



му-
зы-

ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

каль-
ное



Мировое музыкальное пространство: наблюдения и открытия

Сайгушкина О. П. Жан Филипп Рамо и его новый инструментальный стиль	2
Дьячкова М. А. Об источниках либретто оперы Э. Хумпердинка «Королевские дети»	8
Михайлова Е. А. Рэгтайм в балете «Парад» Эрика Сати	11
Федусова А. А. Исследование оперы «Брундибар» Г. Красы: на границе этики	14
Рогозин Е. А. Архаика как источник вдохновения. Африканская традиционная музыка в творчестве А. Жоливе	17
У Вэй. Музыкальные журналы города Чунцин во время антияпонской войны (1937–1945)	21
Максименко С. Б. Некоторые наблюдения об образной сфере и стилистике 24 прелюдий и фуг С. Слонимского	23
Стразова Н. С. Особенности стиля произведений С. П. Стразова для детского хора	25
Харлов А. В. К вопросу бытования традиционных пастушьих музыкальных инструментов в Нижегородской области	28

Корифеи отечественной музыки: портреты, очерки, воспоминания

Виноградова О. С. Фортепианное творчество Г. Л. Катуара: часть первая	32
Хитёв С. Е. Из воспоминаний профессора А. Г. Скавронского о своих наставниках	41

Теория и практика исполнительского искусства

Гинзбург В. Л. Камерно-ансамблевое исполнительство: вопросы теории и практики	44
Смирнов С. В. Некоторые принципы вокального интонирования на фортепиано	48

Музыкальная педагогика: концепции, идеи, решения

Жэнь Синьянь, Суханова Т. Б. Об особенностях музыкально-педагогической концепции Линь Яоцзи	57
Васильева Н. Вл. Курс «Основы библиографии» в обучении студентов-музыковедов (заметки педагога)	62
Перешеина М. Ю. Особенности работы с гитарным ансамблем на начальном этапе обучения в ДМШ	66

Научный журнал
Издаётся с ноября 2015 года.
Выходит 1 раз в полугодие.

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки».

Журнал зарегистрирован Федеральной
службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых
коммуникаций — свидетельство о
регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС77-65183 от 28 марта 2016 года.

Издание включено в систему Российского
индекса научного цитирования
(договор № 38-02/2016 от 05.02.2016).

Главный редактор

О. А. Красногорова

Заместитель главного редактора

Т. Б. Суханова

Редакционная коллегия

А. М. Меркулов

А. Куртев (Болгария)

О. П. Сайгушкина

Т. Я. Железнова

О. А. Воробьева

Т. Е. Щикунова

Е. В. Приданова

О. М. Зароднюк

А. А. Евдокимова

Т. Р. Бочкова

Б. В. Косяченко

Е. А. Артемьева

И. А. Юсупова

Компьютерная верстка Л. С. Рыжова

Дизайн обложки В. А. Музыченко

Корректор Л. А. Зелексон

Подписано в печать 04.06.2019.
Дата выхода в свет 07.06.2019.
Формат 60*84/8. Усл. печ. л. 7,91.
Тираж 100 экз. Заказ № 198.

Отпечатано: ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки»
603950, Нижний Новгород, ГСП-30,
ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Свободная цена

Статьи, поступающие в редакцию,
рецензируются. За достоверность
сведений, изложенных в публикациях,
редакция ответственности не несет.

Жан Филипп Рамо и его новый инструментальный стиль

*Сайгушкина Ольга Павловна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
общего курса и методики
преподавания фортепиано
Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова
E-mail: olgasaigush@mail.ru*

*В данной статье освещается
разносторонняя творческая
деятельность Жана Филиппа
Рамо — французского
композитора, музыкального
теоретика, органиста, скрипача,
клавесиниста, автора оперно-
балетной и инструментальной
музыки, создателя нового
клавирного инструментального
стиля.*

Ключевые слова:

*Жан Филипп Рамо, трактат
о гармонии, оперно-балетная
и клавирная музыка, новый
инструментальный стиль*



он был знаменитым ученым, основоположником учения о гармонии, которое изложено в полутора десятках трактатов. Его капитальный труд, изданный в 1722 году, назывался «Трактат о гармонии, сведенной к своим естественным принципам». Осмыслив и обобщив гармонические явления, которые до этого описывались в теории музыки как изолированные, он первым попытался установить их причинно-следственные отношения [9, 12]. Согласно представлениям Рамо, все музыкальные явления вытекают из колебаний звучащего тела, создающего ряд обертонов от основного тона, и именно в этом законе проявляются высшая красота и правдивость [4, *Стлб.* 536]. И хотя Рамо считал, что музыка — «физико-математическая наука; в ней звук есть предмет физики, отношение между различными звуками — предмет математики, ее цель — доставить удовольствие и создать в нас различные стра-

сти» (цит. по: [1, 264]), это не мешало ему повторять: «Когда мы сочиняем музыку, не время вспоминать правила, которые могут держать в рабстве наше вдохновение» (цит. по: [7, 15]). Подобная позиция выглядит очень современной, созвучной попыткам композиторов XX—XXI веков поставить композиционную технику на рациональную, системную, а иногда и чисто математическую основу, не утратив при этом эмоциональной выразительности.

Рамо был человеком довольно замкнутым, углубленным, постоянно погруженным в обдумывание творческих идей, при этом очень целеустремленным, если это касалось любимого искусства, которое он почитал делом всей своей жизни. Карьерные соображения были ему совершенно чужды. Так, будучи уже в зрелом возрасте приближен ко двору, он обнаружил глубокое равнодушие к славе и публичности, нежелание угождать или участвовать в каких-бы то ни было придворных интригах. По свидетельствам биографов, Рамо нередко даже прятался от поклонников, жаждущих выразить ему свое восхищение, не зная, что ответить на похвалы и как себя при этом держать. Зато его очень волновало мнение коллег по поводу его музыки и научных штудий. И нужно отметить, что, обосновавшись в столице уже в середине своей жизни, он был очень быстро признан выдающимся ученым, а потом и композитором — именно в такой последовательности.

Творчество великого француза — Жана Филиппа Рамо, старшего современника И. С. Баха, Ф. Генделя, Д. Скарлатти — переживает сегодня настоящий расцвет. В сентябре 2019 года исполняется 255 лет со дня его кончины (1683–1764). За свою долгую, насыщенную творческими поисками жизнь Рамо сочинил десятки оперных, балетных, вокально-хоровых, инструментальных сочинений. Кроме того,



Слава ученого даже в некотором отношении затмевала славу композитора. Знаком особого признания его как равного лучшим умам своего времени была книга «Элементы теоретической и практической музыки согласно принципам г-на Рамо». Ее опубликовал знаменитый математик, ближайший соратник Дени Дидро, по создававшейся тогда энциклопедии наук, искусств и ремесел Жан Ле Рон д'Аламбер, который популярно изложил основные теоретические положения Рамо, за что композитор был бесконечно ему благодарен.

4 Биографические сведения о Рамо очень скудны. Доподлинно известно, что в отличие от своих предшественников Жана Батиста Люлли и Франсуа Куперена — столичных жителей и придворных музыкантов, Рамо получил более богатый жизненный опыт, изъездив в первые сорок лет своей жизни половину Франции и побывав в северной Италии — в Милане. Рамо охотно принимали на службу в церкви и соборы провинциальных городов. Он был искусным органистом, великолепно импровизировал, мастерски играл на скрипке. Есть в его жизни и такой эпизод, как игра на скрипке в составе труппы итальянских актеров, дававших свои представления на улице. В 1720-х годах Рамо начал сотрудничать в спектаклях Парижской ярмарки [2, 10]. Именно там широкая публика впервые познакомилась со знаменитым рондо «Дикари», которое впоследствии вошло в балет «Галантные Индии» и стало своего рода символом веселья и раскованности. Ну и, очевидно, он не пренебрегал игрой на клавесине, поскольку играть на нем научился даже раньше, чем

читать. Отец, музыкант-органист, сам учивший музыке своих детей, был очень взыскательным и строгим педагогом. Из 11 детей Жана Рамо трое, в их числе Жан Филипп, стали профессиональными музыкантами [5, 8].

Творческие помыслы Рамо-композитора в основном были устремлены к музыкальному театру, именно в нем он видел свое предназначение, именно там мечтал реализовать себя. Удивительным, уникальным является тот факт, что Рамо начал сочинять свои оперные и балетные спектакли в 50-летнем возрасте, посвятив этому главному делу своей жизни 30 лет и создав за эти годы около 30 опер и балетов. По жанрам они были очень разнообразны: оперы, оперы-балеты, комедии-балеты, лирические комедии, пасторали, отдельные балетные акты с пением и музыкальные номера (см., например: [7, 15]).

При жизни композитора его театральные сочинения воспринимались неоднозначно, но не оставляли публику равнодушной. Критики обвиняли его в чрезмерной учености, перусложненности гармонического языка, непреодолимых трудностях вокальной партии, а также в излишних симпатиях к итальянской опере в ущерб французским национальным традициям. Острый интерес к творчеству Рамо привел даже к известной «войне люллистов и рамистов» — противостоянию сторонников Люлли и Рамо. После смерти Рамо его действительно непростые для исполнения театральные сочинения постепенно ушли с театральных подмостков. Одной из главных причин послужило то, что «музыкальные сокровища, содержащиеся

в партитурах Рамо, по образному выражению В. Брянцевой, были «мертвой хваткой» зажаты в тисках безнадежно устаревших условно-мифологических «галантных» либретто, во времена Рамо ставших в подавляющем большинстве ничтожными, а то и нелепыми по содержанию» [5, 4].

Величие Рамо во всей полноте было осознано спустя век после его кончины. Начиная с 70-х годов XIX века, творческое наследие Рамо вышло из периода глубокого забвения, о его музыке и научно-теоретических изысканиях был написан ряд статей и монографий, стали исполняться некоторые его сочинения, возобновлялись лучшие оперно-балетные постановки. В 1895 году началось издание полного собрания сочинений с подробными историческими и текстологическими комментариями под общим руководством Сен-Санса при участии Клода Дебюсси, Венсана д'Энди, Поля Дюка и других видных композиторов. К сожалению, этот грандиозный проект так и не был завершен в связи с тяжелым экономическим кризисом, разразившимся после первой мировой войны [5, 4–5]. Особенно пылким почитателем Рамо был Дебюсси, который посвящал ему восторженные строки в своих статьях и музыкальные опусы: первая тетрадь «Образов» открывается, как известно, пьесой «Посвящение Рамо».

В наши дни творчество Рамо активно пропагандируется. Чем дальше мы уходим от той эпохи, тем выше оцениваем его композиторские и исследовательские достижения, прогрессивные эстетические взгляды, неконформизм, с которым он отстаивал

свои творческие позиции. Росту интереса к личности Рамо способствует и увлечение искусством эпохи барокко, проявляющееся, в том числе, в стремлении к аутентичному исполнению. Причем, это стремление удивительным образом сочетается с обновленным современным подходом, с заметно расширившимся в последние десятилетия режиссерским участием в создании оперных и балетных спектаклей. Во многих европейских странах появляются интереснейшие музыкальные постановки, в которых оперы и балеты Рамо получают второе дыхание. Все глубже осознается то, какая ироничность была заложена композитором в эти условные, устаревшие сюжеты. Празднично-красочные театральные постановки, такие, например, как балет «Галантные Индии»¹ со знаменитым добавленным актом «Дикари», лирическая трагедия «Ипполит и Арисия»², лирическая комедия «Платея»³ и многие другие, все ярче выявляют богатства музыкального языка композитора, его созвучность сегодняшнему дню.

Большой вклад в возрождение наследия Рамо вносит прославленный коллектив — Les Arts Florissants⁴ («Цветущие искусства»). Этот барочный ансамбль, названный в честь оперы Шарпантье, создан в 1979 году по инициативе франко-американского клавесиниста и дирижера Уильяма Кристи. Он заслуженно считается эталоном аутентичного исполнительства. Музыканты ансамбля играют на исторических инструментах времен барокко, солисты поют в старинной манере, а клавесинист, он же дирижер, руководит ансамблем. Под руководством

Уильяма Кристи были поставлены многие шедевры барочного искусства; особенно часто звучала музыка Рамо в юбилейном сезоне 2013–2014 годов. Была представлена программа под названием «Сад господина Рамо», исполнялись его Большие мотеты, была возобновлена постановка балета «Сладкая ложь» в парижской Опера Гарнье. Опера «Платея» увидела свет на сценах театров Парижа, Вены, Нью-Йорка. Свой вклад в возрождение музыки Рамо вносит и ансамбль Les Talens Lyriques («Лирические дарования»). Ансамбль назван по подзаголовку оперы-балета Рамо «Празднества Гебы» (1739). Созданный французским клавесинистом и дирижером Кристофом Руссе в 1991 году этот коллектив также специализируется на аутентичном исполнении барочной музыки⁵.

Клавирная музыка Рамо постоянно звучала в исполнении выдающихся пианистов и клавесинистов XX века — Густава Леонхарда, Робера Казадезюса, Ванды Ландовски, Эмиля Гилельса, Надежды Голубовской и других. Звучит она и в наши дни в исполнении Алексея Любимова, Скотта Росса, Кристофа Руссе, Кеннета Гилберта. Григорий Соколов также включил в свой концертный репертуар клавирную Сюиту d-moll. Большой интерес публики к программам из музыки Рамо свидетельствует о новом ее осмыслении в наши дни.

Клавирным сочинениям, по всей видимости, сам Рамо не придавал такого же большого значения, как театральным. Ему принадлежит «всего» 47 сольных пьес. По сравнению с Франсуа Купереном (1668–1733), написавшим около 250 пьес,

из которых были составлены 27 сюит, клавирное наследие Рамо выглядит очень скромно.

Большая часть сольных и ансамблевых пьес имеет названия — иногда они отражают стремление композитора к изобразительности: «Курица», «Переключение птиц», «Вихри», «Хромуша», «Танец вязальщиц». Иногда, как и Куперен, Рамо «рисует» музыкальные портреты: «Радостная», «Игривая», «Назойливая», «Болтливая», «Застенчивая». Названия других отражают жанровую природу пьес: аллеманда, куранта, сарабанда, жига, менуэт, гавот, ригодон.

В 1741 году Рамо сочинил также шесть концертных пьес для клавесина с другими инструментами (флейтой, скрипкой, виолой да гамба), которые именуются также концертами. В эпоху Рамо существовала традиция называть концерты для клавира с инструментами именами собственными. Так, один из концертов называется «La Roupinière» — по имени выдающегося покровителя искусств и мецената, частным оркестром которого Рамо руководил более 20 лет. Именно в доме Рупиньера произошли его встречи с большинством либреттистов, здесь же Рамо познакомился с Вольтером. Другие названы именами известных композиторов и гамбистов, его друзей — «Форкре», «Маре». «Кюпи» — название одного из концертов и имя выдающейся танцовщицы — Мари-Анн Кюпи де Камарго, которая первой исполняла очень сложные новые элементы так называемого «высокого» танца со смелыми прыжками. Не был композитор и себя — одна из самых жизнеутверждающих мажорных пьес названа «Рамо».



Сольные клавирные пьесы, несмотря на их относительную немногочисленность, прославили его имя и получили даже более широкое распространение, чем другие сочинения. Все они были опубликованы при жизни композитора. Первый сборник, появившийся в 1706 году, был издан очень небольшим тиражом и только благодаря чуду дошел до нас. Единственный последний его экземпляр был обнаружен уже в конце XIX века. Два других сборника вышли в 1724 году и около 1728 года.

6

Широкий музыкальный кругозор, впечатления, полученные в путешествиях, сочинение и исполнение музыки разных, в том числе более «низких» жанров, ощутимо повлияли на музыкальный язык Рамо. Новизна проявилась в мелодической и гармонической простоте, вместе с тем оригинальности, иной, по сравнению с предшественниками, ритмической и фактурной организации материала, а образная яркость и бросающаяся декоративность сделали многие пьесы настоящими «шлягерами».

Уильям Кристи называет Рамо самым великим «танцевальным» композитором, жившим до Стравинского. Речь идет не только о той танцевальности, которая естественным образом проявляется в жанровых пьесах, но и о танцевальном начале вообще, о духе, о природе танцевальности, пронизывающей всю музыку Рамо, делающую ее ритмически упругой, стройно организованной, вызывающей активную реакцию сопереживания.

Вполне естественно сравнивать двух великих представителей французского клавесинного искусства — Рамо и Куперена. В этом случае особенные черты

каждого проявляются с наибольшей рельефностью. Так, если говорить о танцевальном начале, то сразу становятся заметными новые черты, привнесенные Рамо. Танцевальность Куперена — плавно-скользящая, текучая — это чинные придворные «низкие» танцы в костюмах, обремененных многими деталями, с предписанными этикетом движениями. Танцевальность Рамо (и как характерный пример — тамбурины) тяготеет к простонародной основе — более свободному, широкому, амплитудному движению. Это танцы на свежем воздухе, танцы с прыжками и отбиванием ритмических акцентов.

Изменения такого рода привели к совершенно иной организации клавирных пьес — они стали проще, прозрачнее, а форма их легко воспринималась на слух. Вместе с этим у Рамо возникает стремление к поэтической, лирической трактовке танца — к созданию образа танца. Эта тенденция в дальнейшем развивается и идет очень далеко — через творчество Шопена к «Вальсу» Равеля и современному, очень разнообразному пониманию танцевальности. Естественность, интуитивное постижение стихии движения играет в воплощении «портрета танца» Рамо основополагающую роль. Здесь уместно вспомнить термин, который, сам того не желая, «создал» С. Дягилев, как известно, назвавший равелевский «Вальс» не балетом, а «портретом балета», мотивируя тем самым свой отказ поставить на эту музыку театральный спектакль.

Традиционные пьесы старинной сюиты, особенно такие, как аллеманда, все еще сохраняют у Рамо полифоничность

и комплементарность ритмики, но куранта и сарабанда преобладают. Куранта становится не столь сложно-сплетенной и ритмически прихотливой. В куранте из Третьей сюиты появляется яркий главный мотив-тезис и устремляющиеся вперед фигуры. В жанре сарабанды Рамо предпочитает, в отличие от Куперена, воплощать разновидность «*sarabande tendre*» [3, 395] — более подвижный и лирический танец, нежели «*sarabande grave*» — медленную медитативную пьесу нередко траурного характера, более привычную для нашего слуха, воспитанного на музыке Баха. В этом ряду иными выглядят знаменитые мюзет и тамбурины из Сюиты e-moll, и не только потому, что они не являются традиционными номерами сюиты, они совершенно отличаются по складу — это не только прикладные танцы, но еще и танцы-образы. Недаром впоследствии композитор использовал их в своей сценической музыке, где они с успехом также выполняли двойную функцию.

Очень велика роль новых видов фактуры: Рамо, как и его великий современник Д. Скарлатти⁶, предвосхищает появление нового фортепианного стиля. Куперен в основном тяготеет к созданию полифонической фактуры, в которой мелодические линии, обильно «уснащенные» мелизматикой, образуют, как правило, трехголосие. При этом нередко возникает впечатление прекрасного единообразия, непрерывного плетения узоров, изысканной монотонности. У Рамо же преобладают яркие, рельефные мелодии с уже ясно проявляющимся гомофонно-гармоническим сопровождением.

Благодаря этому сочинения Рамо для клавира воспринимались как колоритные, доступные и запоминающиеся.

Важное фактурное новшество — более широкое использование фигурационного письма. Наиболее показательным примером яркого, размашистого, броского типа письма может служить пьеса «Цыганка», в ее фигурациях есть интонации, очень напоминающие знаменитые секвенции Вивальди, концерты которого получили признание у французской публики. На клавесине не существовало демпферной педали, но фигурации, несущие в себе возможность исполнения их на педали, предвосхищают виртуозное фортепианное письмо. Именно поэтому пьесы Рамо не теряют в выразительности при исполнении их на фортепиано. К тому же такие способы изложения заметно расширяют общий фактурный диапазон, открывая тем самым новые возможности. В «Цыганке» и некоторых других пьесах заметна направленность мышления Рамо к сонатной форме. Динамичность развития, структуризация материала, контрастные противопоставления, элементы разработанности — все это также говорит о новом типе инструментального мышления Рамо.

Иначе Рамо подходит и к традиции богато орнаментировать клавесинные пьесы, идущей от Куперена. Старший из французских клавесинистов использует орнаментику как средство сделать музыку текучей, длящейся, младший, напротив, подчеркивает с помощью украшений ритмические акценты. Ощущения упругости и энергии движения, возникающие у Рамо, вытесняют купереновские вязкость, прихотливость, затушеванность

тактовых акцентов. Купереновский подход был вполне оправданным, так как непродолжительность клавесинного звука не была рассчитана на исполнение более певучих, протяженных мелодий. Однако же, Рамо, как бы предвидя возможности нового инструмента, уже не использует мелизмы для продления быстро угасающего звука.

Некоторые миниатюры Рамо («Нежные жалобы», «Беседа муз») являются своеобразными пьесами-настроениями, наполненными эмоцией, причем эмоцией экспрессивной, концентрированной. Они сразу легко запоминаются и подолгу сохраняются в памяти. Нельзя не согласиться с В. Брянцевой, усмотревшей в миниатюрах Рамо романтические тенденции, предвосхищающие «ту линию, которая пройдет в творчестве ряда композиторов XIX и даже XX веков, особо приверженных к психологически-углубленной, но общительно-демократической “доверительной” лирике, — таких как Шуман и Григ, Чайковский и Рахманинов, в некоторой мере — Франк» [3, 403].

Если в творчестве Куперена преобладают пьесы равнозначные, прекрасные в своем изяществе, но в определенном смысле сливающиеся в единый непрерывный поток музыки, то у Рамо это индивидуализированные, незабываемые образы. Достаточно вспомнить знаменитую «Курису». У. Кристи отмечает, что за яркой изобразительностью в ней скрываются подлинная драматичность и богатое мотивное и фактурное развитие. Можно добавить, что этот многоплановый образ соединяет в себе юмористический подражательный момент, который, вместе с тем,

скрывает под собой полные серьезности переживания. Именно эта глубина смыслов, наряду с подлинной виртуозностью, завораживает, оставляет неизгладимое впечатление. Большую роль здесь играет и ритмика, которая не столь причудлива и мелко детализирована, как у Куперена. Ее более крупные и отчетливые рисунки придают клавирной музыке Рамо характер энергичной устремленности, подчеркивают четкость контуров и рельефность мелодических линий. Музыке Рамо свойственна и большая, чем у Куперена, смелость гармонического языка и модуляционного плана в целом. Особенно показательна в этом отношении пьеса с приметным названием «Энгармоническая». Здесь уместно вспомнить и о Рамо-теоретике, который утверждал, что настоящая выразительная мелодия зарождается в недрах гармонии.

Все эти черты, сформировавшиеся в «клавесинном» периоде творчества Рамо, предвосхищали и формировали ту театральность мышления, которая была с блеском воплощена в лучших произведениях его оперно-балетной музыки. Такие качества музыки Рамо, как живость, яркость мироощущения, вкус, чувство пропорций, преклонение перед красотой, изящество, эмоциональность, гармоничность, вызывавшие восхищение у многих композиторов и исполнителей, явились воплощением лучших черт национального искусства. «...В творчестве Рамо жила чистая французская традиция, сотканная из чарующей хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе, жила традиция без немецкой претензии на глубину, без потребности, стуча кулаками подчеркивать смысл



происходящего <...>, — отмечал Дебюсси. — Ее значительные и присущие французскому духу главные качества — это “ясность в выражении чувств”, а также “точность и собранность формы»» [6, 77–78].

Примечания

¹ Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/8696>

² Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/1814>

³ Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/8697>

⁴ Режим доступа: http://www.mariinsky.ru/company/priglasennyye_kollektivy/les_arts_florissants/

8 ⁵ Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/19338>

⁶ Недаром монография И. А. Окраинец так и названа: «Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю» [8].

Литература

1. Адамян А. Эстетика Рамо (1683–1764) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л.: Музгиз, 1963. С. 255–264.
2. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и его клавесинное творчество // Полное собрание сочинений для клавесина / под ред. Л. Рощиной. М.: Музыка, 1972. С. 5–10.
3. Брянцева В. Дебют Рамо-композитора // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1973. С. 371–404.
4. Брянцева В. Рамо // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т. 4. Стб. 532–538.
5. Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М.: Музыка, 1981. 306 с.
6. Дебюсси К. В «Schola Cantorum». Исполнение I и II актов «Кастора и Поллукса», музыка Ж. Ф. Рамо (1683–1764), под управлением г-на Венсана Д'Энди. — В концерте Ламурё // Статьи. Рецензии. Беседы. М.: Л.: Музыка, 1964. С. 75–79.
7. Малиньон Ж. Ж. Ф. Рамо / пер., предисл., коммент. А. Вульфсона. Л.: Музыка, 1983. 126 с.
8. Окраинец И. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М.: Музыка, 1994. 208 с.
9. Рыжский И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1. М.: Музгиз, 1934. 180 с.

Об источниках либретто оперы Э. Хумпердинка «Королевские дети»

Дьячкова Марина Александровна
студент Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки
E-mail: kiser.koshak@mail.ru

*Научный руководитель —
Векслер Юлия Сергеевна*
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
музыки Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки

*Статья посвящена изучению
источников либретто
сказочной оперы немецкого
композитора Э. Хумпердинка
«Королевские дети». В статье
рассматриваются параллели
со сказками братьев Гримм,
литературными жанрами, а
также творчеством Р. Вагнера,
оказавшим существенное
влияние на либреттиста
«Королевских детей» —
Эльзу Бернштайн.*

Ключевые слова: Э. Хумпердинк,
Э. Бернштайн, Р. Вагнер,
«Королевские дети», либретто,
сказочная опера

Среди многочисленных учеников и последователей Рихарда Вагнера выделяется имя Энгельберта Хумпердинка — автора многих сочинений для оркестра и музыкальной сцены. Его опера «Гензель и Гретель» (1893) [1, 149] становится частым

гостем в репертуаре немецких театров зимними вечерами ближе к Рождеству. В России он известен мало — имя композитора упоминается лишь в связи с исторически первым применением Sprechstimme [3, 19] (в мелодраме «Королевские дети»). К сожалению, в настоящий момент другие его сочинения не столь известны, и потому лишь изредка появляются на публике.

Одно из них — опера «Королевские дети», созданная в 1910 году; это история о любви Королевского сына и Пастушки, пороках общества и чистоте души. Либретто причудливо соткано из мотивов сказок братьев Гримм; в нем угадываются черты различных литературных жанров: от шванка до легенды и сказки; сказывается и влияние музыкальных драм Рихарда Вагнера, с которыми были знакомы как композитор, так и либреттист.

Опере «Королевские дети» предшествовало создание мелодрамы на текст в то время достаточно известной писательницы Эльзы Бернштайн [4, 18]. Еще в детстве ей удалось побывать на постановке «Кольца нибелунга», а либретто многих опер Рихарда Вагнера девочка знала чуть ли не наизусть. Дом ее семьи часто посещали многие талантливые люди — художники и писатели, у которых Эльза многому научилась. Будучи одаренной актрисой, она часто выступала в магдебургском театре, где играла главные роли. Вскоре Бернштайн навсегда покинула сцену из-за болезни глаз. Тем не менее ее

литературный талант, раскрывавшийся еще в детстве, начинает бурно развиваться именно в эти годы. Эльза много сочиняла и даже нашла поддержку в лице будущего мужа — адвоката и литературного критика Макса Бернштайна. Со временем она стала известна; писала под псевдонимом «Эрнст Розмер», который поставила в том числе и под драмой «Королевские дети». Ее отец — известный в то время писатель Генрих Поргес — попросил Энгельберта Хумпердинка сочинить музыку для этого текста. В 1897 году в Мюнхене состоялась премьера мелодрамы, имевшей большой успех у публики. Сам же композитор настаивал на необходимости создания традиционной оперы на это либретто, и долгое время спустя ему это удалось — в 1910 году «Королевские дети» наконец приобрели тот облик, в котором сочинение исполняется и по сей день.

Обратимся непосредственно к либретто оперы. Драма Бернштайн содержит три действия, каждое из которых посвящено одному из главных персонажей: Пастушке, Королевскому сыну и Шпильману.

Первое действие оперы происходит в заколдованном лесу неподалеку от города Хеллабрунн. В старой хижине живут Ведьма и Пастушка с гусями. Чародейка заставляет преемницу испечь заколдованный хлеб: кто съест его целиком — увидит все свои мечты, но съевший лишь половину — умрет. К дому Пастушки приходит



охотник, оказавшийся Королевским сыном. Он предлагает ей уйти с ним, но чары не пускают девушку на волю. Королевский сын оставляет ей корону и уходит. К вернувшейся Ведьме заходят жители Хеллабрунна — Вязальщик, Дровосек и Шпильман. Их интересует будущий король. Ведьма отвечает, что его нужно ждать завтра в полдень, у главных ворот. Дровосек и Вязальщик быстро уходят, а Шпильман говорит с Пастушкой и понимает, что обещанный правитель — это она. Сила небес разрушает чары.

10

Второе действие — рассказ о пороках и глупости жителей города, которым противостоит Королевский сын. Подготовка к встрече короля обставлена пышно, но когда выясняется, что их будущий повелитель — Пастушка в простых одеждах, горожане выгоняют и ее, и Королевского сына прочь.

Третье действие драмы — мрачная развязка. Зима. В избушке Ведьмы одиноко сидит Шпильман. Пришедшие Дровосек и Вязальщик не могут уговорить его вернуться в город, но их дети убеждают музыканта в необходимости спасти Королевского сына и Пастушку. Они отправляются вглубь леса.

К хижине выходят королевские дети. Замерзшие и уставшие, они просят крова и еды, но получают отказ. Королевский сын ломает свою золотую корону и отдает за хлеб, найденный в избушке. Дети съедают свои половинки, после чего умирают в объятиях друг друга. Их засыпает снег.

Вернувшийся музыкант находит их застывшие тела и помещает на носилки. В его словах — скорбь по утраченному будущему.

Немецкий музыковед Бернд Дистелькамп указывает на ряд сказок братьев Гримм со схожими характерами и мотивами: это «Гусятница» (КНМ 89), «Сын короля, который ничего не боялся» (КНМ 121), «Необыкновенный музыкант» (КНМ 8), «Король Дроздобород» (КНМ 52) и «Гусятница у фонтана» (КНМ 179) [Ibid., 42].

Из сказки «Гусятница у фонтана» Бернштайн почерпнула значительную часть сюжетной канвы первого действия: в драме виден тот же заколдованный лес, старая избушка, Ведьма и девушка; присутствует мотив освобождения от чар. Тем не менее в сказке Ведьма — персонаж, восстанавливающий справедливость, а в пьесе — действующий согласно своим интересам. Кроме того, у Гримм освободителем становится будущий муж девушки, а не Шпильман.

«Сын короля, который ничего не боялся» содержит прообраз Королевского сына Бернштайн: это храбрый молодой человек благородного происхождения, не страшщийся трудностей.

Сказки «Король Дроздобород» и «Необыкновенный музыкант» дали писательнице ключи к созданию Шпильмана — умного и чуткого музыканта. Здесь же мельком проскакивает и образ простодушного Дровосека.

В драме Эльзы Бернштайн возникают характерные сказочные черты [3, 496]: повторяемость мотивов, условность времени, числовая символика, отсутствие имен у персонажей — наличествует лишь их функция: Ведьма, Дровосек, Королевский сын и т. д. Кроме того, на жанр намекает и сам подзаголовок сочинения: «Немецкая сказка».

В то же время вольное обращение со сказочными мотивами, разрушение типичных для сказки архетипов, а также мрачная концовка со скрытой критикой общества указывают на жанр литературной сказки [3, 231], которая хоть и основана на сказке фольклорной, но все же имеет гораздо больше внутренней свободы, чем ее предшественница.

Намечаются и параллели с немецким шванком [3, 607]: персонажи Дровосек и Вязальщик, равно как и многие жители города Хеллабрунн, — не более чем насмешка и пародия. Они глуповаты, простодушны и алчны: Дровосек и Вязальщик купаются в лучах незаслуженной славы. Их образы смешны и поучительны.

От легенды [3, 217]: «Королевские дети» берут свою временную протяженность сразу в прошлом, настоящем и будущем; чудесные события драмы — это не вымысел, а исторический факт, нечто свершившееся. Помимо этого, главные герои — Королевский сын и Пастушка — отнюдь не статические образы. На протяжении пьесы они развиваются и изменяются, проходя путь становления героя, который должен спасти этот мир от бед.

В «Королевских детях» обнаруживаются параллели с творчеством Рихарда Вагнера, причем как на уровне текста, так и на уровне самой музыки. Мотив заколдованного хлеба драмы подобен мотиву любовного напитка оперы «Тристан и Изольда»; небесное вмешательство можно усмотреть в «Лоэнгрине» и «Парсифале», а образ Шпильмана — в «Нюрнбергских мейстерзингерах». Мотив несбывшегося пророчества «Кольца нибелунга» перекликается с

пророчеством Ведьмы, а развращающая власть золота — с золотой короной, пусть и косвенно, но принесшей королевским детям много зла.

На музыкальном уровне параллели с вагнеровскими операми также ясно различимы: Энгельберт Хумпердинк, питавший особую любовь к творчеству своего учителя, перенял его идеи. Именно по этой причине «Королевские дети» — музыкальная драма, хоть и созданная на условно-сказочный сюжет. Наличие вступления к каждому из трех действий, сквозное развитие, лейтмотивная система, колоссальная роль оркестра, наличие крупных хоровых сцен-комментариев, схожее музыкальное оформление образов — это и многое другое говорит об огромной роли

творчества Вагнера в создании оперы «Королевские дети».

Исходя из вышесказанного, следует сделать ряд выводов. Во-первых, драма Эльзы Бернштайн представляет собой удивительный сплав литературных жанров, а также сказочных мотивов, по-особому переосмысленных писательницей. Во-вторых, на создание оперного либретто повлияли и музыкальные драмы Рихарда Вагнера, параллели с которыми отчетливо просматриваются в ряде главных сюжетных мотивов: хлеба, небесных сил, жертвы и т. п. В-третьих, «Королевские дети», несмотря на сходство с рядом опер байройтского маэстро, остаются самобытным и уникальным явлением, ярким образцом оперного творчества Энгельберта Хумпердинка.

Литература

1. Кенигсберг А. От Вебера до Рихарда Штрауса: 24 немецкие оперы XIX — первой половины XX вв. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010. 227 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Николюкин. М.: НПК Интелвак, 2001. 798 с.
3. Ольшеская А. В. Русская мелодекламация: Серебряный век: дис. ... канд. искусствовед. М., 2015. 303 с.
4. Distelkamp B. Eine innige Verschmelzung von Wort und Musik: Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Märchenoper "Königskinder" von Elsa Bernstein und Engelbert Humperdinck. Siegburg: Rheinlandia-Verlag, 2003. 212 S.



Рэгтайм в балете «Парад» Эрика Сати

*Михайлова Екатерина Алексеевна
студент Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки
E-mail: katay61997@mail.ru*

*Научный руководитель —
Векслер Юлия Сергеевна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
музыки Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки*

*В статье рассматривается
жанр мюзик-холла и рэгтайма
в балете «Парад» Э. Сати.
Анализируется первоисточник
рэгтайма и внесенные в него
изменения. Сравнивается
работа с рэгтаймом Э. Сати и
И. Стравинского.*

***Ключевые слова:** И. Сати,
мюзик-холл, рэгтайм, балет,
«Таинственный рэг»*

Балет «Парад» написан по заказу известного антрепренера Сергея Дягилева. Его идейным вдохновителем стал французский писатель и драматург Жан Кокто. Организатор «Русских сезонов» славился искусством превращать скандал в триумф, не боялся эпатировать публику новой смелой музыкой. Произведение Сати не стало исключением. Сати об этом сказал так: «Целью Дягилева был скандал и только скандал. Ради этого организовывались все подручные средства. Именно ради скандала театр Шатле подходил как нельзя лучше» [4, 323]. Пиар-менеджером спектакля стал «признанный

мастер скандала» [4, 323] французский поэт Гийом Аполлинер. Он написал к балету манифест «Нового духа», в котором обозначил его термином «сюрреалистический», и провозгласил композитора «музыкантом-новатором». Постановка пропитана духом скандала: кубистические декорации и костюмы Пикассо, модернистская хореография Мясина стали «красной тряпкой для быка». Бессюжетное либретто принадлежало Жану Кокто, и именно он предложил использовать печатную машинку, пистолет, звук сирены и другие шумовые предметы. Смешение высокого и низкого в спектакле, по мнению американской исследовательницы Мэри Дэвис, предвещало появление модернизма.

Название балета не всегда правильно переводится на русский язык. «Парадом» называют выступление ярмарочных зазывал (в балете — в виде менеджеров), привлекающее внимание к представлению, состоящему из отдельных номеров в жанре мюзик-холла: китайского фокусника, малышки-американки и акробатов.

Музыка Сати была более близка атмосфере театра-кабаре, чем академическому искусству. В партитуре «Парада» композитор постарался отразить культурную жизнь Франции военного времени. В годы создания балета в светском обществе было модно посещать заведения развлекательного характера, такие как мюзик-холл, театр варьете и цирк. Для мюзик-холла характерна резкая смена и сопоставление череды музыкальных событий, индивидуальных по стилисти-

ке. В балете эти мюзик-холльные черты хорошо сочетаются с традиционной симметрично выстроенной французской формой. Музыка также была написана в духе мюзик-холла. Это череда небольших простеньких мелодий с незамысловатым аккомпанементом, основанным на оstinato или повторяющихся фигурах.

Мюзик-холл — это разновидность эстрадного театра, на сцене которого демонстрируются эстрадные концерты или спектакли (обозрения, ревю). Программа выступлений состоит из кратких разножанровых номеров. Родиной мюзик-холла является Лондон. Изначально артистами были обычные посетители одной из таверны на окраине города, затем хозяин заведения стал вводить профессиональных мастеров: певцов, акробатов и фокусников. Выйдя из среды баров, мюзик-холл образовал самостоятельный театр. Именно образ Малышки-Американки с ее танцевальной музыкой укрепляет связь балета с мюзик-холлом. Прообразом маленькой героини стали голливудские звезды: Перл Уайт и Мэри Пикфорд. В мюзик-холлах Парижа исполнительницы копировали этих двух американских актрис, выступая под именами «Мисс Рэгтайм» и «Мисс Флоренс, малышка-янки». В либретто Кокто перечисляет движения Малышки-Американки, которые, по мнению Мэри Дэвис, были привычны для экранных див: «занимается бегом, катается на велосипеде, дергается как картинка на киноэкране, изображает Чарли Чаплина, преследует вооруженного вора,

боксирует, танцует рэгтайм, засыпает, терпит кораблекрушение, валяется по траве, фотографирует и т. д.» [2].

Чтобы изобразить родину Малышки-Американки, Сати в качестве жанрового ярлыка выбрал рэгтайм, под музыку которого девочка танцует. Рэгтайм — это танцевально-бытовой жанр фортепианной музыки, появившийся в 70-е годы XIX века, предшественник джаза. Главная характерная черта рэгтайма в его ритме — полиритмическое сочетание двух голосов, в одном из которых звучит долевая сетка на 2/4 или 4/4, а в другом — свободный синкопированный ритм в ранних образцах или пунктирный — в поздних. В конце 10-х годов XX века рэгтайм стал модным салонным и бальным танцем.

В основе «Пароходного рэгтайма» Сати лежит преобразованный американский первоисточник — популярная песенка «Этот таинственный рэг» Ирвинга Берлина и Теда Снайдера. В 1911 году она распространилась на территории США, а уже в 1913 году пересекла океан и стала известна в Париже. Тогда она звучала на сцене кабаре «Мулен Руж», а ноты ее были опубликованы издательством «Саламбер». Обратившись к рэгтайму Берлина, Сати актуализирует свое сочинение.

«Этот таинственный рэг» записан в C-dur в умеренно быстром темпе на 4/4. Он начинается со вступления, основанного на теме припева. Мелодия куплета броская, с пунктирным ритмом и плавным движением в миноре (пример 1). Припев песни с достаточно простым ритмом и легкой запоминающейся мелодией в диапазоне $c^1 - e^2$ проходит уже мажоре (пример 2).

Рэгтайм из «Парада» Сати охарактеризовал как грустный и печальный, что передает эмоции маленькой американки, скучающей по дому. Автор сохраняет тональность первоисточника (с модальным расширением), умеренный темп, размер 4/4. Сати переставляет местами темы куплета и припева, начиная рэгтайм с двукратного повторения припева, и расширяет его изначальный диапазон скачкообразным движением (пример 3). Куплетная часть проводится в миноре в более хроматизированном виде с акцентированным ритмом (пример 4).

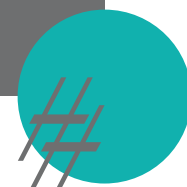
Сравнивая эти два рэгтайма, мы видим, что берлиновская ритмическая сетка почти не подверглась изменениям в куплете и припеве. Мелодия припева в «Параде» начинается на большую терцию выше и придерживается мелодического контура с небольшим изменением в направлении движения: нисходящие ходы меняются на восходящие и наоборот. Там, где проходит куплетный материал, Сати точно копирует начальную басовую линию и транспонирует ее на большую секунду ниже: вместо $Gis - A - B - A - Gis$ проводит $Fis - G - As - G$. Гармоническая основа оригинала дополнилась хроматизмами и модальными элементами. Композитор освежает волнообразный мелодический силуэт инверсионными заменами и хроматизмами.

Таким образом, с помощью группы средств, таких как перефразирование, повторение ритмической сетки, варьирование мелодии и баса, насыщение гармонии, Сати создает таинственную связь между источником и парафразом. Поэтому долгое время родство с «Таинственным

рэггом» не было обнаружено, это произошло только в 1961 году.

Однако Сати был не одинок в использовании жанра рэгтайма в своих произведениях. Годом позже премьеры «Парада», в 1918 году, появляется на свет «История солдата» Стравинского. Сати и Стравинский поместили свои рэгтаймы внутри отдельного номера, близкого к центру композиции, — в первом случае в середине выступления «Малышки-Американки», во втором — в качестве заключительного из трех танцев (танго, вальс, рэгтайм). И тот, и другой представлены в виде танцевальных характеристик героев. Оба рэгтайма механистичны, воплощают эстетику модернизма и передают мироощущение в век машин.

Наряду с общими чертами существует ясный стилистический контраст двух рэгтаймов. Причина тому — их различное происхождение. Рэгтайм Сати пропитан духом развлекательных заведений, где был так популярен «Этот таинственный рэг» Ирвинга Берлина. У Стравинского иной подход, его рэгтайм был разработан на основе нотных источников и не опирался на одну единственную модель. Поэтому стилистически рэгтайм Сати близок современным образцам этого жанра, а рэгтайм Стравинского напоминает его ранние примеры. Материал рэгтайма «Истории солдата» образуется из трансформации темы танго и синтеза ее с вальсом. Сати же работал по готовому макету, трансформировал и видоизменял его. Хотя пути освоения американского жанра у композиторов были разными, оба рэгтайма, сохраняя присущие им яркие характерные черты, представляют собой образец



ассимиляции американского в европейской музыке.

Опыт Сати — это пример вживления модных массовых жанров мюзик-холла и рэгтайма в сферу академического искусства. Его творчество повлияло на дальнейшее развитие музыки во Франции и модернистского искусства в целом.

Литература

1. Дэвис Мэри Э. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 184 с.

2. Кокто Ж. Петух и Арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре: [Пер. с фр.] / Жан Кокто; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Каф. истории зарубеж. музыки; подгот. М. А. Сапонов. М.: Прест, 2000. 223 с.
3. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3–4 / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1976.
4. Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом.

СПб.: Изд-во Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.

5. Berlin E. A. Ragtime // Grove Music Online. Режим доступа: <https://doi-org-1alkz8q8300b0.han.onb.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241> (дата обращения: 16.05.2019).
6. Mawer Deborah. French Music and Jazz in Conversation From / Debussy to Brubeck. Cambridge university press, 2014.

14

[Allegro moderato]

Пример 1. Куплет

Пример 2. Припев

♩=76 [Cls.] Triste

Пример 3

[Cls.]

Пример 4

Исследование оперы «Брундибар»

Г. Красы: на границе этики

Федусова Алина Алексеевна
аспирант Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки
E-mail: Linkastar58@gmail.com

Научный руководитель —
Векслер Юлия Сергеевна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории
музыки

*Статья посвящена
вопросам этики, которые
возникают в процессе
исследования оперы Г. Красы
«Брундибар», поставленной
в концентрационном лагере
Терезиенштадт в 1943–1944 годах.
Этические проблемы
рассматриваются с точки зрения
содержания, истории, педагогики
и исполнения произведения.
Ключевые слова: этика
музыковедческого исследования,
Ганс Краса, «Брундибар», музыка
Терезиенштадта, педагогика,
исполнительство, история
создания оперы*

Этические вопросы нередко возникают в русле музыковедческого исследования, это происходит в нескольких направлениях. Во-первых, они обнаруживаются в сфере источниковедения, когда исследователь сталкивается с документами, которые ставят под сомнение этические взгляды творца («Еврейство в музыке» Р. Вагнера, «Дневники» Г. В. Свиридова и др.). Во-вторых, мы со-

прикасаемся с ними при исследовании тем «Творец и власть», «Творец и его время» в случаях, когда личность композитора оказывается неотделима от социально-политических условий его существования (например, тема «Шостакович и советская власть» обрела скандальную известность благодаря книге «Свидетельство» Соломона Волкова). В-третьих, проблемы этики традиционно возникают при анализе содержания музыкальных сочинений (вспомним, например, финал «Коронации Поппеи» Клаудио Монтеверди, который привлекает внимание своей нравственной противоречивостью).

Очевидно, есть такие области музыки, существование которых уже само по себе заставляет задаваться подобными вопросами. Данная статья посвящена опере чешского композитора Ганса Красы, созданной им в среде концентрационного лагеря Терезиенштадт в период господства национал-социализма. При изучении произведения, которое было написано и поставлено в лагере более пятидесяти раз в период с 1943 по 1944 год, вопросы этики возникают закономерно, более того, их решение не ограничивается рамками музыковедческого исследования, необходим междисциплинарный подход.

Феномен «Брундибара» еще требует осмысления. Напомним, что эта детская опера была написана Гансом Красой незадолго до депортации в терезинское гетто. Ноты были тайно отправлены в лагерь, где композитор заново оркестровал сочинение в соответ-

ствии с имеющимся инструментарием. В опере рассказывалось о детях Печечике и Анне, которые хотели заработать на молоко для больной матери с помощью пения, но их голоса перебивала безжизненная сентиментальная музыка злого шарманщика Брундибара. Победить шарманщика им помогают животные — пес, кот и воробей. Опера ставит ряд этических вопросов перед исследователями.

С точки зрения содержания. Один из главных этических вопросов о соотношении добра и зла составляет основное содержание произведения. Все герои делятся на два лагеря: с одной стороны, персонализированное зло — шарманщик Брундибар и все безразличные к детскому пению люди, с другой, добро — сами дети и их помощники — животные. Неизбежная победа добра и искоренение зла утверждают идею справедливости мира.

Но данная проблематика оказывается шире внутреннего содержания. Повседневность, в которой существовал «Брундибар», — это исторически очевидное зло, несправедливость, с которыми сами заключенные пытаются бороться, тем самым оказываясь на пути добра и справедливости. Повседневный опыт встречи со злом во время создания и исполнения «Брундибара» обусловил возникновение еще одного пласта содержания. Перефразируя известный фразеологизм Х. Ортеги-и-Гассета, ««Брундибар» есть «Брундибар» и его обстоятельства». И здесь возникает дилемма: в содержа-



нии оперы утверждается победа добра над злом, но, осознавая историю ее создания, мы понимаем, что сама опера — это последний акт добра, несопоставимый с масштабами зла реального мира. И победа добра внутри произведения лишь усиливает это несоответствие со злом «его обстоятельств».

Сталкиваясь с данной несправедливостью, мы постигаем также другую категорию — трагическое. Трагическое в «Брундибаре» возникло именно в контексте реальной жизни, которая окружала его создание, причем оно сформировалось спустя время, когда из повседневности настоящего превратилось в историю. В 1940-е годы в Терезиенштадте трагедия оставалась в рамках реальной жизни, не являясь ее содержанием, произведение же трактовалось оптимистично. А став историей, трагический контекст сформировал новую эстетику самого произведения. И именно здесь возникает парадокс: не зная скрытую историю, мы не осознаем глубину произведения, а зная ее — не можем оценить произведение как чисто эстетический феномен, потому что, как говорит исследователь Терил Л. Доббс, «Брундибар бесповоротно начинает переплетаться со своей травмирующей вселенной» [1, 159].

С точки зрения истории. Встает вопрос исторической оценки «Брундибара»: является ли опера орудием пропаганды национал-социализма или актом сопротивления, моральной поддержкой для узников Терезиенштадта? Популярность оперы у терезинцев была обусловлена рядом факторов. С охотой стали заниматься «Брундибаром» узники лагеря потому, что он воплощал

в себе идею победы добра над злом, идею справедливости, что соответствовало внутренним устремлениям изможденных людей, видевших в сюжете этой оперы смыслы, близкие реальной действительности и их собственной жизни. Как пишет Джозеф Тольц, «выжившие утверждают, что “Брундибар” в Терезине был частью подрывной и мощной чешско-еврейской культурной жизни в лагере» [2, 45].

Во-вторых, опера стала одним из немногих возможных способов обучения детей гетто (так как учить их было запрещено [3, 32], это совершалось втайне и опосредованно). Так, опера ставилась на чешском языке, что позволяло детям изучать его и воспитываться в своей культурной традиции [2, 47–48]. По свидетельству Элы Вайсбергер (одной из выживших исполнительниц «Брундибара»), при отборе певцов на главные роли «предпочтение отдавалось тем, кто имел вокальные навыки, но не зрелую вокальную подготовку» [Ibid., 47]. Также она упоминает, что именно на репетициях с Камиллой Розенбаум она научилась танцевать английский вальс и другие танцы [Ibid., 47].

Однако, несмотря на очевидные положительные стороны, нельзя забывать, что это произведение ставилось при посещении лагеря «Красным Крестом» в совершенно других целях: создать иллюзию человеческого, приемлемого отношения к жителям гетто. Поставив перед приезжей социальной организацией оперу «Брундибар», сами узники способствовали тому, что пропагандистская машина национал-социализма продолжала действовать. Такой точки зрения придерживаются исследователи

Питер Аспден и Мишель Шнайдер. По их мнению, «музыка была прежде всего декорацией», и те, кто занимался ей, «внесли свой вклад в ложь» и «частично ответственны за свою гибель» [Ibid., 44]. Напомним, что и авторы, и постановщики, и большинство исполнителей оперы погибли в 1944 году в газовой камере Освенцима, когда руководители СС стали замечать следы чудовищных преступлений.

С точки зрения исполнительского искусства. Не удивительно, что из-за своего противоречивого содержания и болезненной истории «Брундибар» стал объектом маркетинговых манипуляций. Он содержит в себе все, что нужно для культурной сенсации: участие детей, трагический контекст, злободневную тему расовой дискриминации. Поэтому происходит «потребление “Брундибара” как выгодного музыкального товара» [1, 161]. Причем музыка оперы по сравнению с ее внешними атрибутами теряет в цене, что вызывает серьезные опасения.

В постановках «Брундибара» нередко преследуется цель «сентиментализации, то есть манипулирования воображением и эмоциями слушателей» [Ibid., 162]. Это не только искажает истинное содержание оперы, но приводит к ее «фетишизации посредством дискурса почитания» [Ibid., 164], то есть увековечиванию насильственного контекста «Брундибара» и превращению его в объект священного поклонения.

В то же время опасно идти по пути «объективизации», представляя оперу как «исторический документ». Такая трактовка ведет к снятию основной этической проблематики оперы, без которой ее существование остается неполным.

С точки зрения педагогики. На постановщиков и педагогов, которые хотят воплотить «Брундибара» на сцене, ложится большая моральная ответственность. Возникают закономерные вопросы: какой подход нравственно приемлем при постановке детьми данного произведения? В каком случае будет реализована заложенная в произведении воспитательная функция, но не будет нанесен моральный вред исполнителям, ведь им придется сталкиваться с серьезными проблемами и явлениями, которые не могут быть осмыслены ими из-за возрастной неподготовленности?

При соприкосновении с феноменом «Брундибара» нередко человеком начинают двигать морализаторские и политизированные мотивы, которые, по мнению Терила Л. Доббса, «не способны глубоко изменить социально-политический ландшафт, в котором

живут наши дети, и являются неэффективным оружием против социального безразличия» [Ibid., 162]. Действие «морализующей и социально-политически мотивированной педагогики» тем более вредно, если мы говорим о детях-исполнителях, ведь такие педагогические практики предполагают представление себя в роли погибших детей, которые исполняли «Брундибар» в Терезиенштадте. Подобный настрой не только не будет способствовать успешности деятельности, но станет препятствием для погружения детей во внутренний мир «Брундибара». Как пишет Шерен Разак, опасно сознательно вызывать в детях-исполнителях сочувствие к погибшим: это чувство боли за другого мнимо, это «симулякр, принадлежащий только воображающему» [Ibid., 163], который своим существованием стирает боль подлинного участника трагедии Терезиенштадта.

Данные вопросы не имеют однозначного ответа, хотя их осмысление необходимо. На примере оперы «Брундибар» мы видим, сколь размытыми оказываются границы между содержанием сочинения, его историей, его исполнением и педагогикой.

Литература

1. *Dobbs T. L.* Remembering the Singing of Silenced Voices: Brundibár and Problems of Pedagogy // *Philosophy of Music Education Review*. 2013. Vol. 21. No. 2. P. 156–177.
2. *Toltz J.* Music: An Active Tool of Deception? The Case of Brundibár in Terezín // *Context*. 2004. No. 27–28. P. 43–50.
3. *Haumer A.* Musik von und für Kinder im Konzentrationslager Theresienstadt: Diplomarbeit angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie. Wien, 2009. 125 S.



Архаика как источник вдохновения. Африканская традиционная музыка в творчестве А. Жоливе

*Рогозин Егор Александрович
старший преподаватель
кафедры деревянных духовых
инструментов Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки
E-mail: rogozin.flute@gmail.com*

*В данной статье
рассматривается значение
архаической музыки древней
Африки в творчестве французского
композитора XX века Андре
Жоливе. Определяется, как диалог
с древней культурой повлиял на
композиторскую эстетику и
насколько глубоко мир древней
культуры проник в философию
композитора.*

*Ключевые слова: Андре Жоливе,
музыка, Франция, XX век, архаика,
Африка, Мана, этнография, диалог*

18

«Что такое музыка? Это, прежде всего, акт общения. Это акт общения в двух смыслах: прежде всего, общения композитора с природой (я слышу природу во всех ее уловимых или неуловимых проявлениях) в момент создания произведения, затем общения между композитором и публикой в момент исполнения произведения. С помощью композитора, таким образом, устанавливается система взаимообмена между публикой и музыкой, откуда композитор постепенно исчезает, когда обоюдное сцепление становится сильным» [2, 56], — так французский композитор XX века Андре Жоливе характеризует основную роль



Андре Жоливе во время
сочинения цикла
«Пять заклинаний» для флейты соло. Северная Африка, 1936

создателя музыки. Приведенное высказывание является своего рода манифестацией его музыкальной философии, и, самое главное, роли творца в рождении произведения и его дальнейшей судьбе.

Момент творения, описанный в данном размышлении, подразумевает под собой композитора-медиума, способного услышать малейшие токи «уловимых или неуловимых» проявлений вселенной, затем перевести их в реальную музыкальную ткань и впоследствии «исчезнуть», оставив слушателя наедине с музыкой космоса. Само творение музыки для Жоливе — это общение, диалог с материями неощутимыми, тонкими и эфемерными, но сопровождающими человека на протяжении всей истории. Стоит

отметить, что свою роль Жоливе видит в качестве посредника, ставя перед собой главную задачу — создания диалога между слушателем и природой, в самом широком ее понимании.

В связи с этим рождается определение философского значения музыки Андре Жоливе. Музыка, по его мнению, имеет корни в глубинных недрах самого бытия. Она не меняет своей исконной природы, актуальной как для первобытных племен, так и для современного человека. Она всегда является магическим актом общения человека и природы.

Формулировка данной концепции и определила начало самостоятельной композиторской жизни Андре Жоливе, открывает которую «Мана» — цикл

из шести фортепианных пьес, написанных после обучения у Поля Ле Флема и Эдгара Вареза. Этот цикл, пронизанный увлечением архаикой, отражает вовлеченность композитора в мир примитивной древности и свидетельствует о его стремлении к пониманию магической природы музыки. Само понятие «Мана» на языке малазийских и полинезийских племен означает некую магическую субстанцию, которая объединяет людей и все физические вещи, она наполняет собой любой предмет. Именно мана является ключевым связующим звеном между магическим и физическим миром.

В 1935 году Эдгар Варез дарит Андре Жоливе шесть небольших статуэток, четыре из них он приобрел на Международной колониальной выставке в 1931 году («Божоле», «Принцесса Бали», «Коза» и «Пегаса»), а две («Корова» и «Птица») ему подарил друг Эдгара скульптор Александр Кальдер. Именно эти небольшие тотемы вдохновляют молодого композитора на создание фортепианного цикла.

Начиная с цикла «Мана», большая часть «магического» искусства Андре Жоливе находится под знаком мелодической музыки, пропитанной первобытной сонористикой. Одновременно эта музыкальная сюита является почтением к Эдгару Варезу, открывшему для композитора новые, смелые, авангардные звуковые возможности; и акт абсолютной эмансипации ученика. Написав «Ману», Жоливе, мастер крайне ярких музыкальных средств, становится самым собой.

Этот фортепианный цикл является калейдоскопом этнографии, отголосков колониализма,

сюрреализма и эзотерики. Апробированный опыт соединения таких различных наук, философских течений и культурных направлений развивается в дальнейшем к циклу «Пять заклинаний» для флейты соло, «Космогонии», «Пяти танцам» для оркестра. Эти сочинения не только утверждают новое «магическое» направление философии композитора, но и выдвигают Андре Жоливе на ведущие позиции парижской музыкальной жизни.

Погружение молодого Андре в праисторическую неевропейскую культуру можно разделить на три этапа: *воображаемое* (знакомство с африканскими фетишами еще в детстве, интерес к которым обусловлен глубокой тягой к африканской культуре), *знакомство* с открытиями колониальной выставки и *прямой контакт* с подлинной культурой Африки.

В книге жены композитора Хильды Жоливе «С... Андре Жоливе» присутствуют воспоминания самого Андре Жоливе о самой первой причине знакомства с африканской культурой: «Мои духовные стремления, которые датировались моим младшим детством, в сочетании с социологическими исследованиями, которые я затем проводил в Сорбонне с моей молодой женой, вскоре привели меня к эзотерической заинтересованности. Присутствие так называемых примитивных народов, глубокое чувство численного упорядочения вещей помогли мне установить мой порядок звука. Это объясняет вам, что я был вынужден отказаться от строгой системы Шенберга и теорий Вареза в пользу возвращения к самым корням музыки. Одним словом, к магии» [4, 77–78].

На основании вышесказанного можно определить, что последующие тенденции в философии Андре Жоливе имели предпосылки в раннем возрасте. Синтез музыкальной композиции и этносоциологических изучений приводят композитора к собственному музыкальному языку, способному отразить истинную — магическую роль музыки. Именно этот синтез и определяет концепцию примитивизма Андре Жоливе.

Среди документов в архиве Андре Жоливе присутствуют воспоминания о родственнике молодого композитора. Его дядя Луи Тауксье долгое время находился в Африке, где работал администратором колоний, откуда привозил всевозможные предметы, стал историком Сенегала, активно публиковал работы, посвященные племенам Гвинеи и Сенегала, а впоследствии был назначен вице-президентом «Африканского общества». Он внес большой вклад в «Общество французского фольклора» и «Колониального фольклора» французской Западной Африки.

Среди этих воспоминаний присутствуют сведения, в которых Андре Жоливе с теплотой вспоминает о своем раннем возрасте — времени частых поездок на каникулы в Адамвилль¹. Композитор описывает впечатление, произведенное на него коллекцией африканских артефактов, собранной Луи Тауксье. «Благодаря чучелам пантеры, обезьяны, льва, маскам колдунов, копьям, лукам и стрелам, которые изобиловали в доме и которые я использовал для своих игр, я мог переместиться в Африку в любой момент. Посреди этой кучи оружия, фетишей, статуэток, бивней слонов и носорогов, предметами,



которые, без сомнения, оказали большое влияние на мою судьбу, являются музыкальные инструменты»².

Традиционные предметы фетиша, музыкальные инструменты выступают в роли тотемов, пробуждающих воображение ребенка. Использование молодым композитором первобытных инструментов дает ему возможность представить традиционную музыку племен Африки.

В 1931 году новый личный опыт возрождает воспоминания Жоливе. 6 мая открыла свои двери международная колониальная выставка, обширная пропагандистская кампания, организованная маршалом Луи Лиоте в Заповеднике Венсена³.

Что видел или слышал на выставке Андре Жоливе? Чтобы представить это, обратимся к характерным воспоминаниям современника композитора — французского поэта, писателя, который долгое время работал в Алжире Морокко и Тунисе, Габриэлю Аудизио. Статья Габриэля в музыкальном журнале *La Revue musicale* [5]⁴ дает довольно критичную точку зрения, собирающую мнения молодых деятелей культуры, обвиняя эту выставку в псевдоаутентичности. Аудизио упоминает камбоджийские и лаосские танцы, анамский театр, балийские спектакли, ритуалы черной Африки и «Театр Канака». Описывая представления, он восстает против их неуместного характера: из ритуалов эти проявления превращаются в зрелища по самому принципу «Выставка».

Стоит отметить, что Габриэль Аудизио не только критикует эту выставку, но и делает набросок того, что могло бы стать этим великим событием, питаемым

последними достижениями в области этнологии. Он призывает осуществить специальные слушания с комментариями, посвященные этнической культуре, организовать поездки с целью записи и изучения африканского фольклора, активную работу с миссионерами в колониях, а также сохранять эти записи под руководством компетентных специалистов, музыкантов и лингвистов. Не следует забывать о том, что маршал Лиоте и президент колониальных республик Жан Поль Рейно прежде всего хотели продвигать колониальную политику Франции, а не распространять архаичную культуру африканских стран «для цивилизации». Аудизио, как и Анри Прюньер⁵, призывают к настоящей этно-музыкологической работе. «Миссия Дакар — Джибути» (Сенегал — Эфиопия 1931–1933), возглавляемая Поллом Ривье⁶, Марселем Гриолем⁷ — первый шаг к реализации продуктивного плана Габриэля Аудизио.

Тем не менее, несмотря на подлинность экспонатов колониальной выставки нельзя нивелировать ее значимость для Андре Жоливе и его современников. Многие художники впервые столкнулись с архаической культурой в столь ярком и убедительном ее проявлении, даже если эта культура и представляла собой лишь «шоу». Одним из подтверждений резонанса, вызванного этой выставкой, является статья, написанная Антоном Арто «О балийском театре», впервые частично опубликованная в «Новом французском обозрении» (*La Nouvelle Revue française*) в октябре 1931 года. Текст, озаглавленный «Балийский театр на колониальной

выставке», был затем обогащен выдержками из писем и заметок того же 1931 года. Несколько лет спустя Арто включил его в книгу «Театр и его двойник», опубликованную в сборнике «Метаморфозы» 7 февраля 1938 года. Это свидетельство того, насколько сильно колониальная выставка повлияла на эстетику Арто и послужила отправной точкой для формирования в дальнейшем «Театра жестокости».

Логическим продолжением погружения в неевропейскую культуру для Андре Жоливе являются путешествия в Алжир в 1932 и 1933 годах со своей будущей женой Хильдой. В более его позднем письме к Сержу Морэ мы наблюдаем, с каким энтузиазмом относился к таким поездкам композитор. «Я буду в Париже в воскресенье вечером. Жалею, что не могу дольше оставаться на африканской земле. Какое великолепие! Я хочу позволить себе жить шесть месяцев в году в Алжире. И я смогу возвыситься во всех смыслах, если найду способ реализации этого. Мне бы хотелось этого бесконечно!»⁸

Данное суждение позволяет заключить, что общение с африканскими племенами было чрезвычайно полезным для определения философии Андре Жоливе и «возвышало» самого композитора. Именно в общении с архаикой Жоливе открывает для себя путь, которому он посвящает свою жизнь и творчество, — очищения и возвращения к первоначальным истокам музыки.

Под влиянием тесного диалога с традиционной африканской культурой Андре Жоливе культивирует в себе более универсальное видение как современного общества в целом, так и его первобытных аналогов, опреде-

ляет роль тотемизма и расширяет значение магического аспекта музыки, находя подтверждение объединяющей роли музыки. Своим искусством композитор ищет пути совмещения этнографии и авангарда для реализации своего главного замысла: создания культовой «магической» музыки. Стоит отметить, что это проникновение в искусство прадревности в двадцатые и тридцатые годы XX века в Париже носило массовый характер. Именуемый «Гогеном в музыке» [1] Жоливе сохраняет интерес к архаике и магической, культовой роли музыки на протяжении всей жизни.

Примечания

¹ Луи Тауксье жил на улице Бурбаки в юго-восточном пригороде Парижа Сен-Мор-де-Фоссе, окрестностью которого является Адамвилль.

² «Гриоты Центральной Африки», Париж (Архив Андре Жоливе). Андре Жоливе, текст презентации дискографической антологии (перевод автора).

³ Bois de Vincennes — самый крупный лесной парк на востоке Парижа.

⁴ La Revue musicale — музыкальный журнал, основанный Генри Пруньером в 1920 году (перевод автора).

⁵ Henry Prunières — французский музыковед, пропагандист современного искусства во всех его проявлениях.

⁶ Paul Rivet — французский этнолог, основатель Musée de l'Homme.

⁷ Marcel Griaule — французский этнограф-африканист, специализировавшийся на исследовании культуры догонов, председатель «Французского общества африканистов».

⁸ Lettre d'André Jolivet à Serge Moreux, Alger, 15 avril 1936 (AAJ) (перевод автора).

Литература

1. *Зенкин К.* Андре Жоливе // Творческие портреты композиторов. М.: Музыка, 1990 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mymusicbase.ru/comp/composers%20ji.htm#jolivet> (дата обращения: 27.05.2019).
2. *Куницкая Р.* Французские композиторы XX века: очерки. М.: Советский композитор, 1990. 208 с.
3. Archives Andre Jolivet, Paris, France (AAJ).
4. *Jolivet H.* «Avec... André Jolivet». Paris: Flammarion, 1978. 185 p.
5. La Revue musicale. 1931. № 120. Novembre. P. 346–351.



Музыкальные журналы города Чунцин во время антияпонской войны (1937–1945)

У Вэй

профессор Чунцинского педагогического университета (Пекин, КНР), член Института музыкального образования
E-mail: 289610057@qq.com

Статья посвящена научным музыкальным журналам города Чунцин периода антияпонской войны (1937–1945).

Несмотря на военное время, журналы издавались большими тиражами, публиковались материалы разного характера: сочинения современных композиторов, интервью с деятелями искусства, научные статьи, методические материалы. Публикации в журналах и сейчас не теряют своей актуальности.

Ключевые слова: Чунцин, антияпонская война (1937–1945), «Музыкальный ветер», «Новая музыка», научная периодика

Антияпонская война 1937–1945 годов — поворотное событие в истории китайской культуры. Восстребованность искусства в пропагандистских целях привела к активной поддержке государством различных форм музыкальной деятельности: песенного и танцевального творчества, игры на китайских народных и европейских музыкальных инструментах. Довольно быстро возникла проблема нехватки квалифицированных кадров и недостатка информации научного и научно-популярного характера.

Первую проблему решили, создав на государственном уровне систему музыкального образования, вторую — организовав фольклорные экспедиции, поддерживавшие исследования по истории китайской музыки. Научная информация публиковалась на страницах монографий, но в большей степени в статьях специальных музыкальных журналов.

Периодические музыкальные издания выходили в свет в неблагоприятных условиях активных военных действий, дефицита бумаги и низкого качества оборудования, но все же были востребованы. Специальная научная и научно-популярная периодика просвещала широкую публику, сохраняла и развивала потенциал фундаментальных исследований, оперативно реагировала на проблематику, интересную аудитории в военное время.

В начале войны после захвата Нанкина и продвижения врага вглубь государства Чунцин стал столицей. Благодаря своему географическому положению город был максимально неуязвим. Из захваченных областей сюда переезжали музыканты, театральные деятели, ученые — все они формировали культуру Чунцина и Китая в целом, используя и совершенствуя потенциал города.

За период антияпонской войны в Чунцине издавалось самое большое в Китае количество журналов о музыке. Всего в стране выходило 96 музыкальных периодических изданий, из них 56 — научного характера. В Чунцине печатали 15 научных журналов, один из которых был ориентирован на широкую аудиторию. Самые большие тиражи (до 30

тысяч экземпляров одного номера) были у журналов «Музыкальный ветер» и «Новая музыка». Они же пользовались наибольшим признанием у профессионалов.

Журнал «Музыкальный ветер» создавался и распространялся одноименным обществом, которое относилось к редакционному отделу Комитета музыкального образования при Национальном правительстве. Первый номер журнала вышел в январе 1940 года. Были определены постоянные рубрики — «Композиторское творчество», «Музыкальная теория», «Музыкальная критика», «Техника исполнения», «Музыкальная педагогика», рубрика «Вопрос — ответ» и другие.

История журнала могла закончиться, не начавшись. В первом номере «Музыкального ветра» была опубликована статья «Система обучения на музыкальном факультете Яньаньского института имени Лу Сюнь». Авторы статьи — музыканты Сянь Юй и Тан Жунмэй, выступившие под псевдонимом Жунсэн. Институт привлекал внимание редакции успехами в образовательной деятельности, тем более, что в этот период других подобных учреждений в регионе не было. Кроме того, в этом институте было написано известное музыкальное сочинение — кантата «Хуанхэ». Хвалебный тон статьи возвышал статус института, который основала Коммунистическая партия Китая. Это не понравилось Чэнь Лифу — начальнику Министерства образования Национального правительства (партии Гоминьдан). Политические амбиции взяли верх, редакция журнала была распущена, во главе «Музыкального ветра» были по-

ставлены лояльные Гоминьдану руководители.

1 января 1941 года журнал «Музыкальный ветер» начал свою работу вновь, отсчет его номеров начался заново. В ходе работы журнала добавлялись новые рубрики: например, в 1943 году — раздел «Услуги», где содержалась информация о музыкальных вакансиях; в 1944 году — «Новости зарубежной музыки», что свидетельствовало о повышении статуса журнала до международного уровня. Журнал издавался до июня 1944 года и был закрыт после реорганизации Комитета музыкального образования, его учредителя.

Согласно статистике исследователей Тан Сивэй и Чжан Сяомей [2], за военный период в журнале была опубликована 441 статья. Авторами публикаций стали 16 человек, среди них — композиторы, музыкальные критики, исполнители и педагоги. Материалы журнала и в наши дни сохраняют высокую научную актуальность и исполнительскую ценность. В «Музыкальном ветре» впервые публиковались ноты военно-патриотических песен, фортепианных произведений, сочинений современных композиторов для народных инструментов. «Музыкальный ветер» также внес большой вклад в китайскую музыкальную педагогику, публикуя методические статьи.

Журнал «Новая музыка», как и «Музыкальный ветер», начал свою работу в январе 1940 года, но просуществовал значительно дольше — до декабря 1950 года [1]. За этот период было издано 49 номеров, некоторые — с приложениями. Во избежание закрытия Национальным правительством журнал периодически менял название: журнал «Новая музыка», альманах «Новая музыка», «Красные цветы», «Музыкальная летопись» и другие.

На страницах всех этих периодических изданий обычно указывались том, номер и примечание «Новая музыка». Журнал также издавался не только в городе Чунцин, но и в Шанхае, провинциях Южного Китая Гуандун и Хайнань, Гуанси-Чжуанском автономном районе, а также в Мьянме.

Журнал «Новая музыка» был создан Коммунистической партией Китая. Цели работы журнала были прописаны в первом номере — издание должно было стать дискуссионной площадкой для критиков, музыковедов и общественных деятелей. Предполагалось, что на страницах «Новой музыки» будут обсуждать произведения современных китайских композиторов, в том числе и патриотического характера, европейское музыкальное искусство и возможности его адаптации в Китае, публиковаться методические материалы.

Рубрики журнала «Новая музыка», как и «Музыкального ветра», дополнялись и корректировались. Среди читателей особенный интерес и отклик получили «Рабочие известия» и «Вопрос — ответ». В первой — публиковали анонсы и обзоры различных музыкальных мероприятий, опыт их проведения. Во второй рубрике реакция журнала самостоятельно отвечала на вопросы читателей или приглашала известных музыкантов. Их участие анонсировалось заранее, и читатели могли прислать вопросы именно этому гостю [1].

Журнал «Новая музыка» был открыт в городе Чунцин, но стал популярен по всей стране. Статьи были написаны доступным языком, публикуемый разнообразный материал был интересен, как профессионалам, так и любителям. Также этот журнал дал возможность читателям больше узнать о городе Яньань (колыбели коммунизма в Китае).

В «Новой музыке» впервые были опубликованы ноты современных китайских композиторов, получивших впоследствии широкое признание. Журнал играл большую роль в распространении агитационных материалов, сплавивая музыкантов в условиях войны.

Таким образом, музыкальные журналы, издаваемые в городе Чунцин в период антияпонской войны, сыграли важную роль в развитии китайской культуры, патриотическом сплочении нации. На страницах журналов публиковались статьи научного, научно-популярного и методического характера, ноты современных китайских композиторов, которые быстро становились популярны, а их авторы — известны, обзоры значимых творческих мероприятий и интервью с известными музыкантами. Обычно журналы выходили с периодичностью раз в месяц, но война могла вносить коррективы и журналы могли издаваться без системы. Несмотря на военное время, они пользовались большой популярностью и выходили большими тиражами.

Литература

1. 万华英. 国统区影响最大的音乐刊物《新音乐》月刊述略 [J]. 兰台世界. 2011. 12 (Вань Хуаин. Самый влиятельный музыкальный ежемесячник «Новая музыка» в районах гоминьдановского господства // Мир Ланьтай. 2011. № 12).
2. 汤斯惟 张小梅. «乐风» (1940. 1–1944. 6) 研究 [J]. 南京艺术学院学报 (音乐与表演), 2014年第 03期 P. 79–86 (Тан Сивэй, Чжан Сяомей. Исследование «Музыкальный ветер» (1940–1944 гг.) // Журнал Нанкинского университета искусств «Музыка и перформанс». 2014. № 3. С. 79–86).



Некоторые наблюдения об образной сфере и стилистике 24 прелюдий и фуг С. Слонимского

Максименко Светлана Борисовна
преподаватель Дзержинского
музыкального колледжа
E-mail: svet.maximenko2015@yandex.ru

В статье рассматриваются
некоторые образно-
стилистические и жанровые
черты 24 прелюдий и фуг
С. Слонимского. Особые акценты
сделаны на претворении в цикле
особенностей театрального

24 *мышления композитора, связях*
сочинения с одноименными
циклами И. С. Баха, Д.

Шостаковича.

Ключевые слова:

С. Слонимский, 24 прелюдии и
фуги, театральность, аллюзии,
методы полифонического
развития

Сергей Слонимский — один из крупнейших российских композиторов современности, автор цикла из 24 прелюдий и фуг для фортепиано, продолжающего традиции И. С. Баха, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина. Настоящая работа обобщает некоторые наблюдения автора об особенностях образной сферы и музыкально-стилистического языка этого выдающегося полифонического опуса, далеко не исчерпывающие заявленную тему. Возможно, они окажут определенную помощь и наведут на размышления музыкантов, приступающих к изучению данного произведения.

24 прелюдии и фуги С. Слонимского появились спустя двадцать три года после создания одноименного цикла Р. Щедрина. Идея возникла почти внезапно: в новогодний вечер 1993 года после прослушивания композитором баховского цикла в исполнении Г. Гульда и Прелюдий и фуг Д. Шостаковича в исполнении Т. Николаевой. Эскизы прелюдий и фуг были созданы С. Слонимским фактически за две недели¹.

Будучи наследником школы С. И. Савшинского, композитор хорошо чувствует природу фортепиано, и это ясно дают понять использованные им в сочинении средства пианистической выразительности. Данный полифонический цикл проложил путь к фортепианным опусам следующего периода его творчества.

В цикле Слонимского нашли отражение характерные тенденции отечественной музыки последней четверти XX столетия: интерес к жанрам чистой музыки, полистилистика (творчество А. Шнитке), стремление к камерности (трио, квартеты Э. Денисова, «Полифоническая тетрадь» Р. Щедрина), обращение к духовной сфере (хоровые композиции А. Вустина, симфонии А. Караманова).

Определенную символическую связь образует рассматриваемый цикл с баховским полифоническим наследием. Об этом говорят тональности прелюдий и фуг, расположенные в хроматической последовательности (композитор придерживается баховского принципа), обраще-

ние к христианской символике. На последнее указывает фигура catabasis в ритме шага — в цикле cis-moll, символ «креста», появляющийся в фуге b-moll и цикле h-moll, как воплощение «адского» начала в современном мире. В произведениях, казалось бы, разных эпох прочитываются вечные темы: борьбы зла и добра, хаоса и порядка, разрушения и созидания.

Образный мир Прелюдий и фуг Слонимского во многом связан с театральностью его мышления. Как замечает И. И. Васирук, до последней трети XX столетия сфера изобразительности была мало свойственна полифоническим жанрам. У Слонимского темы и их противосложения самостоятельны, они несут в себе функцию тем-«персонажей» (см. об этом подробнее: [1]). Появление портретности, изобразительности в полифонии Слонимского является наглядным свидетельством театрализации жанра (театральная драматургия во многом сближает цикл С. Слонимского с одноименным циклом Р. Щедрина).

В камерном пространстве композитору удается представить многомерную драматургию — от игровых коллизий до симфонического «вселенского» размаха. Например, простая и несколько ироничная тема фуги c-moll разрастается до драмы. Трагедийное мировосприятие композитора усматривается и в образах фуг As-dur и gis-moll — в контексте цикла их можно трактовать как гротесковое осмысление трагического.

Каждая пара прелюдий и фуг создает определенные аллюзии. Композитор дает намеки слушателю на художественные образы уже существующих произведений, тем самым заполняя внутренний смысловой подтекст композиции. На близость с циклом Шостаковича указывают темы фуг E-dur и As-dur; циклы C-dur у Слонимского и у Шостаковича несут в себе внутреннюю конфликтность. Цикл c-moll напоминает одноименный цикл из второго тома ХТК И. С. Баха.

Более всего композитор апеллирует к образам собственных ранних сочинений: так, fuga f-moll родственна теме Виринеи (из одноименной музыкальной драмы), тема фуги b-moll — теме мечты Икара (из одноименного двухактного балета), fuga G-dur напоминает атональную тему из его Пятой симфонии.

Фольклорная тематика, неизменно проходящая через все творчество С. М. Слонимского, нашла отражение в стилизованных темах народных песен отдельных прелюдий и фуг: «Жалоба девушки», «Посею я млада» — в прелюдии b-moll, «Как пойду я лугом» — в прелюдии es-moll, «Твой белый и тихий сад оставлю» — в прелюдии и фуге Des-dur.

В отдельных номерах угадываются определенные жанровые прототипы: дореволюционной солдатской песни — в фуге F-dur, каприччио — в фуге gis-moll, трепака — в прелюдии D-dur, гимна — в прелюдии C-dur. Русские мотивы запечатлены в медленной эпической фуге cis-moll, а драматургическое развертывание фуги fis-moll напоминает «былинный» стиль. Русское начало в музыке Слонимского проявляется в опоре тематизма на обертональное ви-

брирование прим, терций, квинт, октав. Кроме того, им используется принцип совмещения консонантной горизонтали и остро звучащей вертикали.

В цикле нашли воплощение характерные особенности стиля С. Слонимского — логичность построения формы и сосредоточенность кульминационной зоны в коде, что ведет к увеличению ее масштабов, импровизационность (прелюдия cis-moll), особая линейная чистота голосоведения и лапидарность, идущая от тяготения к древнему мелосу и былинным напевам (фуга A-dur), что роднит его с языком Д. Шостаковича. Строение мотивов в некоторых темах прелюдий и фуг Слонимского обнаруживает близость с поэтическими размерами: в темах прелюдий C-dur и c-moll — хорей, в тематизме фуги C-dur — дактиль, фуги as-moll — анапест. Кроме того, для стиля композитора характерна строгая регламентированность средств выразительности, которые распространяются на области динамики, акцентировки и штрихов.

Главенствующий композиционный метод Слонимского в работе над данным циклом — «преображающее» варьирование тематического материала. Композитор отдает предпочтение удержанным противосложениям, отсюда и многотемные фуги. Наиболее типичным примером является двадцать первая фуга, где удержанные противосложения сильно видоизменяются, варьируются, полифонически и фактурно разрабатываются — в зеркальном отражении, канонически. Нередко интерлюдии возникают из «обломков» ракоходов. Методы полифонического развития гармонично сосуществуют с приемами, свойственными классической музыке, например,

«вопросо-ответная» структура вкрапливается в пятиголосную фугу es-moll.

Итак, объединяя в рамках масштабного цикла разные пространства и временные потоки, композитор демонстрирует свой стилевой универсализм, умение преподносить убедительный результат в работе с любым материалом. Подобное многостилевое «разноголосие» приводит к множественной семантике — смысловому многообразию в толковании содержания.

Примечания

¹ В тот же период были созданы: симфония с солирующей флейтой и арфой «Аполлон и Марсий», «Петербургские видения» для симфонического оркестра.

Литература

1. *Васирук И.* Музыкальные образы в фугах современных отечественных композиторов [Электронный ресурс]. URL: <http://muzsoderjanie.ru/nauka/rezenzirovanie/99-vasiрук-muz-obrazi-v-fugah.html> (дата обращения: 18.02.2019).
2. *Долинская Е.* Визит мастера // Музыкальная жизнь. 2014. № 10. С. 74–75.
3. *Долинская Е.* Заметки о музыкально-литературном слухе Сергея Слонимского // Музыкальная академия. 2014. № 4. С. 16–19.
4. История отечественной музыки второй половины XX века / под ред. Т. Н. Левоу. СПб.: Композитор, 2005. 55 с.
5. *Милка А.* Сергей Слонимский: монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1976. 108 с.
6. *Рыцарева М.* Композитор Сергей Слонимский. Л.: Советский композитор, 1991. 256 с.



Особенности стиля произведений С. П. Стразова для детского хора

Стразова Надежда

Станиславовна

*старший преподаватель кафедры
фортепиано Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки*

E-mail: strn75@mail.ru

В статье рассматриваются произведения для детских хоров нижегородского композитора С. П. Стразова, созданные в 70-е годы XX века. На данном материале особенно ярко проявились черты его композиторского стиля зрелого периода.

Ключевые слова:

композитор С. П. Стразов, стиль, хоровое творчество, детские хоровые песни, русское народно-песенное творчество

Произведения для детского хора С. П. Стразова (1941–2012) создавались в 70-е годы XX века. К этому времени молодым композитором был уже создан ряд крупных симфонических сочинений, отличающихся ярким стилем и несомненным композиторским мастерством: три симфонии (1966, 1974, 1976), три увертюры (1971, 1972, 1979), симфоническая поэма для оркестра народных инструментов «Хатынь» (1975) [2]. Были написаны и крупные хоровые циклы «Русские напевы» (1964), «Триптих» (1974). Композиторское мастерство проявилось и в детских хоровых произведениях



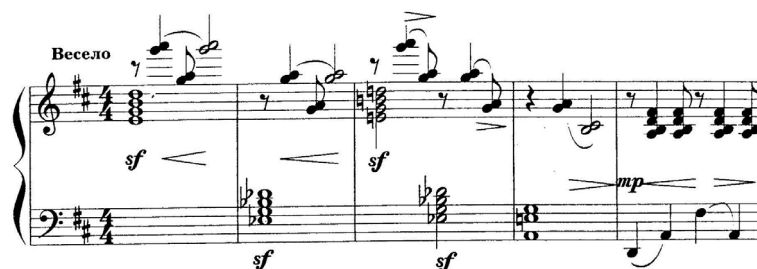
Выступление С. П. Стразова с детским хором на концерте ко Дню Победы. Дзержинск, 1980-е.

Стразова. Однако до сих пор нет ни одного посвященного им исследования, они не упоминаются даже в общем списке сочинений композитора [1, 153]. Учитывая, что данные произведения звучат в современном концертном репертуаре хоровых коллективов, некоторые из них опубликованы и существуют в грамзаписи, представляется актуальным их исследование.

С. П. Стразовым созданы 15 детских хоровых сочинений. Пять из них ориентированы на самых маленьких исполнителей и объединяются в цикл с характерным названием: «Мурзилкины песни». Эта группа сочинений открывается «Песенкой юных ка-

пелланов», созданной по просьбе художественного руководителя Нижегородской капеллы мальчиков, профессора Л. К. Сивухина на стихи поэта и артиста Нижегородского ТЮЗа М. Мараша. Данное произведение включает все стилистические признаки, характерные и для других «Мурзилкиных песен». Прежде всего это — принципиальное одноголосие, то есть пение хора в унисон. Мелодия движется в среднем регистре, небольшом диапазоне, преобладают простые для исполнения интонации (поступенное движение, опевание опорного тона, терцовые ходы по звукам тоники). В мелодическом развитии господствует точная повторность, облегчающая детям запоминание напева. При этом все пять «мурзилкиных» хоров звучат в сопровождении фортепиано, которое точно дублирует мелодическую линию хора.

Все перечисленные признаки являются типичными для песен, рассчитанных на младшую хоровую группу. Однако простые, казалось бы, песни оказываются очень яркими и интересными не только для маленьких исполнителей и слушателей, но и для взрослых музыкантов и любителей музыки. Это происходит благодаря особой гармонической организации песен.



Пример 1

Каждая из них открывается фортепианным вступлением, их оригинальное гармоническое строение сразу же вводит в необычный звуковой мир. Так, во вступлении к «Песенке юных капелланов» мы слышим чередование однотерцовых септаккордов второй и второй низкой ступеней, сменяемых доминантовым септаккордом без терции и тоническим трезвучием D-dur с добавленной секстой (*пример 1*).

Такое вступление (в котором взрослый музыкант угадает своеобразно трактованный полный гармонический оборот) предвещает наступление необычных музыкальных событий, которые появляются сразу же — в гармоническом строении первой части, основанной на разнообразных плагальных оборотах.

Мелодия второй части звучит в одноименном d-moll. Однако сопровождающая ее гармоническая последовательность оказывается в F-dur, перебрасывая арку к вступлению (то есть, проводя полный гармонический оборот, завершаемый тоническим трезвучием с добавленной секстой) (*пример 2*).

Такая странная, на первый взгляд, гармонизация создает эффект неожиданности. При этом она служит отражению смысла текста: ведь в данном случае речь идет о некоем «секрете», который

юные капелланы пока еще держат в тайне, но уже скоро собираются его рассказать.

Подобная необычная гармонизация простых оборотов мелодии является типичной чертой хороших сочинений Стразова и всегда связана с отражением особенностей словесного текста. Так, в песне «Зимний сад» простые обороты Es-dur'ной мелодии гармонизованы в As-dur, а обилие параллельных квинт в басовом голосе фортепиано создает эффект «пустоты», делая зримым образ зимнего сада, в котором листья еще не распустились (*пример 3*).

примера, совпадая мелодически, гармонизованы иначе). Подобным мелодическим ходом (es – f – g) в данной песне начинаются и все следующие фразы, но каждый раз гармонизация их меняется.

Перегабармонизация характерна не только для вокальных, но и для инструментальных сочинений Стразова. В данных же хороших произведениях ни одна мелодическая фраза не повторяется с той же гармонией. Чаще всего это связано со сквозным гармоническим развитием, но, одновременно с этим, возникают и особые связи со словесным текстом.



Пример 3

В данном примере можно видеть еще один характерный стилистический прием хороших сочинений Стразова: перегабармонизацию (такты первый и третий

Так, в песне «Ива» сложная перегабармонизация простейшего мелодического оборота создает эффект «игры», отражая содержание словесного текста (*пример 4*).



Пример 4



Пример 2

Столь же сложные эллиптические обороты в песне «Если кончится мороз» выражают состояние неопределенности, связанное с поиском ответа на заданный в тексте вопрос. И лишь во второй части песни, когда ответ, наконец-то, найден, гармония возвращается к традиционному терцовому строению, восстанавливая ладовую и функциональную определенность.



В «Колыбельной» (на стихи Плещеева) особые «мерцающие» гармонические последовательности создают загадочную атмосферу комнаты, озаренной мерцанием лунного света, о котором повествуют поэтические строки.

Из 15 пьес для детского хора только пять звучат одногласно в сопровождении фортепиано. Поскольку они рассчитаны на самых маленьких исполнителей, вокальная партия в них отличается простотой, включает повторность интонаций, облегчая их запоминание и исполнение детьми. Однако необычная гармонизация позволяет создать оригинальную атмосферу красочности, сказочности, парадоксальности, делая данные песни интересными и увлекательными и для взрослых слушателей.

Другие девять песен детского цикла Стразова созданы для четырехголосного хора *a'capella*. Рассчитанные на исполнение более взрослыми хористами, они прежде всего отличны по мелодическому строению, в котором в полной мере проявились стилистические черты зрелого творчества Стразова. Выразительный мелос широкого дыхания, искренность, поэтичность, обаяние — все эти черты мелодии сочетаются с ярким национальным своеобразием. При этом Стразов не цитирует мелодии русских народных песен, не пытается «стилизировать» их песенный строй. Русский национальный колорит, исконно присущий мышлению композитора, непосредственно проявляется не только в «почвенном» интонационном строе мелоса. Он проявляется и в особенностях хоровой фактуры, пронизанной подголосочной полифонией. При этом в певучести сплетающихся выразительных

мелодических линий возникают особые «суммарные» аккордовые вертикали, чередование которых то приближается к тональной гармонии, то далеко от нее отходит, но всегда «живет» по своим особым законам — законам русской народной песенности.

Ее влияние сказывается и в строении формы песнопений. Нередко она оказывается куплетно-вариантной — наиболее характерной для русского традиционного фольклора (примером являются песни «Солнышко красно», «Запело, зазвенело», «Паутина»). Но даже в обычной простой трехчастной форме (А-В-А) реприза никогда не бывает точной: принцип вариантности делает ее значительно обновленной и видоизмененной (наиболее яркие примеры — песни «Береза» и «Восход солнца» на известные стихи С. Есенина). Трехчастная форма может содержать две средние части (А-В-С-А), в чем сказывается проявление принципа строфичности, но и в таких произведениях реприза также вариантна («Улетают, улетели», «Колыбельная» на стихи Марцинкявичюса). В широком использовании вариантности проявляется импровизационность, характерная для русского песенного творчества.

Высокий уровень композиторского мастерства позволяет С. П. Стразову особыми приемами акцентировать наиболее значимые идеи и слова поэтического текста. В песне «Солнышко красно» расширяющийся охват диапазона связан со словами, повествующими о пробуждении природы, росте и цветении растений. В песне «Запело, зазвенело» причудливо чередующиеся голоса хора, отражая то радостную весеннюю разноголосицу расцвета-

ющей природы, то причудливую игру волн, соединяются лишь в заключительных аккордах куплетов, выделяя их ключевые слова («цветы», «река»). В коде «Колыбельной» слова — «сказки пробегают» — повторяются в ритмическом увеличении, с замедлением темпа и стиханием динамики, что создает зримый эффект засыпания и постепенного погружения в мир сновидений.

В детских хоровых сочинениях С. П. Стразова, созданных в 70-годы XX века, проявились стилистические черты, характерные для более поздних сочинений композитора. Яркая выразительность мелодии, пронизанной теплотой и искренностью чувства, особая характерность и необычность гармонии, позволяющей выявить скрытые смыслы текста, мастерское сочетание голосов и свободной подголосочной хоровой фактуры, русский национальный колорит — это те особенности, по которым и в других сочинениях С. П. Стразова слушатели будут безошибочно узнавать его неповторимый композиторский стиль.

Литература

1. *Елисеев И. В.* Станислав Петрович Стразов // Композиторы и музыковеды Нижнего Новгорода. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2001. С. 148–153.
2. *Молодова Н. А.* Оркестровые поэмы С. Стразова: диалог с европейской традицией // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сборник статей по материалам Международной научной конференции 14–18 ноября 2016 г. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. Том 1. С. 212–218.

К вопросу бытования традиционных пастушьих музыкальных инструментов в Нижегородской области

Харлов Андрей Владимирович
старший преподаватель кафедры
теории музыки Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки
E-mail: harlov@mts-nn.ru

В Нижегородской области до настоящего времени бытуют традиционные пастушьи инструменты — ударные (барабанка), духовые (рожок, жалейка). Сохранением их уникальных тембровых характеристик может стать семплирование на современных программно-аппаратных студийных аудио-комплексах (DAW).

Ключевые слова:
традиционные пастушьи инструменты, рожок, жалейка, барабанка, аудио-комплекс DAW

Традиционная пастушья культура Нижегородской области в настоящее время практически не охвачена вниманием исследователей: существуют лишь единичные работы, связанные с данной проблематикой [1; 2; 3]. При этом интересные статьи Е. В. Кирюшиной [1] и С. Н. Старостина [3], освещающие специфику инструментальной культуры бесписьменной традиции, лишь косвенно связаны с культурой Нижегородской области.

Сохранение на ее территории традиционных пастушьих музыкальных инструментов заслуживает специального изучения.

Основные музыкальные инструменты пастухов делятся на две группы — ударные и духовые (в зависимости от принципов звукоизвлечения, разделяющиеся на амбушюрные и пищиковые).

Ударный пастуший инструмент в Нижегородской области встречается только один, но он имеет разные названия: «барабанка», «стукалка», «доска». Инструмент представляет собой доску (обычно трапециевидной формы), в которой просверлены три-четыре отверстия, а по краям привязаны палочки-колотушки. Фольклористами «барабанка» была «открыта» и описана сравнительно недавно. Интерес со стороны фольклористов к этому инструменту отсутствовал, поскольку он воспринимался как бытовой предмет — доска, по которой били в случае пожара во время ночного дежурства. «До 1959 года о ее существовании не упоминалось ни в печатных изданиях, ни в устных сообщениях о фольклорных экспедициях», — пишет Б. И. Рабинович [2, 177]. В его статье о барабанке представлена краткая история открытия и изучения этого уникального инструмента, рассматривается ареал его распространения, приводятся нотные расшифровки ряда ритмических формул. Это, пожалуй, единственная работа, связанная с изучением данного инструмента, бытовавшего на территории Нижегородской области.

В настоящее время барабанка используется в качестве пастушьяго инструмента в Ковернинском и Уренском районах. В некоторых селах Ковернинского района пасти скотину, как и иметь навык игры на барабанке, должен уметь практически каждый. Так, в селе Белбаж барабанку вешают на забор каждый день разным хозяевам: это указывает на то, что именно они должны на следующий день пасти. «Когда приходит очередь... и соседке отдает, соседка идет барабанить. Вот такие барабанки», — говорил нам об этом житель деревни А. И. Сычев (во время фольклорной экспедиции 2004 года). Если барабанку вешают на забор или передают соседу поздней осенью, то очередь хозяина наступает весной. «Вот закончилась на нас очередь, осенняя очередь, взяли барабанку, значит, оставили у нас. Следующий, как весной приходит... я начинаю», — говорил об этом А. И. Сычев.

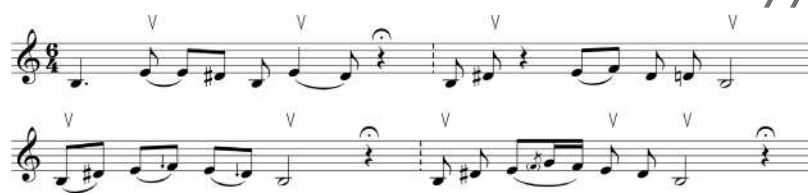
Инструмент барабанка мог использоваться не только по прямому назначению, но и как аккомпанирующий «под пляску», «под частушки с пляской», либо в качестве единственного инструмента, либо в паре с балалайкой. Однако в Тоншаевском районе Нижегородской области «доска» служит лишь в качестве «инструмента ночного дежурства» в сухую жаркую погоду, информации об использовании ее в качестве музыкального инструмента нет. «Сосед вчера отдежурил, утром повесил мне на забор, сегодня



моя очередь, сегодня я должен деревню караулить, вдруг там пожар. И люди уже слышат — ага, по деревне идет сторож, значит, не спит», — говорил об этом В. Н. Теркин, житель поселка Тоншаево. Возможно, это связано с распространением в Тоншаевском районе знаменитого марийского барабана, который активно используется в момент пляски и как сольный, и как ансамблевый инструмент в паре с марийской волынкой и шлемовидными гуслями. Но в качестве пастушьего инструмента он не применялся.

Среди *духовых* инструментов в настоящее время в Нижегородской области сохранился только *пастуший рожок* (называемый также «дудка», «труба» и относящийся к амбушюрным инструментам). Он представляет собой металлический (жестяной) конусообразный предмет сравнительно небольшого размера, что обусловлено необходимостью хранения в компактных пастушьих сумках. В основании раструба — подобие «мундштука». «Пастухи ходили с рожками. Металлический рожок был такой, типа воронки, туда вставляли... вот раньше были деревянные катушки, резинку поперек, ниточкой привязывали, чтоб создавать... типа мембраны», — рассказывал В. Н. Теркин.

Рожок лишен каких-либо пальцевых отверстий на корпусе и способен издавать три-четыре звука в небольшом диапазоне (обычно в пределах кварты-квинты). Принцип звукоформирования подобен инструментам группы «владимирских рожков». С помощью губ («амбушюрного аппарата») пастух может воспроизводить небольшое количество коротких музыкальных фраз. Рожок был незаменимым атрибутом



Пример 1



Пример 2

пастушьею службы. «Так вот эти пастухи на ночь гоняют. Загоняют в лес скотину и потом разводят костер, и все... Скотина гуляет сама по себе... В дудку дуть — и на эту дудку скотина собирается... Сосчитают пастухи все свои головы... Сосчитали, все тут — и гонят домой», — говорил об этом А. И. Сычев, житель села Шандрово Ковернинского района (во время экспедиции 2004 года). Приведем пример наигрыша, записанного нами в селе Шпага, Ардатовского района (*пример 1*):

Иногда два пастуха устраивали соревнование на рожках, кто кого переиграет (*пример 2*):

Звучание рожков достаточно громкое, что является «производственной необходимостью». Подобные инструменты зафиксированы в Кулебакском районе (село Теплово), Ардатовском (село Шпага), Выксунском (село Семилово) и ряде других сел, в которых профессия пастуха востребована.

В настоящее время рожки изготавливаются пастухами из подручных материалов. Так, в качестве раструба в селе Семилово выступает обычная пластиковая

бутылка с обрезанным дном, а мундштуком служит пустая катушка из-под ниток, поперек отверстия которой натянута обычная галантерейная резинка. «А ведь вон бутылку сделал, раз, шпильку туда, резиночку на шпильку, дно оторвал и все. И дудка», — рассказывал об этом А. И. Сычев. Иначе описывал процесс изготовления рожка пастух С. Н. Чухнин из села Шпага: «У кого обрезают корове рог длинный, чтобы не пырялись, вот и начинаш... Примерно сантиметров двадцать, ее пускаешь, это вот место стачивашь, где острое, насаживаца катушка, на катушку резинка, под резинку спичку пару штук и налаживаш, тока она пищит здорово».

По мнению известного мастера народных инструментов Васи Олюша (село Мишкино, Башкортостан), подобное использование подручных материалов — это не отступление от традиции, а применение «инновационных технологий», поскольку если бы подобные материалы были ранее под рукой, они безусловно бы использовались как простые, надежные и общедоступные.

В качестве материала для изготовления пастушьего рожка могла применяться береста. «А из бересты делают... вот такую длинную. Здесь узенькую, потом шире-шире-шире, вот так из бересты делают. Наматывают... шпильку вделывают в нее», — рассказывал А. И. Сычев.

Примечательно, что там, где были распространены пастушьи рожки, отсутствовали другие музыкальные инструменты, которые могли использоваться в нелегкой профессии пастуха. В селе Теплово Кулебакского района на вопрос, были ли барабанки, пастух В. И. Серов уверенно ответил: «Зачем? Ну, это сроду такого нет» (запись экспедиции 2005 года).

Пищиковые духовые инструменты представлены в Нижегородской области жалейкой. Информации об использовании ее пастухами крайне мало, записанных наигрышей — единицы. Возможно, это связано с отсутствием в народной музыкальной терминологии (в том числе и по Нижегородской области) слова «жалейка». Местные жители чаще всего называют любые духовые инструменты пастухов «дудками», «рожками», «трубами», но никак не жалейками. Хотя при описании выясняется, что инструмент пастуха мог иметь несколько отверстий, пищик из камыша и отшлифованный коровий рог в качестве раструба — то есть быть жалейкой. Жалейка могла быть полностью изготовлена из бересты, включая раструб.

Технология изготовления жалейки могла применяться марийцами Тоншаевского района при изготовлении *волынки* (*шувьра*), поскольку основной звучащий ее компонент представлял собой

не что иное, как сдвоенную жалейку. Волянка в Тоншаевском районе была распространена повсеместно. До середины XX века активно она использовалась в качестве основного музыкального инструмента в силу ее дешевизны. Рассказы об использовании воынки на марийских праздниках встречаются часто. «Ну, в праздник на свадьбах... обязательно воынец был. Воынец и барабанец. Барабанец такт придавал, а воынец играл. На воынке звуки такие... что без сопровождения плохо... Две воынки могли играть, могли попеременно играть, один устанет — другой играет», — рассказывал В. Н. Теркин. Информации об использовании воынки пастухами нет. Однако некоторые респонденты указывали на наличие у пастухов «рожков» с отверстиями: то есть это могла быть *жалейка*.

В настоящее время существуют разные технологии сохранения и архивации фольклорных образцов. Разработана методика расшифровки и нотации инструментальных наигрышей. Бесспорно, она дает представление о мелодико-ритмической системе наигрыша. Но музыкальные инструменты пастухов уникальны по своей сути: не существует двух одинаковых.

Нотная запись остается достаточно условной, не передает уникальную тембровую окраску инструмента, схематично отражает мелизматику наигрыша. К тому же у каждой жалейки свой особый строй, не всегда совпадающий с привычной уху профессионала европейской диатоничностью. Даже если музыкант попытается сыграть качественно нотированный образец на имеющейся в его распоряжении жалейке, условно совпадающей по строю основного тона, он никогда не узнает, насколько близко к звучащему оригиналу будет его попытка репрезентации расшифрованного наигрыша.

Возможным решением данной проблемы может стать создание семплированных библиотек уникальных народных инструментов для современных программно-аппаратных студийных аудио комплексов (DAW). Примером могут служить *библиотека пастушьих инструментов* (жалеек), разработанная известным музыкантом-программистом Ильей Ефимовым. В записи инструментов участвовал автор данной статьи (данные инструменты представлены в нашей коллекции) [4].

Качественное семплирование каждого звука позволяет слы-





шать уникальную тембровую окраску инструмента. Более того, произведена привязка каждого тона к стандартной midi-клавиатуре фортепианного типа, сохраняя тесситурные ограничения и оригинальный диапазон семплируемого инструмента. Это позволяет музыкантам, не имеющим навыка игры на жалейке, грамотно исполнить на midi-клавиатуре нотированный образец звуками оригинала.

Ценность библиотеки заключается не только в передаче аутентичной тембровой краски инструмента (что невозможно сделать с помощью обычной нотировки), но и мельчайших стилизованных особенностей манеры конкретного исполнителя. Можно послушать, как могла звучать жалейка при импрови-

зационном обыгрывании разных ступеней обычного звукоряда. Все это может быть сыграно и записано музыкантом на midi-клавиатуре. Благодаря технологии качественного студийного семплирования мы можем не только слышать оригинальную тембровую окраску уникального инструмента, но и почувствовать себя народным исполнителем.

Литература

1. *Кирюшина Т. В.* Система локальных инструментальных традиций Верхнего Поволжья (на примере музыкальной культуры пастухов и охотников) // Мультифольклорное пространство Поволжья. М., 2014. С. 25–32.
2. *Рабинович Б. И.* Пастуший барабан — недавно открытый

русский народный инструмент // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1986. С. 177–243.

3. *Старостин С. Н.* Музыкальные инструменты верхневолжских пастухов // Мужской сборник: Вып. 1. Мужчина в традиционной культуре: Социальные и профессиональные статусы и роли. Сила и власть. Мужская атрибутика. Мужской фольклор / сост. И. А. Морозов, отв. ред. С. П. Бушкевич. М.: Лабиринт, 2001. С. 184–193.
4. Zhaleika in C. ABOUT. Produkted bu Iliia Efimow. Zhaleika bu Andrey Kharlov. 2013.

Фортепианное творчество Г. Л. Катуара: часть первая

**Виноградова Ольга Семеновна
(1923–2004)**

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального
фортепиано Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки

E-mail: education.nngk@mail.ru

Фортепианные сочинения и транскрипции талантливого композитора, теоретика и педагога Георгия Львовича Катуара долгое время оставались известными лишь узкому кругу профессиональных музыкантов. До настоящего времени его музыка чрезвычайно редко исполняется в концертах и не заняла должного места в педагогическом репертуаре. В предлагаемой статье, посвященной его творчеству и написанной О. С. Виноградовой в 1975 году, впервые в отечественном музыкознании были проанализированы фортепианное творчество, художественно-эстетические устремления композитора и проблемы исполнения его музыки.

Ключевые слова: Георгий Львович Катуар, фортепианная музыка начала XX века, исполнительское искусство, лирические миниатюры, концерт, транскрипции, теория музыки



Уважаемая Ольга Семеновна, извините за запоздание с ответом. Надеюсь, что я еще не пропустил срок. Посылаю Вам свой отзыв. Очень рад буду прочесть Ваш очерк о Катуаре, который был моим другом и сочинения которого я высоко ценю и люблю.

**С приветом, А. Гольденвейзер
10.01.1959**

Рукопись О. С. Виноградовой о Г. Л. Катуаре

В личном архиве профессора, кандидата искусствоведения Ольги Семеновны Виноградовой (1923–2004), ученицы К. Н. Игумнова (по ЦМШ и Московской консерватории) и Я. В. Флиера (ассистентура-стажировка Московской консерватории), более сорока лет преподававшей специальное фортепиано и историю фортепианного искусства в Нижегородской консерватории, сохранилось несколько неопубликованных трудов. К их числу принадлежит и рукопись, издание которой предлагается вниманию читателей в настоящем выпуске журнала.

Эта работа была закончена автором в 1975 году и явилась первым подробным исследованием, посвященным фортепианному творчеству выдающегося русского композитора французского происхождения, теоретика, педагога Георгия (Егора) Львовича Катуара (1861–1928). Сегодня мы можем отметить возрождение интереса у исследователей и концертных пианистов к музыке в свое время незаслуженно забытого композитора. Ряд сочинений записан канадским пианистом Марком-Андре Амленом, появляются научные труды на русском и немецком языках, посвященные его творчеству. Но в момент обращения О. С. Виноградовой к проблеме исследования музыки Катуара его творчество находилось в абсолютном забвении. Предшествующая написанию этой рукописи небольшая публикация о нем датируется 1966 годом, она была подготовлена в связи с юбилеем Московской консерватории.

Появление интереса к творчеству Г. Л. Катуара у автора, по ее собственным воспоминаниям, связано с тем, что первая кандидатская диссертация Виноградовой была посвящена фортепианному творчеству П. И. Чайковского и его влиянию на отечественных композиторов. Этот труд так и не был представлен к защите и публикации, также сохранился только в рукописи. Изучая наследие Петра Ильича и его переписку с коллегами, Ольга Семеновна обратила внимание на отзывы гениального композитора о молодом Катуаре. Это и послужило толчком к ис-



следованию творчества практически забытого во второй половине XX века композитора. Рукопись О. С. Виноградовой получила одобрительный отзыв А. Б. Гольденвейзера, первого исполнителя многих сочинений Катуара и его друга. Фотокопия сохранившегося в личном архиве автора письма выдающегося пианиста, профессора Московской консерватории А. Б. Гольденвейзера приводится в настоящем выпуске.

Учитывая формат публикации в периодическом издании, сокращен текст рукописи и количество нотных примеров (в полном варианте она занимает 86 страниц машинописного текста). В данном выпуске журнала представлена первая часть работы, публикация второй запланирована в следующем номере. Ряд примеров, тщательно переписанных автором вручную, был утрачен и воссоздан редактором. Сравнительно большое количество нотных источников в тексте оправдано тем, что опубликованные в первой трети XX века ноты сочинений Катуара во второй половине столетия уже стали библиографической редкостью, а сама музыка была мало известна читателям. Тем не менее в данной редакции работы сохранены наиболее показательные примеры. В настоящее время ноты сочинений Катуара можно найти в открытом доступе на интернет-ресурсах, однако переизданий собственных фортепианных сочинений и транскрипций Катуара до настоящего времени не предпринималось. В связи с этим тезис, высказанный Виноградовой о необходимости нового издания всех сочинений Катуара, по нашему мнению, сохраняет свою актуальность.

О. Красногорова

Талантливый композитор, крупный исследователь и ученый в области теории музыки, педагог Георгий Львович Катуар¹ внес значительный вклад в отечественную музыкальную культуру. Приглашенный в Московскую консерваторию после октябрьской революции 1917 года Катуар вел там классы сочинения, специальной гармонии² и анализа форм³. Через его школу прошло большинство молодых композиторов того времени. К числу учеников Г. Л. Катуара относятся: А. С. Абрамский, В. А. Власов, В. А. Гайгерова, И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, Д. Б. Кабалевский, В. Н. Крюков, Л. А. Мазель, Ю. С. Никольский, Л. А. Половинкин, М. Л. Старокадомский, В. Г. Фере, М. М. Черемухин, Л. А. Шварц, В. П. Ширинский и другие. Музыкально-научные труды Катуара — «Теоретический курс гармонии» и курс «Музыкальной формы»⁴ — являются важным этапом в развитии музыкознания.

Многие факты жизни и деятельности Катуара, а также некоторые его высказывания свидетельствуют о его творческих предпочтениях. Профессор С. В. Евсеев, один из учеников Г. Л. Катуара, в статье к восьмидесятилетию со дня рождения композитора освещает его взгляды на основные проблемы музыкального искусства. «Г. Л. считал, — сообщает профессор С. В. Евсеев, — что огромная сила воздействия музыки проявляется лишь тогда, когда композитор создает произведение предельно искреннее и эмоциональное; лишь при этом условии творчество приобретает действенное знание. Часто Г. Л. указывал: «Научиться писать, научиться творить — невоз-

можно, нужно стараться получить возможно больше знаний, изучить богатую форму; но когда вы будете писать сочинение, главное — пишите так, как Вы чувствуете, чтобы оно было искренне» [3, 49].

Всякое художественно ценное произведение должно, по мнению Катуара, вырасти из глубокой, волнующей композитора творческой идеи; форма же его, основанная на знаниях и мастерстве композитора, выводится из самого содержания, а не привносится извне: «Всякое музыкальное произведение, представляющее собой художественную ценность, несомненно, всегда воплощается в определенную “форму”; форма же эта создается вместе с содержанием, тесно связана с ним. Для каждого художественного произведения создается, в сущности, своя новая форма» [4, 12].

Г. Л. Катуар решительно и резко осуждал всякого рода «техническое трюкачество», считая это проявлением бедности фантазии и неискренности. «Это не есть богатство формы, — говорил Катуар, — форма обогащается все-таки в определенных рамках, вне которых нет искусства» [3, 49].

С этих позиций Катуар подходил и к оценке явлений музыкальной действительности. С восхищением воспринял он создание Чайковским Четвертой и Пятой симфонии и других сочинений. По свидетельству профессора С. В. Евсеева, Г. Л. Катуар весьма скептически относился к М. Рegerу; досаду и недоумение вызывала у него музыка Р. Штрауса. Что касается «Петрушки» И. Стравинского, то Катуар считал, что ослепительная оркестровка этого произведения

не создает все же настоящей музыки и не прикрывает художественную бедность; мало сочувствовал он и «эскизности» позднего Скрябина. Признавая дарование молодого С. Прокофьева, Г. Л. Катуар не одобрял направление его творчества, считая, что озорство и «трюкачество» недостойны его таланта.

Известен случай⁵, происшедший с Катуаром в связи с приездом в Москву весной 1926 года Д. Мийо, представителя «шестерки» молодых французских композиторов. Перед концертом из произведений этих композиторов должна была быть зачитана декларация «шестерки», перевести которую предложено было Катуару. Он сначала согласился, но, ознакомившись ближе с музыкой «шестерки» и тезисами декларации, наотрез отказался, заявив в своем письме следующее: «Я так решительно отрицаю, прямо-таки ненавижу пошлое творчество теперешней кучки молодых французских композиторов, представителем коих выписан сюда Мийо, что положительно заболеваю от мысли, что должен теперь идти им навстречу, оказывая им какие-то услуги. Поэтому отказываюсь сегодня от высказанной вчера опрометчиво готовности быть проводником их антихудожественных, совершенно для меня неприемлемых тезисов. Думаю, впрочем, что французская речь всем настолько понятна, что всякий может это сделать успешно вместо меня, не кривя душой» [цит. по: 3, 50].

Характерна для художественных взглядов Катуара и близких к нему музыкантов следующая выдержка из письма Л. Э. Конюса к Г. Л.: «По сравнению с подобными произведениями⁶ все наши модные бумагомаратели,

вроде Стравинских, Прокофьевых⁷, Равелей, Регер и Штраус просто “еретюки” (Гоголь) или просто жалкие искатели гнусных и пошлых приключений. Впрочем, не стоит о них и вспоминать»⁸.

Творческое наследие Катуара обширно и разнообразно по жанрам. Им созданы: симфония *c-moll* соч. 7, симфоническая поэма «Мцыри» соч. 13, сочинение для соло, хора и оркестра «Русалка» соч. 5, струнный квартет *fis-moll* соч. 23, струнный квинтет соч. 16, фортепианное трио *f-moll* соч. 14, фортепианный квартет *a-moll* соч. 31, фортепианный квинтет *g-moll* соч. 28, две скрипичных сонаты соч. 15 и соч. 20, около шестидесяти романсов на слова Тютчева соч. 29, Бальмонта соч. 32, Вл. Соловьева соч. 33, Верлена и Верхарна соч. 22 и других авторов.

Большое внимание Катуар уделял фортепианной музыке. Им написано около тридцати разнохарактерных фортепианных пьес, фортепианный концерт соч. 21 *As-dur*. Богато развита фортепианная партия в камерных ансамблях Катуара — двух скрипичных сонатах, трио соч. 14, квартете соч. 31 и квинтете соч. 28. Тонкостью и своеобразием фактуры отличаются также фортепианные сопровождения в его романсах, требующих от исполнителя партии фортепиано большого мастерства.

Сам композитор прекрасно владел инструментом. Начав четырнадцатилетним подростком брать уроки фортепианной игры у известного пианиста, профессора Московской консерватории Карла Клиндворта, Катуар приобрел хорошие пианистические навыки. Клиндворт впоследствии (в 1887 году) считал

его вполне подготовленным для публичных выступлений пианистом⁹. По свидетельству дочери Катуара, Татьяны Георгиевны Катуар, Георгий Львович успешно справлялся с фортепианными произведениями классической русской и западноевропейской музыки. Тонко и интересно в его передаче звучали произведения Шопена. Правда, в связи с небольшим размером рук ему иногда не удавались октавные пассажи, и качество *forte* было недостаточно мощным.

Мастерство Катуара-пианиста, его превосходное знание возможностей инструмента проявились в блестяще созданных концертных переложениях для фортепиано органной Пассакалии И. С. Баха *c-moll* и *d-moll*’ной фуги из Первой оркестровой сюиты Чайковского¹⁰.

Музыка Катуара не получила признания широких кругов слушателей и занимает несколько своеобразное место среди творческого наследия других отечественных композиторов той эпохи. Произведения его не пользовались популярностью ни при его жизни, ни после смерти. Отношение аудитории к его музыке характеризует фраза, написанная рецензентом журнала «Студия» Риземаном: «Странное положение занимает среди современных русских композиторов Георгий Львович Катуар. Несмотря на то, что никто не сомневается в его композиторском даровании, в его тонком художественном чутье, в его искренних музыкальных чувствах, он все-таки не может своей музыкой пробить дорогу к сердцам слушателей»¹¹.

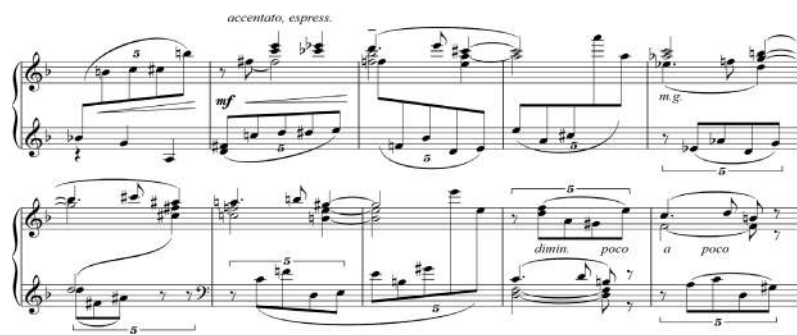
Произведения Катуара исполнялись при его жизни чрезвычайно редко. Его *c-moll*’ная симфония была исполнена в



1890-х годах в Москве по частям и целиком — в Петербурге. Симфоническая поэма «Мцыри» прозвучала в Киеве, в сезон 1902–1903 годов. Трижды исполнялся струнный квартет *fis-moll* (два раза в 1912 году квартетом Могилевского и после большого перерыва — 29 мая 1925 года — квартетом Московской консерватории). Струнный квинтет соч. 16 был сыгран всего один раз.

Чаще исполнялись фортепианное трио соч. 14 (в 1924 году — А. Ф. Гедике, Д. М. Цыгановым и С. П. Ширинским), фортепианный квартет соч. 31¹² (с партией фортепиано выступали Н. А. Орлов, Л. Э. Конюс, А. Б. Гольденвейзер), фортепианный квинтет соч. 28¹³ (фортепианная партия — А. Б. Гольденвейзер), скрипичные сонаты соч. 15 и соч. 20 (соната «Поэма» соч. 20 в 1924 году была сыграна Д. М. Цыгановым и С. Е. Фейнбергом). Романсы Катуара исполнялись Ф. С. Петровой и Н. Г. Райским.

Большинство фортепианных произведений Катуара впервые представил публике профессор А. Б. Гольденвейзер. В 1912 году им был исполнен в Москве только что созданный фортепианный концерт Катуара. В 1913 году А. Б. Гольденвейзер играл этот концерт в Петербурге. Ряд фортепианных пьес («Контраст» соч. 5, Прелюдия *es-moll* соч. 10, Четыре прелюдии соч. 17, пьесы «В сумерках» соч. 24, вальс *gis-moll* соч. 30) были исполнены С. Евсеевым на вечере, посвященном памяти Катуара 22 декабря 1926 года. Из приведенных материалов видно, что произведения Катуара не занимали сколько-нибудь значительного места в концертном репертуаре и



Пример 1. Катуар Г. Л. Вальс соч. 30 *gis-moll*

исполнялись от случая к случаю.

В ряде рецензий, относящихся к различным периодам творческой деятельности композитора, указывается одна из причин, препятствующих популяризации его сочинений. «... Молодой композитор технически не может справиться с излишне сложно им задуманным аккомпанементом; он просто неудобочтим! Между тем, избавленный от лишней пестроты, упрощенный, он помог бы распространению этих романсов («Песнь русалки» и «Я задремал». — О. В.), обличающих вполне симпатичное дарование их автора... Композитор просто в них перемудрил, забывая, что лучшее и трогательнейшее в искусстве — простота»¹⁴. «Понимание его музыки слишком затрудняется всегда необыкновенно сложным и запутанным способом изложения, который, притом, не всегда оправдывается внутренним содержанием. Чтобы войти во вкус музыки Катуара, надо весьма любовно и основательно ею заниматься. Тогда она открывает свои красоты, ускользающие от поверхностного слушателя. В ней совершенно нет подкупающих качеств легкого, окрыленного искусства, сразу завоевывающего благосклонность и любовь людей. К ней надо самому подойти. Иначе она не поддается»¹⁵.

Не только в официальных рецензиях, но и в письмах друзей к Катуару содержатся указания на сложность его музыкальной речи. «Ваш вальс (Вальс *gis-moll* соч. 30. — О. В.), который я выучил начерно, мне очень понравился. Я более или менее одолел каверзные сочетания ритмов, считая вслух каждую восьмую квинтоли»¹⁶ (пример 1).

О сложности фактуры Г. Л. Катуара пишет профессор А. Б. Гольденвейзер, анализируя причины редкого исполнения его произведений: «При всей ясности и определенности содержания и общего плана его сочинений, фактура их отличается необычайной сложностью, я бы даже сказал изысканностью. Это делает сочинения Катуара крайне трудными для исполнения, в особенности для ансамбля. Для исполнения его сочинений требуется очень большая предварительная работа и большое количество репетиций» [2, 58].

Лирической проникновенностью и искренностью высказывания отличаются фортепианные миниатюры композитора, созданные в конце 1880–1890-х годов. Мягкие певучие звучания, часто встречающиеся обозначения *dolce*, *legatissimo*, *legato*¹⁷, как основной вид туше, как нельзя более

соответствуют задумчивым элегическим настроениям, господствующим в пьесах соч. 2, 6, 12¹⁸. Многие из указанных пьес Катуара имеют программные заголовки, отображающие связь с образами природы. Таковы: «Пейзаж» соч. 6 № 4, «Зимний вечер» соч. 2 № 1, «Вечерняя песня» соч. 12 № 1. Композитор здесь, по-видимому, не ставил перед собой задачу иллюстрировать картины природы — в этих пьесах, скорее, отражено психологическое душевное состояние человека.

Общее впечатление от изучения большинства фортепианных произведений Катуара конца 1880–1890-х годов убеждает в их художественной ценности и своеобразии фактуры. Динамичностью образов привлекает пьеса «Контраст» соч. 6 № 6. Носящий вначале повествовательный, уравновешенный характер первый образ этой пьесы (т. 1–8) поражает своим преобразованием в активный, устремленный (такты 47–63). В пьесе «Контраст» обращает на себя внимание переменный метр (3/4–2/4), а также свободное варьирование структуры второй фразы, в несколько измененном виде повторяющей первую (в начале пьесы) (пример 2).

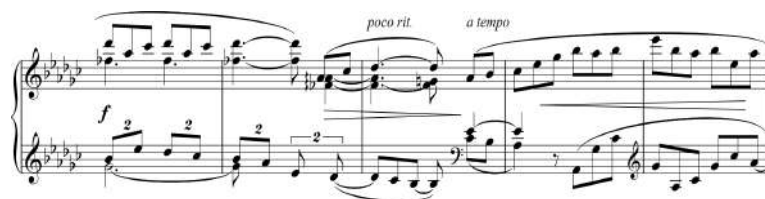
В ряде пьес Катуара, относящихся к концу 1880–1890-х годов, нельзя не отметить особого внимания композитора к гармоническому колориту. Например, в пьесе «Зимний вечер» соч. 2 № 3¹⁹, — этом лирическом напевном произведении, пронизанном искренними задушевыми интонациями, мы встречаемся с красочным сопоставлением аккордов (в 13-м такте — сопоставление нонаккорда *gis-h-dis-fis-ais* с терцквартаккордом *gis-h-cis-eis*) (пример 3).



Пример 2. Г. Л. Катуар. «Контраст» соч. 6 № 6. Такты 1–18



Пример 3. Г. Л. Катуар. «Зимний вечер» соч. 2 № 3. Такт 12–13



Пример 4. Г. Л. Катуар. Прелюдия соч. 6 № 2. Такты 10–14



Пример 5. Г. Л. Катуар. «Контраст» соч. 6 № 6. Такты 59–63

В прелюдии соч. 6 № 2 в ряде случаев и мелодия в верхнем голосе, и гармония построены целиком на звуках нонаккорда (см. такты 13–14) (пример 4).

В пьесе «Контраст» композитором используется звуко-

ряд тон-полутон (такты 61–63) (пример 5).

В последующих фортепианных сочинениях Катуара, относящихся к концу 1890-х — началу 1900-х годов, заметно проявляются утонченные, изысканные



музыкальные настроения. Прелюдии соч. 17, например, отличаются исключительной нежностью, интимностью музыкального высказывания (в этом отношении показательно, например, авторское обозначение в начале прелюдии соч. 17 № 1 — *con intimo sentimento*), а также — некоторой экзальтированностью, выражающейся в порывистом, неровном ритмическом дыхании (характерна ремарка автора к прелюдии соч. 17 № 1 — *Poco Allegro, sempre molto rubato*) и напряженно-взволнованном звучании первоначальных лирических образов в кульминациях.

38

В прелюдиях соч. 17 обнаруживается присущая Г. Л. Катуару любовь к красочным сопоставлениям альтерированных гармоний. В четвертом такте прелюдии соч. 17 № 2 звучит септаккорд с повышенной (*dis*) и пониженной (*cis*) квинтами (пример 6).

В прелюдии соч. 17 № 1 красочно сопоставляются квартсекстаккорд VI повышенной и квартсекстаккорд VI ступеней (такты 3 и 4 приводимого ниже примера) (пример 7).

Мрачным трагизмом поражает прелюдия соч. 17 № 3 *c-moll* — *Andante drammatico*. Драматургический замысел здесь основан на противопоставлении двух начал: неумолимого, грозного, рокового (музыкальное выражение этого начала — фраза в т. 1–8) и мятущегося, страдающего, жалобного, человеческого (первое появление в т. 25–29; дальнейшее развитие в т. 36–54). Торжествуют мрачные силы рока, достигающие грандиозной мощи в кульминации (т. 72–78 прелюдии).

В сочинениях Катуара этого периода мелодика характеризуется



Пример 6. Г. Л. Катуар. Прелюдия соч. 17 № 2. Такты 3–4



Пример 7. Г. Л. Катуар. Прелюдия соч. 17 № 1. Такты 1–4



Пример 8. Г. Л. Катуар. Фортепианный квинтет соч. 28. Часть 1. Такты 17–20



Пример 9. Г. Л. Катуар. «Соната-поэма» для скрипки и фортепиано соч. 20 № 2. Такты 6–8



Пример 10. Г. Л. Катуар. Фортепианный квинтет соч. 28. Часть 2. Такты 1–3

порывистостью, взволнованностью, свободными ходами на широкие интервалы или, наоборот, ползучими хроматизмами (примеры 8, 9).

В сопровождающих голосах также применяются ходы на широкие интервалы (пример 10).

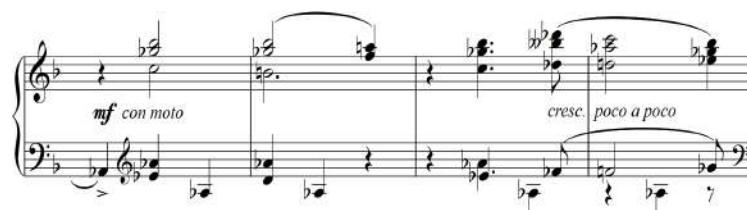
Гармонический язык от опуса к опусу все более усложняется; часто встречаются последования септаккордов (пример 11).

Иногда возникают резкие диссонансы. Ритмика приобретает все более беспокойный характер, часты затушевывания сильной доли такта, синкопы, полиритмия (примеры 12, 13).

Встречающиеся в ансамблевых произведениях Катуара сочетания различных ритмических группировок в партиях разных инструментов выдвигают серьезные задачи перед исполнителями.

Использование Катуаром регистровых красок фортепиано иногда напоминает звучащие образы, характерные для творчества Дебюсси (примеры 14, 15).

Показательна для этого периода творчества Катуара пьеса «В сумерках» («*Crepuscule*») соч. 24 № 1 *H-dur*, изданная в 1918 году. Неопределенно-созерцательные настроения, сменяющиеся затем возбужденно-порывистыми, короткость мелодического дыхания, частые отклонения от темпа (*sempre rubato*), обозначения *poco rall.*, *poco rit.*, *poco agitato* и т. п., иногда приглушенные, призрачные звучания приближают эту пьесу к произведениям позднего Скрябина. Для гармонического языка этой пьесы характерно широкое использование альтерированных гармоний (в т. 15, например, D7 с пониженной квинтой, в т. 19 и 23 — нонаккорд с повышенной



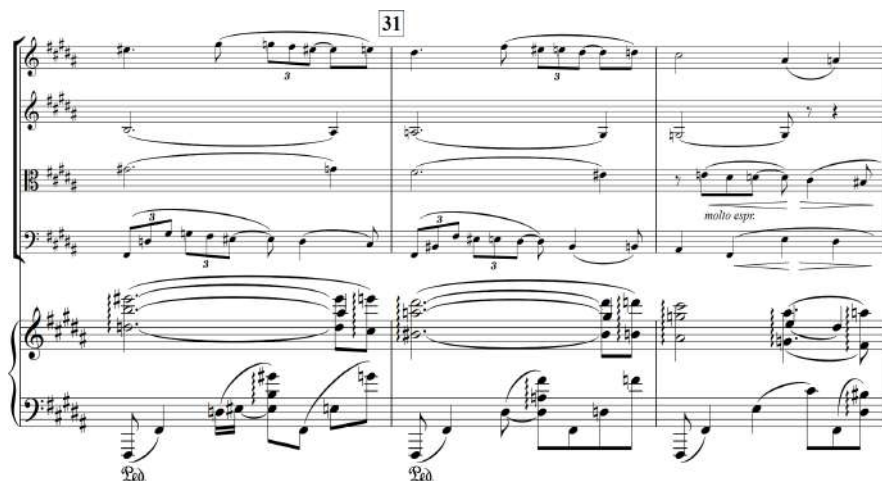
Пример 11. Г. Л. Катуар. Вальс соч. 30. Такты 97–100



Пример 12. Г. Л. Катуар. Фортепианный квинтет соч. 28. Часть 3



Пример 13. Г. Л. Катуар. Этюд соч. 34 № 4. Такты 1–5



Пример 14. Г. Л. Катуар. Фортепианный квинтет соч. 28. Часть 2



Пример 15. К. Дебюсси. «Затонувший собор»



квинтой и задержанием); в мелодии часты хроматизмы (т. 1–2) и задержания (т. 4–7).

Модуляция в т. 25–32 происходит путем сопоставления побочных ступеней (DD9 *H-dur* используется как D к VI ступени *b-moll*; однако VI ступень *b-moll* не дана, а сразу звучит D7 *b-moll*, затем T2 (т. 27), который приравнивается к IV ступени *f-moll*. Своеобразное претворение фортепианного стиля позднего Скрябина представляют собой также две поэмы соч. 34 Катуара, написанные между 1924–1925 годами. О близости этих поэм произведениям Скрябина свидетельствуют отрывочные короткие фразы, как бы повисающие в воздухе, ходы мелодии на интервалы кварты, большой септимы, контрапунктирующие подголоски в средних голосах (примеры 16–18).

Несомненно, загадочный, таинственно-мистический мир образов в ряде произведений Катуара, прихотливая сложность фактуры, разнообразие метроритмических комбинаций, различные колористические эффекты и другие особенности музыкального языка сближают эти сочинения со стилем фортепианных сочинений А. Н. Скрябина.

Продолжение следует.

Примечания

¹ Г. Л. Катуар родился в Москве 15 (25) апреля 1861 года, скончался в ночь на 21 мая 1926 года.

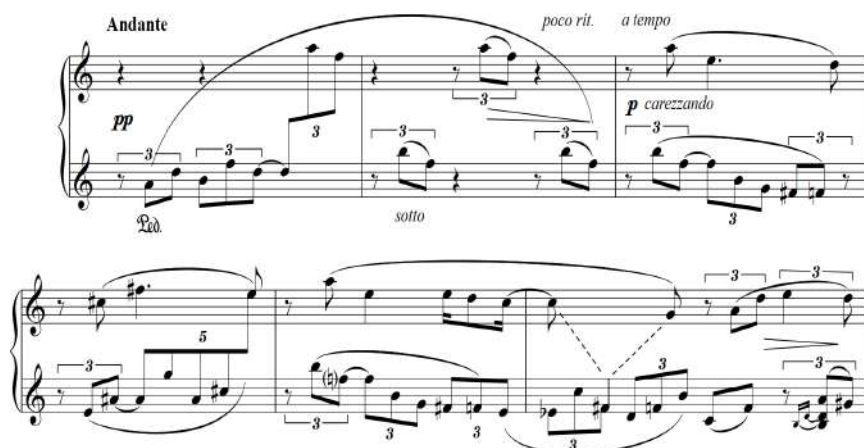
² Класс специальной гармонии, которым руководил Г. Л. Катуар, был открыт с осени 1918 года.

³ В 1923/24 учебном году Г. Л. Катуар стал читать курс специального анализа.

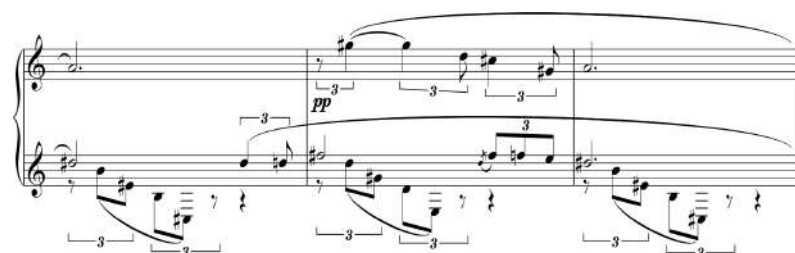
⁴ «Теоретический курс гармонии» Г. Л. Катуара был напечатан при жизни автора Государственным музыкальным издательством



Пример 16. Г. Л. Катуар. Поэма соч. 34 № 1. Такты 15–17



Пример 17. Г. Л. Катуар. Поэма соч. 34 № 2. Такты 7–9



Пример 18. А. Н. Скрябин. Поэма соч. 69 № 1. Т. 10–12

в Москве — I часть в 1924 году, II часть — в 1925 году. Курс «Музыкальной формы» Катуар не успел довести до конца, и после его смерти эта работа была закончена его учениками — Д. Кабалевским, Л. Мазелем, Л. Половинкиным. Издано Музгизом: I часть — в 1934 году, II часть — в 1936 году [2; 3].

⁵ Этот случай описан в статье С. Евсеева [1, 50].

⁶ Речь идет о «Баркароле» Шопена.

⁷ Л. Э. Конюс осуждал музыку С. Прокофьева периода его увлечения модернизмом.

⁸ ГЦММК. Ф. 107. Инв. № 25. Папка № 3634.

⁹ Не выступая в качестве солиста, Г. Л. Катуар неоднократно

(так это явствует из рецензий, посвященных его авторским концертам) появлялся перед публикой в качестве исполнителя фортепианной партии в своих романсах, а также трио.

¹⁰ Катуаром сделаны также переложение вальса из Серенады для струнного оркестра П. И. Чайковского соч. 48, четырехручное переложение сонаты Ф. Листа «После прочтения Данте» и симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова «Анчар», не считая собственных симфонических и камерных сочинений.

¹¹ Журнал «Студия» 28/1. 1912. № 17. С. 13.

¹² В 1924 году квартет исполнял в Вене.

¹³ Квintет в 1927 году исполнялся во Франкфурте-на-Майне на Международной выставке и в Берлине (Государственным квартетом имени Л. Бетховена и С. Е. Фейнбергом).

¹⁴ Журнал «Русская музыкальная газета». 1903. № 310. С. 303.

¹⁵ Журнал «Студия». Там же.

¹⁶ Из письма Л. Э. Конюса к Г. Л. Катуару // ГЦММК. Ф. 107. Инв. № 27. Папка № 3634.

¹⁷ Исключение представляет, например, Скерцо соч. 5 № 3, основанное на легкой, стаккатной звучности.

¹⁸ В ранних фортепианных сочинениях Катуара проявляются и другие тенденции: виртуозные — этюд «Видение» соч. 8, «Фантастический этюд» соч. 12 № 4, Каприс соч. 3, Интермеццо соч. 6 № 5 — образец грациозной, кокетливой, несколько салонной пьески.

¹⁹ Эта пьеса написана Катуаром в период занятий с Римским-Корсаковым.

Литература

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л.: Academia, 1930.

2. Гольденвейзер А. Б. Памяти Г. Л. Катуара // Советская музыка. 1941. № 5. С. 58.

3. Евсеев С. В. Г. Л. Катуар // Советская музыка. 1941. № 5. С. 49–50.

4. Катуар Г. Л. Музыкальная форма. Ч. 1. М.: Музгиз, 1934.

5. Катуар Г. Л. Музыкальная форма. Ч. 2. М.: Музгиз, 1936.

6. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Москва-Лейпциг: Изд-во Юргенсона, 1903. Том III.



Из воспоминаний профессора А. Г. Скавронского о своих наставниках

Хитёв Святослав Евгеньевич
доцент кафедры специального
фортепиано № 1 Российской
академии музыки имени Гнесиных
E-mail: nngk.izdaniya@yandex.ru

В статье приводятся
воспоминания народного
артиста России, лауреата
международных конкурсов,
профессора кафедры
специального фортепиано
РАМ им. Гнесиных Алексея
Григорьевича Скавронского
о своих учителях —

А. Б. Гольденвейзере,
Г. Р. Гинзбурге, Я. В. Флиере,
М. И. Гринберг, Б. М. Берлине.

Ключевые слова:

А. Г. Скавронский,
отечественная
фортепианная школа,
Московская государственная
консерватория
им. П. И. Чайковского,
Российская академия музыки
им. Гнесиных

Публика 1960-х годов запомнила Алексея Григорьевича Скавронского (1931–2008) прежде всего как автора и ведущего известных всей стране концертов-лекций «Беседы у рояля». Имея за плечами большой исполнительский опыт и отточив в просветительской сфере искусство слова, Алексей Григорьевич пришел к педагогике, возглавив один из фортепианных клас-



А. Г. Скавронский

сов РАМ им. Гнесиных. Воспитанники и коллеги вспоминали о его выдающихся способностях — широчайшем кругозоре, умении донести словами содержание музыкального произведения до слушателя или учащегося с любым уровнем подготовки (см. подробнее об этом: [6]) и др. А. Г. Скавронский предстает перед нами как музыкант, непрерывно находящийся в поиске новых знаний и впечатлений.

Многие перечисленные качества были восприняты Алексеем Григорьевичем от учителей. Он являлся наследником традиций крупнейших исполнительских школ Московской консерватории. Судьба подарила ему возможность общаться с корифеями отечественного фортепианного искусства — А. Б. Гольденвейзером, Г. Р. Гинзбургом, Я. В. Флиером, М. И. Гринберг, Б. М. Берлиным. О каждом из них он оставил яркие воспоминания, из которых складывается галерея

портретов ведущих представителей московских фортепианных школ второй половины XX века.

Наиболее яркие из них посвящены выдающемуся пианисту — профессору Московской консерватории Григорию Романовичу Гинзбургу.

Г. Р. Гинзбург был увлечен поиском и совершенствованием новых технических приемов в фортепианной игре. У него были необычайно гибкие руки, движения отточены до совершенства («лишние» — категорически отвергались), при этом каждое из них рационально осмыслено. Алексей Григорьевич вспоминал, что «Гинзбург стремился к минимальной амплитуде движений, как всей руки, так и пальцев. Главным для него был позиционный принцип, позволяющий сыграть наибольшее количество нот, не меняя положения руки» [5, 7]. Его наставник был непревзойденным мастером в области аппликатуры, творчески работал

со штрихами и фортепианной фактурой, которая для удобства исполнения могла быть перераспределена между руками иначе, чем зафиксировано в нотном тексте. Педалью Гинзбург пользовался в духе академической традиции — очень экономно.

По воспоминаниям А. Г. Скавронского, большое внимание Гинзбург уделял целостности формы и стройности конструкции исполняемого произведения, требуя от воспитанников ясного представления о форме сочинения, его внутренних членениях, логике развития, кульминациях и т. д. Особо значимую роль в выстраивании формы играет темп исполнения, который непрерывно находился в фокусе внимания Гинзбурга: он «всегда советовал играть в том темпе, в котором получается без суеты сыграть все произведение целиком, в том числе и самые трудные места» [5, 6]. По мнению А. Г. Скавронского, мастерство Г. Р. Гинзбурга «несло в себе огромный эмоциональный и поэтический заряд, который воздействовал с не меньшей силой, чем его отточенные конструктивные замыслы» [3, 223].

Надо отметить, что профессор А. Г. Скавронский многое перенял от своего учителя и в исполнительстве, и в педагогике. Его игре была свойственна аристократическая неспешность и плавность движений без сценических эффектов. Он избегал слишком стремительных темпов, так как старался наполнить каждую интонацию смыслом. Тщательное осмысление сочинения в целом было неотъемлемой частью классной работы профессора Скавронского: весь процесс исполнения произведения он нередко сравнивал с постройкой

здания, где филигранная отделка каждой детали должна быть в полной гармонии с целым.

Еще в консерваторские годы в творческую жизнь Алексея Григорьевича вошли Г. Г. Нейгауз, Я. В. Флиер, чуть позднее — М. И. Гринберг и Б. М. Берлин. Занятия с этими корифеями фортепианного искусства не носили систематического характера, тем не менее впечатления, полученные от общения с ними, в будущем в значительной степени повлияли на исполнительский облик Скавронского.

Алексей Григорьевич в своих воспоминаниях признавался, что в занятиях у Гинзбурга ему не доставало осознанности художественно-образной стороны интерпретации, в вопросах интонирования, *rubato*, педализации порой он чувствовал себя совершенно беспомощным, что в полной мере восполнил в классах Нейгауза и Флиера: «Через полтора-два года влюбленности и подражания Гинзбургу я начал ощущать, что происходит что-то странное: я все могу на рояле, но не знаю, о чем играю. Образными подтекстами, всем, что связано с воображением, фантазией, Гинзбург не увлекался. У него, одаренного от природы теплым лирическим нутром, все получалось как бы само собой» [4, 16]. «В классе Нейгауза было совсем иное — какая-то устремленность ввысь, служение некоему высшему началу, уходящее иногда за пределы рояля. И, надо признаться, в моей жизни были моменты, когда меня ужасно тянуло именно в эту атмосферу...» (цит. по: [2, 49]). Близость с Нейгаузом, музыкантом романтического толка, проявлялась в педагогике Скавронского в умении интересно

говорить о музыке, привлекая самые разнообразные ассоциации.

Нельзя не сказать, что одно время пианист занимался и у А. Б. Гольденвейзера, хотя, как отмечал сам Алексей Григорьевич, «целый год тайком бегал в класс Гинзбурга». «Такое раздвоение, — пояснял позднее Скавронский, — естественно, отражалось на занятиях; я почти ничего не делал из того, что требовал Гольденвейзер, и, в конце концов, потерял для него всякий интерес. В конце года я был “обменен” на одну очень прилежную студентку и, к восторгу своему, стал полноправным учеником Г. Р. Гинзбурга» [3, 221].

Надо сказать, что крупнейшие мастера фортепианного искусства послевоенного времени — А. Б. Гольденвейзер и Г. Г. Нейгауз — представляли противоположные творческие «полюсы». Гольденвейзер занимался о «букве» произведения, был педантом в отношении стиля и текста, предпочитая сдержанные исполнительские средства выразительности (например, в отношении агогики и педализации). Для Нейгауза свобода временного процесса в развертывании музыки и обильная педализация были типичны и менее жестко регламентированы, поэтому многими академически настроенными музыкантами это могло восприниматься как идущее вразрез со стилистическими особенностями исполняемых сочинений.

Как видим, искусство Гольденвейзера оказалось не близким Скавронскому, так как его артистический стиль был во многом романтическим, на что указывал рецензент одного из концертов Алексея Григорьевича Г. М. Цы-



пин: «В его подходе к Шопену, в применяемых им приемах выразительности можно различить традицию, идущую от Падеревского, Пахмана и некоторых других известных в прошлом концертантов-романтиков» (цит. по: [1, 321]).

Об уроках с Я. В. Флиером Скавронский отзывался, как о «грандиозных эманациях тепла, огня, темперамента»: «Из-под пальцев лилось прямо расплавленное золото звука, и в звуке было много массы, объема. А Гинзбург весовую игру вообще отрицал» [4, 18]. В отличие от уроков Гинзбурга, на занятиях с Флиером речь шла не о технике, а об образе, фразе, звуке.

Перед М. И. Гринберг А. Г. Скавронский преклонялся, называл ее «аристократкой духа», человеком высочайшей культуры и скромности, в высшей степени одухотворенным и содержательным музыкантом: «Тут я впервые понял, что такое настоящее интонирование на

рояле, передающее то или иное состояние души» [4, 19].

Встреча с Б. М. Берлиным, по словам Алексея Григорьевича, «завершила его формирование как музыканта. <...> Берлин изменил мою посадку за инструментом, освободил руки и плечи, открыл новые сферы звучания, много дал в области педали» [4, 22]. Он на уроках любил привлекать образные сравнения, «только не обыденно» — было его девизом. «Звучащая ткань, длинные педали, расслоение фактуры, когда одно звучит на фоне другого — все это его очень интересовало» [4, 18].

Таким образом, Алексей Григорьевич Скавронский в период своего творческого становления испытал на себе разные по стилевой направленности воздействия и по-своему синтезировал в своей исполнительской и педагогической деятельности порой принципиально различные принципы крупнейших исполнительских школ второй половины XX века.

Литература

1. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Советский композитор, 1990. С. 320–321.
2. Меркулов А. М. «Только противоречие стимулирует развитие». О творческих разногласиях Гольденвейзера, Игумнова, Нейгауза, Фейнберга // PianoФорум. 2016. № 3. С. 44–56.
3. Скавронский А. Г. Воспоминания // Григорий Гинзбург. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Музыка, 2015. С. 220–223.
4. Скавронский А. Г. Московский петербуржец. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 228 с.
5. Скавронский А. Г. Статьи, очерки, рецензии, интервью. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 77 с.
6. Хитев С. Е., Борисова Е. Н. «Беседы у рояля» как метод обучения молодых пианистов в классе профессора А. Г. Скавронского // Высшее образование сегодня. 2018. № 9. С. 11–16.

Камерно-ансамблевое исполнительство: вопросы теории и практики

Гинзбург Виктор Львович
заслуженный артист РФ,
профессор межфакультетской
кафедры фортепиано Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского
E-mail: vilegin2@gmail.com

В статье рассматривается ряд актуальных вопросов камерно-ансамблевого исполнительства, касающихся роли внутреннего слуха в ансамблевой деятельности, функциональной организации партий, согласованности звучностей с учетом специфики состава инструментов, корректности отношения ансамблистов к музыкальному тексту.

Ключевые слова:

камерно-ансамблевое исполнительство, функциональная организация ансамблевых партий, игровая логика, диалогический синтаксис, функции фортепиано в ансамбле

Нет сомнений в том, что культура камерно-ансамблевого исполнительства является неотъемлемой частью профессиональной деятельности истинного музыканта. По данной теме существует достаточное количество специализированной литературы. Но, как правило, живая практика (исполнительская и педагогическая) наводит на новые размышления о смысле

и существе тех или иных явлений. Естественно, что высказанные здесь соображения не могут охватить весь спектр вопросов, связанных с камерно-ансамблевой игрой, тем не менее хочется надеяться, что они будут полезны практикующим исполнителям-ансамблистам.

Одной из важнейших черт ансамблевого музицирования является обостренная слуховая активность. Ее интенсивность в немалой степени зависит от музыкантских способностей исполнителя — его умений прояснять колористические грани фактуры или подчеркнуть своеобразие музыкального синтаксиса. В ансамблевом исполнении преобладает диалогиче-

ский синтаксис, обусловленный самой природой музицирования — сочетанием двух или нескольких инструментальных партий. Это означает, что интонационное развитие каждой партии подчиняется закономерностям игровой логики, где важно не просто воспроизвести музыкальную фразу, но и передать ее основной смысл в соответствии с характерами «героев» музыкального повествования.

Ансамблевая техника требует совмещения двух «несогласующихся», на первый взгляд, моментов — равноправия и, в то же время, индивидуализации партий. И первое, и второе обусловлены объективными предпосылками: различные инструменты,



А. Рудин (арпеджione) и В. Гинзбург (фортепиано)



обладающие неоднородными тембрами, «действуют» в разных местах сценического пространства. Необходимо также учитывать особенности музыкального изложения, которые и образуют фактурную, тематическую, организацию ансамбля, где каждый инструмент выполняет свои функции. Умением исполнителей выявить специфичность своей партии относительно других партий определяется уровень ансамблевой игры.

Наличием игровой логики не исчерпывается все многообразие смысловых отношений, возникающих из взаимодействия партий. Типичным, например, является также соотношение «фон-рельеф», когда один инструмент выступает в роли солирующего, а остальные образуют аккомпанирующий фон или орнамент. В этом случае линия солирующего инструмента строится как монолог — она находится на переднем плане восприятия. Остальные инструменты, отступая в глубину, создают непрерывный фон. Усилия исполнителей должны быть направлены на обеспечение непрерывности музыкального изложения с плавными переходами от одного инструмента к другому. С функциональных позиций инструментальные партии не равны, специфическое качество ансамбля проявляется лишь в соотношении мелодического рельефа и фигурационного фона, увязанных между собой таким образом, что фон без мелодии становится словно обезличенным, аморфным, а мелодия без сопровождения теряет свои тембровые и гармонические особенности.

Для ансамблиста первостепенную значимость приобретает умение предугадать, предсказать

дальнейшее интонационное развитие музыкального материала — мелодической фразы, гармонии и т. д. С этих позиций слух справедливо может рассматриваться как универсальный музыкальный инструмент в том смысле, что его активностью можно управлять. В этой связи можно указать на две основные особенности слухового восприятия: способность дифференцировать музыкальные компоненты и связывать их. Они соотносятся между собой таким образом, что первая необходима не для разграничения элементов музыкального языка (мотивов и фраз, аккордов и фигураций), а для их связи.

Предслышание формируется не только в процессе совместных многочасовых репетиций, не менее значимым фактором представляется умение мысленного воссоздания общей партитуры, когда за счет работы внутреннего слуха музыкант способен представить произведение в собственном воображении. При этом инструменталист, шлифуя свою партию, может «дорисовывать» содержание и фактуру партии партнера, пианист также может в индивидуальных занятиях представлять себе партии других участников ансамбля. Привыкая слушать себя в реальном звучании и одновременно прислушиваться к звучанию воображаемой партитуры, исполнитель тем самым готовит себя к игре в ансамбле.

Обращаясь к теме специфики состава инструментов ансамбля и преодоления трудностей их согласования, хотелось бы отметить некоторые особенности. Чаще всего в дуэтах и трио сочетаются одноголосные инструменты (духовые), отчасти

одноголосные (струнные) и многоголосные (фортепиано). Такой ансамбль требует идеального их слияния, как в гомофонных построениях, так и в полифонических, что возможно лишь тогда, когда фактура (реальные и скрытые голоса) будет оцениваться с позиции интонационного движения. На струнном инструменте при исполнении мелодии *legato* звуки наиболее естественно и совершенно соединяются в мелодические фразы. В дуэте с фортепиано эту идеальную связность должен перенимать и клавишный инструмент, преодолевая свою «молоточковую» ударную природу звукоизвлечения. Особой точности согласования мелодии и фона требуют дуэты с фаготом, гобоем, валторной, так как атака звука у этих инструментов несколько замедлена.

В ансамбле можно очень гибко видоизменять звуковые характеристики исполнения. Так, звучание фортепиано не всегда сочетается с вибрированным звуком смычковых или естественной филировкой звука духового инструмента. В то же время отсутствие *vibrato* приближает фортепиано к некоторым духовым инструментам. Отмеченное противостояние или сближение инструментов можно использовать в художественных целях, либо, наоборот, вуалировать, в чем также проявляется своеобразие исполнительской трактовки.

В ансамблевой игре раскрываются как уникальные черты каждого инструмента, так и степень его универсальности. В этом смысле функции фортепиано в ансамблях поистине безграничны: оно используется не только как камерный клавишный инструмент, но и как инструмент, способный имитировать

инные звучности. На этом качестве фортепиано акцентировал внимание Э. Г. Гилельс: «Оркестровое воображение поможет обогатить красочность фортепианной палитры!» (цит. по: [1, 167]). Он рекомендовал подражать пению скрипки или репликам тромбона, оркестровым бликам или переливам арфы, мрачному звучанию фагота или легкому пиццикато струнных. Разумеется, подобная трактовка фортепиано свойственна и сольной игре, но в ансамбле она становится крайне необходимой в силу того, что композитор, так или иначе, при скромном составе старается расширить его тембровую палитру.

Процесс подготовки музыкантов (не без помощи теоретических и исторических дисциплин), сложившийся в современном образовании, формирует весьма односторонние представления, в которых выдающиеся композиторы заслоняют имена крупнейших музыкантов-исполнителей (дирижеров, пианистов, скрипачей и др.). В памяти студентов вся история европейского музыкального искусства выстраивается из шедевров и имен их творцов, причем камерно-инструментальные жанры порой занимают в данном ряду неоправданно скромное место. Сказывается ли это на характере непосредственного музицирования? Безусловно. Нередко приходится слышать о недостатке исполнительской инициативы у молодых музыкантов, вопросам воспитания их самостоятельности посвящаются статьи, да и в вузовской учебной практике не так часто появляются студенты со своим, пусть в чем-то спорным, но уже складывающимся отношением к

искусству исполнительской интерпретации. Распространению этой композиторцентристской позиции способствуют объективные основания: любой музыкант открывает для себя мир музыки через музыкальные произведения, созданные талантливыми композиторами разных эпох. Восприимчивость к яркому и индивидуальному прочтению музыкального текста, склонность оценивать различные исполнительские версии развиваются позднее, когда накоплен довольно обширный слуховой опыт.

Очень важно именно в период обучения музыканта выработать в противовес композиторцентристской позицию, в большей мере соответствующую природе самой музыки, ее существованию в интерпретации, а потому стратегической педагогической задачей является раскрытие в каждом исполнителе дарования соавтора музыки, ее сотворца. На эту мысль направлены и высказывания крупнейших мастеров исполнительского искусства XX столетия: «В нотах — только половина авторского замысла» (К. Н. Игумнов); «Играть, строго придерживаясь текста, — значит ограничиваться очень малым» (Дж. Энеску); «В нотах написано все — и ничего» (В. В. Софроницкий). Каждое произведение существует во множестве неповторимых вариантов исполнения и только таким образом оно живет, образуя устойчивые исполнительские традиции.

Высокой цели воплощения эстетического и образно-содержательного смысла музыкального произведения служат многолетние усилия инструменталистов, овладевающих своим ремеслом и виртуозностью в истинном смысле слова, а не

в плане феноменальной беглости: и только в этом отношении интерпретация, как искусство прежде всего исполнительское, сопоставимо с композицией — искусством сочинять музыку.

В камерно-ансамблевом музицировании, существенно укрепощающем музыкантскую инициативу, изначально заложена установка на сотворчество, на раскрытие в каждом исполнителе дарования соавтора. Отдавая должное результатам созидательной силы интуиции, хотелось бы обратить внимание ансамблистов на корректное отношение к музыкальному тексту, которое базируется на понимании его интонационной и структурной сторон.

Первая — реальный звуковой процесс, возникающий в конкретном исполнении, в его меняющихся нюансах; вторая — лишь зафиксирована в нотах. Это разграничение необходимо для определения степени исполнительской свободы в трактовке музыкального произведения. Тембр, регистровые краски, динамика, темп, артикуляция — все эти компоненты подвластны воле исполнителя; незбылемы лишь мелодико-ритмические рисунки, фактура, гармония, форма. До известной степени зависят от воли исполнителя характер ритмической пульсации и выявление голосов ансамблевой фактуры. И тут возникает закономерный вопрос: чем же является нотный текст в ансамблевой игре — священной реликвией или поводом для коллективной импровизации?

Музыкальный текст можно рассматривать как некий алгоритм для исполнительских действий. Если так, то сама музыка возникает только в процессе реального



интонирования. При передаче содержания осознанность структуры, всех ее закономерностей, кажется, отступает на второй план, и лишь рецензии на исполнение в концерте (например, «хорошее чувство формы») с очевидностью показывают неразрывность этих двух сторон.

Итак, рассмотренные вопросы позволяют кратко сформулировать общие требования, предъявляемые к исполнителям-ансамблистам:

- слышание ансамблевой фактуры — оно проявляется в исполнительской реализации тонких фоновых нюансов, «живописном» видении партии;

- активизация интонационной восприимчивости для выявления, главным образом, «актерского» начала (инструменты-персонажи, тембровые

амплуа, сценическое пространство театра инструментов), заложенного в природе ансамблевой игры;

- выстраивание тематических контрастов и охват целого, что родственно работе режиссера с необходимыми для него качествами предвидения драматургических линий «сценария» произведения.

Так как перечисленными способностями должны обладать все исполнители, каждое из обозначенных требований в ансамбле возводится во вторую или третью степень.

Резюмируя сказанное выше, можно сделать следующие выводы: ансамблевое музицирование способствует обретению психологической готовности к общению с музыкой, с партнерами-музыкантами, «с клавиатурой», помогает быстрее

ориентироваться в разнообразных типах фактур, лучше ощущать акустико-динамический баланс как «внутри» партии фортепиано, так и в ансамблевом звучании в целом. В ансамбле легче овладеть многими специфическими приемами интерпретации музыки разных стилей. Камерно-ансамблевое исполнительство способствует не только расширению репертуарных горизонтов, но и значительному повышению общей культуры исполнения — качества, без которого невозможно представить себе настоящего музыканта.

Литература

1. Смирнов М. А. Э. Г. Гилельс — педагог // Вопросы фортепианного исполнительства / общ. ред. М. Г. Соколова. Вып. 2. М., 1968. С. 153–172.

Некоторые принципы вокального интонирования на фортепиано

Смирнов Сергей Владимирович
 профессор кафедры специального
 фортепиано Нижегородской
 государственной консерватории
 им. М. И. Глинки
 E-mail: iodozent@yandex.ru

В статье показана взаимосвязь теоретических положений и практики фортепианного «пения» путем анализа интонационной структуры мелодии с опорой на слуховое представление о протяженном звуке.

Ключевые слова: традиции отечественной фортепианной школы, инструментальное пение, теория и практика фортепианного исполнительства, слуховые представления

«Пение — это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки»

К. Изумнов

«Я буду стремиться всеми силами и, несмотря на все препятствия, буду добиваться пения, пения и пения!»

Г. Нейгауз

Для пианиста, воспитанного в традициях отечественной фортепианной школы, умение петь на рояле — характерная черта и особый повод для гордости. Исполнители и педагоги разных

поколений всерьез задумывались над этим вопросом. Антон Рубинштейн путем многочасовых занятий пытался достичь полного сходства фортепианной фразировки с вокальной (он слушал великого Рубини¹ [3]). Сергей Рахманинов свой знаменитый «Вокализ» мог пропеть на рояле так, что это служило уроком для самой Антонины Неждановой². Нейгаузы (Генрих и Станислав) — династия утонченных художников, обогативших искусство своим педагогическим и исполнительским опытом и поистине европейским взглядом на романтическое наследие, особенно на творчество Шопена. И уж если речь зашла о польском «поэте фортепиано», под пальцами которого рояль пел чарующим *bel canto*, то это означает, что наша пианистическая школа, в идеалах которой всегда господствовали искренность, душевность, жизненная правда, поэзия, красота, глубоко уходит своими корнями в традиции инструментального пения.

Что же говорили великие учителя фортепианного вокала своим подопечным? Сформировалась ли определенная метода? В литературе, освещающей этот вопрос, мы находим массу советов и указаний к тому, каким пианистическим приемом нужно пользоваться для достижения певучего звука. Приверженцы анатомо-физиологического направления подробно описывают в своих трактатах систему пластических движений, различных мануальных ощущений, выдавая свои замечательные «мягкие руки», «вытянутые пальцы»,

«чуткие подушечки» за первооснову певучей игры, то есть, выдавая следствие за причину. На самом деле, они действительно должны быть и мягкие, и чуткие, и пластичные. Но эта пластичность проистекает из внутренней потребности слуха в пластичном звуковедении, где непрерывность мелодической линии стремится найти эквивалент в плавном движении. Что такое *legato*, как не представление о непрерывно тянущейся, связанной звуковой линии, находящей свое тождество в движении пальцев по дну клавиш.

К. А. Мартинсен с его «звукотворческой волей» [5] давно и верно расставил все приоритеты в этом вопросе, отдавая неоспоримое первенство слуховому представлению, идущему через моторику к звучанию. В памяти держу красноречивый пример того, что 99% навыка фортепианного пения находится в нашем представлении. Мой учитель И. З. Фридман садился за рояль и брал в правую руку карандаш, увенчанный резинкой. Именно этим ластиком (чтобы не повредить клавиатуру), держа карандаш вертикально, он (разумеется, с аккомпанементом и pedalью) исполнял фрагмент одного из ноктюрнов Шопена. Мелодия, произнесенная мертвым предметом, звучала гибко и напевно, как будто была сыграна рукой.

Корифеи прошлого в один голос советовали слушать хороших певцов и петь самим. Ф. Э. Бах и Гуммель, Калькбреннер и Шопен отсылали учеников к вокалистам-профессионалам за умением слышать и мыслить фразу



спетой. Советы прекрасны, но они апеллируют в основном к интуитивному постижению задачи. Руководствуясь лишь общими закономерностями, сложно применить их к инструментальной специфике. А может быть, фортепиано нуждается в собственной специфике пения, учитывающей его технические и звуковые особенности? Это нам предстоит выяснить в процессе небольшого исследования, цель которого — попытка вывести из тени интуитивного в область осознанного и сознательно применяемого некоторые аспекты вокального интонирования на фортепиано.

50

Прежде всего нужно прояснить терминологию. Ключевые понятия здесь «вокальный» и «интонирование». После капитального труда Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [1; 2] теоретическая наука укрепилась в широком, лежащем в сфере эстетических категорий, определении интонации как музыкальной мысли, разворачивающейся во времени и посредством «звукообраза» раскрывающей содержание. Нам понадобится более узкое, профессиональное определение, идущее из традиции «языкового», синтаксического восприятия музыкальной речи. Небольшие «речевые обороты» по преимуществу мелодийного характера и станут предметом изучения.

Итак, для нас интонацией послужит музыкальная мысль в пределах мотива или фразы и заключенный в ней смысл. Для удобства анализа ее можно структурировать. Интонация состоит из интонационного пути, интонационной вершины (или опоры) и интонационного окончания.

«Путь» опирается на процессуальный характер музыкального искусства и, как нельзя лучше, характеризует динамику развития интонации. Понятие «интонационная вершина» уместно и звучит оправданно лишь в том случае, когда это подтверждается звуковысотностью. Мы знаем массу примеров, когда ниспадающая интонация находит опору в нижнем тоне, однако по привычке называем его «вершиной». Вокальность подразумевает использование определенных приемов, свойственных вокальному искусству, вокальному музицированию вообще и певческой технике в частности (пример 1).



Пример 1

Воспользуемся примером вокальной интонации в пьесе П. И. Чайковского «Сладкая греза» из «Детского альбома» ор. 39 под редакцией Я. И. Мильштейна и К. С. Сорокина (пример 1). Ее неоспоримые свойства *cantabile* выводятся из целого спектра выразительных средств: это и поступенное, плавное движение мелодии в умеренном темпе *Moderato*, это и *legato*, подтвержденное авторской лигатурой, а также ее романсовый склад со столь характерным для него скачком с заполнением. Не случайно А. Николаев считал эту миниатюру «маленьким романсом», проводя остроумную аналогию с классическим образцом жанра — романсом П. И. Чайковского «Средь шумного бала» [7].

В свою очередь, примененные выразительные средства иллюстрируют образный строй пьесы, который недвусмысленно заявляет о себе как в названии, направляя повествование в лирико-созерцательное, лирико-поэтическое русло, так и в ремарках *molto espressivo*, «с большим чувством», столь характерных для композитора-романтика и, в особенности, для полного сентиментальных настроений Чайковского.

Структурный разбор мелодии в правой руке подразумевает, что четверти первого такта «до-ре-ми» — интонационный путь, восьмая нота с точкой «ми» (второй такт) — интонационная вершина (снабженная акцентом) и примы «ля-ля» (шестнадцатая и половинная) — интонационное окончание. Итак, что же нужно предпринять, чтобы исполнение этого фрагмента стало певучим?

1. Динамика в интонационном пути. Звуковедение. Интонационный путь в восходящем движении несет в себе идею динамического развития. Это развитие тем интенсивнее, чем ярче эмоция, которую хочется выразить. Сдерживающим фактором в использовании чрезмерного *crescendo* этого мотива будет то соображение, что это лишь первая экспонирующая фраза в предложении, и чувство динамической перспективы должно определить ей соответствующую меру нарастания. Тем не менее этому, как и любому другому восходящему ходу, может быть предпослано дозированное *crescendo*, не только с целью раскрытия его эмоционального содержания, но и с необходимой технологической задачей пения, связанной с накоплением звука в начале фразы. Об этом писал

еще Г. Нейгауз: «Так как фортепьяно не обладает продолжительностью звука, свойственной другим инструментам, то нюансировка не только мелодической линии, но и пассажей, должна быть, как правило, более богата и гибка (преувеличена по сравнению с другими инструментами), чтобы ясно передать интонацию (повышения и понижения) исполняемой музыки» [6, 68]. Благодаря восходящей, раскрывающейся интонации, музыкальная мысль приобретает напряжение, фраза становится рельефной. И если в этот момент внимание пианиста чутко отслеживает звуковое развитие интонационного пути, делая мысленное (пусть воображаемое) связующее *crescendo* на каждом тоне (в нашем случае от «до» к «ре», от «ре» к «ми») и, благодаря этому, развивающее *crescendo* всего пути, то в его сознании (а как следствие и в сознании слушателя) возникает ощущение непрерывной звуковой линии. Это неуклонно нарастающее следование к вершине вовлекает в свой процесс всех участников музыкального действия. И можно смело сказать, что интонационный путь развивающего характера, особенно подтвержденный восходящим мелодическим движением, в качестве первого интонационного элемента уже способен послужить коммуникативной функции музыкально-исполнительского процесса, направляя внимание слушателя к интонационной цели. Подтверждение этим мыслям мы находим у К. А. Мартинсена в его учении о «линеволии»: «Истинное звуковое явление, — пишет исследователь, — не есть ряд звуков, возникающих поочередно, точка за точкой, а то, что происхо-

дит между звуками, тенденции устремления одного звука к другому: в этом глубочайший нерв музыкального явления» [5, 32]. Также у Г. Когана читаем: «Главное, от чего зависит последнее (имеется в виду «фортепианное пение»), — не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки» [4, 26].

Но динамика интонационного пути — это лишь половина его выразительности. Поскольку интонационный путь в нашем примере изложен четвертями (а мелодия ровными длительностями изрядно осложняет вокализацию), то даже самое расчитанное *crescendo* не избавит его от некоторой доли метричности. Метричная выразительность — самый простой, даже примитивный тип выразительности, вызывающий непосредственную реакцию у слушателя в виде мысленного или даже телесно-двигательного тактирования. Метричность формирует устойчивое представление о мерно повторяющихся единицах времени и способствует внутреннему ощущению предсказуемости. «Опуская» в каждую долю своеобразную вертикаль (акцент, соответствующий шагу), метр безраздельно господствует в маршах и шествиях, но не в напевных, лирических романсах. Метричное вышагивание, отнюдь, не входит в наши планы, поскольку целью является горизонталь.

2. *Агогика в интонационном пути. Времяведение.* Как водород и кислород в воде, в музыке воедино слиты звук и время. Эти главные компоненты музыкаль-

ного языка, взаимопроникая, усиливают друг друга. Попадая в систему координат романтического высказывания, можно заметить, что самой естественной и органичной речевой фигурой для этого стиля стала фразировка волны. Если звуковое начало, подчиняясь вездесущей идее развития, повинаясь его волнообразному алгоритму, последовательно накапливает и, доведя до определенной кульминации, тратит свою энергию, то исполнительское время в виде двуединства темпа и ритма способно вторить этому процессу, образуя выразительное фразировочное дыхание. В контексте романтического музицирования процессам *crescendo-diminuendo* в известной мере могут соответствовать агогические реакции *accelerando-ritenuto* как в масштабе интонационном, так и в более крупных формообразующих единицах. А это не что иное, как *tempo rubato*. Непременно подчеркнем тот факт, что в строгом классическом репертуаре (музыка барокко, венская классика) темпоритм — синоним ровности. Поэтому приходится ограничивать действие *tempo rubato* рамками романтического стиля. Отсюда следует, что в условиях классического изложения со строго заданным исполнительским временем, интонационная динамика не нуждается в симметричной поддержке гибкого темпоритма и справляется с выразительностью, усиливая альянс с другими выразительными средствами (штрих, тембр, оркестральность и т. д.).

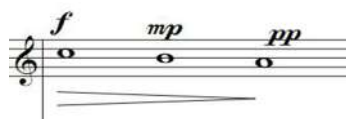
Возвращаясь к нашему примеру, необходимо отметить, что *crescendo* интонационного пути «до-ре-ми» в сочетании с *accelerando* — сильно действующее средство, которым надо пользоваться крайне осторожно. Умест-



на природная аналогия с дождем или морозом, многократно усиливающих от порывов ветра. Однако благодаря еле заметной темповой устремленности четвертей «ре» и «ми» (в искусстве, по выражению К. П. Брюллова, все решает «чуть-чуть») интонационное восхождение приобретает трепетный, чуть взволнованный характер. С помощью этого вектора движения исполнитель как будто оказывается впереди слушательского внимания, суть его инерционного восприятия, ищущего опоры в метре, и, лишая его промежуточных мысленных опор-вертикалей, развивает музыкальную мысль в горизонтальном направлении. Метричность — а с нею и ударность — преодолены. Схожее художественное решение поджидает любителя творчества П. И. Чайковского в пьесе «Подснежник» из цикла «Времена года» op. 37. Итак, интонационный путь в своем восхождении не только накапливает необходимое звуковое напряжение, но и, руководствуясь принципом *tempo rubato*, отнимает, крадет (глагол *rubare* в переводе с итальянского — «красть») часть времени, создавая в конце такта легкий временной дефицит. Этот займ сослужит хорошую службу в вокальном оформлении интонационной вершины, где долг будет возвращен.

3. *Интонационная опора. Акцент.* В качестве необходимого аналитического подспорья введем понятие «звукового *legato*» и раскроем содержание этого термина очередной выдержкой из книги Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»: «Упражнение, которое я изредка рекомендую как одинаково

«полезное» и для слуха, и для осязания клавиатуры:



Его смысл состоит в том, что каждый последующий звук берется с той силой звучания, которая получилась в результате потухания предыдущего звука, а не его первичного возникновения — «удара» (отвратительное слово!)» [6, 58].

Звуковое *legato* вследствие своего естественного, почти безударного *diminuendo* создает удивительный эффект скольжения, перетекания, «вхождения» одного звука в другой. Это возделенная цель инструментального пения. В трех нюансированных нотах великий мастер пианистического искусства выразил идею, воплощение которой значительно приближает к разрешению загадки фортепианной вокализации, поскольку учитывает принцип угасающей природы звука. Именно поэтому так важно «запасться» звуковой энергией в интонационном пути, чтобы потом, учитывая принцип звукового *legato*, ее распределять. Анализ наших трех нот привел к четвертому тону — интонационной опоре. Именно здесь вершится вокальная судьба интонации. Как же это происходит? Благодаря звуко- и времяведению в интонационном пути накапливается энергия, которая реализуется в

сочетании *предыктовой* (предударной) ноты, то есть последней ноты пути, и вершинного тона (опоры) и угасает в окончании.

4. *Звук в предыктовом тоне и опоре.* В каком именно сочетании звуковой силы даны предыктовый тон и опора? Сочетание, которое полностью отвечало бы требованиям вокализации, было бы сопряжение тонов «ми» (предыкт) с тоном «ми» (опора) в звуковом *legato*. Вершина будет тише?! Как же так, спросите вы? У Чайковского в нотах на мелодической вершине стоит акцент. Встречный вопрос: а что сулит буквальное выполнение этого акцента? Если плавное, горизонтальное движение мотива получит характерное заострение, свойственное интонациям волевым, решительным, то данная мелодия мгновенно совершит образную модуляцию в сферу мужественных, утвердительных, исполненных внутренней силы характеристик. Требовательность, столь не свойственная этой музыке, крикливо заявит о себе. Романс уступит место другому жанру. Греза рассеется. Но ведь мы знаем стили, где этот комплекс выразительности уместен и даже необходим. Достаточно упомянуть Л. Бетховена с его могучим волевым началом, выраженным в императивных мелодических взлетах к акценту. Например, Соната Л. Бетховена op. 2 № 1 (пример 2):



Пример 2

В результате акцент и его мера могут решить в пользу вокальной либо инструментальной интонации, лирического либо драматического высказывания, в пользу Чайковского или Бетховена. Дело в том, что из нашей интонации с «честным» акцентом никакой бетховенской характеристики не получится, ибо мы находимся в чуждом фактурно-мелодическом контексте, а получится все тот же Чайковский, но наивный и весьма инфантильный, хорошо знакомый нам по практике детского музицирования. С. Фейнберг корректно замечает по этому поводу: «В нашем веке акцентирование на сильной части такта ослаблено и полностью сохраняется только в начальной учебной практике» [8, 506]. Порой кажется, что само графическое изображение лиги с ее плавным изгибом должно отвлечь от прямолинейной трактовки. Верным рисунком, изображающим интонационный путь с акцентом на вершине, наверно, был бы угол. Известно, что певцы тщательно работают над округлым звуком мелодических вершин. Эстетизация «верхов» — путь к *bel canto*. Чтобы следовать этому правилу, чтобы наш буквальный акцент превратился в вокальный, «Сладкая греза» должна, образно говоря, «повзрослеть». Зрелый, опытный взгляд на нотный текст — это взгляд интерпретатора, индивидуальное толкование которого, подсказанное опытом, видит глубже и шире текста. Возможно ли вообще зафиксировать интерпретацию со всеми ее мельчайшими подробностями и нюансами? Сомневаюсь. Данное исследование на это не претендует, но по мельчайшим осколкам пытается составить мозаику вокальной интерпретации. Итак,

я утверждаю, что сочетание преддыктового тона интонационно-го пути и вершины в звуковом *legato* носит принципиальный характер для реализации идеи *cantabile*.

5. *Время между преддыктовым тоном и опорой.* Пора отдавать долги. За счет скраденного в интонационном пути времени между преддыктовым тоном «ми» и опорой «ми» образуется (планируется) ритмическая задержка, призванная компенсировать сжатие темпа и одновременно обеспечить выразительное звуковое *legato* смежных тонов. Возьму на себя смелость описать психологию данного момента. «Замах» интонационного пути готовит для восприятия слушателя воображаемый «раз», то есть сильную, в нашем случае, первую долю. Если взятие вершины наступает с агогическим опозданием, то в сознании играющего и воспринимающего преддыктовая нота продолжает тянуться и даже развиваться вследствие инерции развития интонационного пути. Помещенная между преддыктом и вершиной ритмическая *latency* (англ. — «задержка»; на немецкий лад подойдет определение *Aufton*, по аналогии с *Auftakt*), длящаяся, порой, миллисекунды, оказывает пролонгирующее действие на представление о тянущемся звуке. Именно здесь квинтэссенция временного разви-

тия певучей интонации, здесь его заветная цель. Впечатление от мастерски выполненного «ауфтона» вознаграждается эпитетом «распевный» — комплимент в пользу мелодической широты. Ниже мы рассмотрим, как широта интервала влияет на широту «ауфтона».

А пока сделаем предварительные обобщения: звук и время (динамика и агогика), в своем взаимно пропорциональном действии служащие развитию интонационного пути, в таком же качестве выступают и в кульминационном моменте, а именно в звуко-временном сочетании преддыктового тона и интонационной опоры, реализуя принцип звукового *legato* и выполняя *ауфтон*. Благодаря использованию этого комплекса выразительных средств, возникает ощущение интонационной значительности, событийности. Музыкальный фрагмент становится художественно осмысленным. И можно сказать, что авторское предписание в виде акцента выполнено, но не буквально. Приведу еще один пример исполнительской вокализации фортепианной фразы, в которой опять же присутствует акцент (*sforzando*) и в которой могут быть применены выше изложенные принципы (Р. Шуман. Концерт для фортепиано с оркестром а-молл ор. 54, пример 3):



Пример 3



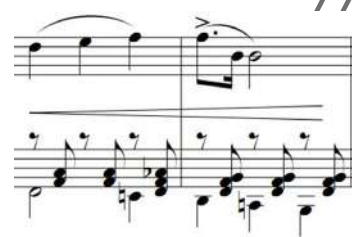
Феномен смыслового акцента, апеллирующего скорее к воображению, познается в сравнении с практикой философского спора, в котором аргументы (допустим, что это интонационный путь) выкладываются со всей полнотой, а вывод (вершина) предоставляется оппоненту. В философии А. Шопенгауэра есть созвучные мысли о том, что к упоению достигнутой цели, сбывшегося желания всегда примешивается какая-то доля разочарования. Несостоявшееся покорение вершины по праву отдает всю энергию стремления вершине следующей. Возникает динамика смысла. Игра пианиста, в которой одно интонационное утверждение сменяет другое, быстро утомляет. Насколько тоньше, гибче и искуснее выглядит мелодия, если ее исполнение удовлетворяет нехитрым правилам смягчения. Она отождествляет собой прихотливую игру светотени. Согласитесь, в этом есть что-то от обмана, — вести и увлечь в интонационном пути, чтобы потом на гребне волны мягко соскользнуть на нюанс (полнюанса) ниже, уйдя от кульминации, и тем самым обмануть множество ожиданий. Недосказанную, интригующую фразу хочется слушать дальше. Я дарю свое уважение музыканту, чья игра полна интонационных интриг!

Под неопытной рукой и без должного чувства меры данное художественно-техническое задание терпит убытки или ведет к преувеличениям. Излишек динамических и агогических волеизъявлений в интонацион-

ном пути, как следствие эмоциональной возбужденности или несдержанных, откровенно-чувственных представлений привносит впечатление дурновкусия и пошлости. Слишком широкий «ауфтон» влечет за собой искажение ритма. Несоразмерно тихая вершина может привести к ощущению звукового провала. Опасность этого тем выше, чем тише следующее за вершиной интонационное окончание.

6. *Интонационное окончание.* Если мотив или фраза получают логичное завершение и сопровождаются *diminuendo*, то можно охарактеризовать это интонационное окончание как *закрытое*. Конечно, в нашем примере первой фразой музыкальная мысль вовсе не заканчивается, но окончание «ля-ля» все же должно стать промежуточным разрешением. Нам достался фрагмент, в котором предыкт и опора изложены примами, и окончание — так же две примы. Чтобы конец фразы выглядел певучим, с его примами необходимо поступить схожим образом. Опять вторая прима «спрячется» под первую в звуковом *legato*, но это будет сделано без агогических оттяжек, поскольку вершина фразы уже пройдена и нельзя отнимать у нее право быть единственной. Что еще послужит пению? Безусловно, обе пары прим нуждаются в связующей педали, а вторая пара, дабы лишить ее веса, — в подъеме кисти.

В качестве примера *раскрытого* интонационного окончания удачно подойдет вторая фраза «Сладкой грезы» П. И. Чайковского (пример 4):



Пример 4

Отсутствие в этом окончании *diminuendo*, намеренная жертва разрешением служит сквозному движению и объединению фраз в крупную мысль.

7. *Интервалика в интонационном пути. Путь в одну ноту.* И вновь процитирую академика Б. Асафьева. Мастерски препарируя интонационную материю, он рассуждает в следующем ключе: «Если не воспитать в себе до совершенства “вокального”, то есть “весомого”, ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, что такое интонация в музыке...» [2, 226].

На первый взгляд, все просто: чем шире интервал, тем шире его вокальное преодоление. Следовательно, интонационный «ауфтон» увеличивается. Но не будем забывать, что подобное заключение, готовое стать правилом, будет опровергнуто множеством примеров, связанных с изменчивостью образного контекста, а также с многовариантностью интерпретаторских решений. Тем не менее внутрислуховое преодоление интервального расстояния — ценнейший навык. В процессе вокального интонирования его надо признать основным, базовым умением. Переживание интервалики подразумевает определенную работу сознания. Перед нами образец фортепианного *cantabile* — Ноктюрн Ф. Шопена op. 9 № 2 Es-dur (пример 5):

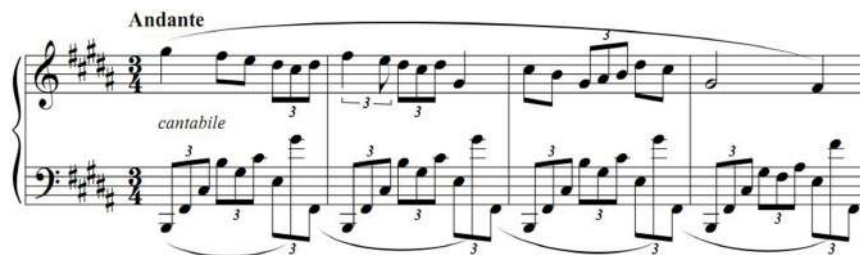


Пример 5

Его мелодия вступает выразительным восходящим ходом «си-бемоль-соль». Это знаменитая «романсовая секста». Если «соль» — это уже интонационная вершина, то предваряющий ее затакт «си-бемоль» — не что иное, как интонационный путь в одну ноту. Звучит парадоксально, особенно по отношению к одинокому фортепианному звуку. Ранее мы уже выяснили, что между предыктовым тоном и вершиной возникает звуковременное напряжение. В нашем случае, предыкто-вый «си-бемоль» берет на себя функцию интонационного пути и в сознании играющего из отдельной ноты превращается в развивающийся звуковой процесс, связанный с мысленным «глиссандированием» к вершине. Как скрипач, скользя по струне, достигает мелодической высоты, как певец, порой, с выразительным «подъездом», минуя промежуточные тоны, взбирается на очередную вокальную кульминацию, так пианист во внутреннем слухе способен прочертить звуком это интервальное расстояние. На поверку «путь-предыкт» «си-бемоль» будет сыгран с той необходимой силой, которая обеспечит вокальное сопряжение двух тонов. Требование звукового *legato* и связанное с ним *diminuendo* здесь входит в противоречие с энергией восходящего широкого интервала.

Но потребность эта все равно остается и будет реализована в той мере, в какой озвучен и, если хотите, «провибрирован» путь «си-бемоль», а также в той мере, в какой выражена агогическая широта «ауфтона». В ис-

развивающиеся от слабого начала к сильному, от безударного к ударному. Пытливый читатель уже понял, что если эффект звукового *legato* лежит в основе фортепианного пения, то лучшей иллюстрацией этого затихающего процесса на «дими-нуэндном» по своей природе инструменте станет хореическая интонация, идущая от сильного начала к слабому, или ее частный случай — интонация-источник, в которой *diminuendo* — это тотальный принцип (пример 6):



Пример 6

А. Скрябин. Прелюдия H-dur op. 16 № 1

полнении некоторых пианистов вокальная распевность интервала приводит к тому, что вершина берется позже баса. Наша романсовая секста обретет мягкие интонационные очертания, лишится не свойственной ей утвердительности и будет говорить о поэзии жанра, если мысленное внутриинтервальное *glissando* совпадет с мысленным *diminuendo*. В который раз жанрово-стилистическое задание определяет меру смягчения, в который раз интонационный путь предпочитается результату.

8. *Интонация-источник. Хорей.* В поэзии ямбическая структура, видимо, вследствие своей демократичности, используется чаще. В музыке схожая ситуация, ямб очень доступен. До сих пор мы рассматривали интонационные примеры ямбической структуры, то есть

Что же собой представляет структура интонации-источника? Лишенная пути она сразу завоевывает инициативу тоном-вершиной. Как правило, это звуковысотная опора. Снабженная протянутым *tenuto*, которое, кстати, может распространяться по степени убывания на несколько смежных нот, хореическая вершина делает последующий интонационный «ауфтон» агогическим и смысловым излишком. Далее следует лаконичное или пространное интонационное окончание, нуждающееся в более пристальном внимании, чем простое разрешение, поскольку в его рисунке могут содержаться локальные очаги развития, свойственные интонационному пути. Но как бы прихотлива не была эта линия, ее звуковая энергия не может соперничать с силой вершины.



Угасающий звук — это природа хореического окончания, так как по преимуществу это мотивы нисходящие, ниспадающие, теряющие энергию.

Нисходящим хореическим интонациям подвластен эмоциональный спектр светлых, в том числе лирических, настроений, но смысл, который они несут, далеко не однозначен. Их ладовая, гармоническая, тембровая окраска может говорить в пользу «света», но их направление... Здесь смысловая колыбель для таких «расщепленных» определений, как светлая грусть, смех сквозь слезы и т. д. Трудно предположить, когда хорей завоевал умы и сердца музыкантов, но одно можно сказать, что романтическая идея получила в его лице тончайшую эмоционально-звуковую палитру, посредством которой художник способен выразить все многообразие переживаний, связанных с чувствами расставания, утраты, одиночества, беззащитности, недосказанности. Философский диалог, ведущийся хореическими тезисами, требует от собеседника дополнительной интеллектуальной способности к домысливанию. Первый тон или ритмическая фигура хорей — это слово-импульс, призванное полонить внимание слушающего, а дальше все может раствориться в оттенках тишины, вызывая к воображению, к сопричастности в искусстве намека. Юный, полный сил и вечно устремленный в будущее ямб не в пример хорей — умудренному старцу, живущему одними воспоминаниями о «прошлых вершинах». Изысканно хореичен Шопен,

глубоко хореичен Рахманинов. Значит, именно в тигле композиторского творчества выплавлялась идея хореичности как части музыкально-чувственного словаря, раскрывающая с такой художественной силой драматическую, а порой и трагедийную сущность романтики. А что же исполнительство? Пианистическое искусство, подхватив данную идею, возвело хореичность в принцип, сделало его своим интонационным инструментом и, мало того, экстраполировало этот речевой метод на другие формообразующие модели. И то, что, например, в нотах предписано композитором как развивающийся ямб, под пальцами интерпретатора с выраженным хореизированным почерком будет выглядеть как интонация-хорей. Яркими представителями подобной манеры исполнения можно считать С. Рахманинова, В. Горовица, М. Плетнева. Эти властители дум фортепианного исполнительства с самобытным, индивидуализированным почерком приучали и приучают аудиторию к своеобразной интонационной эстетике хорей. Перед нами пример, или если хотите урок хорей, который нам дает Рахманинов-композитор (пример 7).



Пример 7
С. Рахманинов «Рэпсодия на тему Паганини» оп. 43

Мелодия делает ямбический затакт из четырех шестнадцатых нот перед половинным тоном «ре-бемоль». Если полностью отрешиться от слухового опыта, связанного с усвоением хореической интонации вообще и хореической рахманиновской речи в частности, то буквальное следование тексту вызовет к жизни анекдотичный ямб, ошибочно представленный интонационным путем со всеми вытекающими из «развития» (*crescendo*) и «результата» (опора на половинную ноту) последствиями. Что уберегает от этого? На наше счастье, урок преподан не только Рахманиновым-композитором, но и Рахманиновым-пианистом. Это могучее влияние, которое претерпевает наш слух, обогащаясь нетривиальными оборотами музыкальной речи.

А вот пример того, как В. Горовиц трактует Этюд А. Скрябина оп. 2 № 1 *cis-moll* (пример 8).



Пример 8
А. Скрябин оп. 2 № 1 *cis-moll*

Первый тон «до-диез» из начального звука интонационного пути превращается в вершину акцент-*tenuto* в динамике *mezzo forte*. Далее то, что могло бы быть интонационным путем *crecendo*, становится развернутым окончанием *diminuendo* лишь с призрачной вершиной «си» (восьмая нота с точкой). Первый мелодический тон *tenuto* отнимает львиную долю исполнительского темпа. К агогическим потерям надо прибавить и следующие за ним несколько звуков, которые в пластичном *tempo rubato* постепенно нагоняют движение. По этой причине интонационный «ауфтон» перед «си» упраздняется. Мало того, что вершина погружена в глубокую звуковую тень, она ритмически исполнена под ремаркой *semplice* (в переводе с итальянского «просто»). Самое интересное, что все это нисколько не противоречит идее фортепианного пения, а даже напротив, активно следует ей. В связи с развернутостью окончаний принцип звукового *legato* распространяется на большее количество нот.

Наше повествование, описав небольшой круг, возвращается к знакомому примеру. Что же представляет собой хореизированная редакция мелодии уже известной нам «Сладкой грезы»? Графически это выглядит так (пример 9):

М. Плетнев с особой ис- таивающей звуковой вырази- тельностью использует прием вокального интонирования хореического типа в репризном проведении темы. Такое впечатление, что воображаемый лири- ческий герой впал в нежнейшее забытие, и его чувства граничат с ирреальностью.

Таким образом, независимо от типа интонации, ямбической или хореической, и вне зависи- мости от типа интерпретатор- ского интонирования, соответ- ствующего им, вокальная трак- товка мелодии на фортепиано опирается на базовый принцип звукового *legato* или, по край- ней мере, учитывает его. Надо оговориться, что принципи- альная основа фортепианного пения неизмеримо шире. Она может включать в себя различ- ные аспекты, оказывающие непосредственное влияние на вокализацию. Неоспоримо важ- на роль гармонии, полифонии, аккомпанемента, педали, всего спектра пианистических прие- мов. Но в данной работе требо- валось сузить фокус и сконцен- трировать внимание читателя, как мне кажется, на сердцевине проблемы, а именно, на работе сознания. Разбор интонацион- ной структуры и ее изменений в музыкальном процессе может служить полезным аналитиче- ским инструментом, который

позволяет значительно расши- рить поле познаваемого в этом простом вопросе.

Примечания

¹ Джованни Батиста Рубини (1794–1854) — выдающийся итальянский оперный певец, тенор.

² Антонина Васильевна Нежданова (1873–1950) — русская и советская оперная певица (лирико-колоратурное сопрано). Именно А. В. Неждановой С. В. Рахманинов посвятил свой «Вокализ».

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. Л.: Музыка, 1971. 210 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. Л.: Музыка, 1971. 375 с.
3. Дехтерева-Кавос С. Ц. А. Г. Рубинштейн: биографический очерк. СПб., 1895. 280 с.
4. Коган Г. М. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. 204 с.
5. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966. 220 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
7. Николаев А., Натансон В., Рощина Л. Школа игры на фортепиано. М.: Музыка, 2015. 199 с.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 598 с.



Пример 9



Об особенностях музыкально-педагогической концепции Линь Яоцзи

Жэнь Синьянь

*студент Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки
E-mail: 1251948960@qq.com*

Суханова Татьяна Борисовна
*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкальной
педагогике и исполнительства
Нижегородской государственной
консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru*

58

В статье приводится ряд музыкально-эстетических и методических положений крупнейшего скрипичного педагога Китая второй половины XX века Линь Яоцзи, являющегося в определенной степени продолжателем традиций советской скрипичной школы (воспринятых им в годы обучения в СССР у профессора Ю. И. Янкелевича). Обсуждаются его взгляды относительно культуры мышечных ощущений, учета физических и физиологических закономерностей в игровом процессе, проблем обучения начинающих скрипачей.

Ключевые слова: Линь Яоцзи, китайская скрипичная педагогика, закономерности скрипичной игры



Линь Яоцзи (1937–2009) — крупнейший представитель китайской скрипичной педагогики второй половины XX столетия, профессор класса скрипки Центральной консерватории (Пекин), внесший большой вклад в развитие музыкального образования КНР и заложивший основы скрипичной методики в своей стране. Несмотря на педагогическую славу, выходящую далеко за пределы Китая, в России его имя и профессиональные достижения практически не известны¹. Цель настоящей статьи — в определенной степени восполнить имеющийся пробел, представив российской аудитории ряд положений музыкально-педагогической концепции Линь Яоцзи.

Несколько слов следует сказать о биографии музыканта². Он родился в округе Тайшань

провинции Гуанчжоу. Осваивал игру на скрипке у известного педагога, музыкального деятеля и композитора Ма Сыцуня в Центральной консерватории с 1954 по 1960 год. По ее окончании продолжил образование в ассистентуре-стажировке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в классе кандидата искусствоведения, профессора Ю. И. Янкелевича. Два года обучения за рубежом позволили Линь Яоцзи воспринять традиции советских инструментальных школ, которые стали неотъемлемой частью его музыкально-педагогических взглядов. В сентябре 1962 года, по возвращении в КНР, Линь Яоцзи приглашается в Центральную консерваторию в качестве преподавателя скрипки, и последующие 40 лет он посвятил себя обучению молодых

музыкантов. Среди его воспитанников разных лет — скрипачи, имеющие ныне мировую известность: Ху Кунь, Сюэ Вэй³, Чай Лян, Ли Чуаньюн, Сюй Вейлинг, Ян Сяоюй, Чэнь Си⁴ и др. Кроме того, он вел активную методическую деятельность: читал доклады по методике игры и обучению на скрипке для различных художественных коллективов и колледжей искусств, проводил мастер-классы за пределами своей страны. Регулярно приглашался на престижные международные конкурсы: в частности, входил в состав жюри международных конкурсов имени П. И. Чайковского (1986), имени К. Флеша (1988), имени Г. Венявского (1991) и др.

Основные педагогические принципы профессора Линя (именно так называют музыканта в Китае) были сформулированы его учеником Ян Баочжи, они нашли отражение в его работе «Выступления восьми известных скрипачей: от Изаи до Менухина» (《林耀基小提琴教学法精要》) [9]. Анализируя их, мы наблюдаем два полюса, характеризующих мышление автора: 1) влияние идей восточной философии, 2) опора на методические положения советской скрипичной школы.

Первый полюс проявляется в ряде положений профессора Линя, которые отличаются отсутствием конкретных методических рекомендаций и заключаются, скорее, в психологическом постижении инструмента. Он считал наличие глубокого чувства (или эмоциональной восприимчивости к музыке) необходимым условием для творчества исполнителей, однако, когда чувства чрезмерно обнажены, игра лишается не-

обходимого контроля, страдает интонация, качество звука. Линь Яодзи выступал за то, чтобы в исполнении в равной степени присутствовали «спокойный ум» и «горячее сердце». По его мнению, именно рациональное начало способствует появлению чувств, которые просто необходимы для достижения музыкальной выразительности. Истоки подобного эстетического видения находятся в древнекитайской конфуцианской этике, в которой понятие «чжун-юн» (中庸) («золотая середина») является основополагающим.

Как представитель восточной традиции Линь Яоцзи хорошую игру связывал с пониманием естественных (физических) закономерностей, только в этом случае профессиональное продвижение ученика идет естественно и легко. Если музыкант плохо контролирует игровой процесс, считал профессор Линь, значит, он «не постиг физические законы природы» [10].

Линь Яоцзи большое внимание уделял совместному с учеником поиску «степени свободы» [8, 42] в процессе его приспособления к инструменту. Степень освоения скрипичной техники (смена позиций, штрихов и пр.) связана с множественными мышечными ощущениями и типами движений. Для успешного управления ими профессор считал необходимым нахождение «общего знаменателя». В сравнении с пианистом расположение обеих рук скрипача находится в разных плоскостях, они осуществляют принципиально различные манипуляции в пространстве: «Движения и ощущения обеих рук различные, но ... они должны быть

объединены нечто общим» [6, 12]. И это общее он находил в положении игрового аппарата скрипача, которое уподоблял большому кольцу: «левая рука связана с грифом скрипки, она располагается на ключице, в районе плечевого пояса, который находит продолжение в правой руке, а та в свою очередь соединена со смычком, лежащим на струне» [6, 12]. Это «большое кольцо», согласно Линь Яоцзи, состоит из трех частей: игрового аппарата, инструмента и смычка. Следовательно, он выделял три точки их соединения: левая рука удерживает скрипку, правая — смычок и контролируется контактная точка смычка и инструмента. И если все они органично взаимодействуют, то, по его мнению, можно «свободно петь на инструменте».

В этом смысле интересные аналогии Линь Яоцзи проводит между инструментальной игрой и игрой в мяч — в обоих случаях это умение контролировать «круг», то есть некое пространство. Принцип игры на четырех струнах скрипки аналогичен этому процессу: он состоит в том, чтобы контролировать игровое пространство на струнах.

Как было замечено выше, педагогическое мышление Линь Яоцзи формировалось под непосредственным влиянием советской методики скрипичной игры. Одно из положений касается «сознательного планирования звучания» (цит. по: [4, 83]). Его можно применять на двух уровнях: 1) осознанное представление о разворачивании драматургии произведения; 2) представления, направленные на предваряющие игру мышечные ощущения и движения. В трактовке российской скри-



пичной школы эти явления отражены в двух понятиях: «пред-слышание» и «предощущение» (они укоренились в профессиональном обиходе благодаря методическим разработкам Л. М. Цейтлина, К. Г. Мостраса, А. И. Ямпольского и др.). Одним из примеров применения на практике принципа «сознательного планирования звучания» является фрагмент видеоурока⁵ Линь Яоцзи, посвященного работе над Двадцать четвертым каприсом Н. Паганини. Педагог концентрирует внимание молодого исполнителя на процессе смены струн в быстром темпе, при этом рекомендует заранее думать о будущем положении правой руки и локтя, чтобы оно было подготовлено для мелких манипуляций.

По мнению Линь Яоцзи, инструменталисту необходимо различать как работу отдельных частей игрового аппарата, так и чувствовать их взаимодействие в целостном исполнительском акте. Об этом свидетельствуют отдельные рекомендации профессора, например, касающиеся деятельности левой руки: «Основание каждого из пальцев должно ощущаться на их кончиках... Кончики пальцев должны быть цепкими, а пальцы независимыми друг от друга и твердыми» [6, 46]. Или правой руки: «Действия в плече, локте и запястье должны быть четко разграничены. Согласованная деятельность в плечевом суставе и плече дает широкий и масштабный звук» [6, 46]. В связи с этой темой на память приходят положения диссертации Ю. И. Янкевича «Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке», где автор четко дифференцирует функ-

ции каждой из частей игрового аппарата (плечо, предплечье, кисть, пальцы) в момент смены позиций в верхней или нижней частях грифа [5, 35].

Весьма близки положения Линь Яоцзи и советских методистов о соотношении силы и расслабления. Понятие «расслабление» применительно к игре на инструменте невозможно. Китайский педагог часто говорил своим студентам: «Расслабление, о котором мы говорим, не является абсолютным расслаблением, как, например, во сне» [6, 46]. Он считал, что «расслабление заключается в удалении избыточной силы» [6, 47]. Упражнения на инструменте требуют энергетических затрат, но важно определять меру усилий, необходимых в различных игровых ситуациях. Аналогичным образом проблему «свободы» в игровом процессе трактовали советские методисты — К. Г. Мострас, Ю. И. Янкевич, В. Ю. Григорьев, М. М. Берляничик и др.

Математически выверенный подход к практике проявляется в изобретении профессором Линем формулы определения энергетических затрат. Ее суть заключается в следующем: смычок имеет определенный вес, на его удержание правой рукой затрачивается сила, соответственно формула мощности, генерируемой рукой со смычком во время исполнения, такова $1+1=2$. Использование в полной мере естественных сил экономит усилия исполнителя и позволяет на какое-то время снять напряжение. Если же применять для движения смычка дополнительное силовое воздействие, то оно заменяет его естественный вес. Получается, что сила двух

объектов не добавляется, а вычитается: $1-1=0$. В этих условиях воспроизведение звука будет трудозатратно.

Благодаря принципу рычага, сила тяжести в разных частях смычка с его перемещением постоянно изменяется. Для воспроизведения качественно темброво однородного звука требуется регулировка веса смычка за счет определенного давления на него пальцев правой руки. Если мы используем минимальную, самую необходимую силу, то ее нельзя назвать «напряжением».

По мнению Линь Яоцзи, в любом движении есть относительная статичность, движение и статика дополняют друг друга. В инструментальной игре существуют «пассивные» факторы (или «тихие факторы», как их называл педагог). Например, при постановке одного пальца левой руки на струну другие пальцы не находятся в статике, а совершают вместе с ним пассивные движения, не влияющие на высоту звука. Соотношение движения и статики Линь Яоцзи проецирует и на психические механизмы воспроизведения музыки: например, сознание при игре звуковых последовательностей в быстром темпе должно непременно находиться в спокойствии. Педагог приводит образное сравнение — нередко под бушующими волнами океана дно остается тихим, а под спокойной рекой возникают подводные течения: «В движении есть тишина, а в тишине есть движение» [6, 47].

Музыка — искусство временное, а ее исполнение на инструменте связано с действием в определенном пространстве. Его границы определяют рассто-

яния: между четырьмя струнами скрипки, между высотой подъема пальца левой руки и его опускания на струну, точками движения смычка вниз или вверх. Все эти факторы обуславливают изменения положения пальцев, руки в игровом пространстве в связи со сменой позиций, струн, смычка, что в процессе игры создает определенные пространственные препятствия. По наблюдению профессора Линя, они зачастую влияют на точность протяженности звука во времени и нарушают ритм. Чтобы преодолеть эти препятствия, педагог предлагал использовать метод «сокращения пространства» и «выигрывания времени». Его суть заключается в создании определенного представления, которое на психическом уровне позволит «уменьшить» расстояния в игровом процессе, сократить углы поворотов смычка путем его приближения к другой струне и т. д. Уменьшение количества ненужных движений позволит оптимизировать время, отведенное на исполнение, делая игру более легкой и свободной⁶.

Профессор Линь опровергал весьма распространенную среди китайских педагогов мысль, что игра на скрипке — удел исключительно одаренных людей. В обучении скрипка — это одно из средств выражения собственного мышления и эмоций. Ее освоение делает личность более целеустремленной, способствует гибкости ума, как считал профессор. Для него был актуальным и вопрос о темпе продвижения начинающих скрипачей. По его мнению, обучение не должно быть быстрым, форсированным: именно в ситуации систематичного, посте-

пенного и последовательного освоения навыков возможно устойчивое прогрессирующее профессиональное становление музыканта. Эти мысли также созвучны музыкально-дидактическим установкам советской музыкальной педагогики, опиравшейся на достижения музыкальной психологии (см. в частности: [1, 11]).

Личность чрезвычайно важна в исполнительском искусстве, так как исполнитель — не только переводчик музыки, но и ее создатель. Нет никакой художественной ценности исполнения в подражании. Педагогика Линь Яоцзи была ценна тем, что, направляя учеников в профессиональное русло, он создавал их собственный стиль. Часто профессор предупреждал студентов, что художественные идеи и методы конкретного исполнителя, даже самого талантливого, не являются абсолютными истинами, соответственно они не должны подвергаться копированию, но их необходимо изучать для совершенствования собственных познаний и возбуждения творческих стремлений.

Итак, обобщая сказанное выше, можно заключить, что педагогика Линь Яоцзи соединила в себе философско-эстетические идеи Востока и передовые взгляды советского скрипичного исполнительства (обучение у выдающегося мастера, профессора Ю. И. Янкелевича, имело большое влияние на его эстетические представления). Основываясь на многолетнем педагогическом опыте, он сформулировал положения, касающиеся отношений между различными явлениями в процессе исполнения: игровой аппарат и

инструмент, смычок и струны, сила и расслабление, движение и статика, пространство и время, чувства и разум, общее и индивидуальное и др. Основное в его концепции — нахождение баланса между ними. Транслируемые Линь Яоцзи идеи не только дают представления о направленности его педагогического метода, но и являются ключом к пониманию специфики современной китайской скрипичной педагогики.

Примечания

¹ Пожалуй, единственным источником сведений о музыканте на русском языке являются некоторые факты из диссертации Му Цюанчжи [4, 12].

² Биографические данные Линь Яоцзи приводятся по интернет-источнику: <https://baike.baidu.com/item/> (дата обращения: 01.10.2018).

³ Сюэ Вэй — лауреат 2-й премии VIII Международного конкурса имени П. И. Чайковского (1986).

⁴ Чэнь Си — лауреат 2-й премии XII Международного конкурса имени П. И. Чайковского (2002).

⁵ Речь идет об известных в КНР видеоуроках Линь Яоцзи для обучающихся разного уровня подготовки, записанные в 1990-е годы.

⁶ Данным проблемам уделено большое внимание в работах К. Г. Мостраса [3, 34], Ю. И. Янкелевича [2, 200].

Литература

1. Готсдинер А. Л. Дидактические основы музыкального развития учащихся // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2. М.: Музыка, 1980. С. 10–28.



2. Григорьев В. Ю. Методическая система Ю. И. Янкелевича // Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие. Изд. 2-е, перер. и доп. М.: Постскриптум, 1993. С. 235–253.
3. Мострас К. Г. Динамика в скрипичном искусстве. М.: Музгиз, 1956. 57 с.
4. Му Цюанчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2018. 205 с.
5. Янкелевич Ю. И. Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Ю. И. Янкелевич. Педагогическое наследие. Изд. 2-е, пер. и доп. М.: Постскриптум, 1993. С. 22–165.
6. 龚响《林耀基论小提琴十大关系》由《小提琴家》出版, 2005/46–48页 (Гун Сян. Десять основных положений Линь Яоцзи в обучении на скрипке // Скрипач. 2005. № 1. С. 46–48.)
7. 王震亚《苏联专家在中央音乐学院》中央音乐学院学报 2010/04 3–6 页 (Ван Чжэнья. Русские специалисты в Пекинской консерватории // Журнал Пекинской консерватории. 2010. № 4. С. 3–6.)
8. 杨宝智《林耀基小提琴教学法精要》北京: 人民出版社 2004 年 68 页 (Ян Баочжи. Методика обучения на скрипке Линь Яоцзи. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. 68 с.)
9. 杨宝智《走中国特色小提琴教育之路 — 杰出的小提琴教育家林耀基》北京: 中央音乐学院学报 2009 年 113–120 页 (Ян Баочжи. Китайский путь развития скрипичной школы — в память о выдающемся педагоге Линь Яоцзи // Научный вестник Центральной консерватории. 2009. № 2. С. 113–120.)
10. 林耀基《教学观点》[电子资源] (Линь Яоцзи. Перспективы в обучении [Электронный ресурс]. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_5de3eef30100hcbr.html (дата обращения: 01.10.2018)).

Курс «Основы библиографии» в обучении студентов-музыковедов (заметки педагога)

Васильева
Наталья Владимировна
старший преподаватель
кафедры теории музыки
Нижегородской государственной
консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: nngk.biblioteka@yandex.ru

Курс «Основы библиографии» в музыкальном вузе для студентов-музыковедов — одна из форм введения в специальность. Его задача — помочь студентам в самостоятельной научно-исследовательской работе. Статья содержит краткое описание курса и методические заметки педагога.

Ключевые слова:
библиография, библиография музыкальная, музыковедение, введение в специальность, методика обучения в музыкальном вузе

Курс «Основы библиографии» является одной из форм введения в специальность. Он изучается студентами-музыковедами консерватории в течение одного учебного семестра. Курс включает лекции и контрольные практические задания. В пятом и шестом семестрах студенты занимаются библиографической практикой, чтобы закрепить полученные знания и приобрести

некоторый опыт в области музыкальной библиографии.

В большинстве своем к началу изучения курса студенты имеют о библиографии весьма смутное представление, или же не имеют вообще. Как правило, даже значение термина «библиография» им неизвестно. Практические навыки в области библиографической деятельности минимальны. С библиографическими и нотографическими пособиями они не знакомы. (Например, не знают расшифровку аббревиатур BWV, KV, которые постоянно видят в нотах.) Опыт работы с текстами источников ограничивается составлением конспектов, порой весьма посредственных. Часто отсутствует умение выделить в тексте главные мысли и уловить логику изложения этих мыслей автором статьи (книги). Многие не умеют работать с библиотечными каталогами и поэтому лишают себя возможности пользоваться информацией, специально подобранной в библиотеке консерватории для обучающихся.

У большинства студентов нет привычки фиксировать результаты собственного научно-информационного поиска — сохранять сведения о литературе, к которой обращались и которая, возможно, понадобится в процессе написания собственной научной работы. В лучшем случае записывается автор и заглавие источника, очень редко — выходные данные, и практически никогда — количество страниц. А при составлении библиографического

описания, согласно ГОСТу (государственному стандарту), и выходные данные (причем не только где и когда издана книга, но и в каком издательстве), и количество страниц обязательно должны быть указаны. Много проблем у студентов возникает с цитируемым материалом. Некоторые не знают, что нужно обязательно делать ссылку на источник цитирования. Если это не сделано сразу, то на поиски или уточнение сведений об источнике и страницы, где находится нужная цитата, приходится тратить лишнее время, иногда весьма продолжительное.

Как видим, значение курса трудно переоценить. Основная его задача — дать студентам теоретические знания из области общей и музыкальной библиографии и выработать практические навыки, чтобы помочь в учебе и самостоятельной научно-исследовательской работе по специальности.

Остановимся на наиболее важных темах курса.

На лекциях студенты получают основные сведения о библиографической деятельности. Чтобы заниматься ею практически, необходимо в первую очередь знать правила библиографического описания книг, нот, статей и других документов.

«Библиографическое описание документа» — основополагающая тема, фундамент всего курса. По нескольким причинам эта тема довольно сложна для студентов.



Во-первых, они сталкиваются с обилием новых специфических терминов (заголовок, заглавие, сведения об ответственности и т. п.). Во-вторых, в описании используются знаки, которые несут не грамматическую, а формальную нагрузку как элемент структуры библиографического описания (косая черта, точка с запятой, двоеточие, двойная косая черта, тире) и поэтому не согласуются с правилами русского языка. В-третьих, в описании много частей (областей). Как правило, на практике используются всего несколько: заголовок (если он есть), заглавие, первые сведения об ответственности, выходные данные и физическая характеристика (количество страниц). Но тем не менее студенту необходимо знать *все* области описания, помнить, в каком порядке они располагаются и какие сведения содержит каждая область. Это нужно, чтобы при необходимости составлять описание разных видов и любой сложности. Важен также навык грамотного чтения описаний, чтобы представить, какой вид документа описан (книга, ноты, статья, электронный документ и др.) и как он выглядит. Часто библиографический поиск остается безрезультатным из-за того, что описание неправильно прочитано студентом, и он просит выдать ему книгу, не понимая, что читает описание статьи.

Работа со *справочно-библиографическим аппаратом библиотеки* (это традиционные и электронные каталоги, картотеки, справочники, энциклопедии, словари, пособия музыкальной библиографии и нотографии и др.) осуществляется на базе библиотеки Нижегородской консерватории. Студенты имеют воз-

можность познакомиться с важнейшими справочными и библиографическими изданиями по музыке и другим видам искусства, с библиотечными каталогами, с методикой поиска необходимой литературы (по каталогам, в том числе электронному, по библиографическим пособиям и спискам и пр.). Важно научить студентов пользоваться справочно-библиографическим материалом. Нужно объяснить, как фиксировать результаты своих информационных поисков (составление библиографических описаний, аннотаций, картотек в помощь научно-исследовательской работе).

На занятиях студенты знакомятся с различными *видами изданий*, анализируют *структуру книг*, статей, учатся различать общепринятые разделы научного текста (введение, основная часть, заключение, приложение), собственно текст и аппарат издания. Эти знания и навыки помогут в дальнейшем при написании своих исследований. Необходимо, чтобы студенты понимали: важно не только содержание, но и грамотное оформление научной работы (титульная страница, ссылки, сноски, оглавление, нотные примеры и т. д.), чтобы оно не мешало, а помогало воспринимать текст тому, кто будет его читать. И, конечно же, музыковед должен профессионально, на основе ГОСТов, составлять описание документов и формировать списки литературы.

Помимо традиционных видов работы с источниками (составление плана, конспектирование, написание тезисов) музыковедам необходимы и библиографические навыки — *аннотирование, реферирование, составление библиографических обзоров* («обзоров литературы»).

Библиографическое описание помогает зафиксировать данные о конкретной книге или статье, к которой обращался студент, а аннотация — кратко охарактеризовать ее. *Аннотация* должна не дублировать, а дополнять описание новыми сведениями об авторе, содержании и т. п. На первый взгляд, написать аннотацию достаточно просто. Но это не так. Не имея навыка аннотирования, студент, как правило, пересказывает «своими словами» библиографическое описание документа, используя много слов-паразитов и сложные грамматические конструкции. В итоге головомольное «сооружение» содержит много слов, но в нем мало или совсем нет нужной информации о документе. Таким образом, аннотация, несмотря на свою краткость, позволяет вплотную поработать над литературным языком (а иногда еще и вспомнить правила русской орфографии, пунктуации и др., что для некоторых студентов весьма актуально).

Основная сложность при составлении *реферата* — умение выделить и четко сформулировать главные положения статьи или книги. Часто студент излагает не сами идеи, а факты, их подтверждающие (например, упустив основную мысль, начинает описывать приведенные в статье музыкальные примеры). В результате изложение оказывается невнятным, смысл — неясным, структура реферата размывается. Чтобы избежать такого недостатка, прежде чем писать реферат, нужно предварительно поработать с текстом источника реферирования: составить конспект, план, выписать тезисы. Это позволяет наглядно увидеть структуру текста, выделить в нем главное, и таким

образом дисциплинирует мышление. С приобретением опыта реферирования необходимость в предварительном этапе постепенно отпадает.

Библиографический обзор как часть истории вопроса зачастую является начальной главой научного исследования. Этот жанр достаточно сложен. Как правило, у неопытных составителей обзор превращается в пересказ нескольких (иногда всего двух-трех!) источников информации по теме, практически в ряд аннотаций, никак не связанных друг с другом, и вывод — главная цель составления обзора — отсутствует. Необходимо познакомить студентов с методикой составления обзора. Работа включает несколько этапов. Первый — выбор темы. Иногда студенты затрудняются в выборе. Нужно сориентировать их, исходя из личных пристрастий студента к какой-либо области музыкальной науки (а возможно — литературоведения, искусствоведения, эстетики и др.). Еще одна проблема заключается в том, что тема неправильно сформулирована, она слишком общая, и студент не знает, как к ней подступиться, о чем писать. Важно помочь скорректировать тему. (Например, не «Творчество М. де Фальи», а «Фортепианное творчество М. де Фальи в русле неофольклоризма и неоклассицизма».)

Второй этап — поиск литературы. Он не всегда бывает успешным, так как студенты ищут книги и статьи, посвященные именно заявленной теме. Поиск необходимо расширить, включив в его «орбиту» жизнь композитора в целом, эстетику творчества, связь с эпохой и т. д. Помогают творческие или жанровые параллели (Дебюсси — Мусоргский, Шоста-

кович — Малер, Брамс — Бах, классическая симфония — симфония XX века и т. п.), позволяющие обратиться к литературе о других композиторах, эпохах, жанрах. Иногда полезно расширить поиск и на область истории, эстетики, литературоведения, живописи, театра, других видов искусства. Разумеется, искать нужно не только книги, но и статьи, авторефераты, диссертации, дипломные и научные работы. В источниках, близких по теме, полезно просматривать прикижную и пристатейную библиографию, где можно почерпнуть сведения еще о каких-либо документах.

Третий этап — формирование списка литературы. Конечно, делать это нужно, используя знание правил составления библиографических описаний. Иногда студенты спрашивают, сколько наименований должно быть в списке, полагая, что чем их меньше, тем проще будет написать обзор. На практике все как раз наоборот: когда материала мало, работать над обзором гораздо сложнее, а порой просто невозможно.

Четвертый этап — написание обзора. Как уже говорилось, часто вместо обзора получается ряд аннотаций, так как студенты описывают содержание источников информации один за другим, иногда прямо следуя своему списку литературы! Чтобы избежать этой ошибки, необходимо сосредоточиться на *теме обзора*, а не на каждом документе поочередно. Нужно составить план рассмотрения темы, сформулировать для себя вопросы, которые должны быть освещены (творчество композитора в контексте эпохи, эстетика, жанры творчества и роль рассматриваемого жанра или произведения в их ряду,

особенности музыкального языка в целом, драматургия, форма, гармония, полифония, мелодика и т. д.). Отвечать на поставленные вопросы нужно на материале книг и статей из списка литературы, используя этот материал в различной степени подробности, смотря по тому, насколько содержание книги (статьи) имеет отношение к какому-либо пункту в плане. Тогда один источник, в котором тема исследована наиболее удачно, может фигурировать в обзоре неоднократно, в разных его частях, исследоваться, цитироваться, другие источники — менее подробно, а некоторые могут лишь упоминаться. В результате такой работы сразу становится очевидно, какие стороны выбранной темы исследованы достаточно, какие — нет, а какие совсем не затронуты. Вывод, таким образом, напрашивается сам, и прогноз развития исследований в данной области тоже становится очевиден. Студенту остается только сформулировать свои выводы, выбрать аспект темы, наиболее ему интересный и, по его мнению, перспективный, и заострить на нем внимание. Обзор — тот жанр библиографической работы с источниками, который подразумевает личную заинтересованность и активное творческое участие студента, в результате чего формируется его собственное отношение к данной теме.

В заключение хотелось бы сделать несколько замечаний общего характера.

Лекционный материал курса содержит много нового для студентов информации и предполагает использование специфических терминов из области библиографической деятельности: документ, библиографическое описание, заголовок, заглавие, общее



обозначение материала, специфическое обозначение материала (и многие другие). К сожалению, учебники для библиотечных вузов можно использовать лишь частично, так как они слишком подробны и не учитывают специфику профессии музыканта. Таким образом, кроме лекций и учебного пособия педагога [1], основным источником информации для студента оказываются ГОСТы системы СИБИД — достаточно сложный в освоении «ресурс». Поэтому задача преподавателя — не перегружать лекции избыточными сведениями, а давать только тот теоретический материал, который непосредственно поможет студентам выполнять *практические* задания и приобрести необходимые *практические* навыки (составление библиографических описаний документов, библиографическая работа с текстами источников, с каталогами, с библиографическими пособиями и т. д.).

Многие термины и определения в библиографии сложны, громоздки и «неудобочитаемы». Педагог должен, по возможности, максимально упростить их, перевести на язык кратких и четких формулировок. Нужно также постоянно поддерживать «обратную связь» со студентами, чтобы выяснить, понятно ли им, о чем идет речь. Например, ясна ли разница между заголовком и заглавием, между библиографическими и справочными изданиями, между электронным каталогом и электронной библиотекой и др.

Из-за специфики излагаемого материала он иногда воспринимается тяжело, так как изобилует перечислениями, пунктами и подпунктами. Необходимо облегчать восприятие информации, используя различные приемы.

Например, на лекции о библиографических пособиях рассказать об их составителях, дать возможность студентам познакомиться с пособиями, поддержать их в руках, просмотреть. Разговор об издательствах (П. И. Юргенсона, М. П. Беляева и др.) сопровождать демонстрацией нот этих издательств, которые зачастую являются настоящими произведениями искусства, показать портреты издателей, привести интересные факты из их жизни. В лекции об оформлении выпускных квалификационных работ можно использовать не только сами исследования выпускников консерватории, но и зачитывать выдержки из рецензий, касающиеся их оформления. Так как рецензии написаны музыковедами — преподавателями консерватории, студенты воспринимают это с большим интересом и удовольствием.

Очень помогают учащимся усваивать новую информацию схемы, таблицы, образцы описаний, составленные педагогом. Они значительно сокращают время на объяснение материала. Это относится в первую очередь к теме «Библиографическое описание», но может с успехом использоваться и при объяснении тем «Справочно-библиографический аппарат библиотеки», «Виды изданий. Аппарат издания» и др. Все наглядные материалы могут применяться в печатном виде или, при наличии технической возможности, в виде презентаций.

К подготовке музыковеда в вузе необходим комплексный подход, поэтому преподаватель должен координировать практические задания с программами курсов истории музыки и других дисциплин. В выборе конкретного материала для выполнения заданий (книги, статьи, темы

обзоров и т. д.) нужно учитывать профессиональные интересы каждого студента, чтобы он не писал «для галочки», а использовал этот материал в учебе (например, в курсе истории музыки) или в своей научно-исследовательской работе.

Практическая часть курса постоянно обновляется педагогом. Чтобы тренировать студентов в составлении описаний различных видов (основные, добавочные, аналитические и др.) и разного уровня сложности, преподаватель подбирает материал. Для этой цели используются новые поступления в библиотеку учебной, научной, справочной, нотной литературы и журналов («Музыкальная академия», «Музыковедение», «Музыка и время», «Старинная музыка», «Музыкальная жизнь» и др.). Таким образом, наряду с приобретением практических навыков в области библиографии, музыковеды знакомятся с информационными новинками.

Источники для аннотирования, реферирования и темы обзора студенты выбирают сами. В процессе библиографической деятельности студент порой так увлекается какой-либо темой, что в дальнейшем обращается к ней и в курсовой, и в выпускной квалификационной работе.

Из тех навыков, которые приобретаются во время занятий музыкальной библиографией, во многом складывается культура научного труда музыковеда.

Литература

1. Васильева Н. Вл. Основы библиографии. Библиографическая практика: учебное пособие для студентов музыкальных вузов, обучающихся по специальности 53.05.05 Музыковедение. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. 47 с.

Особенности работы с гитарным ансамблем на начальном этапе обучения в ДМШ

Перешеина Марина Юрьевна
преподаватель ДШИ № 8
им. В. Ю. Виллуана
Нижнего Новгорода,
студент Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки
E-mail: rigai88@mail.ru

Научный руководитель —
Платонова Олеся Александровна
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
музыкальной педагогики и
исполнительства Нижегородской
государственной консерватории
им. М. И. Глинки

В статье определена роль ансамблевого исполнительства в развитии личности и музыкальных навыков учеников младших классов ДМШ, раскрыты критерии отбора репертуара, даны методические рекомендации при работе над произведениями.

Ключевые слова:

ансамбль, гитарное исполнительство, начальный этап обучения, музыкальная психология, методика преподавания ансамбля

Работа детских музыкальных школ ставит своей целью общее и эстетическое развитие учащихся, воспитание любви к музыке, подготовку к активной музыкальной деятельности. И основополагающую роль в реализации

этих целей играет совместное ансамблевое музицирование.

Исполнительский ансамбль (с фр. ensemble — «совокупность», «согласие») — высшая форма общения музыкантов в процессе творчества, построенная по принципу равного присутствия творческой воли всех партнеров. Это вводит исполнителей в особое психологическое состояние, позволяющее им передать атмосферу, эмоциональное настроение, глубокий смысл исполняемого музыкального произведения.

Психологические и технические особенности данного вида исполнительства требуют от участников не только профессионального владения инструментом, но и обладания такими важнейшими личностными качествами, как умение грамотно выстраивать коммуникацию, работать в команде, проявлять при необходимости лидерские качества, а также искать оптимальное решение различных творческих и технических проблем.

Гитарное ансамблевое исполнительство зародилось еще в XIX веке. Например, всем известный композитор и гитарист Мауро Джулиани играл в трио с пианистом Иоганном Непомуком Гуммелем и скрипачом Хосе Майседером. Их ансамбль пользовался большим успехом в Европе. Во Франции в 1826 году сложился также дуэт двух великих гитаристов: Фернандо Сора и Дионисио Агуадо. Все эти музыканты-классики дали толчок для развития ансамблевой игры,

появления гитарных дуэтов, трио, квартетов, а также смешанных ансамблей.

Обучаясь игре на классической гитаре, учащиеся ДМШ наряду с сольными навыками овладевают и приемами игры в ансамбле. Коллектив становится ансамблем только в том случае, если он способен творить, импровизировать, создавать живые образы во время исполнения произведения, то есть не просто технически верно и слаженно играть его, но и успешно решать поставленные композитором художественные задачи. Для этого требуется:

- свободное владение инструментом каждого участника ансамбля;
- умелое сочетание темпов, метроритма, динамики, артикуляции, тембров и ряда других элементов музыкального произведения;
- синхронность исполнения и удержание визуального контакта.

Руководителю ансамбля, его лидеру, требуется комбинировать в своей работе разные типы взаимоотношений в коллективе: от авторитарного до либерального, но в приоритете должен быть коллегиальный тип взаимоотношений, когда лидер ведет диалог с партнерами по ансамблю, а проблемные ситуации решаются в результате всестороннего обмена мнениями и творческих дискуссий [8].

Особенно осторожно необходимо вести себя педагогу, работающему с детьми младшего



и среднего школьного возраста. Сохраняя свой авторитет, преподаватель должен ориентироваться на возрастные особенности, а также на типы характера участников ансамбля.

Как показывает практика, далеко не все дети способны, точнее сказать готовы, к такому сотрудничеству. Поэтому рекомендуется вести подготовительную работу еще тогда, когда этого предмета нет в расписании: элементы ансамблевого музицирования включаются как упражнения в уроки по специальности.

Так, практически с первых занятий на инструменте учащегося предлагается играть простую попевку, строящуюся на одном звуке, при этом педагог подыгрывает несложный аккомпанемент. Этот прием в работе способен значительно обогатить слух ребенка в гармоническом плане и поддержать его интерес к занятиям. Это особенно важно на начальном этапе, когда исполнительские возможности учащегося пока еще не раскрыты. Такое тесное сотрудничество способствует укреплению взаимопонимания между педагогом и учеником.

Однако бывают ситуации, когда, слыша параллельно звучащую партию в исполнении педагога, ученик может забыть о своих «обязанностях» за инструментом. Некоторые дети даже просят педагога «пока не играть, так как это им мешает». В таких случаях педагогу следует проявлять терпение и такт, предупредить ученика о своем намерении играть с ним вместе, удостовериться в его готовности. Также педагогу полезно исполнять сначала только один из голосов, например, линию баса на *piano*, постепенно добавляя другие

элементы фактуры. Кроме того, важно специально познакомить ученика с партией сопровождения, которую исполняет преподаватель, чтобы выявить в ней сходства и отличия с партией ученика.

Подобная практика позволяет подготовить сознание и слух ученика к тому, что в некоторых произведениях должны одновременно звучать мелодия, которую он играет, и аккомпанемент в исполнении педагога. В дальнейшем, когда ученик освоит достаточное количество нот на добавочных линиях, он может попробовать свои силы и в игре «вторых» партий, в то время как педагог будет играть «первую».

Подготовительный этап работы в ансамбле развивает у ученика навыки чтения с листа, построения и выполнения плана произведения, концентрации внимания и готовит его непосредственно к занятиям по ансамблю.

При формировании начального репертуара для гитарного ансамбля педагог прежде всего должен учитывать индивидуальные особенности учащихся, чтобы подобрать соответствующий музыкальный материал. Часто бывает так, что учащиеся I или II класса ДМШ не могут играть друг с другом в силу различных психологических и технических моментов. В таких случаях в «партнеры» можно рекомендовать ученика старших классов, имеющего достаточный исполнительский опыт, и поручить ему исполнение «второй» партии в ансамбле.

Для первых уроков ансамбля рекомендуется использовать известные мотивы народных песен, танцев или романсов. Одним из таких произведений может стать русская народная

песня «Два веселых гуся» в переложении М. Александровой. При работе над этой легкой пьеской необходимо воспитывать у ученика умение уходить на «второй» план, отказываясь от форсирования звука и при этом не теряясь в музыкальной ткани. Русская народная песня хорошо всем известна, поэтому подобный материал может использоваться на первых ансамблевых занятиях, а затем вводиться в качестве легких разминок, упражнений для «разыгрывания».

В дальнейшем музыкальный материал можно усложнять, включать произведения композиторов XVIII—XIX веков, например Гавот *a-moll* Р. де Визе или *Larghetto a-moll* М. Каркасси (Прим. авт. — Указанные переложения для гитарного ансамбля выполнены автором статьи).

При игре в ансамбле учащихся младших и средних классов очень важен разбор и анализ той музыки, которую им предстоит сыграть. Это касается расстановки аппликатуры, объяснения способов игры — гармонического анализа произведения, анализа формы, штрихов, построения динамического плана и т. д. В некоторых случаях полезно дать учащемуся задание самостоятельно разобрать ту или иную пьесу. Рекомендуется также начинать ознакомление с сочинением с краткого рассказа о творческой биографии композитора, сведений о жанре и характере музыки.

Так, разбирая Гавот *a-moll* Р. де Визе, полезно будет упомянуть, что это французский гитарист-виртуоз, лютнист и композитор рубежа XVII—XVIII веков, придворный педагог, автор двух сборников пьес для гитары. Что касается жанра, то гавот — это двух- или четырехдольный танец

в умеренном темпе, в свое время распространенный в Европе и Южной Америке. Он зародился во Франции и первоначально распространялся как быстрый народный танец в южных и центральных районах этой страны. В XVII веке гавот был введен Ж. Б. Люлли в репертуар придворной и салонной музыки и стал часто встречаться в качестве составной части сюит, следуя, как правило, за сарабандой. Гавот Роберта де Визе — это полифоническое произведение, написанное в старинной двухчастной форме, причем каждый из разделов начинается из-за такта. Он требует разбора отдельной каждой партии с учащимся индивидуально. До начала игры в ансамбле каждый ученик должен максимально серьезно проучить свою партию, учесть все пометки аппликатуры и штрихов, чтобы не заикливаться на «выигрывании» своих нот, а слушать и слышать своих партнеров. Динамический план желательно выстроить и обсудить с учащимися на общей репетиции, выслушать их мысли, внести поправки.

Еще одним примером пьесы для гитарного ансамбля в младших классах ДМШ и ДШИ может стать переложение пьесы *Largetto a-moll* М. Каркасси (1792–1853), классического гитариста и композитора XIX века. *Larghetto* написано в двухчастной форме, причем первая часть заканчивается модуляцией из *a-moll* в параллельную тональность *C-dur*. На примере пьесы педагог может объяснить, что размер 6/8 с затактом является сложным, состоящим как бы из двух простых ($3/8 + 3/8$). В этом размере есть не только сильная доля, но и относительно сильная, остальные четыре ноты — слабые. Как прави-

ло, произведения с размером 6/8 имеют подвижный, даже быстрый темп (он характерен, например, для тарантеллы или жиги). Однако *Larghetto* М. Каркасси, имеющее благородно-сдержанный характер, — исключение. Это произведение требует анализа каждой партии, индивидуального разбора аппликатуры, штрихов и других компонентов, вызывающих сложности у ученика.

Еженедельные репетиции вырабатывают умение исполнять произведение вместе, видеть ауфтакт и заканчивать пьесу синхронно. Чтобы уменьшить риск «расхождения» исполнителей при игре на сцене, необходимо на общих репетициях заниматься над произведением, вступая в различных частях формы.

Начальный этап обучения ансамблевой игре очень важен. Ведь именно в младших классах формируются слуховые, ритмические, образные представления учащихся, их эстетический вкус, воспитывается чувство партнерства, обогащается кругозор.

От каждого участника ансамбля требуется серьезный подход к работе, профессиональное владение инструментом, мобильность и гибкость во взаимодействии с остальным коллективом, адекватное восприятие замечаний, советов и, конечно же, творческое воображение. Работа в «коллективе» становится радостной и вдохновляющей только тогда, когда между ансамблистами образуется некая общность, неразделимая связь, которая формируется благодаря осознанию, пониманию и принятию общей идеи.

Литература

1. *Имханицкий М. И.* Новые тенденции в современной

музыке для русского народного оркестра: учебное пособие по курсу «История исполнительства на русских народных инструментах». М.: Изд-е ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 80 с.

2. *Гаккель Л.* Ансамбль // Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. С. 536.
3. *Готлиб А.* Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
4. *Гусев В.* Психология коллективного творчества // Содружество наук и тайны творчества. М.: Искусство, 1968. С. 218–233.
5. *Имханицкий М., Мищенко А.* Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. Вып. 1. М., 2001. 87 с.
6. *Рубинштейн С.* Основы общей психологии. Изд. 2-е. СПб., 2002. 720 с.
7. *Раабен Л.* Вопросы квартетного искусства. Изд. 2-е. М.: Музгиз, 1960. 108 с.
8. Ансамбль: программа для факультетов народных инструментов музыкальных вузов / РАМ им. Гнесиных, сост. В. П. Круглов и др. М., 1989. 30 с.
9. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / ред.-сост. К. Х. Аджемов. М.: Музыка, 1979. 168 с.
10. *Семенова Н. В.* Профессионально-творческий портрет художественного руководителя ОРНИ как фактор совершенствования коллектива // Художественное произведение в современной культуре: творчество-исполнительство-гуманитарное знание: сб. материалов конференции / гл. ред. И. В. Безгинова. Челябинск: ЮУРГИИ, 2014. С. 182–187.

ISSN 2413-0001

