ударов вверх и вниз.

Вступление должно быть очень четким по ритму, так как имитирует игру кавказского барабана. С такта 13 вступления путем использования композитором *crescendo* подготавливается тема танца, которая проводится в партии фортепиано в нюансе *mf*, в то время как в партии солиста-домриста проходит имитация барабана на *mp*. Предлагается исполнить данный фрагмент *sul ponticello*, т. е. играть максимально ближе к подставке для извлечения более яркого и звонкого звука.

С такта 27 основная тема танца начинается в партии солиста с аккорда на *sf*, после чего начинает происходить смещение сильных долей за счет акцентов. Необходимо уделить особое внимание на акцент при ударе вверх, акценты у солиста должны звучать максимально ярко. Четкий захват и хлесткий удар правой руки и одновременно плотное прижатие струн к грифу позволят «пробивать» фактуру мощным звуком. С такта 39 вновь появляется тема вступления. В данном месте следует обратить внимание на проходящее двухголосие, где необходимо прорабатывать голоса поочередно. Важно прослушать каждый из голосов: первый – это мелодическая линия, второй – остинатное движение с постоянным переплетением с первым голосом.

С такта 103 начинается *Coda*, которая подытоживает весь предыдущий материал. В этом разделе следует обратить внимание на большое усиление звучности с динамики *p* до *ff*. Далее автором выписано в такте 106 сделать небольшое замедление (*molto rit.*), а затем постепенно вернуться

к темпу и далее «разогнаться» к такту 115 до темпа *Presto*. Это кульминационная точка всего танца, апофеоз борьбы. В конце произведения солисту-домристу важно не ослабить волевого напора, с еще большей энергией продвигаясь вперед. В заключительном эпизоде танца встречаются те же трудности, что были описаны нами ранее, поэтому решать их необходимо аналогичным образом.

Таким образом, танцы С. Цинцадзе являются яркими образцами колоритного национального грузинского танца в репертуаре домриста. Они достаточно сложны технически и требуют от музыканта немало виртуозного мастерства. Эти сочинения представляют значительную трудность в метроритмическом, динамическом и драматургическом плане, требуют полной эмоциональной отдачи, но в то же время открывают широкие возможности для демонстрации виртуозности солиста-домриста.

Список литературы

1. Классическая музыка. Султан Цинцадзе. [Электронный ресурс]. URL: <http://classicalmusic.uol.ua/text/7565665/>. Дата обращения: 03.05.2017.
2. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/h/8223.html>. Дата обращения: 03.05.2017.
3. *Потанова Л.* К вопросу о работе над техникой в классе трехструнной домры // Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика / Сост. А. А. Усов. Казань, 2014. С. 95–100.
4. *Усов А. А.* Сонаты для балалайки. История и современность: Монография. Казань, 2009.

Т. А. Алмазова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

Л. Р. Гимранова

студентка Казанской государственной консерватории

Р. ШУМАН. СОНАТА № 2 ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Роберт Шуман (1810–1856) – выдающийся немецкий композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, один из ярчайших представителей эпохи романтизма. Камерно-инструментальное творчество – важная и значительная часть наследия композитора. Он обращался к камерным со-

чинениям на протяжении всей своей жизни. Данная область включает в себя произведения разных жанров, для различных инструментов и составов. Шуманом написаны: Фортепианный квинтет (ор. 44, 1842), Фортепианный квартет (ор. 47, 1842), Три струнных квартета (ор. 41, 1842), три трио для скрипки, виолончели и фортепиано (ор. 63, 1847; ор. 80, 1849; ор. 110, 1851), «Фантастические пьесы» для фортепиано, скрипки и виолончели (ор. 88, 1849). Им созданы пьесы для различных камерных составов: *Adagio* и *Allegro* для валторны и фортепиано (ор. 70, 1849), «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано (ор. 73, 1849), «Романсы» для гобоя и фортепиано (ор. 94, 1849), «Сказочные картины и повествования» (четыре пьесы для кларнета (скрипки), альты, и фортепиано, ор. 132, 1853).

Важную часть композиторского творчества представляют фортепианные произведения – три сонаты (ор. 11, 1835; ор. 22, 1838; ор. 14, 1853), «Фантазия» (ор. 17, 1836), «Венский карнавал» (ор. 26, 1839), Этюды для фортепиано по каприсам Паганини (ор. 3, 1832), циклы – «Карнавал» (ор. 9, 1835), «Бабочки» (ор. 2, 1831), «Давидсбюндлеры» (ор. 6, 1837), «Крейслериана» (ор. 16, 1838), «Симфонические этюды» (ор. 13, 1852), «Альбом для юношества» (ор. 68, 1848) и др. Они получили широкое признание и распространение в исполнительской практике.

Значительное количество произведений композитор написал для струнных инструментов. Кроме концертов (для скрипки с оркестром, для виолончели с оркестром) им написаны: «Сказочные картины» для альты и фортепиано (четыре пьесы, ор. 113, 1851), «Пять пьес в народном духе» для виолончели и фортепиано (ор. 102, 1849).

Среди струнных сочинений выделяются три скрипичные сонаты, созданные в последний период творчества композитора. Первые две были написаны в 1851 году. Созданные почти одновременно, они очень различаются: Соната № 1 – камерная, лирическая, Соната № 2 – масштабная, монументальная. Третья соната написана в 1853 году. Она создана на основе музыкального материала Шумана из «коллективной» сонаты (II и IV части), написанной им совместно с А. Дитрихом и И. Брамсом и задуманной как музыкальный подарок скрипачу, композитору Й. Иоахиму. Третья соната становится «новой вариацией на жанр, соединяющей отдельные стилевые моменты предыдущих (сонат. – Л. Г.) и одновременно – неизбежно соотносящейся с предшествовавшим "коллективным" вариантом» [1. С. 23]. В настоящее время Соната малоизвестна и практически не исполняется.

Соната № 2 (*d-moll* ор. 121) создавалась во время пребывания Шумана в Дюссельдорфе в качестве дирижера симфонического оркестра и певче-

ского общества (1850–1854). В первые годы жизни в Дюссельдорфе продолжает развиваться интерес композитора к крупномасштабным сочинениям (концертам, симфониям, оперным и ораториальным проектам). Кроме этого Шуман обращается к ранее не затронутым им жанрам, в число которых входят скрипичные сонаты. Сочинения этих лет обнаруживают поиски композитором новых музыкально-выразительных средств.

Соната № 2 посвящена Фердинанду Давиду, знаменитому лейпцигскому скрипачу, дирижеру, композитору и педагогу. В письме к Ф. Давиду автор произведения писал: «Дорогой Давид, посылаю тебе сонату, которую я посвятил тебе. Прими ее как дружеское напоминание о прекрасных часах, пережитых в юности» [2. С. 351].

При жизни Шумана Соната исполнялась, об этом можно судить из письма композитора издателю Гертелю: «...моя жена с г[осподи]ном Р. Беккером намерены исполнить ее на предстоящем вечере» [2. С. 325].

Опубликована Вторая скрипичная соната была издательством Г. Гертеля в 1953 году.

Соната № 2 для скрипки и фортепиано Р. Шумана представляет собой крупное драматическое произведение, она написана в форме четырехчастного сонатно-симфонического цикла.

Первая часть (*Ziemlich langsam, d-moll*) – действенная, активная, динамичная (написана в сонатной форме со вступлением и кодой), наполнена контрастами, характеризуется интенсивным развитием тем. Вторая часть (*Sehr lebhaft, h-moll*) контрастна первой, носит жанрово-танцевальный, скерцозный характер (форма рондо). Третья часть (*Leise, einfach, G-dur*) является лирическим центром цикла. Написанная в вариационной форме, она сочетает в себе черты вариаций на сопрано остинато и свободных вариаций. Финал (*Bewegt, d-moll*) имеет жизнерадостный, праздничный характер (сонатная форма с кодой).

В стилевом отношении Соната № 2 обнаруживает связи с бетховенскими традициями. Это проявляется в образной сфере: мужественный волевой характер тем, драматический пафос музыки, а также – в мелодическом и гармоническом языке Сонаты. Ее отдельные мелодико-гармонические обороты близки интонационному строю музыки эпохи венского классицизма (в частности Бетховена). Масштабность, развернутость частей также вызывают ассоциации с бетховенскими опусами.

В исполнительском плане Соната является трудным сочинением. Оно требует от скрипача хорошей технической подготовки, уверенного владения всеми видами техники, штрихов, качественного звукоизвлечения. В каждой из четырех частей перед исполнителем стоят разные задачи.

В первой части необходимо умение быстро переключаться с одного образного плана на другой, выразительно исполнять и проникновенную кантилену, и многозвучные, охватывающие большой диапазон вертикальные созвучия, владение аккордовой, арпеджированной и мелкопассажной техникой.

Во второй части исполнителю следует уделить особое внимание и продемонстрировать мастерское владение богатой штриховой палитрой для передачи характера музыки, добиться разнообразного звучания рефрена за счет изменения тембра и динамики.

Несмотря на относительную простоту третьей части в техническом плане, она представляет собой сложность в художественном отношении. Лирический центр цикла позволяет максимально раскрыть исполнителю его незаурядную музыкальность и эмоциональную чуткость. Именно в этой части скрипач может допустить в исполнении некоторую свободу и проявить свою индивидуальность.

Четвертая часть является самой виртуозной в Сонате, так как состоит преимущественно из сложных, технически неудобных пассажей. Полнозвучность их исполнения, максимально плавная смена струн, грамотное распределение смычка позволят достичь яркого художественного эффекта.

Следует отметить, что во Второй сонате сконцентрированы практически все виды скрипичной техники. Качественное их исполнение не должно являться основной целью скрипача. Важно его собственное отношение и понимание музыки. Яркость исполнения напрямую зависит от смелости и правильной подачи данного сочинения на сцене.

Соната для скрипки и фортепиано № 2 Р. Шумана – один из ярчайших образцов камерно-инструментальной музыки эпохи романтизма. Исполнение такого масштабного и виртуозного сочинения на сцене требует от скрипача больших эмоциональных и физических сил.

Вторая скрипичная соната Шумана получила широкое распространение в исполнительской практике. Она вошла в репертуар таких выдающихся музыкантов, как И. Перельман, Л. Коган, Д. Ойстрах и многие другие.

Список литературы

1. Карелина Е. К. Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997.
2. Шуман Р. Письма: В 2 т.: Т. 2. / Сост. Д. Житомирский. М., 1982.

М. О. Аникин

студент Казанской государственной консерватории

Научный руководитель – А. Т. Гумерова,
кандидат искусствоведения, доцент

ПАРТИЯ ФАГОТА В СИМФОНИИ № 7 Д. Д. ШОСТАКОВИЧА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

Фагот обладает широкими выразительными возможностями, экспрессивен и богат обертонами на всем диапазоне. Среди духовых инструментов отличается своим певучим звучанием, схожим по тембру с человеческим голосом. Поэтому композиторы часто поручают ему сольные партии, используют фагот в сочетаниях с другими инструментами и в *tutti*.

Музыканту особенно интересно исполнять произведения, где он встретит очень сложную, выразительную партию для своего инструмента. Фаготист найдет поразительно красивые и самые разнообразные по технической сложности эпизоды во всех партитурах Л. Бетховена, П. И. Чайковского, М. Равеля, И. Ф. Стравинского. Одним из самых выдающихся интерпретаторов фагота является Д. Д. Шостакович. Фагот – один из его любимых инструментов. Об этом можно судить по наличию в его произведениях, в симфониях в частности, огромного количества материала для этого инструмента. Изумительные по красоте кантиленные соло, технически труднейшие эпизоды, унисоны с духовыми и струнными инструментами, которые иногда сложнее для исполнения, чем *solo*. В этих сочинениях у фаготиста есть огромные возможности показать свое мастерство, природную музыкальность, глубину мысли – все то, из чего складывается уровень владения инструментом.

Рассмотрим особенности использования фагота в Симфонии № 7 Д. Шостаковича. В партии фагота этого произведения мы встретим множество интересных вариантов применения его в оркестре. Художественные возможности и разноплановость фагота использованы широчайшим образом.

Первая часть (Allegretto) – гигантская по своей величине (время ее исполнения составляет около получаса). Фагот начинает звучать уже со второго такта, излагая главную тему вместе со струнными. В 8 цифре, после певучей мелодии скрипок, открывающих побочную партию, звучит эпизод, где участвуют лишь деревянные духовые инструменты. Фаготы, как и другие участники ансамбля (флейты, кларнеты), сопровождают удивительное по красоте *solo* первого гобоя. Партия второго фагота играет важную роль во всем эпизоде, так как, во-первых, выполняет басовую функцию, во-вторых, воспроизводит подголосок, изложенный в виде переключек с кларнетами (Пример 1).

Пример 1



Далее начинается «эпизод нашествия». Открывается он издали звучанием малым барабаном. Первыми тему этого эпизода играют скрипки и альты. Она примитивна, но в то же время обладает концентрированностью, сочетая в себе черты марша. Эта тема повторяется одиннадцать раз у разных составов инструментов и с разными сопровождающими голосами. С каждым проведением темы усиливается динамика звука. Среди начальных проведений, еще не громких, но тревожных, особое внимание обращает на себя вариация в 25 цифре. Тема звучит дважды, сначала у гобоя, а затем у фагота (октавой ниже). Этот прием, как говорит Мазель, «разлагает тему на ее составные части, как бы обнажает ее механическую природу и вместе со специфическим гнусавым тембром гобоя и фагота резко усиливает жуткий характер музыки» [8. С. 70]. Особое внимание стоит уделить интонации, так как некоторые ноты в этом соло неустойчивы. *Ми-бемоль* малой и первой октавы можно стабилизировать, используя дополнительную аппликатуру.

В четвертом такте цифры 60, в репризе побочной партии звучит «трагический, сурово сосредоточенный монолог, напоминающий интонации реквиема, где человечески-скорбный голос фагота на фоне сухого *pizzicato* струнных словно поет о павших героях» [6. С. 49]. Вспоминаются слова А.Толстого, сказанные по отношению к этим страницам симфонии, в которых он сравнивает звучание фагота с человеческим голосом [См.: 2. С. 246]. Это соло включает в себе ряд трудностей, которые исполнитель должен преодолеть. На протяжении всего эпизода абсолютно отсутствуют паузы, что создает большую сложность для исполнителя. Чтобы упростить задачу, иногда фаготисты делят соло между собой (второй фаготист, перехватывающий очень долго тянущийся *ля-бемоль*). Но, на наш взгляд, такая интерпретация полностью нарушает замысел композитора. Дыхание нужно расходовать очень экономно и брать его в определенных местах и очень

быстро, чтобы не допустить возникновения пауз, которых нет в партитуре. Это соло создает очень большую нагрузку на амбушюр, так как губам нет времени отдохнуть из-за отсутствия пауз, кровь не приливает к губам и контроль над звуком постепенно теряется. Нужно заниматься выдержанными звуками, чтобы укрепить амбушюр и продлить количество выдоха следующим образом: извлечь звук в максимально тихой динамике и постепенно выполнять *crescendo* и *diminuendo*, особое внимание уделить тому, чтобы нота звучала абсолютно ровно, без колебаний и максимально долго. Очень важно подобрать правильную трость. Она должна быть очень легкой, с хорошей атакой. Никакая другая трость не подойдет для данного случая, так как у фаготиста могут устать губы еще до того, как закончится соло.

Монолог фагота тихо сопровождают второй фагот, контрафагот и кларнеты в 63 цифре. Но динамика аккомпанемента в этом месте должна быть минимальной и поэтому, чтобы смягчить резкий нижний регистр фаготов, зачастую используют сурдины. Несколько раз сложенный носовой платок помещается в раструб фагота, что в целом успешно приглушает общее звучание инструмента.

Вторая часть (Moderato). В цифре 82 звучит соло кларнета пикколо и контрапункт кларнетов и фаготов (Пример 2). Этот эпизод очень сложен технически, особенно это касается второго фагота, так как используется крайний регистр большой октавы, в котором добиться виртуозности не просто. Чтобы освободиться от технических трудностей необходимо медленно, постепенно прибавляя темп, выучивать этот фрагмент, меняя комбинацию штрихов и ритмов (убрать лигу, пунктирный ритм).

Пример 2

The image shows a page of a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G.), Clarinet in E-flat (Cl. in E \flat), Clarinet in B-flat (Cl. in B \flat), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The string section includes Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl.), and Cello (C.). The score features various musical notations, including dynamics like 'poco' and 'solo', and complex rhythmic patterns. The woodwinds are playing in a high register, with the bassoon and contrabassoon playing in the lower register. The strings provide a rhythmic accompaniment.

Третья часть (Adagio). Открывается мощным хоралом деревянных духовых, валторн и арф, которые имитируют звучание органа. В этом фрагменте фаготы, контрафаготы выполняют роль баса. Фагот в этой части представлен и как сольный инструмент. В 110 цифре начинается скорбное, напоминающее плач соло первого фагота (уникальный тембр инструмента прекрасно позволяет донести это эмоциональное состояние до слушателя). В очень тихом сопровождении, исполняемом контрафаготом и кларнетами, звучит главная тема части. Соло фагота, без сомнения, занимает ведущую роль в этом фрагменте, но значение контрапункта, в котором контрафагот звучит в крайнем нижнем регистре, являясь фундаментом всего хора, также не менее важно.

Финал (Allegro non troppo). В этой части фагот выступает как очень виртуозный инструмент, не уступая остальным деревянным духовым. Композитор включает его тембр в звучание технически сложных пассажей, исполняемых всей группой деревянных духовых инструментов в унисон (Пример 3). Эти эпизоды требуют тщательной проработки, так как фагот не такой подвижный инструмент, как, например, флейта и кларнет, и добиться синхронного исполнения пассажей в унисон с этими инструментами куда сложнее, чем другим участникам группы.

Пример 3

Анализ партии фагота в Седьмой симфонии Шостаковича показал, что композитор активно использует этот инструмент, трактовка которого включает в себя несколько векторов. Во-первых, фаготам поручается главный тематический материал, т. е. они несут на себе основную смысловую драматургическую нагрузку. Во-вторых, часто фаготы исполняют подго-

лоски к основной теме, тем самым обогащают фактуру полифоническими элементами. В-третьих, фаготы являются обязательным участником тугтийных (кульминационных) разделов, выполняя функцию баса и уплотнения оркестровой ткани.

Композитор часто соединяет фагот с деревянными и медными духовыми инструментами. При сочетании с медными инструментами тембр фагота придает рельефность, глубину звучанию группы. При игре вместе с деревянными духовыми фагот обеспечивает звучание группы в низком регистре. В целом, партия фагота в симфонии Шостаковича ставит перед исполнителями разнообразные сложные задачи, как технического плана, так и музыкально-художественного характера.

Симфонии Шостаковича представляют большой интерес с точки зрения особенностей оркестровки. Как справедливо отмечает Э. Денисов, «Шостакович мыслит оркестрово уже на первоначальном этапе сочинения, и можно утверждать, что все музыкальные идеи у него рождаются в тембровом виде» [3. С. 439]. Композитор большую роль в драматургии произведения отводит именно тембру, являющемуся одним из важнейших музыкальных средств выразительности, способных обеспечить художественную значимость сочинения. Отдельно взятый тембр и различные микстовые соединения формируют панораму образно-смысловых характеристик в его симфониях.

Список литературы

1. Бер М. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича / Ред.-сост. Л. Бергер. М., 1962. С. 195–253.
2. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. М., 1980.
3. Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович / Сост. Л. Данилевич. М., 1967. С. 439–499.
4. Должанский А. О композиции первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. 1956. № 4. С. 90.
5. Лебединский Л. Седьмая и Одиннадцатая симфонии Д. Шостаковича. М, 1960.
6. Левин С. Фагот. М., 1963.
7. Леонов В. А. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на фаготе. Элиста, 1992.
8. Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. М., 1960.
9. Попов В. Человеческий голос фагота. М., 2013.

10. *Раппопорт Л.* О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича / Ред.-сост. Л. Бергер. М., 1962. С. 254–308.

11. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. М., 1976.

12. *Ширина Р.* Шостакович. Симфонии: 1936–1953. М., 2007.

А. С. Ахунов

студент Казанской государственной консерватории

О. В. Усова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПАРТИИ КЛАРНЕТА В КВИНТЕТЕ ДЛЯ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ДЖУЛИО БРИЧЧАЛЬДИ

Музыка для духовых инструментов всегда представляла большой интерес для композиторов. Существует множество сочинений для духовых, которые включают в себя разные составы. История их появления насчитывает уже несколько столетий. На протяжении этого времени многие композиторы обращаются к данному жанру, каждый из них внес свой вклад в историю исполнительства духовых квинтетов. Среди них большой интерес представляет творчество композиторов, которые, с одной стороны, являются продолжателями классических традиций, а с другой – демонстрируют свой самобытный взгляд на музыку для духовых.

Одним из таких композиторов является итальянец Джулио Бриччальди. Его сочинения входят в число часто исполняемых произведений и даже нередко являются обязательными для исполнения в конкурсных программах. Однако работ на русском языке, посвященных его творчеству и анализу одного из популярных его сочинений – Квинтета для духовых *D-dur* op. 124, не существует¹. В данной статье предпринята попытка анализа духового квинтета Дж. Бриччальди, и в частности особенностей интерпретации партии кларнета в этом сочинении.

Джулио Бриччальди – итальянский композитор. Он был одним из тех композиторов, чья популярность выросла еще при его жизни. Являясь одним из лучших флейтистов XIX века, он очень много сделал для развития

¹ В статье использованы интернет-источники на иностранном языке [2; 3; 5–7]. Перевод выполнен авторами данной статьи.

инструмента – флейты. Итогом его творческих и исполнительских исканий стало создание в 1845 году двойного клапана *си-бемоль*, который значительно улучшил конструкцию флейты. Это изобретение используется и сегодня, и известно как двойной клапан *си-бемоль* Бриччальди. Такая конструкция усовершенствовала распространенную тогда флейту Бёма и давала большие возможности для исполнения романтической музыки.

Впервые этот клапан был применен в 1849 году на инструментах, выпускаемых мастерской «Rudall and Rose» в Лондоне, где тогда жил Бриччальди, который воспользовался случаем, чтобы запустить собственное производство. Именно флейта Бёма и двойной клапан Бриччальди заложили основу для развития флейты как оркестрового и сольного инструмента, соответствующего современным требованиям.

Кроме того, Бриччальди внес большой вклад и в преподавание игры на флейте. Он долгое время занимал место профессора по классу флейты сначала в Академии Святой Сесилии, а в 1870 году получил предложение занять такую же должность в консерватории во Флоренции, переехал туда и преподавал до конца своих дней.

Исполнительская манера Джулио Бриччальди отличалась яркостью и выразительностью: мощный колорит сочетался с изысканной элегантностью, блестящее владение инструментом, необычайная виртуозность давали основание современникам сравнивать его с великим Паганини.

Необходимо также отметить, что Бриччальди ярко проявил себя как невероятно плодовитый композитор. Его перу принадлежит множество сочинений для флейты, концерты, фантазии из опер, капризы, романсы, песни и множество сложных этюдов. Его музыкальный язык и техника требуют большой и качественной подготовки музыканта-исполнителя. Его сочинения отличает мелодичная элегантность, разнообразие музыкальных форм, богатство гармонии. Одно из наиболее известных его сочинений для флейты – «Венецианский карнавал».

Также Бриччальди писал для театра: в 1855 году с большим успехом прошла премьера его оперы «Леонора де Медичи» в Милане, а в 1860-м в Национальном театре г. Турина он дирижировал своей оперой.

Заслуги Бриччальди настолько велики, что его имя было увековечено: в 1996 году его именем был назван астероид 7714, который ученые обнаружили между Марсом и Юпитером. Кроме того, в его родном городе Терни в 1904 году был открыт Институт музыкальных исследований имени Джулио Бриччальди, который и сегодня успешно занимается обучением музыкантов и научными исследованиями.

Таким образом, Джулио Бриччальди был яркой фигурой своего времени – блестящим исполнителем на флейте, успешным и авторитетным

педагогом, а также востребованным композитором. Среди его сочинений множество ансамблей для духовых инструментов, среди которых несколько квинтетов. Наиболее интересным и часто исполняемым мы можем назвать *Квинтет D-dur op. 124 (1875)*. Данное сочинение представляет собой трехчастный цикл с контрастным соотношением частей. В состав квинтета входят: флейта, гобой, кларнет (*in A*), валторна, фагот.

Первая часть представляет собой сонатное *Allegro*. Главная тема – яркая, утонченная и очень певучая, почти вокальная. Первое проведение у гобоя, затем у флейты. Остальные инструменты образуют фон. Дальнейшее развитие построено на обыгрывании этих элементов в партиях инструментов.

Главная тема проводится в ансамбле флейты и гобоя. Затем тему подхватывает кларнет. Партия кларнета очень развитая, ему в квинтете наряду с флейтой отведено очень значительное место.

С такта 43 появляется новая тема – побочная партия. Она тоже яркая и светлая, контрастна первой в отношении темпа – быстрая, подвижная, здесь ведущую роль играет флейта.

Затем возникает разработочный раздел, где используются следующие приемы развития: дробление, вычленение отдельных элементов темы, имитационная и секвенционная разработка основных тем.

Реприза первой части построена на материале главных тем, которые проходят в основной тональности.

Вторая часть (Andante) имеет трехчастную форму. Основная тема звучит в партии флейты, гобоя, кларнета, остальные инструменты также активно вступают в переключки.

С точки зрения ансамбля в этой части активны почти все инструменты: часто используются парные сочетания инструментов при исполнении мелодии, также *tutti*. Фактура в этой части более тонкая и прозрачная, кларнет играет в своем рабочем регистре.

Характер музыки первого и третьего разделов светлый, грациозный. Музыкальная ткань легкая, не насыщенная звучанием всей массы инструментов. Серединный раздел минорный. В нем прослеживается некий драматизм.

Третья часть. Финал. Музыка финала – быстрая, энергичная. Мелодии финала также очень утонченные, изысканные, с характерными для классического стиля окончаниями фраз. Композитором ярко использованы технические и звуковые возможности всех инструментов, в звучании этой части много *tutti*. Мелодика финала лирическая, нежная, взволнованная. Основным принципом ансамблевого взаимодействия в данной части явля-

ется парное деление инструментов на группы и дублирование флейты гобоем или кларнетом, а также большое количество *tutti*. Довольно подвижна партия валторны, что создает определенные трудности.

В основном мелодия строится по принципу постепенного подхватывания темы: одни инструменты ее начинают, остальные подхватывают их реплики и завершают проведение.

Важной особенностью Квинтета является использование инструментов по принципу разделения голосов на мелодические, басовые и аккомпанирующие.

Чтобы подчеркнуть разницу между быстрыми и медленными частями, развивающими разделами формы, композитор облегчает фактуру, создает новые комбинации тембров в развивающих разделах. Нередко используется прием попарного вступления инструментов. Важным принципом, обуславливающим тембровое слияние в парах инструментов, является единство штрихов.

В крупном плане каждый из инструментов в Квинтете в той или иной степени исполняет как функции солирующего, так и аккомпанирующего инструмента. Безусловно, заметно, что функции всех голосов постепенно расширяются. Нередко доходит и до значительной самостоятельности средних и басовых голосов.

Таким образом, Квинтет Бриччальди, с точки зрения функции каждого инструмента и ансамблевого звучания в целом, представляет собой образец классического квинтета в составе: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот. Каждый инструмент здесь раскрывается соответственно своим возможностям. Например, флейте или гобою поручаются более виртуозные партии, так как они более подвижны, другим – более скромные, менее сложные в техническом плане партии, им отводится второстепенная функция. Партиям фагота и валторны отводится аккомпанирующая функция или функция дублировки солиста. Но нельзя не отметить и то, что нередко каждому инструменту поручаются проведения темы.

Важную роль в Квинтете играет кларнет. Он выполняет функцию мелодического голоса, несет на себе ритмическую и гармоническую функции. Нередко кларнет служит для дублировки гобоя или флейты. Партия кларнета очень богата и разнообразна, эффектно звучат пассажи, пунктирные ритмы, синкопы, триольные длительности, трели.

Яркой особенностью кларнетовой партии является использование его в различных сочетаниях и комбинациях с другими духовыми. Можно отметить и игру по три-четыре инструмента, *tutti*, переключки, сопоставления, контрапункты, и применение также принципа продолжающего тембрового развития. Кларнет достаточно подвижен в данном квинтете и значим.

Зачастую кларнет играет большие технически сложные сольные моменты. Большое значение в его партии имеет динамика. Часто встречаются резкие смены динамических оттенков с *f* на *p*, со *sf* на *p*, сопоставление *ff* и *p* и т. п.

Задачи, стоящие перед кларнетистом в Квинтете, следующие:

– требуется более тонкий, филигранный подход к игре в ансамбле;
– необходимо, чтобы все инструменты тембрально дополняли друг друга, поэтому особое внимание следует уделить звукоизвлечению на кларнете и верному голосоведению в ансамбле;

– в партии кларнета много кантилены, ходов на большие интервалы, она очень подвижна и богата различными быстрыми арпеджио, пассажами, трелями, что требует особой работы над дыханием.

Партия кларнета в представленном сочинении отличается яркостью, в ней часто проводятся основные темы, исполнение требует от кларнетиста хорошей техники, виртуозности и выразительности в кантиленных эпизодах. При интерпретации партии кларнета исполнителю необходимо учитывать не только специфические сольные задачи, но и, прежде всего, тонко чувствовать ансамбль, чутко взаимодействовать со всеми участниками, а также уметь подчеркнуть все возможности своего инструмента.

Таким образом, Квинтет для духовых Джулио Бриччальди имеет целый ряд достоинств, которые позволяют этому сочинению быть востребованным современными исполнителями и вместе с тем являться одним из ярких образцов развития этого жанра в истории исполнительства на духовых инструментах.

Список литературы

1. Березин В. Некоторые проблемы исполнительства в классическом духовом квинтете (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. М., 1991.

2. Дж. Бриччальди. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcantofund.com/peoples/detail.php?ID=440>. Дата обращения: 12.03.2017.

3. Джулио Бриччальди. [Электронный ресурс]. URL: <http://bank-books.ru/dzhulio-brichchaldi/>. Дата обращения: 12.03.2017.

4. Духовой квинтет. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Духовой_квинтет. Дата обращения: 12.01.2017.

5. Институт музыкальных исследований Джулио Бриччальди г. Терни (Италия) [Официальный сайт]. [Электронный ресурс]. URL: <http://briccialditerni.academia.edu>. Дата обращения: 12.03.2017.

6. Квнтет Брччальдн. [Электронный ресурс]. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/8815>. Дата обращения: 08.01.2017.

7. Giulio Briccialdi. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.flutemonkey.com/Briccialdi.html>. Дата обращения: 22.03.2017.

Н. П. Варшавская

профессор Казанской государственной консерватории

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА И ИХ ИСПОЛНЕНИЕ РОССИЙСКИМИ ПЕВЦАМИ

Георгий Свиридов (1915–1998) – выдающийся композитор нашей эпохи, один из самых ярких и своеобразных художников, достойный наследник и продолжатель великих традиций русской музыки. Его романсы, циклы песен, кантаты, оратории, поэмы составляют большую вокальную часть его творчества. Темы и сюжеты его сочинений очень разнообразны, поражают живостью и свежестью музыкальной речи, естественностью и емкостью содержания, заставляя слушателя размышлять, улыбаться и проживать сцены вместе с исполнителем.

Первый вокальный цикл на стихи А. С. Пушкина, написанный композитором в 19-летнем возрасте (1935), вошел в золотой фонд советской музыки и занял самостоятельное место, привлекая свежестью и своеобразием современных интонаций. Этот цикл из шести романсов входил в репертуар большого количества исполнителей, среди которых были выдающиеся певцы – Александр Ведерников, Ирина Архипова, Евгений Нестеренко, Елена Образцова, Дмитрий Хворостовский и многие другие.

Исследователями творчества композитора подчеркивается, что «как творческая индивидуальность Г. Свиридов сложился сразу, уже в первых своих пушкинских романсах... В них встречаются типично свиридовские черты: диатоника русского народного склада, натуральная ладовость, секундовые и квартовые созвучия... где удивительно гармонично сливаются в романсах Пушкин и природа, Пушкин и народная песня, Пушкин и борьба» [1. С. 84].

Свиридов отбирал стихотворения Пушкина, совершенно не связанные между собой какой-то последовательностью или сюжетом. Но они оказались собранными воедино свиридовской музыкальной мыслью и высокой поэзией пушкинских стихов.

Свиридов возвращается к Пушкину после первого цикла романсов через 20 лет и пишет ораторию «Послание в Сибирь», музыку к кинофильму

«Метель», «Ворон к ворону летит», хоровой концерт «Пушкинский венок», состоящий из десяти хоров.

Следует отметить, что «Свиридов написал более ста романсов и песен на стихи Пушкина, Есенина, Лермонтова, Блока, Исаакяна, Твардовского, Шекспира, Бёрнса и других поэтов, на народные слова» [2. С. 27]. Все его произведения глубоко народны. «Народность – основное качество творчества Г. Свиридова... Главное, что почерпнул художник в народе – не сама народная мелодия, а принцип поэтизации жизни. В творческом акте, совершаемом народом, есть движение от бытового к возвышенному, идеальному» [2]. Это создает картину натуральности, ощущение подлинности, нетронутости первоисточника, но «Свиридов присутствует в каждой ноте, в каждом аккорде, каждой хоровой и оркестровой краске» [1. С. 83].

Свиридов был сам неплохим певцом и писал свои песни и романсы в удобной для голоса тесситуре. Он сам называет себя композитором-песенником. Его творческая индивидуальность проявляется с самого первого произведения, где сочетаются мелодичность в классическом стиле с конкретным современным изображением обстановки действия и портретности обрисовки героев. В этом он является преемником Мусоргского и Даргомыжского.

Е. Шендерович подчеркивал: «Вокальность – особенное свойство творчества Свиридова, которое проявляется в его композициях и в его исполнении...» [4. С. 44]. Он любил работать с певцами и был замечательным концертмейстером. Он привлекал к работе певцов ярких, творческих, артистичных, близких к его художественным устремлениям. В первую очередь таким был Александр Ведерников. Многолетняя творческая дружба связывала композитора с этим талантливым и масштабным артистом-певцом, чья самобытная индивидуальность оказалась столь близкой Свиридову, что многие его произведения были написаны для Ведерникова под влиянием его художественной индивидуальности. Кроме Ведерникова песни, написанные для баса, исполнял Евгений Нестеренко, обладающий прекрасным голосом, высоким интеллектом и артистизмом. Он в каждой своей программе сознательно и последовательно пропагандировал творчество Свиридова, исполняя его произведения с неизменным успехом. Нестеренко пишет: «Свиридов – один из самых часто исполняемых мною авторов. Его музыка правдива, искренна и человечна... Он прекрасно знает природу человеческого голоса и его произведения, подобно песням Мусоргского, чисто психологически петь легко» [5. С. 31]. Свиридов очень точно написал романс-портрет «Как яблочко румян» на слова Пьера Беранже, метко воспроизводя повадки героя с помощью острой ин-

тонационной характеристики, своеобразия мелодии и гармонии. Нестеренко в этой песне использовал все свое актерское мастерство, передавая все тонкости настроения героя.

Очень ярко проявились черты индивидуальности Свиридова в его вокальной сюите на слова Шекспира. Песни просты по строению, языку, фактуре, они являются зарисовками, портретами, но в них за образной конкретностью скрывается серьезное философское содержание: мысли о человеке и природе, жизни и смерти.

В 1955 году Свиридов написал замечательный цикл песен на слова Роберта Бёрнса о духовной силе народа, его нравственной красоте и величии. В цикле раскрыты образы близких по духу людей, объединенных шотландским колоритом в музыке с общей идеей смены времен года и поколений, бессмертия народа и его неиссякаемого оптимизма. В цикле нет единого образа, сквозной темы, но существует некоторая связь между отдельными песнями. Песенность лежит в основе музыкального языка цикла.

Это русская музыка о шотландском народе, созданная в стиле Свиридова, несмотря на то, что настоящие герои цикла – шотландские парни Бёрнса: прямодушные, упорные, веселые и гордые. Нестеренко, исполняющий этот цикл, пишет: «Глубоко русский человек и в жизни и в творчестве, Свиридов создает музыку, близкую и понятную человеку любой национальности. В разных странах приходилось мне петь его произведения, и всегда они мгновенно находили путь к сердцам слушателей. Я помню, с каким напряженным вниманием слушали любители музыки в Шотландии цикл Свиридова на слова Роберта Бёрнса и какими бурными аплодисментами сопровождалось исполнение каждой песни. А ведь многие стихотворения, вошедшие в цикл, стали популярными народными песнями и поются, разумеется, на другие мелодии. Тем не менее, музыка, сочиненная на эти тексты русским композитором, была безоговорочно принята шотландцами» [5. С. 31].

Интересно то, что сам композитор-концертмейстер по-разному играет различным исполнителям. Свиридов «предоставляет им полную свободу творчества, но добивается от каждого абсолютной точности выражения, задуманного образа, предельной выразительности в подаче каждой мысли, каждой фразы, каждого слова» [5. С. 37].

Много сделал для пропаганды искусства Свиридова Алексей Масленников. Замечательный и бессменный исполнитель сольных партий в «Поэме памяти Сергея Есенина» и цикле «У меня отец – крестьянин», он с большим творческим подъемом исполнял эти циклы, завораживая слушателей буквально с первых звуков проникновенным пением. Масленни-

ков пишет: «Музыка Свиридова меня притягивает прежде всего своей национальной характерностью; ее оригинальные и выразительные интонации словно извлечены из глубин народного искусства и могучим талантом композитора доведены до совершенства. Свиридов поразительно тонко ощутил музыкальность поэзии Есенина. Буквально с первой репетиции я ощутил родство с композитором, взаимопонимание. Композитор... очень глубоко естественно по-своему чувствует свои сочинения и потому требует от исполнителя максимального подчинения его авторскому замыслу. Работать с ним интересно и безумно трудно» [5. С. 32].

Композитор очень любил и ценил искреннее и благородное искусство Г. Писаренко, теплоту и естественную проникновенность Е. Кибкало, тонкое и содержательное мастерство Л. Филатовой, покоряющую музыкальность и обаяние Е. Громовой, но особенно хочется отметить прочную и плодотворную творческую дружбу с ярко одаренной певицей Е. Образцовой. Певица была в числе первых исполнителей его вокального цикла на стихи Блока «Петербургские песни». Произведения Свиридова регулярно входили в ее концертный репертуар, а в декабре 1976 года она впервые выступила в Большом концертном зале Московской консерватории с программой, целиком посвященной сочинениям композитора. Партию фортепиано исполнял автор. Свободно и непосредственно переходила Образцова от одного эмоционального состояния к другому, всегда находя нужные штрихи и краски, вскрывая сущность, характер каждого произведения. Певица говорит о музыке Свиридова так: «Песни Свиридова я, разумеется, знала давно, но только когда по-настоящему начала над ними работать, почувствовала, насколько близки они мне своим эмоциональным настроением, русской задушевностью. Песни Свиридова сразу западают в сердце, вызывают на ответное сопереживание. Музыка его настолько тесно слита с поэтическим словом, что порой, читая стихи Блока или Маяковского, я уже не могу представить себе их звучание отдельно от мелодического рисунка Свиридова» [Цит. по: 3. С. 28].

Шендерович пишет: «Свиридов-пианист – это такое же глубоко своеобразное и глубоко национальное явление, как и Свиридов-композитор... Вокальный цикл Бёрнса мне довелось слышать в интерпретации Е. Флокса, А. Ведерникова и Е. Нестеренко. И хотя каждый из певцов пел его в своей индивидуальной манере, цикл этот, исполненный в ансамбле с автором, всегда оставлял яркое и неизгладимое впечатление. Свиридов играет фортепианную партию удивительно красочно, сочно и масштабно. В его интерпретации чувства, переживания скромных простых тружеников маленькой романтической Шотландии поднимаются до уровня общечело-

веческих. Столь объемный замысел не вмещается в рамки "аккомпаниаторской" звучности, поэтому пианистическая палитра Свиридова пронизана таким обилием тембров, такой колористической образностью, что подчас напоминает оркестр» [4. С. 43].

Свиридов рассматривает фортепианную партию почти всех своих камерных произведений как ансамблевую, а не аккомпанирующую. В каждом произведении Свиридов ищет новые формы, новые средства выразительности. Это мы можем отчетливо услышать в последнем вокальном цикле «Петербург».

Вокальную поэму «Петербург» на стихи А. Блока Свиридов писал на протяжении 20 лет и закончил в 1995 году специально для дуэта Д. Хворостовского и М. Аркадзева. Мировая премьера состоялась в Лондоне в Вигмор-холле в мае 1996 года в присутствии автора. Поэма представляет собой цикл из 9 песен, обращенных к миру петербургской традиции в ее глубинной полноте. Стихотворения Блока подобраны с 1901 по 1914 год, характерные для исторической обстановки тех лет, и таким образом, чтобы вобрать в себя две важнейшие для творчества поэта темы, а именно тему «прекрасной Дамы» и тему апокалиптическую – пророчество о грядущих бедах и России, и человечества в целом. Цикл предстает произведением, которое с поразительной простотой, силой и ни с чем не сравнимой самобытностью повествует о страдальческой судьбе России, о трагедии Города, Мира и человека.

Нестеренко пишет: «Честность в искусстве, человеческая и творческая масштабность, могучий талант поставили Свиридова в ряд композиторов, составляющих подлинную гордость отечественной музыкальной культуры» [5. С. 32].

Список литературы

1. На авторских концертах. Концертное обозрение... Г. Свиридова // Советская музыка. 1976. № 4. С. 83–84.
2. *Тактакишвили О.* Певец русского поэтического слова // Советская музыка. 1975. № 12. С. 27–28.
3. *Тимохин В.* Елена Образцова. М., 1979.
4. *Шендерович Е.* У рояля – автор // Советская музыка. 1975. № 12. С. 43–44.
5. Юбиляра поздравляют // Советская музыка. 1975. № 12. С. 31–37.

М. А. Ефремова

магистрантка Казанской государственной консерватории

Ю. С. Семёнова

*кандидат искусствоведения, доцент
Казанской государственной консерватории*

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ НАВЫКИ ДОМРИСТА:
ОСНОВНЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ
В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ «ШКОЛАХ ИГРЫ НА ДОМРЕ»**

Важнейшим аспектом становления профессионального музыканта является формирование его исполнительских навыков. Теоретической разработкой этой проблемы в XX веке занимались крупные исследователи в области музыкальной педагогики и психологии, однако до настоящего времени не выработалось однозначной трактовки самого понятия «исполнительские навыки», которое зачастую выступает во взаимосвязи с «исполнительскими умениями». Одни считают эти термины тождественными, другие стараются дифференцировать их по значению, но и в том, и в другом случае отсутствует их четкое определение, дающее терминологическую ясность.

В современной психофизиологии определения навыков и умений предстают более устоявшимися. Навыками принято считать доведенные путем упражнений до автоматизма действия. Главный признак умений – их перманентная опора на активную интеллектуальную деятельность. Психологи отдельно выделяют адаптивность как важный компонент умения, одновременно ставя умения выше навыков, так как навыки являются частью умений. Умелый человек способен на ходу подстраиваться под меняющуюся обстановку, перенося имеющиеся знания и навыки на новые условия деятельности.

В отличие от навыков, которые в большей степени основываются на мышечно-двигательных ощущениях и моторно-двигательной памяти, основу умений составляют скорее умственные и аналитические способности человека. Применительно к домровой педагогике к навыкам было бы логично, на наш взгляд, отнести весь технический комплекс музыканта-исполнителя: постановку инструмента и рук, пальцевую беглость левой руки, технику игры двойными нотами и аккордами, управление весом правой руки и соответственно способами звукоизвлечения, приемами игры, штрихами и т. д. К умениям же можно отнести такие составляющие процесса исполнения, как ведение фраз, чувство формы и стиля, образную сферу произведений и т. п.

Чтобы прийти к определенному компромиссу в этом вопросе, современные педагоги-домристы стремятся не разъединить понятия навыков и умений, а, наоборот, объединить их. Подобный подход наблюдается в диссертационном исследовании М. А. Самохиной. В своей работе автор, предварительно проведя детальный анализ научно-методической литературы, объединяет понятия исполнительских умений и навыков в особые «структурные компоненты исполнительского комплекса» [4. С. 10]. Самохина уделяет особое внимание тесной взаимосвязи двух этих терминов и считает, что их нельзя рассматривать по отдельности, а подобное их систематизирование ускорит и облегчит процесс формирования исполнительских умений и навыков у учащихся на младшем уровне музыкального образования в классе гитары. На наш взгляд, пока еще рано говорить об очевидной практической значимости такого подхода для исполнительства в целом. Для адаптации и более широкого распространения данной методики необходим значительный период времени.

Теоретическая разработка понятия «исполнительские навыки» наиболее подробно и последовательно прослеживается в отечественных «Школах игры» на домре, авторы которых стремились представить и систематизировать в них собственный опыт, накопленный в ходе практической деятельности. С первой половины XX века, когда в связи с бурным ростом народно-инструментального исполнительства начали появляться методические пособия по игре на домре, и до настоящего времени «Школы игры» отразили процесс исторической эволюции теоретических взглядов ведущих отечественных педагогов-домристов.

Первые «Школы игры», написанные не любителями-самоучками, а домристами, получившими профессиональное образование, появляются во второй половине XX века. Так, в 1972 году была издана «Школа игры на трехструнной домре» А. Я. Александрова [1], одного из первых выпускников-народников Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных в Москве. Позднее выходят «Школа игры на трехструнной домре» В. С. Чунина (1988) [5], «Школа мастерства домриста» Т. И. Вольской – М. И. Уляшкина (1995) [2], «Школа игры на домре» В. П. Круглова (2003) [3], «Школа Рудольфа Белова» (2006), «Школа мастерства домриста» С. Ф. Лукина (2006) и др.

При всех различиях названных пособий, обусловленных авторским подходом к различным вопросам домрового исполнительства, в них можно выявить и некоторые сходства:

– материал в «Школах игры» подается последовательно: от простого к более сложному (например, от устройства инструмента и посадки или

постановки рук до таких «тонкостей» владения инструментом, как техника исполнения красочных приемов игры на домре);

– часто «Школы» включают в себя дополнительную информацию по теории музыки, при этом нотная грамота может быть объединена с основными приемами игры на домре и изучаться параллельно, то есть ученик узнает о новых нотах одновременно с прямым их соотношением на инструменте;

– изложение материала отличается доступной для восприятия и профессионалам, и начинающим исполнителям формой;

– «Школы», как правило, включают в себя нотные приложения различной сложности, иллюстрирующие их теоретическое содержание.

«Школы игры» имеют большое значение в научно-методическом осмыслении проблемы формирования исполнительских навыков, однако стремительный темп развития современного домрового исполнительства неизбежно приводит к критическому пересмотру некоторых сформулированных в них положений.

«Школа игры» Александрова стала во многом основополагающей методической работой, от которой долгое время отталкивались отечественные педагоги-домристы. При всей ее значимости в формировании теоретических основ домрового исполнительства, отдельные положения этого труда, касающиеся проблемы формирования исполнительских навыков, в настоящее время вызывают дискуссии и, на наш взгляд, могут быть уточнены. Это, в частности, относится к трактовке таких ключевых терминов, как «способы звукоизвлечения», «приемы игры» и «штрихи» на домре. Так, сформулировав важный тезис о том, что «на домре звуки извлекаются двумя способами: медиатором или пальцами (пиццикато)» [1. С. 73], впоследствии Александров рассматривает их как приемы игры.

Говоря о звукоизвлечении на домре, автор ни разу не упоминает о выделенном им же способе звукоизвлечения пальцами (пиццикато) и называет только три способа звукоизвлечения медиатором. Отсутствие четких определений «способов звукоизвлечения» и «приемов игры» приводит к подмене этих понятий, некоторой путанице в их трактовке, что затрудняет восприятие теоретического материала. Однако при всей спорности отдельных теоретических установок «Школы игры» Александрова и некоторой непоследовательности изложения материала в ней, эта работа стала важной фундаментальной основой в научно-методическом осмыслении ключевых вопросов домрового исполнительства, одним из которых является формирование исполнительских навыков.

В 1988 году была издана «Школа игры на трехструнной домре» В. С. Чунина, обобщившая многолетний опыт работы ее автора в качестве

художественного руководителя и дирижера известного детского коллектива – Ансамбля песни и танца имени В. С. Локтева. В отличие от «Школы» Александрова, работа Чунина, на наш взгляд, представляет бóльшую методологическую ценность и актуальность, поскольку в ней кратко и емко изложены как основополагающие методологические установки домрового исполнительства, так и сформулированы новые авторские положения.

Одно из новшеств «Школы» Чунина касается особенностей посадки за инструментом. В данной работе впервые предлагается использование специального удерживающего ремня, прикрепляющегося к домре для более удобной посадки исполнителя. Целью Чунина было освобождение обеих рук от удерживания инструмента при отсутствии скольжения его по бедру и корпусу домриста. Это, в свою очередь, поднимало еще одну важную проблему определения точек опоры при свободном игровом аппарате домриста. Удерживающий ремень Чунина вызвал множество критических дискуссий, однако домристы по сей день продолжают поиски различных приспособлений, препятствующих скольжению инструмента.

Как и в «Школе» Александрова, важнейшим вопросом в работе Чунина является формирование исполнительских навыков домриста. При этом следует подчеркнуть, что автор предлагает новые методические подходы, впервые уделяя внимание доигровым упражнениям, развитию пластики игровых движений, приемам касания струны (туше). Так называемые доигровые упражнения, предлагаемые Чуниным, помогают выработать и закрепить мышечно-тонусные ощущения, необходимые впоследствии для успешного обучения игре на инструменте. Их польза заключается в возможности поставить перед учеником одну конкретную задачу, нарабатывая определенный навык. Трудно переоценить важность доигровых упражнений, так как педагоги обращаются к ним на всех этапах профессионального обучения на домре, если видят у ученика проблемы со свободой игровых движений, дифференциацией мышечных комплексов правой руки, независимостью пальцев левой руки и т. д.

Несмотря на неоднозначность трактовки отдельных теоретических положений «Школы» Чунина, она имеет огромную научно-методическую ценность в домровом исполнительстве, и в частности в разработке вопроса формирования и развития исполнительских навыков. Следует подчеркнуть доступность изложения материала в этой работе, рассчитанной не только на профессиональных педагогов, но и на самостоятельное освоение учащимися.

Выдающимся научно-методическим трудом, посвященным домровому исполнительству, по праву считается «Школа мастерства домриста»

Т. И. Вольской и М. И. Уляшкина, изданная в 1995 году. По своему строению она значительно отличается и от предыдущих, и от последующих подобных изданий. Материал здесь не рассчитан на обучение «с нуля», работа вполне оправдывает свое название «Школа мастерства домриста» – она гораздо глубже раскрывает каждую из тем домрового исполнительства, которой касается, по сравнению с другими крупными школами игры на домре, но не затрагивает азы исполнительства, лишь описывая их наиболее распространенные ошибки. Работа поделена на две части, каждая из которых посвящена развитию техники домриста, первая – мелкой, вторая – крупной. Каждая из частей в свою очередь поделена на два раздела.

В первом разделе части о мелкой технике можно выделить две основных темы, впервые поднимающиеся в домровой научно-методической литературе: виды смены позиций и виды аппликатуры. К каждому виду смены позиций даны четкие указания по их употреблению и отработке, представлено множество примеров и упражнений. Особенно интересно внимание к гибкости и пластичности при смене позиции предплечья. В данной работе нет упоминаний о пластике игровых движений правой руки, но при этом можно проследить некоторую преемственность с идеями Чунина.

Если первый раздел «Школы» был посвящен развитию мелкой техники левой руки, то во втором внимание уделяется работе правой руки. Основными темами в нем являются освоение и исполнение *tremolo*, виды туше *tremolo non legato*, одиночных и переменных ударов, работа над динамикой при исполнении *tremolo*, основные виды штрихов на домре.

Основными темами первого раздела второй части «Школы» являются ритмические группировки в гаммах; работа над мелизмами (трели, форшлаги, морденты, *gruppetto*); виды туше *tremolo legato*. В настоящее время ритмические группировки в гаммах – один из пунктов обязательного минимума на технических зачетах в музыкальных колледжах и вузах. С их помощью вырабатывается более четкое ощущение метроритма и сильных долей, улучшается координация движений двух рук. В то же время с большим количеством повторений для отработки группировок начинают проявляться и положительные эффекты от самих гамм: отрабатывается быстрая и легкая смена позиций, более плавными становятся переходы со струны на струну, нарабатывается пальцевая беглость. Кроме того, для быстрого реагирования на заданный на зачете вид нечетной группировки (например, 7+5, 5+9 и т. п.) и свободного ее исполнения необходимо также умственное напряжение. Рекомендации по разучиванию подобного вида гамм, впервые представленные в данной работе, являются очень ценными.

В настоящее время не каждый студент способен сыграть тройные группировки (3+5+2, 7+11+4 и т. д.) ввиду их крайней сложности, поэтому они почти вышли из обязательных требований к техническим зачетам, однако все теоретические рекомендации данного раздела сохраняют свою актуальность.

Значительное место в репертуаре домристов, особенно «четырёхструнников», занимает скрипичная музыка эпохи барокко в силу удобства ее переложения со скрипки, которая имеет тот же строй. Поэтому включение в «Школу» Вольской – Уляшкина раздела об исполнении специфической барочной мелизматике является вполне обоснованным. Несмотря на его сжатость по сравнению с другими разделами, упражнения на отработку каждого из видов мелизматике здесь методически точны и полезны.

Весь второй раздел второй части «Школы» Вольской – Уляшкина посвящен исполнению двойных нот и аккордов. В нем представлено множество упражнений на овладение терциями, секстами и октавами. Здесь ощущается разница в исполнительстве на трех- и четырехструнной домрах. Разделение Вольской – Уляшкиным приемов крупной техники на исполнение двойных нот и аккордов, а также наличие отдельных рекомендаций по исполнению каждого из видов представляются очень ценными.

На наш взгляд, «Школа мастерства домриста» Вольской – Уляшкина является одной из самых значительных научно-методических работ в области домрового исполнительства. Многие вопросы формирования исполнительских навыков в ней были освещены впервые, сохраняя свою ценность и актуальность до настоящего времени.

Наиболее значительным по объему изданием стала «Школа игры на домре» В. П. Круглова, вышедшая в 2003 году. В ней представлены нотные примеры и исполнительские рекомендации как для трехструнного, так и для четырехструнного инструмента. По своему содержанию «Школа» Круглова близка «Школам» Александрова и Чунина, то есть охватывает все сферы исполнительства на домре – от устройства инструмента и посадки за ним до колористических приемов игры на домре, а также имеет объемное нотное приложение. Таким образом, методическая логика работы развивается от общего к частному – от основ исполнительства к вершинам технического мастерства.

Новым в «Школе» Круглова является раздел, посвященный колористическим приемам игры на домре. Ни в одной из предшествующих «Школ» не были рассмотрены все их виды. Исполнительские рекомендации автора с методической точки зрения точны, однако в них, на наш взгляд, недостаточно учитываются анатомические особенности строения

рук исполнителей. Больше всего это касается описания конкретизированных положений рук и пальцев относительно друг друга. В связи с этим методические рекомендации данного раздела нельзя принимать за аксиому, читатель вынужден «ухватывать» основы необходимого для исполнения того или иного колористического приема движения и приспособлять его под свои руки.

Особую ценность в «Школе» Круглова представляет раздел, посвященный исполнению мелизматики на домре. Опираясь на известные работы о мелизматике эпохи барокко и современную исполнительскую практику, Круглов дает полный анализ исполнения различных видов украшений в произведениях композиторов различных стран и эпох. Сравнивая расшифровку и в целом специфику исполнения мелизматики в произведениях Баха, итальянских композиторов конца XVII – первой половины XVIII в., французских клавесинистов середины XVII – первой половины XVIII в., а также современное исполнение каждого из украшений, автор приводит множество примеров, большинство из которых взято из наиболее часто исполняемых произведений указанных композиторов.

Сложно переоценить важность данного раздела, так как подобный теоретический анализ с сопоставлением исполнения мелизматики в произведениях композиторов различных эпох и стилей проведен впервые в домровой научно-методической литературе. Однако нельзя не отметить тот факт, что в работе крайне мало методической информации о техническом исполнении каждого из видов украшений. Предельная координационная точность работы обеих рук, необходимая для исполнения данного вида мелкой техники, никак не освещена Кругловым, также не представлены упражнения на отработку данного вида техники. Единственная методическая часть данного раздела, посвященная непосредственно самому исполнению украшений, содержит в себе рекомендации по исполнению трелей, но основное внимание здесь уделяется ротационным движениям предплечья с активной работой кисти, в то время как в умеренных и подвижных темпах координационно соединить руки при исполнении трелей с активными кистевыми вращательными движениями просто невозможно.

«Школу» Круглова отличает обилие разнообразных упражнений, рассчитанных на любой уровень владения инструментом: доигровых упражнений, упражнений на отработку основных и красочных приемов игры, ровность звуковедения в двойных нотах, аккордовую технику и т. п. Все они выписаны в нотах, но далеко не всегда легки для запоминания. На практике применить все виды упражнений достаточно сложно, так как это занимает большое количество времени. Поэтому, на наш взгляд, целесообразнее разучивать комбинированные упражнения, направленные сразу на

решение нескольких задач, например, различные хроматические упражнения, элементарные по своей структуре и легко запоминаемые, но при этом развивающие сразу несколько аспектов технического комплекса домристов.

«Школа» Круглова освещает все основные сферы технического освоения инструмента, формирования исполнительских навыков и имеет огромную теоретическую и практическую ценность.

Сложно переоценить вклад каждой из школ в развитие научно-методического знания, посвященного домровому исполнительству. Работа Александрова стала первым крупным трудом, обобщившим и систематизировавшим накопленный на тот момент методический опыт обучения игре на домре. Школа Чунина наиболее актуальна в детской педагогике, ее нотное приложение активно используется и сейчас благодаря разнообразию подобранного нотного материала и аппликатуры, учитывающей особенности строения детской руки. Некоторые идеи, сформулированные в данной школе игры (пластика игровых движений, значение доигровых упражнений в обучении на домре), до сих пор не нашли должного развития и представляют собой актуальные темы научно-методического изучения домрового исполнительства. Работа Круглова является последней изданной на данный момент школой игры на домре. Автор обобщает и систематизирует накопленный опыт московской школы игры на инструменте, развивая и уточняя идеи предыдущих школ (Александрова и Чунина), а также обращается к тем аспектам домрового исполнительства, которые еще не находили научно-методического осмысления (колористические приемы игры на домре, расшифровка и исполнение мелизматике). Обосновывая научно-методически те вопросы домрового исполнительства, которые ранее нигде не рассматривались (виды штрихов, виды туше в *tremolo*, виды смены позиций и аппликатуры, технику исполнения двойных нот и аккордов и т. д.), школа Вольской – Уляшкина, на наш взгляд, является наиболее актуальной на сегодняшний день.

Список литературы

1. Александров А. Я. Школа игры на трехструнной домре. М., 1972.
2. Вольская Т. И., Уляшкин М. И. Школа мастерства домриста. Екатеринбург, 1995.
3. Круглов В. П. Школа игры на домре. М., 2003.
4. Самохина М. А. Формирование исполнительских умений и навыков учащихся детской музыкальной школы в классе гитары: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2005.
5. Чунин В. С. Школа игры на трехструнной домре. М., 1988.

**ВОЗМОЖНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ДМШ В ПОВЫШЕНИИ
КОМПЕТЕНТНОСТИ РОДИТЕЛЕЙ В ВОПРОСАХ
НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ**

Характерной чертой современной эпохи можно назвать наличие сложных экологических, политических, социальных, экономических и других проблем. Поэтому обществу необходимы люди, имеющие не только образование высокого уровня. В настоящее время огромное значение имеет духовно-нравственное воспитание.

Важнейшим этапом становления личности является период детства. Именно для этой фазы развития человека характерны такие процессы, как возникновение первых представлений об окружающем мире, обществе и культуре, формирование основ гражданских чувств.

Значительную функцию в воспитании детей выполняют факторы социального окружения. При этом доминирующая роль принадлежит семье. Именно в семье происходит усвоение основных норм и правил поведения, утверждаемых в обществе, а также создается понимание последствий нарушения этих норм, складывается осознание влияния конкретного поступка на окружающих.

В настоящее время укрепляется новый принцип взаимодействия семьи и образовательного учреждения. Его основой стала идея, согласно которой ответственность за воспитание детей в полной мере возлагается на родителей, а все другие социальные институты призваны поддерживать и дополнять их воспитательную деятельность.

Учитель, имея возможность оказывать влияние на формирование ребенка, обязан уделить проблеме духовно-нравственного развития учащихся должное внимание. В современном мире педагог становится партнером родителей в процессе воспитания детей. Поэтому важной задачей для преподавателя должно стать повышение компетентности родителей по тем вопросам, которые могут волновать их как главных наставников своих детей. При этом в числе первых стоит рассматривать проблемы нравственного воспитания. Достаточно большие возможности для решения этой задачи имеет учитель музыкальной школы. Очень многие родители принимают решение о том, что их детям будет полезно получить музыкальное образование. Для достижения максимально высокого результата в этой сфере крайне важен не только труд учителя и ученика, но и участие родителей в образовательном процессе.

Необходимо учитывать, что лучшими способами организации совместной деятельности преподавателя и родителей являются те, в основу которых положены принципы взаимного уважения и доверия, поддержки и помощи, терпения и терпимости. Как наиболее распространенную форму взаимодействия педагога и родителей стоит отметить родительское собрание. Весомое значение имеют первые собрания, закладывающие фундамент дальнейших взаимоотношений. Ниже рассмотрим вопросы, которые важно включить в план родительских собраний.

Требует внимания вопрос о цели и задачах обучения детей в музыкальной школе. Чтобы ознакомиться с мнением родителей, возможно применить метод анкетирования. Высказывая свою точку зрения по этой проблеме, педагогу необходимо отметить, что результатом обучения в музыкальной школе должно стать формирование гармонично развитого, воспитанного человека. Музыка, как самый проникновенный вид искусства, способна преобразить внутренний мир ребенка.

Образовательные программы нацелены на приобретение учащимися определенных умений и навыков. Однако, согласно Федеральному закону «Об образовании в Российской Федерации», приоритетным направлением образования должно стать формирование личности, нравственных убеждений, овладение культурой поведения и здоровым образом жизни, развитие склонностей и интересов. Кроме того, главным принципом должно стать воспитание взаимоуважения, трудолюбия, гражданственности, патриотизма, ответственности.

На собраниях необходимо обращаться к вопросу о важности участия родителей в жизни детей. Значение семьи для человека невозможно переоценить. Это первичный социум, где каждый ожидает поддержку, безусловное принятие. Но понимание возникает только в ситуации взаимодействия. Задача педагога – помочь определить возможные варианты совместной деятельности родителей и детей в процессе музыкального образования.

В качестве объединяющих мероприятий обязательно должны быть названы классные и общешкольные концерты, праздники и тематические вечера, посещение концертов выдающихся исполнителей. Для учащихся музыкальной школы публичные выступления являются обязательными. Именно родители становятся первыми ценителями и критиками их мастерства. А в программу концерта преподавателем могут быть внесены элементы психолого-педагогического просвещения.

Одним из лучших средств воспитания личности являются традиции. Подготовка и проведение праздников наилучшим образом способствует закреплению навыков уважительного и доброжелательного поведения.

Желание доставить радость близким должно стать главным стимулом при устранении преград на пути к достижению конечной цели – удачной организации праздника. Для этого и учащимся, и родителям необходимо выделить достаточно времени на подготовку.

В программе праздничных мероприятий и тематических вечеров уместны театрализованные представления, просмотры видео- и слайд-фильмов, выставки, игры и конкурсы. Эти формы работы позволяют сделать решение задач повышения компетентности родителей в области нравственного воспитания более эффективным.

На собраниях, а также при индивидуальной консультации учитель должен заострить внимание родителей на том, что лучшей основой отношений с детьми являются взаимная помощь, поддержка, уважение. Важно научить ребенка обращать внимание на себя, задумываться о своих действиях по отношению к близким людям. Практически в любом возрасте, исключая период младенческой беспомощности, ребенок способен помогать взрослым, способен иметь круг обязанностей.

Учащемуся музыкальной школы необходимо регулярно посещать занятия, качественно готовиться к урокам и иметь при себе необходимые принадлежности. Это его обязанности, которые появляются с момента зачисления в образовательное учреждение. Нужно сформировать у ребенка осознание того, что, добросовестно выполняя свои обязанности ученика музыкальной школы, он уже оказывает помощь родителям, избавляя их от ненужных хлопот и переживаний.

Однако на начальном этапе обучения дети нуждаются в поддержке и содействии родителей, поскольку процесс адаптации к новым требованиям вызывает затруднения довольно часто. Участие родителей необходимо при составлении расписания и режима дня учащегося, при организации и частично при выполнении его домашних заданий.

Преподавателем могут быть проведены открытые уроки в присутствии родителей с целью ознакомления их с программой по предмету, методикой преподавания, поурочными и аттестационными требованиями, а также для формирования лучшего понимания специфики учебной деятельности. Продуктивным завершением такой формы урока может стать анализ действий каждой из сторон – учителя, учащегося и родителей, необходимых для достижения отличных показателей в процессе обучения.

Систематические пропуски уроков без уважительной причины и невыполнение заданий, отведенных для самостоятельной работы, может свидетельствовать об отсутствии интереса учащегося к занятиям. Задача педагога в том, чтобы на первых родительских собраниях объяснить

нецелесообразность обучения ребенка в музыкальной школе без его добровольного согласия. Взаимоотношения в семье, поступки близких родственников, особенно родителей, оказывают сильнейшее влияние на формирование нравственного облика человека. Родителям важно с уважением относиться к решениям детей, демонстрируя этим значимость их мнения.

По натуре дети впечатлительны. Их мимолетное желание научиться петь или овладеть музыкальным инструментом, возникшее, например, в результате посещения концерта, не всегда становится серьезным увлечением. Музыкальное образование не является обязательным. Однако если с точки зрения родителей занятия в музыкальной школе стоит продолжить, при беседе с ребенком им нужно убедительно аргументировать свою позицию. Кроме того, этот вопрос лучше обсудить совместно с педагогом, чтобы выявить истинные причины отказа ребенка от дальнейшего обучения. При любых ситуациях следует помнить, что ребенок – личность. Родители несут ответственность за жизнь своих детей, ежедневно закладывая основу их будущего.

Чтобы качественно решать поставленные задачи, педагог должен быть специалистом высокого уровня. Непрерывное профессиональное совершенствование и саморазвитие необходимо для представления учителем образца достойного поведения и отношения к окружающим. Опираясь на личные нравственные убеждения, а также руководствуясь достижениями в области методической, педагогической, психологической наук, преподаватель способен заложить и развить традиции взаимоуважения и высокой культуры межличностного общения в своем классе.

Высока эффективность индивидуальных форм взаимодействия учителя и родителей, особенно при обсуждении вопросов нравственного воспитания. Но личные встречи не всегда возможны, когда возникает необходимость. Поэтому педагогу стоит обращаться к таким методам, как переписка и телефонный разговор. Продуктивным будет тот вариант общения, при котором информация носит предупреждающий характер, основывается на практической целесообразности, демонстрирует опыт и конкретные факты. Замечания в дневнике лучше заменить советами и пожеланиями, информацией об успехах детей.

В настоящее время многие родители интересуются вопросами психологии и педагогики. Несомненно, в процессе воспитания важно учитывать особенности темперамента, кризисные этапы, наследственные факторы и т. д. Однако преподаватель убедительно должен пояснить родителям значимое понятие: каждый человек в любом возрасте и при различных обстоятельствах может и должен быть достойной личностью.

Е. Р. Коцарь

студентка Казанской государственной консерватории

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

МУЗЫКАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ-КАДЕТ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Отечественный опыт музыкально-патриотического воспитания связан с длительным историческим периодом становления и развития традиций формирования гражданской позиции молодого поколения будущих защитников Отечества, обучающихся в различных учебных заведениях России. С самого начала деятельности кадетских корпусов большое значение придавалось музыкальному обучению. Музыка рассматривалась как важнейшее средство патриотического воспитания, направленного на формирование важнейших для будущего офицера личностных качеств. Поэтому в кадетских учебных заведениях закладывались более трехсот лет назад и развиваются в настоящее время отечественные традиции музыкально-патриотического воспитания.

В практике отечественного образования накоплен уникальный опыт формирования патриотизма посредством активного включения в процесс обучения произведений музыкального искусства и приобщения к музыке учащихся-кадет. Создание условий для исполнения выдающихся образцов мировой и отечественной музыкальной культуры способствует развитию высокого уровня культуры и дает возможность для осознания кадетами личностного вклада каждого из великих музыкантов в становление традиций отечественного музыкального искусства.

Рассматривая различные аспекты патриотического воспитания, С. Ж. Курилов обращает внимание на то, что «...военно-патриотическое воспитание как направление, охватывающее большой спектр духовных ценностей, затрагивает разные стороны жизни кадет» [4]. Одним из исследователей особенностей музыкального образования в кадетских корпусах В. И. Адищевым процесс обучения кадет анализируется в совокупности концептуальных, теоретических основ и практики патриотического воспитания посредством музыкального искусства [См.: 1]. В развитии традиций музыкально-патриотического воспитания большую роль играют учреждения кадетского обучения. С. М. Филаретова отмечает: «Музыкальное воспитание считалось неотъемлемой частью дополнительного воспитания в кадетских корпусах и проводилось по двум направлениям, которые назывались "пение" и "музыка"» [5]. И в настоящее время музыкально-патриотическое воспитание осуществляется в рамках обучения учащихся-кадет в разных формах.

Музыка является важнейшей частью формирования патриотического самосознания, гордости за свое Отечество, понимания роли культуры в нравственном становлении личности. Изучение особенностей музыкально-патриотического воспитания в кадетских учебных заведениях дает основание для создания педагогических технологий, связанных с включением музыкального искусства в систему обучения и развития будущего защитника Отечества. В работе А. П. Герасимова подчеркивается: «Военно-музыкальные традиции развиваются на основе синтеза отечественного музыкального наследия, западноевропейских форм военно-оркестровой музыки и создания современного музыкального репертуара патриотической направленности. Военно-музыкальные традиции обладают высоким педагогическим потенциалом, обеспечивающим решение задач патриотического воспитания будущих защитников Отечества» [2].

В современной России на протяжении 20 лет успешно развивается новый вид образовательных учреждений – это кадетские школы-интернаты (КШИ). В настоящее время в России действуют около пятисот кадетских корпусов, школ, интернатов, лицеев, гимназий и большое количество кадетских классов. Специфика, формы и средства музыкально-патриотического воспитания в специализированных военных образовательных учреждениях интернатного типа обусловлены историко-культурными традициями кадетского образования России. Осуществление патриотического воспитания средствами музыкального искусства определяется задачами, в которые включаются не только изучение кадетами общеобразовательных и военных дисциплин, освоение воинских ритуалов, но и художественно-эстетическое воспитание, требующее создания особых условий, обеспечивающих целостность учебно-воспитательной и социально-культурной деятельности кадет [См.: 1; 2; 5].

Одним из примеров деятельности кадетских учебных заведений в настоящее время может являться Казанская кадетская школа-интернат им. Героя Советского Союза Б. К. Кузнецова. Помимо общеобразовательной подготовки, большую роль играет музыкально-эстетическое воспитание кадет. Кадеты встречаются с музыкальным искусством на учебных дисциплинах эстетического цикла: «Музыка», «Мировая художественная культура», «Хореография» и ряда других предметов. Поскольку учащиеся имеют свободное от учебы время, важным направлением воспитательной системы является внеклассная музыкальная деятельность: разучивание строевых песен, народных песен, инструментальных маршей. Интеграция многообразных форм взаимодействия педагогов и учащихся позволяет создавать условия для музыкально-эстетического развития кадет, соединять в процессе творческой деятельности различные направления воспитательной работы.

Достижению результативности учебно-воспитательного процесса способствует применение современных педагогических технологий. Использование педагогических технологий, нацеленных на эффективную организацию процесса музыкально-патриотического воспитания, направлено на достижение запланированного результата. Педагогические технологии являются комплексной системой, включающей личностно-ориентированные формы, способы и средства воспитательного процесса. Можно представить модель этого процесса, в которой должна присутствовать совокупность ряда компонентов, позволяющих добиваться необходимого результата. В данной модели обязательно должны присутствовать мотивационный, духовно-нравственный, организационно-целевой и содержательно-деятельностный компоненты, которые объединяют различные направления подготовки кадет. Одним из важнейших условий реализации модели должна быть интеграция общеобразовательной и музыкально-эстетической подготовки. Создание модели музыкально-патриотического воспитания способствует соединению исторических традиций и современного опыта работы с кадетами.

Большое значение имеет и знакомство кадет с высокими образцами классического музыкального искусства. На уроках музыки созданию атмосферы патриотического эмоционального подъема может способствовать прослушивание таких произведений, как: опера М. И. Глинки «Иван Сусанин», Вторая симфония «Богатырская» А. П. Бородина, кантата «Александр Невский» С. С. Прокофьева и ряда других сочинений. Например, анализ педагогом оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», направленный на выявление благородных патриотических качеств героев, раскрывающихся в их музыкальных характеристиках, позволяет погружаться в созданный композитором мир возвышенных чувств и поступков. Известный музыковед Б. М. Ярустовский писал об опере Глинки: «Бессмертное произведение русской оперной классики навсегда останется замечательным памятником русскому патриотизму» [3]. Например, в арии Сусанина «Ты взойдешь, моя звезда» из четвертого акта оперы раскрываются лучшие патриотические качества национального характера. Поэтому М. И. Глинка музыкальную характеристику партии Сусанина основывает на интонациях русских народных песен. К примеру, в оркестре в этой арии звучит мотив песни «Вниз по матушке по Волге». Близость к народной музыке выявляется и в партии Вани. Этот образ бесстрашного мальчика, предупреждающего о грозящей опасности, может служить для кадет примером патриотического поступка. Также сила и несокрушимость русского народного характера с большой эмоциональной яркостью переданы М. И. Глинкой в финальном хоре «Славься». Этот хор, который П. И. Чайковский назвал «архигениальным», является настоящим гимном патриотизму русского народа.

Прослушивание арий Сусанина и Вани в исполнении выдающихся отечественных певцов способствует эмоциональному подъему кадет и создает предпосылки для воспитания высоких патриотических чувств. Одними из лучших исполнителей партии Сусанина являются: великий русский бас Ф. И. Шаляпин, солисты Большого театра М. Д. Михайлов, Е. Е. Нестеренко, А. Ф. Ведерников, В. А. Маторин. Следует подчеркнуть, что Максим Дормидонтович Михайлов пел партию Сусанина в спектакле Большого театра в день Победы 9 мая 1945 года. Партия Вани исполнялась такими замечательными певицами, как Т. И. Синявская, В. Н. Левко, Г. И. Борисова. Каждая из них создавала яркий, незабываемый образ мальчика-патриота, переживающего за судьбу своего Отечества и стремящегося в меру своих возможностей сделать все для победы.

При прослушивании кантаты С. С. Прокофьева «Александр Невский» можно сочетать анализ музыки с просмотром одноименного кинофильма, к которому и была С. С. Прокофьевым написана музыка. Для понимания страданий любящей женщины, матери, сестры прослушивание кадетами песни девушки «Отзовитесь, ясны соколы» из этой кантаты создает необходимую эмоциональную атмосферу, пробуждающую отклик на трагические события.

Формированию глубокого чувства любви к родной земле может способствовать прослушивание камерно-вокальных сочинений. Например, в романсе П. И. Чайковского «Благодарю вас, леса» создается образ Родины посредством возвышенного поэтического содержания и глубокой наполненности музыкальной речи. Музыкальные произведения русских композиторов являются очень ярким и выразительным средством художественного воздействия, способствующего воспитанию любви к своему Отечеству, к русскому искусству и отечественной музыке.

Воспитательный потенциал отечественных музыкальных традиций играет значительную роль в эффективности патриотического воспитания кадет.

Специфика музыкально-патриотического воспитания в Казанской кадетской школе-интернате заключается в том, что в программе обучения кадет представлен синтез урочной и внеурочной деятельности. В расписание внеурочной деятельности включены музыкальные занятия. Педагогу, ведущему урок музыки, необходимо осознавать, что музыкальное искусство включает в себе большой воспитательный потенциал и проведение музыкальных занятий должно включать в себя все аспекты гражданско-патриотического воспитания: духовный, эмоциональный, интеллектуальный и деятельностный. Использование различных форм работы с учащимися-кадетами над исполнением музыкальных сочинений разных жанров способствует созданию особой эмоциональной творческой атмосферы, по-

зволяющей добиваться результативности в формировании личностных качеств кадет. Таким образом, посредством музыкального воспитания, приобщения учащихся-кадет к высоким образцам музыкального искусства осуществляется формирование необходимых качеств, создаются особые условия для воспитания патриотизма.

Список литературы

1. *Адищев В. И.* Музыкальное образование в женских институтах и кадетских корпусах России второй половины XIX – начала XX века: Теория, концепции, практика. М., 2007.

2. *Герасимов А. П.* Патриотическое воспитание суворовцев на основе военно-музыкальных традиций: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Тамбов, 2015. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dibase.ru/article/120120_184947_gerasimov/1.

3. Иван Сусанин // Опера и балет. [Электронный ресурс]. URL: www.operaiballet.ru/ivan-susanin.

4. *Курилов С. Ж.* Военно-патриотическое воспитание в школьных кадетских классах: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika/>.

5. *Филаретова С. М.* Музыка в повседневной жизни кадетских корпусов России (по архивным материалам 1830–1917 гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Петрозаводск, 2011. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/>.

М. Е. Леонова

доцент Казанской государственной консерватории

РОЛЬ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ОРКЕСТРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ. К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Все студенты, обучающиеся в консерватории, владеют разными инструментами: роялем, струнными, духовыми, ударными и народными. Совершенствуя и повышая свой профессиональный уровень, студенты-музыканты разных специальностей большое количество времени занимаются на своих инструментах. С особой проблемой в организации профессиональной подготовки сталкиваются студенты, занимающиеся оркестровым дирижированием. Именно эти студенты не имеют конкретного инструмента, на котором они могли бы заниматься ежедневно. Их инструмент – оркестр. Поэтому большую роль в процессе обучения этих студентов играют пианисты-концертмейстеры, которые и изображают оркестр.

Работа пианиста в классе оркестрового дирижирования является одним из наиболее трудных и вместе с тем интересных родов деятельности. Специфика данной работы требует от концертмейстера особых личностно-профессиональных качеств. Оставаясь в полной мере пианистом-виртуозом, концертмейстер должен стать также и дирижером, и инструменталистом оркестра. Обширный и постоянно меняющийся репертуар класса оркестрового дирижирования предъявляет повышенные требования к способности пианиста играть сложные произведения с листа, а на второй, третий раз уже исполнять их в практически законченном виде. Это требует большого внимания и выносливости.

Несмотря на достаточно большое количество трудов, посвященных концертмейстерскому искусству, специфика работы в классе оркестрового дирижирования не раскрывалась. Поэтому особенно актуальным является изучение различных аспектов данного вида концертмейстерской деятельности.

Существует три способа исполнения оркестровой музыки в классе дирижирования:

- а) на двух роялях в четыре руки;
- б) на одном рояле в четыре руки;
- в) на одном рояле в две руки.

Двуручный способ исполнения оркестровой музыки применяется реже всего, но иногда используют и его. В этом случае пианисту приходится преодолевать технические сложности материала. Практически все двуручные переложения представляют трудности, так как пианисту в двух руках необходимо совместить все голоса партитуры, исполняемые зачастую в подвижных темпах. Поэтому необходим трезвый расчет: какой материал является наиболее важным, какие голоса второстепенными, какие являются фоном, где можно упростить или что-то выпустить. Двуручные переложения после предварительного анализа требуют тщательного выучивания текста.

Иногда пианисты-концертмейстеры вынуждены исполнять оркестровую музыку на одном рояле в четыре руки (например, в классе всего один инструмент или же один экземпляр нот). Симфонии и увертюры В. А. Моцарта, Й. Гайдна, К. Вебера, Л. Бетховена можно исполнять практически без потерь. Сложнее дело обстоит с симфоническими произведениями Й. Брамса, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакого, Д. Шостаковича, С. Рахманинова, Г. Малера и других композиторов. Для практического удобства овладения столь сложным музыкальным материалом с насы-

щенной фактурой и широким диапазоном каждой партии, концертмейстерам необходимо партнерски приспособливаться и добиваться согласованности исполнительских действий. Поэтому приходится применять ловкость рук, а кое-что, увы, и исключать. Главная задача – уметь «схватить» наиболее важный тематический материал. Иногда что-то перенести на октаву выше (первая партия) или на октаву ниже (вторая партия). Дополнительная задача возникает у второй партии – педализировать не только во время игры своей партии, но и учитывать мелодические, штриховые и гармонические моменты первой партии. Это очень важно, так как слишком «густая» педаль опасна при исполнении на одном инструменте многопластного оркестрового произведения.

Оптимальным исполнением оркестровой музыки является игра в четыре руки на двух инструментах, когда в распоряжении у каждого пианиста имеется полная клавиатура, возможность самостоятельно педализировать, да и для студента-дирижера предпочтительнее иметь два источника звука (все-таки мы подражаем оркестру, окружающему дирижера). Хотя нужно заметить, что студент должен обращаться не к пианистам, а к воображаемому оркестру, учитывая расположение инструментов. Разумеется, при исполнении оркестровой музыки лидером положено быть дирижеру, но бывают «учебные» ситуации, когда студент не может освоиться с материалом, а музыка должна звучать убедительно: во-первых, ради соответствия авторскому замыслу, а во-вторых, чтобы воспитывать внутренний слух студента. Чтобы этот процесс как можно меньше напоминал действия лебедя, рака и щуки (как в известной басне И. А. Крылова), нужно уметь почувствовать своих партнеров и определиться, кто в данной ситуации должен взять на себя функцию лидера. Негласным лидером становится тот из пианистов, кто техничнее, темпераментнее, лучше знает музыку, в партии которого больше важного тематического материала. Чаще эта роль (лидера) выпадает исполнителю первой партии, в которой сосредоточены верхние голоса партитуры: флейта, гобой, кларнет, скрипки, альты, арфа и иногда валторны – то есть те группы оркестра, на долю которых выпадает, как правило, тематизм. Но мы не имеем в виду, что исполнитель первой партии должен играть громче или выделять свой тематизм. Большинство переложений уравнивают первую и вторую партии. Конечно, музицирование – это живой процесс, и бывает так, что скованный поначалу студент постепенно овладевает ситуацией, и тогда пианисты-концертмейстеры могут «расслабиться» и стать послушными инструментами оркестра.

В ансамблевой игре двух пианистов-концертмейстеров действуют те же законы, что и в фортепианном дуэте: предъявляются требования к еди-

ному чувству движения, дыхания, метра, необходимости соблюдать звуковой баланс, внимательно слушать друг друга. Очень внимательно нужно относиться к моментам перехода тематизма из партии одного рояля в партию другого. Иногда партия одного из пианистов настолько перегружена, что второй должен перенести часть материала себе. В любом случае, исполняя оркестровую музыку на одном или двух роялях, при изменении текста надо выбирать наиболее удобный вариант.

Одной из важных задач пианиста-концертмейстера является овладение искусством тембрового подражания инструментам симфонического оркестра. Среди видов музыкального слуха для пианиста-концертмейстера, работающего в классе оркестрового дирижирования, особенно важен тембровый слух, так как необходимо представлять себе звучание различных оркестровых инструментов и «изображать» их на рояле. Конечно, это возможно лишь условно, но, как сказал Г. Нейгауз, «только требуя от рояля невозможного, добьешься от него всего возможного»¹. Когда в воображении пианиста звучит оркестр, он (пианист) способен творить чудеса. Главное – это слышать тембр, а руки способны сами отыскать нужные приемы. С помощью каких же пианистических приемов можно изобразить различные инструменты симфонического оркестра на рояле?

Флейта-пикколо: ее партия звучит звонко и несколько резко. При активных кончиках пальцев будет достигнут необходимый результат звучания. На фортепиано она изложена обычно в третьей и четвертой октавах. Некоторое неудобство замечается при чтении с листа, когда текст изложен на многих добавочных линейках (С. Прокофьев. Симфония № 7, I часть, заключительная партия).

Флейта обладает менее резким, чем флейта-пикколо, тембром. Часто солирующей флейте или флейте с гобоем отдается важный тематизм (например, С. Рахманинов. Симфония № 3, II часть; П. Чайковский. «Китайский танец» из балета «Щелкунчик»; Л. Бетховен. Симфония № 6, II часть). Часто флейта изображает пение птиц, свирель. Звук рояля должен быть мягкий, ясный, не смазан педалью.

Партии гобоя и кларнета, такие разные в звучании оркестра, к сожалению, похожи друг на друга в звучании рояля, так как регистры этих инструментов почти одинаковы. При исполнении их партий на рояле студенту-дирижеру поможет только внутренний слух и воображение. Гобой звучит чуть ярче, а кларнет мягче. Фразы необходимо исполнять на одном дыхании и не использовать слишком острое щипковое *staccato* (гобой –

¹ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1988. С. 64.

П. Чайковский. Симфония № 4, II часть; кларнет – С. Прокофьев. «Петя и Волк», партия Кошки).

Труба, тромбон и туба поддаются интерпретации на рояле гораздо легче, чем деревянно-духовые инструменты. Труба связывается, в первую очередь, с героическим началом, призывом (А. Скрябин. «Поэма экстаза», Н. Римский-Корсаков. «Три чуда»). Добиваясь яркого, звонкого звука, ясной артикуляции, остроты ритмического рисунка, нужно играть собранной кистью, активными пальцами и пользоваться педалью для полетного звука. А изображая тромбон и тубу, педалью нужно пользоваться осторожнее из-за низкого регистра, так как возможен лишний гул (П. Чайковский. «Интродукция» из оперы «Пиковая дама»). При исполнении симфонических произведений для классического двойного состава оркестра, где «медь» не перегружена, партия медных должна звучать более мягко, объемно. А в симфониях Г. Малера, Д. Шостаковича, А. Скрябина «медь» играет важную драматическую роль, и тематизм, исполняемый восемью валторнами, должен звучать более ярко.

Валторна занимает промежуточное место между деревянными и медными духовыми инструментами. Для деревянных ее звучание слишком медное, а для медных – слишком мягкое. Валторне часто поручается созерцательная, лирическая музыка (Й. Брамс. Симфония № 3, III часть; П. Чайковский. Балет «Щелкунчик», «Вальс цветов»; К. М. Вебер. «Оберон», начало). Желательны педаль и мягкое прикосновение. Существует даже термин «хор валторн» (С. Прокофьев. «Петя и Волк», Волк).

У фагота мягкая, но ясная звуковая атака. Поэтому его вступление должно быть очень ясно артикулировано. Фагот тяготеет к звуку *non legato*. В музыке танцевального, скерцозного и комического плана композиторы часто используют необычный «гнусавый» тембр этого инструмента (С. Прокофьев. «Петя и Волк», Дед; Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», II часть). При изображении фагота нужно использовать мягкое кистевое *staccato* или *non legato*, но нельзя злоупотреблять педалью.

Челеста и арфа по звучанию ближе всего к фортепиано. В симфоническом оркестре при отсутствии челесты ее партию часто исполняют на рояле, но октавой выше. Звучит челеста нежно, хрустально, с ясной артикуляцией и полупедалью (П. Чайковский. Балет «Щелкунчик», «Танец Феи Драже»). Арфа часто исполняет соло в оркестре (П. Чайковский. «Адажио» из балета «Лебединое озеро»). Необходимо удобно распределять материал между руками, без явных «стыков». Соло можно исполнять *rubato* и, конечно, использовать педаль, иногда встречается прием *glissando*. Звук

должен быть легким, прикосновение к роялю неглубокое, кроме подчеркнутых опорных звуков.

Партии *ударных инструментов* часто исполняются на фортепиано приемом *tremolo* (литавры), репетиционной техникой (малый барабан), различными ритмическими фигурами.

Струнная группа является самой большой в симфоническом оркестре. Она обладает большим динамическим диапазоном, выразительными возможностями, штриховым разнообразием, способностью передавать тончайшие интонационные нюансы. У струнных инструментов есть много специфических приемов звукоизвлечения: *pizzicato*, флажолеты, *spicato*, *martle*, *detasce*, удары тростью смычка по струнам (*col legno*). Скрипки часто исполняют важный тематический материал кантиленного характера (П. Чайковский. Элегия из «Серенады для струнного оркестра»). Пианисту важно сыграть тему идеально *legato*, но это очень непросто, так как природа извлечения звука совершенно различна. Исполнитель на струнном инструменте тянет длинную ноту на один смычок и может сделать на одной ноте *crescendo* или *diminuendo*. На рояле же звук лишь угасает, приходится включать внутренний слух и вообразить, что звук способен и тянуться, и изменяться. На рояле длинные ноты надо брать более глубоко, чем мелкие длительности и, в момент перехода с одного звука на другой, избегать толчка. В левой руке можно добавить *tremolo* для поддержания длинной ноты. Для имитации звучания струнных играть нужно полнокровным, ровным звуком. Важно интонировать широкие интервалы. Акценты или *sf* нужно делать не слишком жестко (не ударом, а нажимом). *Pizzicato* изображаем легким пальцевым *staccato*, *detache* играем *non legato* или мягким кистевым *staccato*. Подвижные гаммообразные пассажи надо исполнять слитно, без толчков, с продуманной, удобной аппликатурой.

Подражание оркестровым краскам не цель, а средство для создания музыкального образа. Мастерство пианиста-концертмейстера, работающего в классе оркестрового дирижирования, помогает студенту в процессе обучения услышать всю палитру красок и тембров и погружает в безбрежно звучащий океан, имя которому оркестр.

Таким образом, следует особо подчеркнуть, что, опираясь на большой опыт практической концертмейстерской работы, выявляются различные способы овладения сложным музыкальным материалом, обуславливающие преодоление трудностей, связанных со спецификой обучения студентов в классе оркестрового дирижирования.

Д. Ю. Лукьянова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. В. Порфирьева,
кандидат искусствоведения, профессор*

**БЕНДЖАМИН БРИТТЕН. ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ
«DIVERSIONS» OP. 21 ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

В фортепианной музыке литература для левой руки занимает особое место. К этой области музыкального творчества принадлежат произведения разных жанров: в ней представлены как масштабные сочинения – сонаты, вариационные циклы, концерты, так и инструктивная литература – прежде всего многочисленные этюды, а также полифонические произведения. Особую жанровую разновидность составляют различные транскрипции. Многочисленны и фортепианные миниатюры для левой руки. Наконец, к этой сфере творчества относятся отдельные камерные ансамбли (среди них назовем фортепианный квартет Э. Корнгольда, квинтеты Ф. Шмидта).

Не случайно произведения для одной левой руки начинают появляться к началу XIX века – времени, когда формируются традиции сольных инструментальных концертов, демонстрирующих растущие возможности виртуозной техники, а также воплощаются новые специфические особенности фортепианной игры. Показательно также, что многочисленные леворучные сочинения принадлежат перу таких выдающихся композиторов, как Ф. Лист, К. Сен-Санс, М. Равель, Р. Штраус, Б. Барток, Б. Мартину, Л. Яначек, А. Скрябин, С. Прокофьев, Б. Бриттен и др.

Обращаясь к истории развития фортепианной музыки для левой руки, следует выделить несколько основных факторов, влияющих на внимание композиторов к этому типу сочинений. Прежде всего это инструктивные задачи, определяющие развитие технических возможностей левой руки. Значительное место занимают и произведения, написанные специально для пианистов, имеющих профессиональные заболевания и травматические повреждения правой руки. Наконец, в ряде случаев стимулом для сочинения произведений для левой руки были и чисто творческие идеи, вызывающие сознательное самоограничение композиторов в технических средствах и направленные на эксперименты в области новых видов фортепианной фактуры.

В историю исполнительства леворучной фортепианной литературы вошли два имени: это известный ученик Листа – венгерский пианист Геза

Зичи, в 14 лет потерявший правую руку на охоте, и, конечно, знаменитый Пауль Витгенштейн (1887–1961) – австрийский пианист, лишившийся правой руки на фронте Первой мировой войны и сделавший впоследствии успешную карьеру в разных сферах музыкальной деятельности¹. Для Пауля Витгенштейна писали многие композиторы. Всего известно 17 фортепианных концертов для одной левой руки, написанных специально по его заказу. Среди них такие значительные сочинения, как Второй концерт Раделя и Четвертый концерт Прокофьева.

Наше внимание привлекло одно из этих произведений – Концерт для левой руки Бенджамина Бриттена «Diversions» op. 21 для фортепиано с оркестром².

Бенджамин Бриттен (1913–1976) – один из самых известных композиторов XX века. В его творчестве представлены практически все музыкальные жанры. Это оперы, балеты, крупные вокально-хоровые произведения, инструментальная музыка, как симфоническая, так и камерная, концерты для различных инструментов с оркестром, фортепианные миниатюры, камерно-вокальные жанры.

Фортепианная музыка занимает относительно небольшое место в композиторском творчестве Бриттена, однако фортепианные произведения композитора отличаются своеобразием стиля, они вошли в историю, поэтому заслуживают внимания.

Фактически Бриттеном написаны в общей сложности три концерта, солирующую партию которых исполняет фортепиано, – это два сольных концерта для фортепиано с оркестром: Первый концерт *D-dur* op. 13 и «Diversions» op. 21 и «Шотландская баллада» для двух фортепиано с оркестром. Начиная с Первого концерта Бриттен не придерживается традиционных форм. Этот концерт в его творчестве стал известным итогом юношеских оркестровых опусов, и в нем берут начало отдельные черты, которые станут типичными для бриттеновского склада мышления. Это, прежде всего, склонность к жанровой определенности, которая отражается как в музыкальных образах, так и в характере частей. В Первом фортепиан-

¹ Известный пианист, он параллельно с исполнительством занимался преподавательской деятельностью. С 1931 по 1938 год Пауль Витгенштейн преподавал в Вене, а в 1938 году эмигрировал в США, где продолжил преподавать как частным образом, так и в консерватории Нью-Рошель и колледже в Манхэттенвиле. В 1958 году Филадельфийской музыкальной академией Витгенштейну было присвоено звание доктора музыки. Кроме того, П. Витгенштейн – автор «Школы для левой руки», вышедшей в Лондоне в 1957 году.

² Полное название концерта – «Diversions on a theme» op. 21. Произведение было написано Бриттеном в 1940 году. Вторая редакция создана в 1954 году.

нном концерте четырехчастный цикл составляют Токката, Вальс, Экспромт и Марш.

Несмотря на то, что музыка Бриттена сегодня – одна из самых звучащих на мировых концертных эстрадах и театральных сценах, рассматриваемый нами концерт «Diversions» для фортепиано с оркестром не столь известен. В то же время в этом произведении ярко проявляются многие характерные черты стиля английского композитора, и данный концерт, безусловно, занимает достойное место не только в литературе для одной левой руки, но и во всей фортепианной музыке. Характерно, что о «Diversions» нет материала ни в литературе о Бриттене, ни в различных изданиях (трудах), посвященных фортепианной музыке. Например, в известном труде Л. Гаккеля «Фортепианная музыка XX века» [1] вообще нет упоминания ни о Бриттене, ни об этом произведении. В учебно-методическом пособии о сочинениях для левой руки Е. В. Михайлова [3] также это сочинение не фигурирует.

Поэтому нам показалось интересным обратиться к нему и рассмотреть его более подробно. Цель данной статьи заключается в том, чтобы выявить и проанализировать особенности трактовки жанра и исполнительские особенности фортепианного концерта «Diversions» Б. Бриттена и сформулировать рекомендации к исполнению этого сочинения.

Анализируя жанровые черты этого сочинения, необходимо сказать о двойственной природе его: с одной стороны, здесь полноценно представлены черты сольного инструментального концерта, вместе с тем это произведение представляет собой своеобразный вариационный цикл, где каждая вариация имеет подзаголовок, указывающий на ее жанровые признаки, и представляет собой законченную пьесу. Соответственно, данный цикл не является сквозным.

Дословно «Diversions on a theme» с английского переводится как «Изменения на тему», что напрямую соответствует структуре вариационного цикла, а в более свободном переводе – как «Вариации на тему». По принципам варьирования произведение выстроено, как цикл свободных вариаций, характерных для романтической эпохи и в индивидуальном виде представленных в творчестве таких композиторов, как Шуман, Брамс, Франк.

Жанровую природу «Diversions», на наш взгляд, помогает понять второй возможный перевод названия – «Дивертисменты». «Divertissement» в переводе с французского означает «увеселение, развлечение». Первоначально так называли отдельные музыкальные пьесы или целые сборники пьес развлекательного характера. Очень большое распространение такие

дивертисменты получили в XVIII веке. Их писали французские, немецкие, итальянские композиторы, как правило, для камерного ансамбля или небольшого оркестра в нескольких частях. Также дивертисментами назывались вставные, чаще балетные, но иногда и вокальные эпизоды в спектаклях – драматических или оперных. Начиная с XIX века термином «Divertissement» стали называть музыкальные произведения, сходные с поппурри, состоящие из ряда отдельных номеров. Главным образом, это фантазии или, как в нашем случае, вариации.

«Diversions» Бриттена выстроены так: за Темой следует 10 вариаций, которые заключаются эпизодом, названным Финал-тарантелла. Каждая вариация имеет название, указывающее на ее жанровые признаки, и представляет собой законченное произведение, миниатюру, своеобразный индивидуальный эскиз на тему. Структура сочинения такова:

Тема.

Вариации:

1. Речитатив.

2. Романс.

3. Марш.

4. Арабеска.

5. Песня.

6. Ноктюрн.

7. Шутка.

8. Бурлеск.

9. а) Токката I, в) Токката II и следующая за ними *attacca* сольная фортепианная каденция.

10. Адажио.

Финал – Тарантелла.

Можно заметить, что скомпонованы вариации традиционно по принципу контраста. При этом в структурной организации концерта прослеживается принцип цикличности в одночастности, который, как известно, первым воплотил в своих фортепианных концертах Ференц Лист. Именно на сочетании принципов контраста и цикличности в одночастности выстраивается форма «Diversions». Анализируя характер вариаций, можно условно выделить несколько блоков. После Темы следует контрастно сопоставленные Речитатив, Романс, Марш и Арабеска. Затем следует второй блок – это медленные, лирические вариации – Песня и Ноктюрн. Далее идут причудливо-скерцозные Шутка и Бурлеск. Две Токкаты, исполняемые друг за другом *attacca* – Токката I, Токката II и вытекающая из нее сольная фортепианная каденция – очень быстрые, моторные вариации. После них снова

по контрасту выступает большое Адажио и, наконец, Финал – Тарантелла. Отдельные вариации служат традиционными частями концерта, как, например, Адажио и Финал. Все это определяет признаки цикличности, собранные в одном цельном произведении.

Принципиальной особенностью этого сочинения является то, что в нем использованы виртуозные возможности именно левой руки, и с этим связаны некоторые черты пианистической техники. Исполнение фортепианных произведений для одной руки имеет свои специфические традиции.

В первую очередь, исходя из практических удобств, позиция сидящего за инструментом пианиста при игре одной левой рукой смещается несколько вправо – в среднем примерно на октаву выше обычного расположения. Однако точное определение того, насколько правее относительно центра клавиатуры необходимо сесть, зависит от регистра и октавы каждого отдельно взятого эпизода. Из этого следует, что исполнителю «Diversions» на протяжении всего произведения придется несколько раз менять посадку за инструментом относительно центра клавиатуры.

Говоря о характерных чертах исполнительской техники данного сочинения, как, впрочем, и всей леворучной литературы, можно заметить, что при исполнении «Diversions» возникает проблема специфики аппликатуры для одной левой руки, так как, оставшись всего с пятью пальцами вместо десяти, исполнитель оказывается существенно ограниченным в средствах достижения тех или иных фактурных задач. Одну из ключевых в произведении будет занимать роль большого пальца, демонстрирующего разно-сторонние способы звукоизвлечения. К примеру, часто он будет выполнять мелодическую роль, которую необходимо существенно дифференцировать относительно аккомпанемента, играемого более слабыми пальцами. Также большим пальцем будут браться специально выделяемые звуки, или, как в октавах и аккордах, он будет образовывать основную опору звучания, придавая ему требуемую массивность. Возможно и наоборот, учитывая сравнительную «грузность» первого пальца, его тенденцию «выскакивать» из ровной звуковой линии, в некоторых эпизодах придется играть им ближе, легче, тише, чем другими пальцами. Этот вариант более характерен и приближен для двуручной игры, где левая рука чаще выполняет гармоническую и аккомпанирующую роль. В «Diversions» это касается как раз таких эпизодов, где партия фортепиано непосредственно аккомпанирует теме, звучащей в оркестровой партии.

Техника педализации также требует особой тонкости, аккуратности и тщательности. Кроме колористических задач богатое педальное звучание, имитируя обычную двуручную игру, компенсирует недостающую фактуру отсутствующей партии правой руки. По этому пути шли в своих леворуч-

ных произведениях и Р. Штраус, и М. Равель, и А. Скрябин в Прелюдии и Ноктюрне op. 9.

Но к трудностям, общим для медленных и быстрых эпизодов, в последних добавляются еще свои, специфические трудности – прежде всего моторного порядка. Ведь играть быстро и вместе с тем отчетливо и чисто, попадая в определенное мгновение на надлежащие клавиши – значит совершать множество стремительно сменяющих друг друга движений, и совершать их с ловкостью и точностью. В сочинении «Diversions» весьма востребована техника скачков: они применяются по различным причинам, но в их основе лежит важнейший аспект – имитация одновременного звучания разных регистров. Чтобы добиться этого эффекта и при этом иметь естественную фразировку, необходима гораздо бо́льшая агогическая изменчивость, *tempo rubato*, чем при игре двумя руками (особенно это проявляется при игре протяженных линий и фраз). Это совершенно особая художественная задача, требующая нестандартных решений, в особенности при исполнении 3–4 фактурных пластов.

При анализе и исполнении данного сочинения естественно возникает вопрос о том, можно ли средствами одной только левой руки полноценно использовать рояль во всем его семиоктавном диапазоне и создать технически сложную, виртуозно значительную и красочную картину. На этот вопрос, несомненно, можно дать положительный ответ. Фортепиано, если полностью использовать верхние и нижние его регистры, может состязаться и с трубами, и с кларнетами, и с целым хором скрипок. Все зависит от таланта и способностей исполнителя, живости его воображения, комплексного подхода и гибкости в принятии исполнительских решений.

Главная особенность леворучной фортепианной литературы заключается в том, что ее многогранность и глубина необычайно расширяются за счет обусловленного физическими рамками, ограниченного поля действия. Фактура леворучных сочинений открывает исполнителю новый «космос», ведь теперь одна рука играет за две. Это переворачивает сознание и исполнителя, и слушателя с точки зрения природы звукоизвлечения и потенциально неограниченных человеческих возможностей. Произведения для левой руки обнаруживают в себе совершенно новые комплексы средств музыкальной выразительности, а также дают возможность под другим углом зрения взглянуть на природу левой руки, ее значимость и роль в фортепианной литературе, а возможно, даже поставить вопрос о ведущей руке в исполнительстве.

Таким образом, можно прийти к следующему выводу. Концерт для фортепиано с оркестром «Diversions» Бенджамина Бриттена, как сочине-

ние в общем-то малоизвестное, представляет собой интересный, свежий опус, дающий возможность исполнителю показать себя с совершенно особой стороны. Безусловно, данное произведение является перспективным для исполнения на конкурсах и концертных эстрадах, а также для формирования репертуара любого концертного исполнителя, не желающего оставаться в рамках классической и популярной фортепианной литературы.

Список литературы

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. М.; Л., 1976.
2. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М., 1974.
3. Михайлов Е. В. Фортепианная литература для левой руки: Учеб.-метод. пособие. Казань, 2015.
4. Холст И. Бенджамин Бриттен / Пер. с англ. М., 1968.

Е. Р. Мадатова

студентка Белорусской государственной академии музыки

*Научный руководитель – И. М. Бодяко,
зав. кафедрой хорового дирижирования, доцент
(Республика Беларусь)*

НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЫ В НАРОДНОМ И ЭСТРАДНОМ КОЛЛЕКТИВАХ

Каждый педагог должен интересоваться развитием вокальной техники, освоением новых приемов, школ и методик, равно как и постоянно расширять свою музыкальную культуру, служить интересам и потребностям своего коллектива, а не подстраивать их под устоявшуюся программу.

Т. Н. Сморякова

На качество звучания хорового коллектива кроме опыта дирижера оказывают прямое воздействие компетентность в вопросах вокального исполнительства, интеллект, музыкальный слух, и поэтому руководитель хора обязан быть не только дирижером, но и преподавателем вокала.

Важную роль в становлении качества звучания играет настройка хора. Это не только разогрев голосового аппарата, но и оттачивание вокальных навыков непосредственно перед работой над произведением. Как добиться того или иного звучания у хора и что должен знать академический дирижер об особенностях звука в разных жанрах?

Народный хор

Пение – это неотъемлемая часть жизненного уклада людей с момента появления человека на земле. У истоков истории развития музыки стоит фольклор и аутентичное, «первозданное», пение.

С возникновением профессиональных народных хоров возникла потребность и в качественном звучании, которое идет от правильной постановки голоса.

В основе народного звучания лежит установка на разговорное пение, т. е. целью дирижера данного типа хора должно быть достижение распева речи: весь звук сосредоточен как бы «на губах». Это формирует особый склад мышления народных певцов – «пою, как говорю», что определяет характерность народного стиля исполнения.

В начале работы при распевании используются следующие упражнения:

- пение закрытым ртом (выравнивание звучания, подготовка голосового аппарата к работе);
- попевки на выравнивание гласных (ний-нэй-най-ной-нуй);
- фрагменты народных песен;
- попевки с гласной «и», к которой добавляют различные согласные («зи», «ли», «ри») – это способствует освоению близкого звучания, развитию головного регистра;
- упражнения с гласной «а» для развития грудного регистра и нахождения натурального тембра;
- распев речи помогает достичь позиция «оскала» (улыбки);
- проговаривание нараспев скороговорок и слов песни на определенной высоте.

Манера пения зависит от фонетики: насколько открыта гласная, настолько открытой будет и манера пения, в свою очередь это зависит от региона бытования песни.

Существует мнение, что народники поют на горле и что это вполне нормальный прием техники народного пения – отнюдь. Горловой призыв допускается, но лишь изредка. Сегодня приемы исполнительского искусства народные певцы черпают от аутентичной манеры исполнения.

Характерные приемы народного исполнительства:

- флажолетное снятие вверх (в народе «ики»);
- флажолетное снятие вниз («спад»: озвученный, неозвученный);
- разрыв слова: с подхватом дыхания и с удвоением гласной и наоборот;
- словообрыв (обычно в конце фразы);
- портаменто (пробегание);

- редуцирование (комбинирование гласных) в академическом вокале – нейтральные гласные – признаки двух гласных: ы=э, и=е, а=о;

- огласовка (рус.), в Беларуси – «калі паміж двух зычных устаўляюць галосную літару», чаще всего используется в хороводных плясовых песнях («с пад(ы) белага камушыка» – для плавности гласных – «гласная подзвучивает согласную»);

- вибрато как исполнительский прием: естественное (5–6 колебаний в сек.), *tremolo* (6–8 к/сек.), козлетон, барашек, качка (1–3 к/сек.);

- фальцет у мужчин (у теноров) в качестве подголоска: «Ой, мороз, мороз», «Калинка», «И туды гара, и сюды гара». Подголосок часто называют «подводкой», в народе существовало такое выражение «Я басам, а ты як свіння часам».

Профессиональный народный хор поет точно так же, как и академический, разница состоит в качестве открытости гласных.

Эстрадный (эстрадно-джазовый) хор

Эстрадно-джазовый хор – коллектив с небольшим количеством людей – вокально-хоровой ансамбль или камерный хор. Такой коллектив исполняет эстрадные песни и джаз, а качества, отличающие такие хоры, заключаются в следующем:

- гибкость вокала участников коллектива, необходимость этого качества диктует стиль эстрадно-джазового вокала;

- несмотря на пружинистую, метроритмическую пульсацию, психологически удерживающую исполнителей в особом, возбужденном состоянии, текст песен всегда должен оставаться понятным слушателям.

В учебном эстрадно-джазовом хоре певцы тренируют чувство ритма, развивают подвижный вокал, овладевают приемами эстрадно-джазового вокала, учатся мастерству импровизации и вырабатывают чувство партнерства с другими хористами.

Для распевания в эстрадно-джазовом коллективе руководитель должен иметь в арсенале упражнения на:

- раскрепощенность, изобразительность (игровой момент, актерское мастерство);

- чувство ритма + разработку «свингового звучания»;

- хроматизмы;

- подвижность голосового аппарата;

- сглаживание регистров;

- упражнения, включающие сложную аккордику.

Существуют отдельные сборники с прекрасными вокальными упражнениями, которые руководитель такого коллектива может использовать в своей практике (О. Л. Сафронова. «Распевки. Хрестоматия для вокалистов»; Т. Н. Сморякова. «Эстрадно-джазовый вокальный тренинг»; О. Степурко. «Скэт импровизация» + пособия зарубежных коучей вокала: С. Риггз. «Как стать звездой»; Б. Столофф «Скэт»; Э. Ховард и Х. Остин «Техника пения. Вокал для всех» и др.).

Пение в такого рода хорах помогает снять психологические барьеры и начать импровизировать «сверху» хора. Когда хор не очень большой, то почти каждый участник хора может побыть солистом в разных произведениях. Помимо солиста, всем желающим предлагается вставлять реплики в припеве, заполнять паузы.

А. Карягина в своем практическом пособии «Джазовый вокал» делит приемы эстрадного исполнительства на три группы по следующему принципу:

- 1) способы и приемы звукоизвлечения, связанные со звучанием голоса и окраской звука;
- 2) способы и приемы интонирования;
- 3) орнаментика (мелизмы).

Первое правило для тех, кто поет в эстрадно-джазовом хоре, равно как и для дирижера: как можно больше слушать именно афро-американских исполнителей, так как они – прямые носители данной музыки.

Итак, несмотря на разницу в манере пения данных типов хора, у всех остается одно общее начало: работа над дыханием и голосовым аппаратом – оно закладывается именно в распевании и настройке хорового коллектива.

М. А. Маслакова

преподаватель ДШИ № 6 Советского района г. Казани

КОЛЛЕКТИВНЫЕ ФОРМЫ МУЗИЦИРОВАНИЯ: ОСОБЕННОСТИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ

Задача музыкальных школ состоит не только в подготовке учащихся к поступлению в профессиональные учебные заведения, но и в воспитании активных пропагандистов музыкально-эстетических знаний – любителей музыки, грамотных слушателей наших концертных аудиторий, в формировании людей, жизнь которых обогатится великим даром – умением слушать и понимать музыку.

Одна из эффективных форм музыкального воспитания и развития учащегося – занятия в ансамбле. Коллективные выступления дают яркие

музыкальные впечатления: ансамбль радуется своими неожиданными возможностями, новыми тембровыми сочетаниями, яркой динамикой, захватывает общностью творческой задачи, объединяет и направляет музыкальные эмоции.

Исполнение разноплановой, разнохарактерной музыки в ансамбле дает неисчерпаемое богатство средств и приемов композиции, развивает художественный вкус, культуру исполнения, прививает чувство формы, расширяет кругозор музыкальных знаний [См.: 2. С. 15].

Занятия в классе ансамбля способствуют также закреплению навыков, приобретенных на уроках по специальности. Педагог, раскрывая «секреты» ансамблевой игры и верно направляя увлеченность детей, воспитывает в них коллективную творческую и исполнительскую дисциплину. Необходимо, чтобы ансамблевые занятия стимулировали интерес ученика к инструменту и прививали интерес к коллективному творчеству. Чувство ответственности перед партнером, коллективом за результат общей работы, качество публичного выступления должно естественным образом возникнуть в классе ансамбля. Понимание исполняемого произведения создает атмосферу коллективного творческого энтузиазма, необходимого для эффективных занятий с детьми.

Уроки не могут сводиться лишь к общим встречам учащихся с педагогом для совместного разучивания и исполнения пьес, намеченных по программе. Без необходимой технической подготовки, без уверенного владения текстом совместные встречи участников ансамбля бессмысленны. Многократное исполнение пьесы даже с тщательно подготовленными партиями не приведет еще к решению специфических ансамблевых задач. Точное воспроизведение текста, выполнение всех указанных нюансов, штрихов, изменений темпа должно сочетаться с ощущением общего для всех участников исполнительского «дыхания». Вот почему игре в ансамбле надо обучать специально как одному из видов музыкального искусства. На уроках ансамбля дети учатся слышать себя, своих партнеров и одновременное звучание ансамбля в целом, подчиняясь художественной трактовке и логике произведения.

Одна из особенностей ансамблевой игры в том и состоит, что несколько человек с разным уровнем музыкального развития и исполнительской подготовки объединяются в единый исполнительский организм.

В небольших, малочисленных ансамблях имеет смысл объединять примерно равных по возможностям учеников. В более крупных же ансамблях можно перемежать менее продвинутых детей с более сильными учениками, имеющими навыки ритмической выдержки, опыт эстрадных выступлений. В результате, партнеры помогают друг другу. Ориентируясь

на сильного ученика, слабо подготовленный ребенок постепенно приобретает уверенность, «дотягивается» до его уровня. Более сильный, в свою очередь, учится вести за собой, не поддаваясь ошибкам партнера, приобретает концертмейстерский навык. Надо позаботиться и о том, чтобы в исполнении каждого голоса, каждой партии количество более или менее продвинутых учеников было бы примерно равным, если, разумеется, технические уровни трудностей в разных партиях не слишком различны.

Учащиеся младших классов, начинающие впервые занятия в ансамбле, получают больше пользы от игры в дуэтах. Подбирая интересный репертуар, помогая осваивать на индивидуальных уроках трудности игры с партнером, педагог может очень увлечь ученика этой формой ансамбля. Дуэты явятся отличной ступенью для перехода к другим ансамблям для двух или более голосов [См.: 6. С. 131]. Тщательная проработка штрихов, динамики, аппликатуры во всех партиях с учетом замысла, стилевых требований – таковы задачи, входящие в подготовительный период работы педагога [См.: 3. С. 137].

Приступая к работе над музыкальным произведением, участникам ансамбля прежде всего необходимо осознать его идейно-художественное содержание, ознакомиться с формой сочинения, понять основные направления музыкальной мысли, определить взаимоотношения различных фактурных звеньев и функций голосов, выявить кульминации в частях, разделах, фразах [См.: 4. С. 62].

Совершенное исполнение музыки невозможно без единства интерпретации, это подразумевает совместное ощущение основного музыкального образа. Подчинение строгому организующему началу во всех компонентах совместной игры, индивидуальность каждого тесно связаны с ансамблем. В ансамблевом исполнительстве трудно определить границы индивидуального и коллективного начала. Они взаимосвязаны и неразрывны. Даже при тщательной согласованности творческих устремлений, опыте совместного музицирования, идентичности штрихов, аппликатуры, нюансировки, индивидуальные творческие черты членов ансамбля сохраняются. И хотя справедливая мысль Л. Ауэра, касающаяся затронутого вопроса, связана с сольной практикой, ее в той же мере можно отнести и к совместным занятиям в ансамбле: «Никогда два артиста не играют один и тот же пассаж абсолютно одинаково: их фразировка может быть похожей, но, тем не менее, всегда будут присутствовать почти неуловимые отклонения, мельчайшие изменения и различия, обязанные своим происхождением их индивидуальному темпераменту, индивидуальным свойствам их вдохновения, знаний и ловкости, равно как и инструмента» [1. С. 90].

Во время работы с детьми в классе ансамбля, в ансамблевом музицировании также очень важно руководствоваться едиными принципами аппликатуры, добиваясь тем самым единства дыхания и фразы. Помимо этого, она будет способствовать интонационной точности, единству тембра, а также законченности исполнения [См.: 5. С. 124]. Разумеется, при подборе аппликатуры в ансамбле кроме художественной стороны исполнения следует учитывать и индивидуальные особенности каждого из его участников.

Специфика игры в ансамбле, связанная с умением быть «ведущим» и «ведомым», находится в зависимости от значения партий в том или ином произведении. Ведомому следует в нужный момент настраиваться на «эмоциональную волну» «ведущего», придерживаясь той же агогики, динамики, приемов звукоизвлечения.

В становлении ансамбля важное место занимает выработка единого ощущения ритмического пульса исполняемой музыки. Изменение темпов, свобода и естественность дыхания фразировки требует от музыкантов особой согласованности и точности в их ощущении. Также необходимо уделять внимание выработке приемов показа вступления. Это должно быть движение руки либо головы, длительность которого должна равняться длительности одной счетной доли такта, а движение соответствовать характеру исполняемой музыки. Это предваряющее движение можно назвать ауфтактом. Практика показывает, что вне зависимости от функций голосов, темп любого исполняемого произведения определяется более мелкими длительностями. Ритмически точное исполнение в ансамбле тесно связано с единым ощущением временной последовательности тактовых долей. В процессе достижения устойчивого ритма не следует пренебрегать игрой под «объективный» метроном.

Подводя итог, можно обозначить ключевые задачи в классе ансамбля:

1. Воспитание исполнительского самоконтроля, возникающего при творческом контакте с партнерами.

2. Достижение ансамблевой гибкости исполнения – полной согласованности звучания всех инструментов.

3. Достижение понимания органической взаимосвязи всех элементов и сторон музыкально-исполнительской выразительности (это относится ко всем сторонам работы над музыкальным произведением – ритму, динамике, фразировке и аппликатуре).

4. Осознание структурно-смыслового значения той или иной инструментальной партии (выделение трех основных функций – проведение мелодической линии, выявление сопровождения и исполнения одного из голосов в полифонической ткани при относительно равноправном исполнении различных голосов).

5. Одна из важных задач – корректировка метроритмического ощущения участников ансамбля, выработка единого метроритмического ансамблевого чувства.

6. Достижение понимания единого звукового пространства, то есть политембрового звучания, при котором тембры инструментов собираются в единый звуковой букет.

7. Воспитание морально-волевых качеств: собранности, дисциплины, максимальной концентрации игровых усилий, четкого целеполагания, высокой личной и коллективной ответственности за исполнение произведения.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М., 1965.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974.
3. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2. М., 1980.
4. Коган Г. М. У врат мастерства: Психологические предпосылки успешности пианистической работы. М., 1977.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1987.
6. Чунин В. Школа игры на трехструнной домре. М., 1988.

С. Г. Никитина

преподаватель ДМШ № 23 Советского района г. Казани

РАБОТА НАД РИТМОМ – ОДИН ИЗ ВАЖНЕЙШИХ КОМПОНЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ (Из опыта занятий с подгруппами ДМШ)

Наше дело учить детей, а не делать из них звезд.

В. В. Пясецкий

Уже более двух десятилетий автор данной статьи ежегодно приступает к занятиям с детьми 5–6 лет и начинает «погружать» их в необъятный мир музыки.

Большой практический опыт работы в классах музыкально-эстетического направления располагает к возможностям серьезного исследования особенностей восприятия детьми музыки, а также их развития и образования. Это предполагает в некотором роде широкое поле деятельности для эксперимента педагога, позволяет выстроить свою логическую линию

музыкального образования с начинающими (конечно, не без опоры на базисные стандарты ведущих педагогов, психологов, музыкантов).

Одно из важнейших требований нашего времени – научить ребенка творчески мыслить, увидеть потенциал, сформировать его как личность, найти инновационные методы работы.

К этой цели направлены и наши поиски в области массового музыкального воспитания. Опираясь на существующие базовые программы музыкального образования Ж. Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Д. Кабалевского и их последователей: М. Андреевой, Н. Коновой, Т. Бырченко, Г. Франио, Т. Рокитянской и ряда других, наш практический опыт подсказывает свои методы развития детей и новое видение задач музыкального образования.

Ничто лучше импровизации не может способствовать именно творческому развитию ребенка. Высокую оценку давал детскому творчеству академик Б. В. Асафьев, и позицию музыканта разделял в этом вопросе видный советский психолог Л. С. Выготский. Иначе говоря, значение импровизации как метода творческого развития ребенка имеет свое психолого-педагогическое и музыкальное обоснование.

Каждый учитель, если он любит свое дело, стремится к его совершенствованию – это всегда исследователь, экспериментатор. И к каждой «пробе» чего-то нового учитель должен быть тщательно подготовлен, он должен привлекать наработанные практические знания, связывая их с решением основных задач музыкально-эстетического цикла, учитывая индивидуальность живого человеческого материала. «Работая с детьми, надо идти от индивидуальности каждого, помогать развить собственные задатки, а не вызывать к жизни те способности, которых у ребенка нет...», – писал видный польский педагог-ученый, психолог, врач-исследователь Януш Корчак [Цит. по: З. С. 25].

Великие слова можно прочесть в Библии: «...в начале был ритм...». Ритм – основа нашей жизни, то, что структурирует наше бытие. В определенном ритме стучит сердце, дирижируя работой всего организма, четкий ритм присутствует в нашей походке, и не мыслимо человеческое существование вне суточных ритмов... Да и календарь года – не что иное, как воплощение космических ритмов, в рамках которого течет человеческая жизнь.

Само понятие «ритм» имеет широкое значение. Так, под ритмичные укачивания ребенок засыпает на руках у мамы. В дальнейшем ощутить пульс времени ребенку помогают такие занятия, как гимнастика, катание на велосипеде, игра в теннис, плавание и др., ритмичность можно наблю-

дать и в окружающей нас действительности: день сменяет ночь, последовательно проходят дни недели, меняются времена года и т. д. И в жизни человека все подчинено определенным возрастным этапам: детство – отрочество – юность – зрелость.

Музыка – искусство, разворачивающееся во времени, и музыкальный ритм – один из ее элементов, неразрывно связанный с мелодическим началом. Познание и освоение ритма, его первоосновы – это одна из важнейших ступеней начального музыкального образования. Педагог М. И. Чистякова подчеркивает: «Ритмические задания... пробуждают интерес человека к деятельности вообще... Организация движения с помощью музыкального ритма развивает у детей внимание, память, внутреннюю собранность» [14. С. 53].

Музыкальный ритм как часть ритмической организации в целом органично вплетается в процессы регуляции жизнедеятельности организма человека, и в процессе музыкально-ритмического воспитания ребенок может стать «чище, сильнее, живее, сообразительнее и естественнее прежнего» [15. С. 28].

Начало – дело такой огромной важности, что тут «хорошо только самое лучшее», – пишет в своей книге «За роялем без слез» Т. Юдовина-Гальперина [См.: 16]. Тщательно подобранные стихи-считалочки, музыкально-словесные игры-движения, музыкальная гимнастика – все это послужит некоторым этапом в освоении столь значимого элемента музыкальной речи, как ритм.

На первой встрече педагога с детьми целесообразно познакомить их с именем великого Д. Кабалевского, рассказать им о трех китах в музыке, исполнить пьесу «Клоуны», предложить свободно подвигаться, изобразить артистов цирковой эстрады. Можно промаршировать четким шагом (под счет педагога) Марш С. Прокофьева из цикла «Детская музыка» (ор. 65) или известный Марш Советской Армии С. Сайдашева. Следует обращать внимание детей на начало и конец музыки, остановки, на характер и строение (форму) исполняемого произведения, увязать все слышимое с музыкальной выразительностью. Занятия по развитию чувства ритма должны быть ясными по восприятию, доступно образными по музыке, нести радость творчества и познания мира.

Интересна и привлекательна музыкальная игра «В животных», где активизируются сразу несколько составляющих: слуховое внимание, музыкальная память, темп, движение – в соответствии с образом, характером, настроением животного. Так, на примере живой звучащей музыки дети сначала слушают, угадывают, а затем изображают известных им зверушек:

медведя (Г. Фрид. «Мишка» ор. 41 № 2), птичек (А. Караманов. «Птички»), лису (Ф. Госсек. Гавот), волка, козлят (Е. Тиличьева и др.).

С помощью ритмостиха слова происходит первое знакомство с метроритмической организацией, с короткими и более протяжными звуками (длительностями нот). Так, в практике работы можно использовать такие детские четверостишия, как «Четыре музыканта», «Умная кошка», «Аты-баты», «Раз-два острова» и многие другие. Постепенно юных исполнителей (1 класс) к пониманию коротких и более протяжных нот можно приобщить через движение – моторику рук, объяснив движение хлопок – ♪ (бег малыша), движение рук ↓ – ♪ (шаг мамы), остановка – руки на пояс – ♪ (шаг папы) и руки вниз – о (так шагает очень пожилой человек). Дети сочиняют в разных регистрах фортепиано «движение-шаг» близких им людей.

Определяющим моментом в освоении метроритма является работа под равномерно движущуюся пульсацию на ярких примерах народной, классической и современной музыки.

Детям младшего дошкольного возраста от природы свойственна двигательная активность. Они ярче, эмоциональнее воспринимают музыку через движение, и по тому, как они двигаются под музыку, педагог может судить об уровне приобретенных ими музыкальных навыков, о качестве развития внимания, памяти, творческого воображения.

Усвоение ритмических движений в играх, марше, танцах способствует здоровому физическому развитию и несет образовательно-воспитательное значение для будущего музыканта. Назову несколько ярких образцов, прошедших музыкальную апробацию на практике. Так, под музыку Пьесы Н. Александровой [См.: 4. С. 13–14] дети изображают движение поезда (ровный ход – ускорение – быстрое движение – замедление – остановка).

Ритмы и интонации сегодняшнего времени можно ощутить, двигаясь под музыку С. Подгорной «По кругу» [См.: 2. С. 25–26].

Четкий, мерный ритм шага постигается под музыку голландского танца-приветствия «Slaarmuts» с распевом: «Здравствуете!» (такт 5), «До свидания!» (такт 6) и показом-приветствием рук вокруг себя (такт 7–8) и последующим повторением этих движений.

Наиболее объемным разделом по освоению ритма и доступности материала является раздел «Маршевая музыка». Дети познают характер маршей через жанр. Вырабатывают движение шага. На уроках звучат следующие образцы: «Марш оловянных солдатиков» П. Чайковского, «Похороны куклы» («Детский альбом») П. Чайковского, «Марш Черномора» М. Глинки, «Свадебный марш» Ф. Мендельсона, «Марш» С. Прокофьева

из цикла «Детская музыка», «Марш Советской Армии» С. Сайдашева, «Солдатский марш» В. Шаинского и другие произведения.

Движения под маршевую музыку учат детей слышать остановки, менять шаг в связи с изменением характера и темпоритма. Сам процесс двигательных навыков становится более координированным, гибким. Все это, безусловно, образует, формирует гармонично развитую личность человека.

В практике нашей работы по ритму имеется и такой уникальный раздел, как «Старинные танцы». Через яркую, живую музыку происходит знакомство с рядом других танцев прошлых веков: гавот, пассакалия, экосез, тарантелла, полька, мазурка, галоп, полонез, вальс.

Через ритм-счет дети знакомятся с понятиями двух-, трехдольного метра, учатся определять их на слух, познают главные особенности ритмических формул. Назовем исполняемые на уроках образцы полек: «Чешская полька» (народная музыка), «Ливенская полька» М. Иорданского, «Детская полька» М. Глинки, полька «Анна» И. Штрауса, «Полька-скакалка» Д. Шостаковича, Полька А. Спадавеккиа из кинофильма «Золушка» и др.

В жизни как взрослых, так и детей музыка занимает значительную часть времени. Педагог-музыкант всегда должен осознавать в своей работе с учениками, что сущность музыкального явления должна быть понята, прочувствована. Педагог должен научить детей не только воспринимать ритм, но и создавать его (в том числе при обучении на различных детских шумовых инструментах), точно воспроизводить его в движении под слушаемую музыку и исполнять его на том или ином инструменте.

Ритм – это одно из важнейших средств музыкальной выразительности. Каждый обучающийся должен понять, прочувствовать, постичь и совершенствовать особенности этого сложного и многофункционального явления жизни и музыки.

Список литературы

1. Бергер Н. Сначала – ритм. СПб., 2006.
2. Бырченко Т., Франио Г. Хрестоматия по сольфеджио и ритмике. М., 1991.
3. Валеева Р. А. Как любить ребенка: Воспитательная система Я. Корчака. Казань, 2011.
4. Джаз для детей. Младшие классы ДМШ. Вып. 4. Ростов н/Д, 2003.
5. Коган Г. Работа пианиста. М., 2004.
6. Корчак Я. Избранные педагогические произведения. М., 1979.

7. Методология педагогики музыкального образования: Учебник. 2-е изд. М., 2006.
8. Музыкальное образование. Проблемы «Вызовы XXI века»: Сб. материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 г.). М., 2016.
9. *Никитина С.* Основы начальной музыкальной подготовки: Авторская программа «По ступенькам музыкальных знаний». Казань, 1997.
10. *Пилипенко Л.* Азбука ритмов. М., 2004.
11. *Теплов Б. М.* Избранные труды. В 2 т.: Т. I. М., 1985.
12. *Чайковский П. И.* Детский альбом. Op. 39. Editio musica. Budapest.
13. *Чибрикова-Луговая А. Е.* Ритмика: Метод. пособие. М., 1998.
14. *Чистякова М. И.* Психогимнастика / Под. ред. М. И. Буянова. 2-е изд. М., 1995.
15. *Шторк К.* Система Далькроза. М., 1924.
16. *Юдовина-Гальперина Т. Б.* За роялем без слез, или я – детский педагог. СПб., 2002.

А. Е. Полеха

*доцент Российского государственного
университета имени А. Н. Косыгина (г. Москва)*

ДЖАЗОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО В ВУЗЕ: МЕТОДОЛОГИЯ И ПРАКТИКА

В российском музыкальном образовании понятие «джазовое сольфеджио» практически не употребляется. В программах музыкальных школ, колледжей и вузов этот предмет значится либо как «сольфеджио», либо как «стилевое сольфеджио», что дает педагогам возможность выбора специфики данного предмета. Зачастую происходит следующее: по причине отсутствия единых программ по джазовому сольфеджио для всех ступеней образовательной системы учебные заведения ориентируются на стандарты академического сольфеджио, частично внедряя джазовую специфику. В результате возникает ряд объективных проблем, связанных с недостаточно высоким уровнем джазовой теоретической подготовки учащихся и студентов, что влияет на их исполнительский и творческий потенциал.

Более чем полувековой опыт американского джазового образования показывает очевидные отличия и имеет ряд значительных преимуществ. В США начальное музыкальное образование включено в структуру школьного обучения как дополнительный предмет, уже в младших классах дети вполне достойно владеют навыками игры на духовых или ударных

инструментах, а также поют в хоре или играют в школьном оркестре. Теоретическим дисциплинам в школе уделяется скромное внимание.

В системе профессионального музыкального образования ситуация иная. В учебных программах большинства музыкальных колледжей и университетов США, помимо предмета «Сольфеджио», значатся курсы «Развития слуха» («Ear Training») и «Чтения с листа» («Sight Singing»). Будучи строго ориентированными на практику, эти дисциплины являются частью сольфеджио, однако в некоторых американских джазовых программах они вынесены в отдельные курсы.

Для проведения подобных курсов преподаватели создают собственные методики, выпускают специализированные сборники и учебные материалы для джазовых музыкантов. Наиболее популярными среди студентов стали методики известных джазовых педагогов-инструменталистов: саксофониста Джейми Аберсольда [14], бас-гитариста Гари Уиллиса [21], гитариста Донована Миксона [20], композитора Дэвида Бейкера [16], пианиста Шелли Берга [17], композитора и пианиста Дэвида Лукаса Бёрджа [18; 19] и др. Несомненными плюсами подавляющего большинства американских пособий для развития слуха являются аудио- и видеоприложения, обеспечивающие высокую эффективность подобных методик.

В нашей стране зачастую отсутствие джазового сольфеджио в высших и средних учебных заведениях частично компенсируется другими теоретическими предметами (джазовая гармония, основы импровизации, основы аранжировки). Теоретические сведения в области джазовой музыки представлены в целом ряде учебных пособий отечественных авторов: Ю. Чугунова [12, 13], И. Бриля [1], Г. Гараняна [2], А. Рогачева [7], Р. Столяра [10], А. Петерсона и М. Ершова [6].

Список учебников и методических материалов, созданных в период с конца 70-х годов и по сей день, в области джазового сольфеджио выглядит достаточно скромно:

- «Джазовое сольфеджио. 3–7 классы ДМШ» О. Хромушина [11];
- «Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки» [9] и «Диктанты на основе эстрадной и джазовой музыки» [8] М. Серебряного;
- «Преподавание основ импровизации в ДМШ: Основной теоретический курс» Ю. Козырева, Н. Серапионянц [4];
- «Джазовое сольфеджио: Базовый курс» И. Карагичевой [3];
- «Музыкальные диктанты. Эстрада и джаз» Б. Копелевича [5].

Из этих пособий лишь сборник И. Карагичевой строго ориентирован на вузовскую программу, но ни один из них не имеет аудио- или видео-

приложений, помогающих исполнять музыкальные примеры стилистически верно. Стоит отметить, что отечественные педагоги только начинают опыты подобного рода.

На сегодняшний день автору данной статьи удалось сделать несколько уверенных шагов в сторону создания мультимедийного курса по джазовому сольфеджио. В целях реализации авторской программы для специальностей «Инструменты эстрадного оркестра» и «Эстрадно-джазовый вокал» были созданы рабочие тетради, а также сочинены аудиодиктанты и упражнения для практических занятий студентов дома¹.

На подобные эксперименты пришлось пойти, не исходя из педагогических амбиций, а в результате возникновения острой необходимости практического воплощения теоретической базы данного учебного курса.

До определенного момента не приходилось сталкиваться с большими трудностями в преподавании джазовой гармонии и сольфеджио у студентов джазового отделения. Все они поступали после колледжа и чему-то были уже научены. Оставалось только грамотно систематизировать уже имеющиеся знания и на этой основе выстраивать свою концепцию джазового образования. Однако с переходом на систему бакалавриата все изменилось. В вуз стали поступать выпускники музыкальных школ, базовый уровень которых очень сильно разнится. Одним из них повезло получить хорошую теоретическую подготовку, другие же кроме специальности не владеют почти никакими музыкальными знаниями, умениями и навыками.

Почти сразу возникли вопросы, которые определили дальнейшие перспективы развития курса: снижать вузовские требования согласно уровню поступающих студентов или попытаться любым способом дотянуть их до возможного результата? Ответ оказался очевидным – надо менять подходы к обучению, обращаясь к специфике мышления джазовых музыкантов, в чем-то опираясь на опыт американских мастеров. Сегодня уже можно с уверенностью говорить о том, что результат может достигаться в кратчайшие сроки при любом изначальном базовом уровне студента в случае, если преподаватель обеспечит своим подопечным многочасовую музыкальную практику в рамках теоретических дисциплин².

¹ Эти программы начали разрабатываться в 2009 году на кафедре теории и истории музыки факультета мировой музыкальной культуры в Государственной классической академии им. Маймонида. По сей день программы и большая часть приложений к ним находятся в стадии развития и совершенствования.

² Программа по джазовому сольфеджио работает в полную силу в тандеме с авторскими программами по «Теории джазовой музыки» и «Джазовой гармонии». Большинство студентов, успешно освоивших эти предметы, начали писать собственные композиции в различных стилях джазовой музыки.

Рабочая программа по джазовому сольфеджио предполагает мультимедийные приложения к сольфеджийным формам работы, направленным на координацию всех видов деятельности студента и развитие музыкального слуха.

Вокально-интонационные упражнения как самостоятельные и групповые формы работы в большинстве своем практикуются с аудиосопровождением.

Слуховой анализ включает в себя отдельные интервалы, аккорды и аккордовые последовательности. Это не столько методика проверки слуха на занятиях в аудитории, сколько, наоборот, каждодневные упражнения для самостоятельной работы (по системе Д. Бёрджа).

Музыкальный диктант в джазовой стилистике предполагает гармоническое сопровождение и тембровый колорит, что лучше всего воплощается в сопровождении фонограмм-минус. В рамках авторской программы в качестве диктантов фигурируют мелодии джазовых стандартов и специально написанные мелодико-гармонические примеры в различных стилях джаза.

Игра на фортепиано для джазовых музыкантов любой специальности должна иметь не только практическую значимость, но и нести идею реализации творческих способностей, для чего был написан ряд аудиоупражнений, позволяющих добиваться ритмически и стилистически верного исполнения. Среди таких заданий: нахождение на инструменте и игра в темпе различных интервалов, аккордов, аккордовых последовательностей.

Исполнение паттернов¹ на сольфеджио – непривычная форма работы не только для студентов-вокалистов, но и для инструменталистов, которые сталкиваются с подобными упражнениями на специальности. Сольфеджирование мелодической линии на простую аккордовую последовательность в разных тональностях вырабатывает навык слышания традиционных джазовых обыгрываний на аккорд и является хорошим методом формирования импровизационного мышления. Идеи для паттернов можно почерпнуть из сборников Дж. Аберсолда [15], Г. Уиллиса [21], Д. Миксона [20], Ш. Берга [17] и др.

Творческие формы работы, помимо сочинения мелодий и подбора аккомпанемента, должны развивать навыки импровизации. Примеры из американских сборников дают огромную свободу в выборе выразительных средств для построения импровизации.

¹ Паттерны – небольшие мелодико-гармонические фразы, вошедшие в обиход джазовой музыки в 1940-е годы, стали «визитной карточкой» стиля бибоп. Они, по сути, являются строительным материалом импровизаций, и джазовые музыканты с легкостью переносят их из стандарта в стандарт, транспонируя мелодическую линию солирующего инструмента.

Помимо общих задач предмета «Джазовое сольфеджио» в вузе, для каждой специальности используются методические приемы, строго ориентированные на профиль музыкантов. Так, например, согласно специфике, для вокалистов мелодии диктантов подбираются вокального склада, а для инструменталистов паттерны могут иметь более сложные мелодико-гармонические обороты. Традиции отечественных методик преподавания сольфеджио и опыт американского джазового образования соединились в единую концепцию джазового сольфеджио, основной отличительной чертой которого является его мультимедийная направленность.

Список литературы

1. *Бриль И.* Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. М., 1985.
2. *Гаранян Г.* Основы эстрадной и джазовой аранжировки. М., 2010.
3. *Карагичева И.* Джазовое сольфеджио: Базовый курс. М., 2010.
4. *Козырев Ю., Серапионянц Н.* Преподавание основ импровизации в ДМШ: Основной теоретический курс. Вып. 1. Ч. 2. М., 1995.
5. *Копелевич Б.* Музыкальные диктанты. Эстрада и джаз. М., 1990.
6. *Петерсон А., Еришов М.* Гармония в эстрадной и джазовой музыке: Учеб. пособие (+CD). СПб., 2016.
7. *Рогачев А.* Системный курс гармонии джаза. Теория и практика. М., 2000.
8. *Серебряный М.* Диктанты на основе эстрадной и джазовой музыки. Киев, 1989.
9. *Серебряный М.* Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки. Киев, 1991.
10. *Столяр Р.* Джаз. Введение в стилистику: Учеб. пособие. СПб., 2015.
11. *Хромушин О.* Джазовое сольфеджио. 3–7 классы ДМШ. М., 2002.
12. *Чугунов Ю.* Гармония в джазе. М., 1980.
13. *Чугунов Ю.* Эволюция гармонического языка джаза. М., 1997.
14. *Aebersold J.* Jazz Ear Training. New Albany, 1989.
15. *Aebersold J.* Turnarounds cycles, & II/V7's. Vol. 16. New Albany, 1979.
16. *Baker D.* Advanced Ear Training For Jazz Musicians. NY, 1996.
17. *Berg Sh. G.* Essentials of Jazz Theory. Ear Training. Los Angeles, 2005.
18. *Burge D.* The Relative Pitch Ear Training Super Course. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.linexdown.net/502710-david-lucas-burge-relative-pitch-ear-training.html>. Дата обращения: 25.01.2013.
19. *Burge D.* The Perfect Pitch Ear Training. [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.scribd.com/doc/85340200/RUS-David-Burge-Perfect-Pitch-Ear-Training-Handbook>. Дата обращения: 05.01.2013.

20. *Mixon D. Performance Ear Training. Boston, 1994.*

21. *Willis G. Ultimate Ear Training For Guitar And Bass. Hal Leonard, 1998.*

Н. В. Поликарпова

преподаватель ДШИ № 15

Ново-Савиновского района г. Казани

РОЛЬ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ И ДШИ

Исходя из современных законодательных актов, в основе социального и духовного развития гражданина России лежит изучение народных традиций, культуры своего края и приобщение к ним. «Образование – единый целенаправленный процесс воспитания и обучения, являющийся общественно значимым и осуществляемый в интересах человека, семьи, общества и государства [5. Ст. 2].

Народное искусство – это мощное средство воспитания человека, национальная гордость народа, его историческая память. Выдающийся русский педагог Константин Дмитриевич Ушинский писал: «Только варварам свойственно не иметь истории и разрушать драгоценнейшие памятники» [Цит. по: 3]. К сожалению, сегодня нарушены связи людей с их корнями, историей, поэтому активизация работы с детьми в этом направлении имеет огромное значение.

Музыка является таким видом искусства, которое отражает окружающую действительность посредством музыкальных образов, посредством системы музыкально-выразительных средств, и потому имеет свои особенности и свое место в формировании общечеловеческих ценностей у школьников. Музыкальный язык – язык звуков и интонаций – отличается особой эмоциональностью, и потому музыка близка детям. Происходит понимание общего и особенного в культуре разных народов на примере фортепианной музыки. Всемирно известный советский педагог В. А. Сухомлинский сказал: «Как радостно, что музыка обостряет эмоциональную отзывчивость, пробуждает представления, навеянные красотой музыкальных образов... Музыка – могучий источник мысли. Без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие ребенка» [4. С. 21].

Важнейшим компонентом духовности любого общества является народная культура как неотъемлемая часть социально-культурного творчества. Фольклор, народное прикладное творчество, старинные обряды, обычаи, праздники – это наши корни. В современных условиях учреждения

дополнительного образования являются составной частью единой системы образования и предназначены для интеллектуального, духовного развития детей и подростков, удовлетворения их разнообразных образовательных и социально-культурных потребностей. Однако обширные понятия о музыкальном искусстве и даже частое слушание музыкальных произведений не заменяет тех ценных результатов, какие приносят активные занятия музыкой, не могут возместить те удовлетворение и радость, какие доставляют пение или игра на инструменте. Сам факт вовлечения ребенка в активную художественную деятельность значительно ценнее, чем ее результаты, поскольку именно в процессе деятельности проявляется и формируется психика ребенка. Поэтому музицирование в школе имеет такое большое воспитательное значение. Исходя из вышесказанного, сегодня нами актуализируется важность этнокультурного воспитания обучающихся на фортепиано.

Национально-региональный компонент образовательных программ призван реализовать принцип защиты и развития национальных культур и региональных национальных традиций. Проанализировав современную ситуацию, мы нашли противоречия между:

- объективно возрастающими требованиями, предъявляемыми российским обществом к владению репертуаром этнокультурного компонента обучающимся в классе фортепиано, и недостаточным уровнем компетенции педагогов в этой области фортепианной музыки;

- потенциальными возможностями применения этнокультурного компонента в образовательном пространстве фортепианных отделений музыкальных школ и школ искусств и недостаточной разработанностью и распространением сборников произведений татарских и поволжских композиторов для юных пианистов;

- педагогическим потенциалом методов педагогического стимулирования в творческом развитии обучающихся в классе фортепиано и отсутствием разработанности проблемы применения педагогического стимулирования средствами этнокультурного воспитания обучающихся.

Мы считаем, что использование технологий этнокультурного образования в творческом развитии обучающихся в классе фортепиано будет эффективнее, если:

- выявить педагогические условия для наиболее эффективного творческого развития обучающихся в классе фортепиано;

- изучить исполнительский репертуар музыки татарских и поволжских композиторов для юных пианистов;

- дать анализ роли этнокультурного воспитания в творческом развитии обучающихся в классе фортепиано.

В процессе этнокультурного воспитания в творческом развитии обучающихся в классе фортепиано педагоги:

1) помогают детям познать самих себя, а значит, помогают им узнать об их талантах, способностях, возможностях; помогают выявлять их интересы, склонности, направления творческого развития;

2) развивают их коммуникативные навыки: умение общаться, убедительно аргументировать, самостоятельно работать;

3) мотивируют детей к саморазвитию, самосовершенствованию, необходимости постоянной работы над собой, развивают готовность к публичным выступлениям.

К педагогическим условиям этнокультурного воспитания в творческом развитии обучающихся в классе фортепиано мы относим:

– формирование потребности детей заниматься игрой на фортепиано; формирование сознательной установки работать над собой, положительной мотивации в занятии музыкой;

– оперативный анализ учебной деятельности детей и выявление необходимости использования педагогических стимулов;

– использование всего многообразия репертуарного выбора, в том числе и использование популярнейших сборников музыки татарских и поволжских композиторов для юных пианистов;

– применение различных форм, средств и методов обучения для наиболее эффективного использования времени в образовательном процессе;

– двусторонний характер взаимодействия между обучающимися и педагогами;

– внутригрупповой и межгрупповой обмен педагогическим опытом среди коллег.

Как мы знаем, занятия в классе фортепиано регулируются рабочей программой, где прописаны требования по классам, сроки исполнения, предложены репертуарные списки. Ежегодный пересмотр и утверждение программ позволяют их совершенствовать, адаптировать к изменяющимся условиям, решать задачи, связанные с выбором репертуара.

В младших классах в основе исполняемых произведений лежит жанровость – это песня, танец, этюд, марш, различные жанровые зарисовки. Дети знакомятся с понятиями «мелодия», «аккомпанемент», «метроритм», осваивают различные штрихи, динамические оттенки, получают общее представление о законах того или иного жанра.

Пьесы, написанные на материале татарских народных песен и танцев, позволяют педагогам рассказать о культуре татар, вызывают интерес к татарской музыке, стимулируют общение внутри семьи на тему татарского

фольклора, воспитывают у детей любовь к народному творчеству. У детей младшего школьного возраста среди множества жанров татарской народной музыки (таких как такмак, озын кой, юаткычлар, кунел ачу фольклоры, бишек жырлары) наиболее популярны уен жырлары – игровые песни. Назовем любимые произведения: «Аниса», «Чума үрдэк, чума каз», «Аппа», «Кария-Закария».

Значение изучения детских фортепианных произведений известных татарских композиторов в этнокультурном образовании юных пианистов трудно переоценить. Это такие композиторы, как Н. Г. Жиганов, С. З. Сайдашев, М. А. Музафаров, А. С. Ключарёв, Р. М. Яхин, Д. Х. Файзи, И. Г. Шамсутдинов, З. В. Хабибуллин и другие.

Ансамблевая музыка татарских композиторов не может остаться без внимания. Дети любят играть вместе, радость общения способствует проявлению интереса к занятиям. Программность исполняемой музыки, особенно если это переложение фрагмента из какого-либо крупного произведения, такого как опера или балет, также стимулирует познавательную активность обучающихся, их творческое развитие.

Итак, анализ роли этнокультурного образования в творческом развитии обучающихся в классе фортепиано показал, что оно необходимо для:

- воспитания любви к своему краю и Отечеству, уважения к своему народу и другим народам Республики Татарстан, к их культуре и традициям;
- осознания обучающимися и принятия ими незыблемых ценностей (человеческой жизни, семьи, гражданского общества, труда, науки, творчества);
- умения детей учиться, осознавать важность образования, формирования интереса к профессиональной музыкальной деятельности;
- для стимулирования достижения успеха.

Таким образом, значение этнокультурного образования личности трудно переоценить, поскольку оно позволяет ориентироваться не только в огромном потоке художественно-ценных образцов искусства, но и стимулирует развитие эстетических и нравственных потребностей личности, способствуя подъему уровня ее духовной культуры. Существующая система музыкального образования предусматривает формирование личности, хорошо осведомленной в вопросах мировой художественной культуры, и одновременно родных культурных традиций. Музыкальная культура любого народа, как уникальный источник сохранения духовно-культурных достижений, несет позитивную информацию о народе и способствует взаимовлиянию, взаимообогащению музыкального искусства разных наций.

Список литературы

1. *Бессарабова И. С.* Этнокультурное воспитание в народной педагогике // *Фундаментальные исследования*. 2006. № 9. С. 92–93. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=5357>. Дата обращения: 20.04.2017.
2. *Волков Г. Н.* Этнопедагогика. М., 1999.
3. *Лебедева О. В.* Педагогическое наследие К. Д. Ушинского и проблемы современного образования в России // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2014. № 7. [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskoe-nasledie-k-d-ushinskogo-i-problemy-sovremennogo-obrazovaniya-v-rossii>. Дата обращения: 20.04.2017.
4. *Сухомлинский В. А.* Сердце отдаю детям. Киев, 1974.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования от 17.12.2010 № 1897. [Электронный ресурс]. URL: <http://kemedu.ucoz.ru/index/fgos/0-26>. Дата обращения: 20.04.2017.

Г. М. Салехова

студентка Казанской государственной консерватории

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

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «ИЗ КОРЕЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ СИЧЖО» Л. ЛЮБОВСКОГО: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Камерно-вокальное творчество Л. Любовского, многообразное по содержанию, тесно связано с современностью. В этой области композитор раскрывает свои возможности, истинный талант, здесь проявляются огромная любовь и серьезное отношение к творчеству. Камерно-вокальные сочинения Л. Любовского показывают его как художника-интеллектуала, раскрывающего идеи, мысли, ожидания, надежды своего времени, и этим объясняется выбор текстов современных поэтов.

Особое место в вокальном творчестве Любовского занимает цикл «Из корейской классической поэзии сичжо». Во-первых, интересно само обращение композитора к восточной поэзии, во-вторых, это единственный вокальный цикл, написанный специально для женского голоса (все остальные сочинения композитора предназначались для мужских голосов, хотя звучали и в женском исполнении).

Сичжо (в переводе «трехстишие») – традиционная форма корейской поэзии XV–XVII веков. Форма сичжо представляет собой трехстишие, каждый стих которого разбит цезурой на два полустихия. В переводе А. Ахматовой, к которому обратился композитор в своем цикле, был сохранен восточный колорит с его тонкими смысловыми нюансами, изысканными метафорами. Каждая из пяти частей – своего рода монолог любящей женщины: ее воспоминания о былой любви и чувствах (первая и вторая части), обращения к ветру, дождю, дороге с просьбой, чтобы помогли удержать милого (третья часть), мечты превратиться после смерти в кукушку и петь для него (четвертая часть) и успокоение в последней части – смирение с потерей любимого, осознание того, что его не вернуть.

В музыкальном воплощении этих стихов Л. Любовский проявил хороший вкус, использовал выразительные фактурные и гармонические приемы, *ostinato*.

Цикл был написан специально для Н. Юрнеевой¹. Впервые сочинение «Из корейской классической поэзии сичжо» прозвучало в Малом зале Ленинградской филармонии (3 ноября 1977 года). Партию фортепиано исполняла Мария Карандашова². Впоследствии Юрнеева исполняла его в Харькове и в других городах во время гастролей. Этот цикл также прозвучал в Казани: солистка – Гульшат Сайфуллина³, партия фортепиано – Вера Таганцева⁴. В дальнейшем казанские музыканты успешно исполняли это произведение в Москве и в других городах страны.

В цикле «Из корейской классической поэзии сичжо» все романсы объединяет психологическая драма, отраженная в лирических высказыва-

¹ Надежда Юрьевна Юрнеева (1933–2006) – камерная певица (сопрано), педагог. Преподавала камерное пение в Ленинградской консерватории (1959–1979) и Российской академии музыки имени Гнесиных (1979–2006), профессор. Впервые исполнила в СССР монооперы «Человеческий голос» Ф. Пуленка (1965) и «Дневник Анны Франк» Г. Фрида (1968), вокальные циклы «Русская тетрадь» В. Гаврилина (1965), «Песни вольницы» С. Слонимского, вокальные циклы Б. Тищенко, Г. Белова, В. Успенского и другие.

² Мария Всеволодовна Карандашова (1918–1996) окончила Ленинградскую консерваторию в 1941 году по специальности «фортепиано». Пианист-аккомпаниатор, играла со многими выдающимися музыкантами – М. Вайманом, Р. Ростроповичем и др. На протяжении 40 лет преподавала в Ленинградской консерватории на кафедре камерного ансамбля.

³ Гульшат Ибрагимовна Сайфуллина (1927–2010) – певица (сопрано), педагог, профессор Казанской консерватории. Заслуженная артистка ТАССР, народная артистка ТАССР, заслуженная артистка РСФСР.

⁴ Вера Анатольевна Таганцева (р. 1939) – пианистка, профессор кафедры концертмейстерства Казанской государственной консерватории. Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации.

ниях. Вокальная партия характеризуется декламационностью, преобладанием речевого интонирования. Музыкальная ткань насыщена хроматическими ходами, скачками на широкие интервалы, глиссандированием в конце фраз. Ладогармоническая неустойчивость является средством передачи внутреннего напряжения и душевных переживаний лирического героя, составляющих основу драматургии цикла.

Важную роль в произведении играет фортепианная партия, являющаяся драматургически значимым элементом музыкальной ткани: часто именно в ней раскрываются различные нюансы эмоциональных состояний героини. Также в сопровождении встречаются различные изобразительные моменты: например, капли слез в первом, втором, четвертом романсах; веяние ветра в третьем романсе; крик кукушки в четвертом романсе.

С точки зрения музыкально-композиционных особенностей следует отметить, что композитор обращается в данном цикле к простым музыкальным формам. При этом в произведении обнаруживается некая логика их использования, основанная на чередовании трехчастной и двухчастной структур.

Единство вокального цикла достигается композитором несколькими способами. Стихи, лежащие в основе сочинения, уже сами в себе содержат предпосылку к единству. Слово в данном случае дает основу художественной, идейно-тематической цельности вокального цикла. Решающее значение имеет и музыкальная реализация поэтической основы. В частности, обнаруживаются интонационные и образные связи, пронизывающие весь цикл и способствующие драматургической целостности произведения.

Отдельное внимание нами было обращено на вокально-технические сложности данного сочинения. Вокальный цикл «Из корейской классической поэзии сичжо» написан для лирического сопрано с полным диапазоном и хорошей вокальной техникой. Общий диапазон от *ми-бемоль* первой октавы до *соль-диез* второй октавы.

При исполнении романсов между концертмейстером и певцом должно быть хорошее взаимопонимание, так как в этом сочинении существуют определенные ансамблевые сложности. Певцу следует обратить внимание на точное интонирование вокальной партии, чтобы удержаться в тональности, так как фортепианная партия гармонически не всегда дает ладо-тональную настройку для исполнителя.

При интонировании мелодии могут возникнуть трудности, связанные с воспроизведением скачков на широкие интервалы, такие как секста, септима, нона (романсы № 2, № 3, № 4), и хроматизмов в высокой тесситуре. Должна быть хорошая опора звука, высокая позиция и четкая работа диафрагмы, позволяющие пропеть ровно и мягко каждый звук.

От певца требуется также четкая и ясная дикция, так как от ее качества зависит вокальная сторона исполнения. Сначала в работе над романсом необходимо проговорить текст и определить возможные дикционные сложности: несколько согласных подряд и прочее. Хорошая артикуляция дает точную атаку звука.

Особое внимание при исполнении вокального цикла необходимо уделить темповым обозначениям композитора. При переходе от одной части цикла к другой нужно точно придерживаться темпа, так как от этого зависит передача образа, настроения, задуманного автором.

Необходимо уделить внимание и динамической нюансировке. Все части цикла в основном исполняются на *pp*, *mf*. Динамика *f* чаще встречается в момент кульминации. «Опертое» пение на *piano* требует уже достаточно-го мастерства владения звуком. Пение на *piano* достигается при твердой дыхательной опоре и попадании в резонаторы. Они способствуют слышимости голоса в любой аудитории. Позиция тихого пения должна быть близкой, чтобы тембр обогатился красивыми обертонами и стал слышен даже в дальних рядах концертного зала.

Исполнительский анализ цикла позволил выявить ряд вокально-технических сложностей – ансамблевых, дикционных, интонационных, темповых, ритмических и динамических, связанных с современным музыкальным языком, требующим от вокалиста точного интонирования, умения быстрой ладогармонической перестройки, мастерского владения и кантиленой, и декламацией, широкого диапазона голоса.

В целом, цикл Любовского «Из корейской классической поэзии сичжо» представляет собой интересное, с точки зрения исполнительских задач, произведение и может дать возможность вокалисту раскрыть новые грани своего мастерства.

Список литературы

1. Агеева Л. Музыка как исповедь: а еще Л. Любовский сравнивает ее с букетом, в котором важен каждый цветок: Беседа // Республика Татарстан. 2012. 1 марта (№ 39–40). С. 4.
2. Варшавская Н. П. Некоторые принципы вокальной методики. Из опыта работы с начинающими певцами. Казань, 2007.
3. Васенина К. Проблема слова в пении // Вопросы вокальной педагогики. Вып. IV. М., 1969. С. 145–162.
4. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 3. М., 1978. С. 165–186.

5. Кантор Г., Леонтьева О. Леонид Любовский // Композиторы Татарстана. М., 2009. С. 135–139.
6. Любовский Л. З. Жизнь – Симфония. СПб., 2015.
7. Любовский Л. З. Что есть музыка. Казань, 1993.
8. Павловская-Боровик В. Об исполнительских задачах певца // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. Л., 1982. С. 57–69.
9. Стулова Г. Акустические основы вокальной методики: Учеб. пособие. М., 2015. С. 90–105.

А. И. Фунтикова

студентка Казанской государственной консерватории

*Научный руководитель – Е. Н. Хадеева,
кандидат искусствоведения, доцент*

**КАДЕНЦИИ К ПЕРВЫМ ЧАСТЯМ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ
МОЦАРТА № 20 KV 466 (D-MOLL) И № 21 KV 467 (C-DUR):
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

В последние десятилетия музыка эпохи барокко и раннего классицизма привлекает к себе повышенное внимание современных музыкантов. Особый интерес у современных исполнителей вызывает клавирная практика XVII–XVIII веков, в которой музыкант представал в качестве композитора, исполнителя и импровизатора в одном лице. Известно, что превосходными импровизаторами были И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт и великий Л. ван Бетховен, которого современники считали «величайшим импровизатором своего времени»¹. Несмотря на то, что Бетховен строил свою пианистическую репутацию на умении импровизировать, именно он, а также Дж. Крамер² первыми начали полностью фиксировать сольные каденции прямо в партитурах концертов и тем самым способствовали исчезновению свободно сочиняемых каденций и постепенному угасанию искусства исполнительской импровизации.

Рост интереса к импровизационным формам XVII–XVIII веков, к их месту в исполнительском искусстве и клавирной педагогике того времени подкрепляется еще и тем обстоятельством, что далеко не все импровиза-

¹ Разнообразные свидетельства его гениальных концертных фантазий и состязаний с другими виртуозами приводит Л. Кириллина на страницах своей монографии о композиторе [См.: 3. С. 177–185].

² Иоганн Баптист Крамер (1771–1858) – английский композитор и пианист немецкого происхождения. В Англии его прозвали «славный Джон».

ционные формы нашли емкое отражение в научной литературе. Так, практически не изучены каденции к фортепианным концертам В. А. Моцарта. На наш взгляд, такая проблема особенно интересна ввиду того, что сам композитор оставил авторские каденции далеко не ко всем своим фортепианным концертам. И каждый исполнитель ищет тот выход из положения, который ему наиболее удобен. Кто-то пишет свои каденции, которые впоследствии исполняются на сцене, записываются в звукозаписи и, наконец, публикуются. А кто-то пользуется каденциями известных музыкантов или находит неизвестные для слушателя каденции, тем самым открывая новые варианты для исполнителей.

Поскольку главной задачей исполнителя является воплощение идей автора, выраженных в произведении, постижение и отражение в своей интерпретации стилевых особенностей сочинения, то представляется чрезвычайно важным понять принципы создания сольных каденций исполнителями того времени. Возможно даже попытаться овладеть алгоритмом такой импровизации и создать собственную каденцию. В этом может помочь подробное изучение и анализ определенных каденций к разным по замыслу концертам Моцарта.

Именно Моцарт стал создателем сольного инструментального концерта классического типа. В его концертах утвердилась форма сонатно-симфонического трехчастного цикла (без менуэта), с ярко индивидуализированной, проникнутой подлинным артистизмом солирующей партией. Установились и некоторые особенности в построении отдельных частей концерта.

В первой части установился тип сонатного *Allegro* с двойной экспозицией. Характер второй экспозиции полностью определяет сольная партия: во-первых, солист дает лирическую трактовку темам первой экспозиции, а во-вторых, вводит новые темы, которые отодвигают на второй план темы первой экспозиции. Большая группа концертов композитора содержит вступительную каденцию солиста, которая в ранних концертах предваряла главную тему второй экспозиции. Постепенно эта вступительная каденция разрасталась, увеличивалась в размерах и, наконец, стала выполнять функцию главной партии второй экспозиции, вытеснив главную партию первой экспозиции на место связующей партии.

Еще одним важным принципом классического концерта стало включение во все или в отдельные его части виртуозных соло – импровизационных каденций. Обычное расположение каденции – в завершающем разделе репризы, после напряженного развития в разработке¹. До начала XIX

¹ Импровизационные вступления солист мог играть по желанию.

века она находилась между K^6_4 и D_7 , предваряющим коду, и начиналась чаще всего эффектным виртуозным пассажем либо ярким аккордом. Каденция в концерте играет важную роль. В ней развиваются основные темы или мотивы той части концерта, где она находится. Исполнение каденции хотя и предполагало свободную импровизацию, но импровизация должна была подчиняться определенным требованиям, «правилам». Одним из главных, на наш взгляд, является сохранение авторского стиля произведения в каденции¹.

Чем сложнее и виртуознее каденция, тем выше ценился исполнитель. Поэтому виртуозы-композиторы всячески усложняли свои каденции максимально трудными техническими приемами. Но если для них исполнение каденции не было сложной задачей, то для многих рядовых исполнителей она казалась «камнем преткновения» [См.: 8]. Для разрешения этой проблемы были созданы различные сборники, которые предоставляли исполнителю множество характерных каденций. Стоит заметить, что образцы каденций, дошедшие до нас, существенно отличаются от классических образцов каденций венского периода. В подлинных образцах каденций было «не принято... свободное обращение к тематическим цитатам, нет свободных коротких построений ариозно-декламационного характера, элементы полифонии тщательно избегаются» [7. С. 7]. Для каденций эпохи классицизма было характерно виртуозное начало и утвержденные импровизационные приемы. Более того, использование тематического материала части считалось признаком отсутствия оригинальности и непрофессионализма исполнителя.

Очевидно, что ко всем концертам Моцарта существовали авторские каденции. Кроме того, поскольку исполнялись они импровизационно, значит на каждом концерте звучала новая, созданная непосредственно во время или перед выступлением каденция. До наших дней сохранилось более 30 каденций, которые были записаны эскизно или более подробно самим Моцартом или его учениками. Каденции Моцарта к собственным концертам впервые были изданы в 1801 году, а в 1804-м были переизданы вновь. Кроме того, каденции создавали выдающиеся музыканты – современники Моцарта и зарубежные исполнители: М. Клементи, А. Э. Мюллер, Ф. К. Хофман, Л. ван Бетховен, И. Н. Гуммель, И. Мошелес, Ф. Мендельсон, И. Брамс, Ш.-В. Алькан, К. Рейнеке, К. Сен-Санс, Ф. Бузони, Л. Годовский, В. Лан-

¹ Возможно, такое требование отвечает более всего современным требованиям к исполнению музыки XVII–XVIII вв., тогда как во времена Моцарта главными были условия искусного развития тематизма, владения разнообразными приемами варьирования, разнообразием темброво-регистрового варьирования и др.

довска, А. Шнабель, Э. Фишер, В. Кемпф, Р. Казадезюс, Д. Липатти, Г. Гульд, П. Бадура-Скода, Д. Баренбойм, А. Брендель, А. Шиф. Внесли свою лепту и отечественные музыканты: А. Г. Рубинштейн, С. И. Танеев, Н. И. Голубовская, М. И. Гринберг, Т. П. Николаева, А. Г. Шнитке, В. Д. Ашкенази, А. А. Наседкин, М. В. Плетнёв.

Каденции самого Моцарта к первым частям концертов в основном трехчастны. Они ясно выстроены и целенаправленно развивают материал фактурно и тонально-гармонически. В тех местах, где композитор предполагал присутствие каденции, им ставился знак ферматы, что соответствовало традициям написания концертов, сложившимся к тому времени. «Если фермата стоит у Моцарта над квартсекстаккордом, исполнителю надо сыграть каденцию; если же над V ступенью в половинном кадансе, за ней должно быть вступление к последующему фрагменту сочинения» [1. С. 220].

На первый взгляд в произведениях Моцарта довольно ясная прозрачная фактура, но за этой простотой кроется необычайная многогранность и разноплановость внутреннего мира Моцарта. Настроение и характер в его произведениях постоянно меняется. Неслучайно Пушкин в своей маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» вложил в уста Моцарта символическую фразу: «Я весел. Вдруг – виденье гробовое, внезапный мрак иль что-нибудь такое».

К сожалению, к знаменитому Концерту № 20 *d-moll* авторских каденций не сохранилось. Существует запись каденций величайшего современника Моцарта Л. ван Бетховена, они являются самыми популярными среди исполнителей. Каденции были опубликованы в 1836 году в Вене. Бетховен высоко ценил Фортепианный концерт Моцарта № 20, он являлся единственным сочинением другого автора, которое было исполнено Бетховеном публично.

В своей каденции к первой части концерта Бетховен последовательно разрабатывает обе главные темы (из первой и второй экспозиции) и побочную партию. Стоит отметить, что в каденциях Моцарта использование главных тем встречается нечасто, порой они лишь связывают между собой «разработочные» варианты тем (то есть те темы, которые использовались в разработочном разделе). Для Бетховена, напротив, именно главная партия первой экспозиции очень важна: она проходит через всю каденцию, связывая лирические темы. В отличие от первой экспозиции, здесь, в каденции, она теряет свою синкопированную ритмическую основу. Меняется и характер темы: требовательным триолям в левой руке отвечает неуверенный мотив в верхнем голосе, заимствованный из этой же темы.

Побочную партию Бетховен проводит сначала в мажоре, в стреттном изложении, затем в миноре, под триольный аккомпанемент левой руки. Побочную и главную (новую) тему второй экспозиции также связывает главная тема первой оркестровой экспозиции. В трех последних тактах каденции происходит перерождение лирической темы, в ней утрачивается светлая грусть, появляется мрачно-возмущенный характер, и, постепенно нагнетая динамику, все приходит к заключительному оркестровому разделу концерта.

Каденции Бетховена существенно отличаются от каденций других авторов. Принято считать, что каденции являются виртуозным разделом в концерте, оттягивающим появление заключительного раздела. Но Бетховен выходит за рамки традиций. Его каденции к фортепианным концертам Моцарта являются наивысшей драматической точкой всей части концерта, его второй напряженнейшей подлинно симфонической разработкой.

К Концерту для фортепиано с оркестром № 21 *C-dur* также существует несколько каденций. Интересна каденция в первой части известного французского пианиста и композитора Р. Казадезюса.

Каденция имеет двухчастную структуру. Казадезюс начинает ее со вступления солиста ко второй экспозиции, но проводит тему в основной тональности. Затем он берет элементы развития из заключительной партии и приводит к заключительной теме. В тематизме и фактуре каденции Казадезюс совмещает элементы из партий солиста и оркестра: в левой руке проводит тему, которую в концерте исполнял оркестр, а в правой использует смешанную фигурацию солиста. В процессе развития тематического материала пианист широко применяет разнообразный контрапункт.

Во втором разделе каденции Казадезюс использует новую тему Моцарта из разработки и проводит ее в тональности VI ступени. В этом материале он снова синтезирует партию оркестра и солиста, тем самым придавая масштабность и оркестральность звучанию инструмента. После проведения новой темы на основе разработочного материала подготавливается доминанта. Задерживаясь на доминанте в зоне преддыкта, он выстраивает мощное нагнетание с помощью ломаных секст, которые Моцарт использовал в заключительной партии, и разрешает все в тонику, тем самым открывая начало кодового построения.

Сравнивая подходы к созданию каденций двумя выдающимися музыкантами, можно заметить, что каждый из них находит свой путь в решении этой весьма непростой задачи. Так, Бетховен использует возможности каденции для того, чтобы на основе преобразованных тем концерта выстроить мощную кульминацию, превышающую предыдущую, в разработке.

Вся форма первой части приобретает устремленность, драматический накал, ямбический характер, столь свойственный сонатным формам самого Бетховена.

Казадезюс использует каденцию для демонстрации разнообразных приемов варьирования тематизма, для показа тембровых и фактурных возможностей фортепиано, с учетом свойств современного инструмента, то есть возвращается к первоначальному смыслу каденции как демонстрации виртуозных и технических возможностей исполнителя-импровизатора.

На основе анализа приведенных каденций можно выделить ряд важных аспектов, которые следует учитывать исполнителю при создании собственной каденции к концертам Моцарта:

- Для начала нужно определить смысл каденции. Как мы уже знаем, он состоит в углублении представления о сочинении посредством импровизации на темы концерта.

- Virtuозность каденции необходимо сочетать с собственными возможностями. Иногда встречается такая проблема: после написания каденции сам солист не может ее воспроизвести должным образом. Однако даже если техническая оснащенность солиста находится на должном уровне, то может возникнуть другая проблема: нередко увлечение внешними эффектами перехлестывает содержательную сторону каденции.

- Тональный план каденции должен опираться на основную тональность части.

- Характер каденции должен совпадать с основным содержанием части. При создании каденции нужно использовать основные мысли части и кратко, сжато провести их в схожих оборотах.

Любая каденция будет отражением собственной индивидуальности. Важно отметить, что во всем нужно ценить меру и не следует далеко отклоняться от традиций и правил времен Моцарта. Очень точно по этому поводу высказался Л. Н. Наумов в книге «Под знаком Нейгауза»: «Если ты просто пианист, каденции нужно писать только в стиле автора. И можно сочинять в своем стиле, если у тебя есть собственный композиторский мир, то есть когда ты являешься также композитором. В этом случае неверно рассуждать, что написал Бриттен каденцию к концерту Моцарта и говорят: "Как корове седло". Ничего подобного! Или замечательные каденции Брамса, привносящие его яркую индивидуальность. Я считаю, это закономерно и интересно. А если таким образом попробует написать какой-нибудь студент, тогда действительно будет ужасно. Против подобных вещей я боролся...» [6. С. 91].

Список литературы

1. *Бадура-Скода Е. и П.* Интерпретация концертов для фортепиано // Интерпретация Моцарта / Сост.-ред. Л. Баренбойм и Л. Гаккель. М., 1972. С. 190–254.
2. *Грохотов С. И.* И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве (по его трактату «Опыт наставления в игре на поперечной флейте») // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения / Сост. Т. Н. Дубравская, А. М. Меркулов. М., 2003. С. 148–181.
3. *Кириллина Л.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т.: Т. 1. М., 2009.
4. *Кузнецов И.* Фортепианный концерт: к истории и теории жанра: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980.
5. *Меркулов А.* Двенадцать типичных заблуждений, касающихся каденции солиста в XVIII – начале XIX века // Науч.-муз. издание «Музыкант». [Электронный ресурс]. URL: <http://musician.international/ru/архив-журнала-музыкант-классик/методические-материалы/242-двенадцать-типичных-заблуждений>. Дата обращения: 23.04.2017.
6. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза: Беседы с Катериной Замоториной. М., 2002.
7. *Фоменко Е.* Каденция в фортепианном концерте эпохи классицизма: историко-источниковедческий анализ: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006.
8. *Фоменко Е.* Каденция в фортепианном концерте эпохи классицизма: историко-источниковедческий анализ: Дис. ... канд. искусствоведения: Рукопись. СПб., 2006.

В. В. Харисов

доцент Казанской государственной консерватории

ЛЮТНЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ: ПРОБЛЕМЫ АДАПТАЦИИ ГИТАРИСТОВ

В последние десятилетия исполнители на различных музыкальных инструментах нередко ставят перед собой задачу исторически достоверного исполнения музыки эпохи барокко. Помимо манеры исполнения, стараясь добиться наиболее приближенного звучания к оригиналу, музыканты все чаще стремятся использовать современные реконструкции инструментов того времени, так как редкие уцелевшие музыкальные инструменты древности, дошедшие до нас, уже давно украшают экспозиции

музеев и частных коллекций и по причине старения материала являются непригодными для музицирования.

Как известно, самым распространенным в мире на сегодняшний день струнно-щипковым музыкальным инструментом является гитара, и, возможно, поэтому самым востребованным из аутентичных инструментов является ее предшественница – барочная лютня.

Если в европейских странах, где существуют многовековые традиции лютневого исполнительства, и по сей день не ослабевает интерес к исполнению барочной музыки, как у слушателей, так и у исполнителей, то в нашей стране этот процесс только начинает зарождаться.

Эволюция гитары связана, в первую очередь, с развитием разных стилей игры, внедрением в репертуар различных этнических направлений. Пройдя сквозь классицизм и романтизм как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент, в XX веке в гитарный репертуар начинает активно внедряться лютневая барочная музыка. Впервые на гитаре «засвучали» Иоганн Себастьян Бах, Сильвиус Леопольд Вейс, Джон Доуланд, Робер де Визе, Франческо да Милано, Гаспар Санз. Этот список можно продолжать бесконечно долго, так как в эпоху Ренессанса и барокко лютня занимала в Европе такое же место, которое ныне занимает фортепиано. Первые убедительные попытки в этом направлении были осуществлены выдающимся испанским гитаристом Андреасом Сеговией, но уже во второй половине столетия такие признанные мастера, как Нарциссо Йепес (Испания), Джулиан Брим (Великобритания) и другие, предпочитают исполнять барочную музыку в оригинале, т. е. на лютне.

Лютня, имеющая более слабое натяжение и более низкое расположение струн по сравнению с гитарой, не обладает достаточными динамическими возможностями (хотя гитара не намного превосходит ее в этом), но неповторимое звучание лютневых обертонов создает ту самую необходимую среду обитания, в которой барочная музыка будет существовать наиболее органично.

Особый колорит вокальных сочинений эпохи барокко трудно представить без аккомпанемента лютни, равно как и ее участие в ансамблях и оркестрах старинной музыки при исполнении *basso continuo*. В некоторых учебных заведениях страны силами педагогов-энтузиастов предпринимаются попытки изучения гитаристами лютневого репертуара по оригинальным барочным табулатурам с целью более точной передачи замысла композитора.

Общепринятая мировая практика перестройки третьей гитарной струны в *фа-диез* дает лишь частичное представление о лютневом звучании,

т. к. первая лютневая струна настраивается в *соль* или *ля* первой октавы, а не в *ми* первой октавы, как на гитаре. Некоторые гитаристы, пытаясь передать лютневый тембр, используют каподастр на 3–5 ладу, что действительно напоминает звучание лютни, правда с «усеченным» нижним регистром. Видимо, секрет истинного аутентичного звучания кроется не только в характерном лютневом строе, не вполне успешно передаваемом гитарой, но и в грушевидной конструкции инструмента, а также в наличии бурдонных струн, придающих неповторимое «гудение» обертонов. Во многих источниках говорится, что гитара в процессе эволюции, с одной стороны, «добавляла» струны (от четырех до шести), а с другой стороны, «избавлялась» от них (в первую очередь от бурдонных).

Основной строй барочной лютни *ля*: *A, d, g, h, e¹, a¹*.

Строй современной гитары: *E, a, d, g, h, e¹*.

Пять звуков из шести совпадают. В лютневом строе «не хватает» басовой гитарной струны *ми*, а гитарном – верхнего дисканта *a¹*. Если семиструнную гитару (желательно с уменьшенной мензурой) настроить *E, A, d, g, h, e¹, a¹*, то мы получаем инструмент, на котором вполне полноценно можно исполнять барочные табулатуры. Такой строй, безусловно, создает некоторые неудобства при игре, но значительно увеличивает красочные и полифонические возможности инструмента. Это будет еще убедительнее, если на вашем инструменте есть 8-я, 9-я, 10-я струна и т. д., настроенные по секундам от 7-й струны.

Несмотря на то, что в строе традиционной барочной лютни бурдоны начинаются не с 8-й, а с 7-й струны, я предлагаю настраивать ее на кварту ниже 6-й. Гитаристам, желающим адаптироваться к лютне, лучше начинать играть в таком строе. Получается гитара «внутри» лютни.

В современной исполнительской практике также существуют гитары с дополнительными (бурдонными) басами, которые чаще всего настраиваются по секундам. Такая «гибридная» гитара была бы значительно привычнее для классического гитариста, но не только увеличение количества струн вызывает сложности адаптации к инструменту. Главное отличие лютни от гитары – это ее грушевидная форма, которая требует иной посадки, постановки и звукоизвлечения.

Барочная лютня имеет множество различных конструкций, как, впрочем, и современная гитара. Одна из особенностей лютни – это парные струны, настроенные в унисон или в октаву, что, безусловно, обогащает инструмент, придает звучанию больший объем. Не все струны на лютне сдвоены: первая, а иногда и вторая струны традиционно не удваиваются. Не всегда встречаются удвоения на бурдонных басах. Лютня с одинарны-

ми струнами будет более привычна для гитариста, но парные струны, как уже говорилось, придают звучанию инструмента неповторимый волшебный колорит, который, впрочем, создаст дополнительные трудности при настройке инструмента, звукоизвлечении и артикуляции. При защипе парной струны, настроенной в октаву, первым будет звучать либо верхний, либо нижний октавный звук, в зависимости от того, с какой стороны парной струны производится защип.

Самый распространенный способ звукоизвлечения на современной классической гитаре – это ногтевой, которым пользуется подавляющее число мировых исполнителей. Все эксперименты, проводимые разными музыкантами в разные эпохи, убедительно доказали преимущество ногтевого способа над извлечением звука при помощи подушечки. Однако лютнисты во все времена категорически отвергали и отвергают использование ногтей при игре на лютне. Безусловно, гитаристу, изъявившему желание играть на лютне, не стоит спешить избавиться от своих ногтей, а можно сделать их чуть короче.

Лютневые струны имеют натяжение более чем в два раза меньшее, чем гитарные, и требуют щипка значительно меньшей силы. К тому же, как говорилось выше, встречающиеся парные струны в окружении струн одинарных также создают сложности при переходе с одной на другую, в аспекте баланса. Звукоизвлечение на лютне происходит не только с помощью фаланги, но и с помощью легкого поворота кисти. Именно поэтому слишком длинный ноготь может помешать извлечению «благородного» тона. На лютне совершенно неприемлем такой распространенный гитарный прием, как *apoyando*, поскольку его использование на «слабых» лютневых струнах будет чрезвычайно грубым. Не получили распространения и так называемые «красочные» приемы, характерные для современной гитары. Получается, что гитара вобрала в себя основные лютневые приемы, но обратной связи пока не произошло.

В заключение хочется добавить, что возрождение лютневой традиции в современной педагогике и исполнительстве в большей мере происходит благодаря усилиям гитаристов. Имея на своем инструменте родственную с лютней строй, схожую постановку рук, зная историю эволюции, они, в отличие от исполнителей на других инструментах, могут достаточно легко адаптироваться к исполнительству на лютне. Интерес гитаристов к лютне в нашей стране продолжает постоянно расти, как уже было сказано, лютня, а не гитара, является наиболее предпочтительным музыкальным инструментом для исторически достоверного исполнения, к тому же путь к лютне через освоение гитары является наиболее близким.

**ДЖАЗ В СИСТЕМЕ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
ДМШ № 16 ИМЕНИ О. ЛУНДСТРЕМА**

Джаз объединяет людей разных возрастов и интересов. Тысячи людей ценят и любят этот стиль так называемой «свободной» музыки. Как отмечают многие исследователи, именно джаз способствует миру, единству и общению между людьми. В связи с этим хотелось бы отметить необходимость раннего обучения и приобщения детей к джазовой музыке, столь популярной в современной жизни. Данный вопрос будет рассмотрен на примере Детской музыкальной школы № 16 имени Олега Леонидовича Лундстрема (Казань).

ДМШ № 16 им. О. Л. Лундстрема не единственная школа в стране, практикующая раннее обучение джазовой музыке. В крупных городах, таких как Москва, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону, Самара, Сочи и других, существуют музыкальные школы, обучающие детей основам джазового музицирования. Но в Татарстане, и в частности в Казани, школа действительно уникальна.

Казань не случайно стала одним из центров джазовой музыки в Советском Союзе и в России. Ведь именно сюда в 1947 году приехали Олег Лундстрем и его «шанхайцы», во многом определившие дальнейшее развитие музыкальной культуры города: это Игорь Лундстрем, Виктор Деринг, Юрий Модин, Анатолий Голов, позднее в 1958 году Анатолий Василевский и другие.

Помимо приезжих музыкантов стало появляться большое количество «своих», казанских любителей джаза – исполнителей и активных слушателей, таких как Игорь Зисер, Василий Аксёнов, так называемые «малые шанхайцы» Эрик Дибай, Юрий Яковлев, Юрий Ёлкин, позднее Михаил Савин, Евгений Борец, Ильдар Нафигов, Евгений Соколов и многие другие.

Ну и конечно, возник вопрос о создании школы для будущих джазменов. Поначалу в школах открывались только эстрадно-джазовые отделения. И наконец, в 1988 году была создана детская музыкальная школа № 16. 16 марта 2001 года Постановлением Кабинета министров Республики Татарстан школе было присвоено имя Олега Леонидовича Лундстрема.

Школа является государственным учреждением дополнительного образования детей, уникальным образом сочетающим преподавание музыки в классическом и эстрадно-джазовом направлениях. Как любое муниципальное учреждение, школа соответствует основным федеральным госу-

дарственным требованиям, предъявляемым к подобного рода учреждениям, а именно: семилетняя программа обучения на инструменте с определенным количеством часов на освоение теоретических предметов: сольфеджио, хора, музыкальной литературы и других.

Вместе с тем в учебной программе, начиная с самых младших классов, появляются и некоторые отличия. Прежде всего это касается выбора репертуара для учащихся. Так, например, на фортепианном отделении уже во втором – третьем классах ученикам, обладающим достаточными техническими навыками, предлагают для исполнения несложные джазовые пьесы, такие как «Джазовые миниатюры» Мордасова, Этюды и пьесы Питерсона, «Буги-бой» Шмитца и другие. Предлагая детям джазовые пьесы, преподаватель знакомит ребенка со стилистическими, ритмическими и ладовыми особенностями произведения, с новыми штрихами и приемами звукоизвлечения.

С пятого класса учащиеся школы знакомятся с кратким курсом истории джаза и частично рока. Программа этого предмета рассчитана на 3 года и включает в себя историю зарубежного джаза (1-й год обучения), советского и российского джаза (2-й год обучения) и историю рока (3-й год обучения). Учебная программа по предмету «История джаза и рока» была разработана преподавателем школы, ныне ведущим советником отдела профессионального искусства и художественного образования Министерства культуры Республики Татарстан Соколовой Маритой Владимировной.

С пятого класса дети знакомятся и с основами импровизации: с различными жанрами джаза, с мелодическими, ладовыми, ритмическими и гармоническими особенностями джазовой импровизации, формообразованием и специфическими приемами игры, характерными для различных инструментов.

Но, конечно, самым интересным учебным предметом школы является оркестр. Коллективное музицирование под руководством опытного преподавателя, заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан Анатолия Василевского, руководившего в разные годы большим количеством различных профессиональных коллективов, в прямом смысле «заражает» детей любовью к джазу. И многие из них проносят эту любовь через всю жизнь.

Произведения, исполняемые симфоджаз-оркестром уникальны, так как все оркестровки пишутся специально под этот коллектив. В 2015 году школа выиграла грант Министерства культуры РТ. На эти средства оркестром был опубликован сборник партитур в трех томах, записан компакт-диск «Джаз на века» и дан большой концерт во Дворце культуры химиков (Казань).

Помимо оркестра в школе существуют и другие коллективы, постоянно появляющиеся на джазовой сцене города и являющиеся лицом школы – это ансамбль ударных инструментов «7 шагов» под руководством Дмитрия Панькина, ансамбль духовых инструментов «Bridge» под руководством Алины Загидуллиной и другие.

Еще одной особенностью школы является то, что уроки по освоению мастерства владения инструментом детям преподносят играющие музыканты, солисты различных профессиональных коллективов города, и прежде всего джаз-оркестра Татарской государственной филармонии имени Габдуллы Тукая. Это Анатолий Василевский (дирижер филармонического оркестра), Эдуард Нуруллин (ударные), Абдурашит Аловадинов (саксофон), Лиля Чугунова (вокал), Алина Загидуллина (саксофон) и другие.

Говоря об общении учеников школы с ведущими джазменами города, стоит отметить еще один очень важный момент. Дети имеют уникальную возможность выступать с этими музыкантами на одной сцене. Так, например, на протяжении концертного сезона 2014/2015 в концертах детского абонемента филармонического джазового оркестра приняло участие более 40 учеников школы, выступавших как сольно, так и в составе различных коллективов. Кроме того, сама школа является местом встречи ведущих джазовых музыкантов страны и учеников. В разные годы в школе побывали такие мэтры джаза, как Давид Голощёкин, Игорь Бриль, Александр Бриль, Алексей Козлов, Даниил Крамер и другие.

Ну и конечно, результаты обучения в школе наглядно демонстрируют успехи ее выпускников, среди которых:

- солист джаз-оркестра под управлением Игоря Бутмана Азат Баязитов – саксофон (Москва);
- организатор и солистка джаз-оркестра «Ган-слу» Заряна Фархутдинова – вокал (Москва);
- участница проектов «Битва хоров» и «Главная сцена» Гульназ Хасанова – вокал (Москва);
- заместитель директора Казанской государственной филармонии Ренат Закиров;
- ведущий канала «Россия-1. Татарстан» Дмитрий Второв и другие.

Несмотря на то, что школа имеет уже сложившиеся традиции преподавания джазовой музыки, педагоги и ученики школы всегда готовы к новаторствам и творческим экспериментам.

А. Х. Шакирова

студентка Казанской государственной консерватории

Научный руководитель – Н. Г. Агдеева,

кандидат искусствоведения, доцент

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 5 С. ЦИНЦАДЗЕ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Квартетный жанр был особенно близок для Сулхана Цинцадзе, в нем он мог обратиться к самой важной теме своего творчества – внутреннему миру человека, философским размышлениям о жизни. Именно в камерном творчестве композитор впервые обратился к родному фольклору. Музыка С. Цинцадзе понятна, общедоступна. Она вся пропитана грузинским колоритом. С каждым квартетом навык композитора крепчал и развивался: полифоническая техника становилась сложнее, использовалось большее разнообразие приемов игры, богаче становилась инструментовка.

Пятый квартет написан в 1962 году и относится Месхишвили вместе с Шестым, Седьмым квартетами к зрелому этапу творчества композитора [См.: 2]. Квартет № 5 – вершина камерно-инструментального творчества С. Цинцадзе. По словам Месхишвили, это было любимое его сочинение, где он долго обдумывал концепцию произведения и способы ее выражения. В Квартете воплощаются контрасты порывов лирики и вспышек злобных, временами издевательских реплик, объединенных общей идеей. Основной образ Пятого квартета – глубокое раздумье, неуверенность, страдание и борьба человека с роком. В Квартете 5 частей. Его музыка очень запоминающаяся, в ней можно услышать и почувствовать «жаркий ритм современности», нервный и поспешный ритм жизни.

Этот квартет наиболее объемный и развитый среди остальных, в нем можно заметить «симфонический размах, почти оркестровую красочность партитуры, преобладание разработанности (даже в экспозиционных разделах) и остигатных ритмических фигур. Кажется, что в распоряжении композитора не четыре инструмента, а большой оркестр: слышатся то сумрачный голос фагота, то взлетающие пассажи деревянных духовых, а иногда страстная кантилена струнной группы или мрачно-решительные аккорды всего оркестра» [2. С. 27].

Первая часть (*Andante molto*) начинается с соло альты, на этой главной теме строится весь квартет. Месхишвили пишет, что тема близка грузинской народной песне «Лети, черная ласточка» и является драматическим лейтмотивом на протяжении всего сочинения [См.: 2. С. 45]. Также в I час-

ти можно заметить ладовое усложнение тематизма, что Канчели описал так: «...вслед за исходным оборотом (первые два такта темы) следует развертывание, которое подхватывает его интонации и развивает их вплоть до включения оборотов, существенно отличных от интонаций ядра (от такта 5 до конца темы). Интонационные преобразования стали более концентрированными, мотивы – более сжатыми по времени.

Поначалу в мелодии ощущается завуалированная опора на гармонический *си минор* (первые четыре такта). Характерно, однако, что тема начинается не с тоники лада, а с вводного неустоя, звука *ля-диез*, причем его роль как неустоя раскрывается лишь по мере дальнейшего развертывания мелодии. Это придает теме значительную напряженность, которая возрастает по мере включения выразительных ладовых неустоев...» [1. С. 53].

Сложно определить общую тональность квартета, что свойственно для грузинской народной песни. Форма I части сходна с фугой, тема также проводится во всех 4 голосах, но с небольшими изменениями. С первой же ноты заметно интонационное напряжение – мелодия как будто борется и пытается вырваться вверх из секундовой интервалики, во втором такте уже слышен скачок на большую септиму. Дальше тема, успокаиваясь с каждым мотивом, наоборот приобретает нисходящее направление движения, будто мирясь с неизбежным.

Основная тема в цифре 3 теперь уже звучит на *pp* у скрипки, а вторая скрипка сопровождает ее нисходящими хроматическими ходами. Далее мелодия становится призрачно холодной, во всех голосах квартетно-квинтовая интонация напоминает стоны и плач. Завершает первый раздел тема у альты, мелодия ее неизменна, но трансформируется ее характер: из слабой, блуждающей она становится волевой, утверждающей.

В цифре 7 на фоне *pizzicato* тема у скрипки на *staccato* становится гротесково-зловещей. Постепенно динамика усиливается, ее подхватывают все инструменты квартета, и теперь она звучит неумолимо угрожающе на *fff*. Затем в цифре 10 меняется темп *Meno mosso (quasi largo)*, появляется трехдольность, которая в сочетании с возвратным круговым движением, опеваниями в мелодии придает некую неповоротливость, тягучесть музыке. Ярко выделяется аккордовая фактура, диссонирующие друг с другом созвучия. Таким образом завершается средний раздел и начинается неполная реприза, где мелодия переходит к скрипке.

Тема проводится в основной тональности и один раз. Вторая скрипка поддерживает основную тему дубль-штрихом и приемом *sul ponticello*, альт играет в унисон только *pizzicato*. Выбор штрихов обусловлен переда-

чей характера безразличия, ощущения чего-то неживого, призрачного. Когда начинается с *glissando* засурдиненных басов. В последний раз главная тема проходит у скрипки в третьей октаве, постепенно растворяясь на фоне тех же *glissando*.

Вторая часть (*Presto*) наряду с саркастическим характером и дерзкими кривляниями несет в себе неиссякаемую энергию и заряд. Изменчивая пульсация ритма также подталкивает к стремительности, держит на пределе мысленных и физических возможностей. На первый план выступают полнозвучные виртуозные пассажи, звуковые контрасты и синкопированные ритмы, штриховое разнообразие, нарастание и мгновенные спады динамики. Блестящее скерцо приметно своей танцевальностью и виртуозностью, оно устойчиво в тональном плане.

В начале в темпе *presto* вступает виолончель на *pizzicato* и альт, который показывает неустойчивый ритмический рисунок в восьмидольном метре (3/8+3/8+2/8). Через 2 такта скрипка с *p* взмывает вверх, а вторая скрипка перехватывает ее *in sul G* приемом *glissando*. Эта тема проходит дважды, далее начинаются переключки в разных голосах, используются различные приемы игры, такие как *pizzicato* левой рукой у альты, аккорды в *pizzicato*, одновременное нисходящее *glissando*, флажолеты с *glissando* у скрипок. Начальный мотив постоянно проходит в одном из голосов в квартете и приходит к кульминации на *ff* у всех четырех инструментов. Врывается новый тематизм в партии альты, несущий, по словам Э. Месхишвили, легкий, беззаботно-лирический образ. Музыка близка к песне «Девушка, любишь ли меня», *pizzicato* у всех инструментов имитирует грузинский «женский» инструмент чонгури [См.: 2. С. 53].

Новая музыка очень красочная и оттеняет основной характер скерцо, интересна в сочетании *glissando* на *pizzicato*. Постепенно тема усиливается в динамике, подготавливая слушателя к репризе. Исчезает скерцо так неожиданно, как будто его и не было. В этой части композитор использует целый комплекс средств выражения, штрихов и приемов, дающих неограниченные возможности для исполнителя. С их помощью скерцо наиболее ярко выделяется в данном сочинении.

Большая эмоциональная взволнованность, страстность, грусть и отчаяние, внутреннее беспокойство, отмеченное страстным душевным порывом, стремление к возвышенным чувствам – это все, пожалуй, можно отнести к III части (*Andante sostenuto*). «Глубоко трансформированный образ колыбельной, чарующий своей целомудренной чистотой. По мере развития образ драматизируется. Замечателен эпизод, где композитор при по-

мощи особой перестройки струны у виолончели создает полную иллюзию глухого удара литавр» [1. С. 48]. На фоне скрипичного остинато вступает тема у виолончели. Ей присущи секундовые нисходящие интонации и выразительное звучание. Мелодия весьма свободна как в темповом, так и динамическом отношении.

В цифре 5 – *piu mosso (quasi allegro)* – значительно меняются характер, тембры, краски. Мелодия становится прерывистой, используется секвенция. В цифре 10 повторяется вальсовая тема, которая приобретает в цифре 12 другой характер, акцентированные восьмые напоминают раскаты грома, один альт продолжает реплики, уходя на *pp*. В цифре 14 характер музыки становится безразличным, холодным, далеким. Движение придает ползающая хроматическая интонация у альта. Мелодия скрипки звучит воздушно, сказочно, замороженно. Далее на фоне длинных нот на *ppp* у скрипок и альта вступает бас *pizzicato* на одной ноте, что придает ощущение неизбежности, обреченности. Таким образом должна была закончиться III часть, но композитор решил объединить 3 последние части *attacca*. 16 цифра является связкой между частями, тем самым подготавливая слушателя к финалу.

Финал в темпе *quasi vivo* начинается с унисона всех инструментов, характер очень резкий, все звучит очень дерзко.

IV часть очень схожа с финалами Д. Шостаковича по замыслу: каждый инструмент выдает свою реплику, иногда перебивая друг друга, как будто ссорясь и снова объединяясь в общую колоссальную музыкальную массу, которая в конечном итоге звучит беспощадно, зловеще, как машина-убийца. Один и тот же мотив обыгрывается во всех голосах, словно переключки.

Медленный раздел *Andante* – последний мощный всплеск лирической экспрессии – приводит к кульминации, где вновь звучит главная тема первой части. С постепенного ускорения в цифре 34 начинается кодовый раздел. В темпе *prestissimo* на *pp* проходит унисон, который звучит очень застенливо, как бы издалека. Следом продолжается разногласие инструментов, каждый хочет «высказаться». Они находят согласие и вновь проводят первоначальную унисонную мелодию в ритмическом увеличении, постепенно ускоряя темп.

Квартет № 5 отличается своеобразной формой. После громогласного Финала, где форма четко идет к завершению (есть четкий кодовый раздел), автор решает написать отдельную часть под названием *Coda. Andante sostenuto*. Замысел автора можно понять как послесловие после крика ду-

ши или затишье после бури. В цифре 40 вновь «аркой» возвращается первая тема альты, только теперь она звучит уже смиренно.

Умение играть в различных составах ансамбля – важная сторона каждого профессионального исполнителя. В данном Квартете мы сталкиваемся с рядом проблем, связанных именно с ансамблевой игрой. Есть ошибочное мнение, что если каждый участник хорошо владеет инструментом, то заниматься в составе ансамбля именно техникой игры не принципиально. Напротив, есть определенная сложность найти единое ощущение и удобное положение для всех участников (в данном случае, квартета). Музыка в Квартете довольно сложная для понимания исполнителей, тем более для слушателей – поэтому перед тем, как браться за струнный Квартет № 5 С. Цинцадзе, нужно поближе ознакомиться как с современной музыкой, так и творчеством самого композитора. Данное сочинение требует хорошей технической и эмоциональной подготовки каждого участника квартета.

Буквально с первых тактов I части идет работа над плавностью и текучестью мелодии, передачей тематизма от одного инструмента к другому, тонкого ощущения ладового тяготения к той или иной интонации в мелодии и аккомпанементе. Во II части – в основном, метроритмические и штриховые трудности, много совместных унисонов, что нужно отдельно «вычищать» именно интонационно. Особая трудность в среднем разделе скерцо – длительное *pizzicato* у всех инструментов в быстром темпе, это требует самостоятельных занятий каждого исполнителя, отработки и отточности ритма. III часть сложна именно в художественном плане – нужно четко знать программу части, следить за кантиленной мелодией. В финале много контрастных разделов, нужно уметь быстро перестраиваться на тот или иной характер, при этом учитывая все вышесказанные пожелания. Квартет сложен своей объемностью (пятичастный), масштабностью, художественной выразительностью.

Для Квартета характерен целый комплекс штриховых, динамических выразительных средств, разнообразие которых позволяет каждому продемонстрировать свое исполнительское мастерство и виртуозное владение инструментом. Присутствует обилие тембровых оттенков, виртуозные пассажи и различные виды штрихов и приемов игры на струнных инструментах. Все это говорит о том, что композитор имеет блестящее понимание природы инструмента. Но виртуозный блеск данного сочинения не является господствующим началом, это лишь средство отражения общей идеи и концепции Квартета, позволяющее воплотить эмоциональное содержание и глубокую мысль, заложенную автором.

Для того чтобы Квартет № 5 С. Цинцадзе прозвучал так, как задумано автором, нужно проявить находчивость: быть в постоянном поиске красочных, разнообразных тембров, динамических нюансов, штрихов. В этом Квартете их великое множество. Его можно порекомендовать учащимся высших музыкальных учебных заведений.

Список литературы

1. *Канчели М.* Некоторые особенности музыкального языка С. Цинцадзе (на примере струнных квартетов) // Теоретические проблемы музыки XX века: Сб. статей / Ред.-сост. Ю. Н. Тюмин. Вып. 2. М., 1978. С. 48–68.
2. *Месхишвили Э.* Сулхан Цинцадзе. М., 1970.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Яковлев В. И. Кафедра теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики как научно-исследовательский проект	3
Бакирова К. С. Специфика формирования популярности исполнителя в классической музыке	7
Булатова Д. А., Гаджиева А. А. Смычковые хордофоны тюркских народов в музейной коллекции: Проблемы изучения и сохранения (На материале собрания музыкальных инструментов Российского этнографического музея)	11
Гоптарёв В. Н. Музыкальная культура и образование в современной социокультурной ситуации: Диалектика взаимодействия	16
Зеленкова Е. В. Психолого-педагогические проблемы музыкального восприятия исполнителей	20
Игламова А. А. Фортепианное исполнительство в модификациях современной культуры	25
Михайлова Е. Е. Музыкальные конкурсы: бизнес или искусство?	30
Монасыпов К. Х. О дисциплине «Скрипичная методика» и ценности ее знаний	36
Монасыпов Ш. Х. София Губайдулина. Казанский период	46
Никитина Л. В. Исполнительская концепция: Особенности процесса формирования	51
Шайхутдинов Р. Ю. Мелизматика в баянном исполнительском искусстве Башкортостана	55

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Дубатовская О. А. Неклассические типы хоровой фактуры в современном композиторском творчестве: В. Кузнецов «Поучение старца Зосимы»	61
Исхакова Е. А. Фортепианный цикл Н. Метнера «Забытые мотивы»: К вопросу о композиционном единстве	65
Караев Ю. А. Хоровые сцены композиторов Беларуси в жанре большой оперы последней трети XX века: Композиционно-драматургический аспект	69

Лукоянова Л. П. Конкурсная деятельность как важный ресурс реализации исполнительского компонента образовательных программ в организациях сферы дополнительного музыкально-художественного образования	74
Маклашова Е. А., Михайлов А. А. Камерно-вокальная музыка в творчестве композиторов Англии начала XX века: Особенности формирования стиля	76
Муртазина А. М. Симфоническое творчество Р. Калимуллина	81
Мустафина А. Н. Учебный курс психологической подготовки как важнейший ресурс в повышении качества обучения современных музыкантов-исполнителей	89
Сабитова К. Н. Фортепианные переложения и обработки произведений татарских композиторов	94
Стоянова В. И. «Какое бедствие, что он исчез. Но какой свет нам оставил...»: К столетию Дину Липатти	100
У Мусяо, Загидуллина Д. Р. Хоровые сочинения Хэ Люйтина: Теоретический и исполнительский аспекты	107
Фаррухшин И. И. Октет И. Ф. Стравинского: К проблеме ансамблевого исполнительства на духовых инструментах	116
Фахразиев С. Т., Гоптарёв В. Н. Особенности фразировки в сочинениях для баяна отечественных композиторов второй половины XX века	121
Флакман Я. А. Особенности восприятия вокалистами современной интерпретации оперной классики	127
Хадеева Е. Н., Окунева А. А. Реквием К. Дженкинса: Диалог времен и традиций	131
Шониёзова Д. М. Медиаопера: Особенности жанрового контекстного ландшафта	139
ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА	
Алжейкина Г. В., Алжейкин В. Н. Развитие духового исполнительства в Чувашии в 1920–1930-е годы	144
Алмазова Т. А. Творческий портрет С. З. Басовского	149
Антонова Е. А., Усов А. А. Творческий портрет Елены Никифоровой	152
Байрамова Д. Д. Анне-Софи Муттер: Творческий портрет	156
Басыров А. В., Усова О. В. О роли ударных инструментов в творчестве Дариуса Мийо (На примере Концерта для ударных и малого оркестра)	162
Брагин А. Д. Бенни Греб и его видеошкола «The Language of Drumming»	167
Вильданова К. Г. Русские гастролы Джудитты Пасты	171
Воронцова Е. А. Корнелия Фалькон: Творческий портрет	175
Галиев И. Ф. Ф. Р. Галеев: Жизненный и творческий путь	180

Грибкова Е. В. Из истории развития детской фортепианной музыки ...	187
Данилова Н. Е. К вопросу развития виолончельного образования и исполнительства в Татарстане	191
Дулат-Алеев Д. В. Импровизация в исполнительском и композиторском творчестве Элизабет-Клод Жаке де Ля Герр (1665–1729)	197
Дун Сицзе, Загидуллина Д. Р. Китайский композитор Ду Минсинь: Биографический очерк	201
Едукин Н. Н., Порфирьева Е. В. А. П. Решетникова и ее вклад в становление профессиональной музыкальной культуры Якутии	209
Ельмекеева Е. И. Цикл «прелюдия и fuga» для скрипки: Обзор истории развития	215
Закиев И. З. Жизненный и творческий путь Михаила Крутикова	221
Залялиев А. И. Детская музыкальная школа города Зеленодольска: Исторический очерк	225
Зарипова А. М. Ральф Воан Уильямс: Жизнь и творчество	231
Исламова Э. Е. Проблемы вокального искусства на страницах «Русской музыкальной газеты»	238
Караваева А. В. Ольга Арнольдовна Бренинг: Страницы творческой биографии	245
Карпенко В. Е. К вопросу сочетания восточных и западных традиций в российской музыке (На примере Сюиты для струнного квартета Цзо Чжень Гуаня)	250
Корнишина И. Д. Фортепианное исполнительство и педагогика в Казани: Истоки и развитие	257
Миннахметова А. А. Р. Шуман. Концерт для скрипки с оркестром: История создания и особенности исполнения	260
Мурадымов Р. Р. Хор Татарского государственного академического театра оперы и балета: Годы становления (1939–1956)	264
Паршина А. В. Отделение народных инструментов Ульяновского музыкального училища: Исторический очерк	268
Полесова А. С. Освоение достижений в народно-инструментальном искусстве России – содействие в развитии национального исполнительства на белорусских цимбалах	274
Попов А. С., Потёмкина Д. С. Деятельность отделения народных инструментов Альметьевского музыкального колледжа имени Ф. З. Яруллина и ее значение для развития исполнительства на аккордеоне в Республике Татарстан	278
Протасов А. Ю. Сонаты для баяна отечественных композиторов: Особенности развития жанра	282
Рыжова Т. С., Порфирьева Е. В. «Вариации на тему Шумана» И. Брамса в контексте стиля композитора и развития жанра в западноевропейской музыке XIX века	285
Сабелькина М. А. «Божество» композитора Ярослава Судзиловского: История создания и особенности композиции	291

Сабирова А. Р., Хасаншин А. Д. Cool Jazz: Формирование	295
Семёнова Ю. С. О музыкальной жизни при дворе Екатерины II	303
Строганова В. М. Камилло Эверарди: Певец и педагог	309
Султанова Р. Р. Истоки зарождения традиции отчетных концертов детских музыкальных школ Казани (30-е годы XX в.)	313
Уланова А. С. Марсель Моиз: Биографический очерк	315
Хасанова А. Н., Баннова О. Д. «Остров мертвых» А. Бёклина гла- зами С. Рахманинова	318
Чень Чаопин Композитор Ма Кэ: Жизнь и творчество	326
Шайхутдинов Р. Ю. Музыка Нура Даутова и народные инструмен- ты	329
Шаронова О. С. Творческий портрет Небойша Йована Живковича	331
Якушов Г. О. Русский сюжет на европейской сцене: Опера Рауля Гюнсбурга «Иван Грозный»	336

МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИКА

Абдуллина А. А. Освоение методов активизации начального обуче- ния игре на фортепиано в рамках системы дополнительного профессионального образования	342
Абдулова А. Р. Фантазии для флейты соло Г. Ф. Телемана: К вопро- су об особенностях исполнения	348
Алимбекова Е. Т., Усов А. А. Сулхан Цинцадзе. Хоруми и сачидао в переложении для домры: Особенности исполнения	352
Алмазова Т. А., Гимранова Л. Р. Р. Шуман. Соната № 2 для скрип- ки и фортепиано: Особенности исполнения	356
Аникин М. О. Партия фагота в Симфонии № 7 Д. Д. Шостаковича: Исполнительский аспект	360
Ахунов А. С., Усова О. В. О некоторых особенностях интерпрета- ции партии кларнета в Квинтете для деревянных духовых Джу- лио Бриччальди	365
Варшавская Н. П. Вокальные произведения Георгия Свиридова и их исполнение российскими певцами	370
Ефремова М. А., Семёнова Ю. С. Исполнительские навыки домри- ста: Основные методологические установки в отечественных «Школах игры на домре»	375
Конакова Н. А. Возможности преподавателя ДМШ в повышении компетентности родителей в вопросах нравственного воспита- ния	383
Коцарь Е. Р. Музыкально-патриотическое воспитание учащихся- кадет: Традиции и современность	387
Леонова М. Е. Роль пианиста-концертмейстера в классе оркестрово- го дирижирования. К постановке вопроса	391
Лукьянова Д. Ю. Бенджамин Бриттен. Фортепианный концерт «Diversions» op. 21 для левой руки: Исполнительские особен- ности	397

Мадатова Е. Р. Некоторые специфические черты вокально-хоровой работы в народном и эстрадном коллективах	403
Маслакова М. А. Коллективные формы музицирования: Особенности репетиционной работы в классе ансамбля	406
Никитина С. Г. Работа над ритмом – один из важнейших компонентов музыкальной подготовки (Из опыта занятий с подгруппами ДМШ)	410
Полеха А. Е. Джазовое сольфеджио в вузе: Методология и практика ...	415
Поликарпова Н. В. Роль этнокультурного образования в классе фортепиано ДМШ и ДШИ	420
Салехова Г. М. Вокальный цикл «Из корейской классической поэзии сичжо» Л. Любовского: Стилистические и исполнительские особенности	424
Фунтикова А. И. Каденции к первым частям фортепианных концертов Моцарта № 20 KV 466 (d-moll) и № 21 KV 467 (C-dur): Исполнительские особенности	428
Харисов В. В. Лютня в современной педагогике: Проблемы адаптации гитаристов	434
Чусовитина А. Ф. Джаз в системе детского музыкального образования: ДМШ № 16 имени О. Лундстрема	438
Шакирова А. Х. Струнный квартет № 5 С. Цинцадзе: Особенности исполнения	441

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Выпуск десятый

*Материалы Международной
научно-практической конференции*

Казань, 5 апреля 2017 года

Составитель

ЯКОВЛЕВ Валерий Иванович

Корректор *А. А. Пьянова*

Верстка – *А. А. Пьянова*

Подписано в печать 26.03.2018.

Формат 60x84 1/16. Печ. л. 28,25. Усл. печ. л. 26,27. Тираж 120 экз. Заказ 1839.

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