

### Корифеи отечественной музыки: портреты, очерки, воспоминания

Суханова Т. Б. Штрихи к портрету Л. С. Ауэра-педагога  
(по воспоминаниям И. Лесмана) ..... 2

Гусман И. Б. Специфика руководства студенческим симфоническим  
оркестром ..... 8

Дегтярёва Г. С. Воспоминания о профессоре Берте Соломоновне  
Маранц ..... 13

### Мировое музыкальное пространство: наблюдения и открытия

Платонова О. А. Черты африканской музыки в сальсе ..... 16

Бричкина Л. Е. «Гадкий утенок» С. Прокофьева: заметки к вокальной  
интерпретации ..... 19

Матюшонок И. А. К вопросу о тембровом своеобразии Сонаты  
для скрипки и фортепиано Люциана Пригожина ..... 22

Михайлова Е. А. Трактовка ричеркара в цикле «Musica ricercata»  
Д. Лигети ..... 24

Тинибекова А. Н., Маркус Б. М. Хоровой концерт Сергея Екимова  
«Последнее посвящение» на стихи А. Ахматовой в контексте эволюции  
жанра ..... 27

Данилова Д. А. Гитарный оркестр: история и практика ..... 31

### Исторические и методические аспекты музыкальной педагогики

Чекалина Е. Е. Отражение принципов русской фортепианной школы  
в творчестве Н. К. Метнера ..... 37

Фань Юй. Вольфганг Френкель в воспоминаниях его китайских  
учеников ..... 42

### Слово соискателям

Чэнь Шуюнь. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950  
по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) ..... 46

Юпалайнен Е. М. Некоторые стилевые особенности творчества  
Тимофея Бузины для аккордеона ..... 52

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

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 А. С. Платонова

Дизайн обложки В. А. Музыченко

Корректор Л. А. Зелексон

Подписано в печать 27.06.2018.

Дата выхода в свет 29.06.2018.

Формат 60\*84/8. Усл. печ. л. 6,51.

Тираж 100 экз. Заказ № 158.

Отпечатано: ФГБОУ ВО «Нижегородская  
государственная консерватория  
им. М. И. Глинки»

603950, Нижний Новгород, ГСП-30,

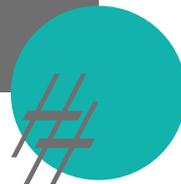
ул. Пискунова, д. 40.

[www.nnovcons.ru](http://www.nnovcons.ru)

+7 (831) 419 40 23, 419 43 44

Свободная цена

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



## Штрихи к портрету Л. С. Ауэра-педагога (по воспоминаниям И. Лесмана)

*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

Основываясь на материале  
рукописи И. А. Лесмана,  
в данной статье автор  
представляет ряд новых  
фактов, конкретизирующих  
систему занятий профессора  
Л. С. Ауэра, его  
взаимоотношения с учениками,  
контингент учеников его класса,  
политику в отношении учебного  
репертуара. Особое внимание  
уделено критериям оценки  
Л. С. Ауэра способностей своих  
воспитанников.

### **Ключевые слова:**

Л. С. Ауэр, И. А. Лесман,  
русская скрипичная педагогика,  
система занятий, учебный  
репертуар

Развитие скрипичного искусства в XX и XXI веках показало, насколько авторитет выдающегося педагога скрипки — Леопольда Семеновича Ауэра — высок в музыкальном мире. Основателю русской скрипичной школы посвящены многочисленные работы наших соотечественников-музыковедов — Л. С. Раабена [3], [4], И. М. Ямполь-

ского [6], В. Ю. Григорьева [1], Е. Л. Сафоновой [5], П. В. Седова и других. Источниками обобщений перечисленных трудов, как правило, служили либо работы самого Л. С. Ауэра, переведенные на русский язык, либо воспоминания его учеников<sup>1</sup> и высказывания критиков. В этих источниках обобщены многие заветы мастера, охарактеризован его исполнительский стиль, освещены этапы творческой биографии. В обстоятельной монографии и очерке Л. Раабена [3], [4] тонко подмечаются как профессиональные, так и личностные качества музыканта, которые подкрепляются запоминающимися высказываниями о нем его учеников. В частности, Р. Хин-Гольдовской: «Сам — великолепный музыкант, изумительный скрипач, человек очень "отполированный" на европейских эстрадах и во всех кругах общества... Но <...> за внешней "отполированностью" во всех его манерах чувствуется "плебей" — человек из народа — умный, ловкий, хитрый, грубоватый и добрый. Если у него отнять скрипку, то он может быть отличным биржевым маклером, комиссионером, дельцом, адвокатом, чем угодно...» [3, 165]. Другая ученица А. В. Унковская отмечала характернейшую черту своего наставника — «его пылкость психолога, стремление узнать сущность встречавшегося ему человека» [4, 33]. Подобных примеров можно привести еще довольно много.

Создание яркого творческого портрета было возможно в 1950–1960-е годы, когда были живы прямые ученики Л. Ауэра и его современники, а информация получалась авторами «из первых рук». Тем не менее и в наши дни оказалось вполне реальным обнаружить малоизвестные факты жизни профессора, благодаря найденной в библиотеке Нижегородской консерватории рукописи «Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре», созданной его воспитанником — Иосифом Лесманом<sup>2</sup> (датирована 4 ноября 1954 года [2]), который на закате своей педагогической и творческой деятельности преподавал в Горьковской консерватории.

Это был не единственный очерк И. Лесмана, посвященный любимому учителю: еще во время пребывания Ауэра в России, в 1909 году, он подготовил к изданию книгу «Скрипичная техника и ее развитие в школе проф. Л. С. Ауэра», работа над которой происходила в период его обучения и при непосредственном участии самого «героя» издания. (Склонности к методическим обобщениям наблюдались у Лесмана с начала его творческого пути.) Свообразной данью своему наставнику стало присвоение организованному им в 1929 году в Ленинграде струнному квартету имени Л. С. Ауэра<sup>3</sup>.

В чем был секрет столь искренней привязанности к своему учителю? На этот вопрос дает ответ рукопись Лесмана. Как характеризует свою работу автор:

статья носит «полу-мемуарный» и «полу-методический» характер. Большая ее часть посвящена комментарию одного из трудов Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке» (в первом издании — на английском языке), впоследствии опубликованного на русском языке. Здесь автор позволяет себе дать оценку не только наиболее сильным и значимым положениям Ауэра, но и приводит «недостатки изложения» [2, 1]<sup>4</sup>. Этот интереснейший в методическом отношении авторский комментарий оставим за рамками настоящей статьи, а обратимся к мемуарной части рукописи И. Лесмана.

Особую ценность представляют детали, касающиеся взаимоотношений Ауэра со своими учениками, проливающие свет на личностные качества выдающегося мастера, его репертуарные предпочтения в обучении и многое другое. В какой-то мере они позволяют в новом свете представить педагогические методы Ауэра и преодолеть некоторые штампы в их интерпретациях.

Если Л. Раабен обращал внимание на качества Ауэра как сурового «педагога-воспитателя, державшего учеников в рамках жесткой дисциплины» [4, 153], не выносившего небрежности в изучении произведения, зазнайства, подтверждая это словами Б. О. Сибора [4, 155], то Лесман в своих воспоминаниях не придавал большого значения особенностям темперамента учителя. Зато его рукопись дает более точные представления о так называемых «коллективных уроках», практикуемых Ауэром. Известно, что на них присутствовало 20–25 человек из числа его студентов Петербургской консерватории и частных учеников. Интересно, что в классе не было регламен-

та посещаемости, и обычно «на уроках играли по предложению профессора кто и когда хотел» [2, 5], однако существовало негласное правило — желательнее было играть раз в неделю. Лесман также пишет об отсутствии регламента на длительность занятия: «урок длился столько, сколько Ауэр находил нужным, иногда сравнительно недолго, иногда же значительно дольше» [2, 5]. Что давал подобный метод, столь отличный от современной индивидуальной формы работы? В первую очередь, знакомство с более широким кругом литературы и ясное представление о произведении еще до начала подробной работы над ним. Во вторую, коллективный метод, по сути, являлся одной из форм пассивной педагогической практики и предусматривал определенное накопление опыта.

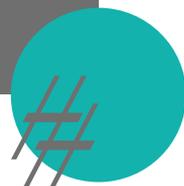
Выдающиеся педагогические достижения Ауэра<sup>5</sup> провоцируют на мысль об элитарности учеников его класса (или феноменальности педагогического метода). Однако воспоминания Лесмана опровергают эти предположения: «Не все студенты в классе Ауэра были на одинаковом уровне, как по дарованию, так и по трудоспособности и успеваемости» [2, 5]. Мы узнаем, что Ауэр очень ценил скрипичную одаренность в своих воспитанниках, с подобными учениками он занимался «с удовольствием и увлечением» [2, 6]. Эту же мысль подтверждает и Л. Раабен: «он охотно занимался с теми, кто, по его мнению, мог стать крепким профессионалом...» [4, 138]. Степень заинтересованности мастера в работе со способными и «средняками» была различной: «С менее одаренными и, в особенности, с мало работающими, — писал И. Лесман, — заня-

тия проходили менее интересно, но всегда добросовестно и требовательно» [2, 6]. Удивительно, что к способным, но мало занимающимся студентам (появлявшимся в классе «для очистки совести»), Ауэр относился снисходительно, понимая их «высокую цель» — окончить консерваторию, но ценил их выше, «чем сравнительно мало профессионально одаренных, хотя трудолюбивых, которых скорее терпел в классе как <...> неизбежный балласт<sup>6</sup>» [2, 6].

Еще одним фактом, свидетельствовавшим насколько Ауэр ценил в учениках подлинный талант, можно считать его заинтересованное, «отеческое» отношение к ним. Способным ученикам он позволял давать дополнительные бесплатные уроки у себя на квартире, «длившиеся иногда значительно дольше, чем уроки в классе» [2, 6]. Складывается ощущение, что фактор одаренности подопечного во многом определял и отношение к нему.

На таких воспитанников Ауэр распространял заботу далеко за пределы класса, и фактически служил направляющим их творческую жизнь «фарватером». Так, Л. Раабен, акцентируя особое умение мастера «выводить учеников в люди» [4, 37], свидетельствовал об искренней заинтересованности Ауэра в их артистических успехах и после окончания обучения, о помощи «в устройстве концертов» и продвижении по служебной линии [4, 117]. Достоверным подтверждением этих наблюдений служат воспоминания И. Лесмана, основанные на опыте длительных взаимоотношений с учителем.

Когда 22-летний бедный студент Военно-Медицинской академии Иосиф Лесман выразил



большое желание совершенствоваться на скрипке, профессор посодействовал о выделении меценатской стипендии, обеспечив ему возможность учиться бесплатно. Следующий эпизод жизни Лесмана при участии Ауэра не менее впечатляющ: «Когда обнаружилось, что скрипка моя недостаточно хороша, он достал откуда-то денег и велел мне приобрести лучшую скрипку» [2, 7].

Каждые каникулы Ауэр курировал времяпровождение своих учеников, добиваясь того, чтобы оно было максимально полезным и в творческом, и в профессиональном, и в материальном отношениях. Так, после окончания первого курса он порекомендовал Лесмана в имение к большому любителю музыки, где тот имел возможность, помимо заработка, музицировать в кругу хороших музыкантов (один из них — концертмейстер альтов Мариинского театра). После третьего курса на время летних каникул он устроил воспитанника в имение отца одной из его собственных частных учениц, где молодой Лесман получил определенный педагогический опыт и хорошо позанимался сам. После окончания второго курса Иосиф вместе с юным Мироном Полякиным поехал на летние курсы в Лондон к Ауэру (финансирование поездки было обеспечено директором консерватории А. К. Глазуновым, а также братом и опекуном Полякина — трубачом Д. В. Ямпольским), где он занимался со своими русскими воспитанниками еженедельно в классе музыкальной школы. А после отъезда Леопольда Семеновича (так называли его в России) во время летнего отпуска в Лошвиц (Германию) он прислал своим ученикам вызов и туда для

продолжения занятий. И. Лесман описал любопытный эпизод: когда он предложил деньги для оплаты уроков в летние каникулы, то «Ауэр категорически отказался от гонорара и даже рассердился, когда я заикнулся об этом» [2, 8].

По окончании консерватории Леопольд Семенович рекомендовал молодого Иосифа Лесмана в качестве первого концертмейстера и солиста симфонического оркестра на летний сезон в Ростов-на-Дону, что стало для него определенной школой профессионального мастерства в части работы непосредственно в симфоническом оркестре и исполнительской практики в сопровождении оркестра.

Среди качеств учащихся, которым Ауэр придавал особенное значение, учитывая перспективу их дальнейшего развития, — это возраст, их физическое и психическое здоровье: возраст, превышающий 20 лет, казался ему слишком солидным для того, чтобы рассчитывать на большую артистическую карьеру ученика (к великовозрастным относились его ученики — В. Вальтер, А. Хомяков и некоторые другие). Но что удивительно, он принимает в свой класс Лесмана в 22 года и весьма благоволил к нему. А после некоторого времени работы с ним приводит отзыв о своем воспитаннике, называя его «большим талантом» (цит. по: [4, 136]). Это лишний раз говорит о том, что фактор одаренности был для профессора наиважнейшим.

Ход урока в классе Л. Ауэра Лесманом описывается во всех деталях. Обычно он «прохаживался по классу или останавливался вблизи игравшего студента; дирижировал, а иногда и напевал своим звучным баритоном; пока-

зывал, как следует сыграть ту или иную фразу, или указывал всему классу мимикой и выразительным жестом на играющего, когда ему особенно хорошо удавалось какое-нибудь место; или же, наоборот, гримасой и комическим возгласом и жестом реагировал на плохую игру» [2, 2]. Иногда при отсутствии концертмейстера он сам садился за рояль и выразительно аккомпанировал по слуху, но чаще всего слушал ученика без сопровождения, а иногда при исполнении баховской Чаконы подыгрывал на рояли мелодическую линию, скрывающуюся за фигурациями скрипки. Во время обучения Лесмана (в 1907–1911 годы) Ауэр методом показа почти не пользовался. В редких случаях его можно было застать со скрипкой ученика во время подбора аппликатуры или показа на инструменте характера штриха. Но, по большей части, показ выражался в пении или еще чаще — «в чрезвычайно выразительном дирижировании» [2, 3]. Это был главный и наверно самый органичный для него способ объяснения характера разбираемого произведения.

Из воспоминаний Лесмана мы узнаем о том, что излюбленным методом Л. Ауэра было сравнение музыкальных образов произведения с жизненными явлениями. Так, например, о второй теме третьей части Скрипичного концерта Чайковского он говорил: «это похоже на подвыпившего мужика, идущего по деревне и сперва поющего веселую песню, а затем начинающего пританцовывать и по-настоящему забористо плясать» [2, 2]. А первый раздел «Цыганских напевов» Сарасате он ассоциировал «с цыганским пением вперемежку с руладами цимбалов» [2, 2]. Это

высказывание выдает в Ауэре человека иноземной культуры, постигавшего особенности «русской души», благодаря высокой степени своей наблюдательности.

О незаурядности и глубине «практического мышления» Леопольда Семеновича Иосиф Лесман говорил особенно откровенно: «Ауэр не был теоретиком. Он представлял собой сокровищницу живого творческого опыта выдающегося скрипача и педагога» [2, 12]<sup>8</sup>. Однако сам профессор считал, что один «опытно-наглядный способ преподавания» приводит к ничтожным результатам. Учащихся, которые «не вызывают интереса к теоретическим объяснениям», он называл «совершенно необразованными скрипачами» (цит. по: [6, 42]).

Как точно подмечал Б. О. Сибор, Л. Ауэр «интуитивно или на основе большого и разнообразного опыта умел безошибочно наметить каждому ученику "кривую" его творческого роста и развития... С одним он шел последовательно; с тем же, кто, по его мнению, обладал достаточными данными — не чуждался метода скачкообразного развития; и третьего он вначале несколько искусственно затормаживал, чтобы, дав крепкую основу, затем с необыкновенным умением и блеском развернуть его дарование» (цит. по: [4, 116]). Как правило, инструментами, определявшими «кривую творческого роста» ученика, были произведения учебного репертуара.

Вопросы учебного репертуара в классе Л. Ауэра довольно подробно рассмотрел в своей монографии Л. Раабен [4], основываясь на печатных отчетах Петербургского отделения РМО, где публиковались программы учебных концертов. Он просле-

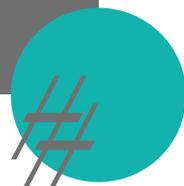
дил динамику исполнения тех или иных сочинений на протяжении педагогической деятельности Ауэра в России. Интересно сопоставить выводы Раабена и сведения, которые предоставляет в своей рукописи Лесман.

Л. Раабен указывал, что все без исключения ученики ауэровского класса проходили концерты Шпора, Виотти и Вьетана (последнего он необычайно ценил как композитора и исполнителя). Значительное место в студенческих программах, относящихся к XIX веку, занимала виртуозная литература — концерты Баццини, Липинского, пьесы Эрнста. Сходной ситуацией охарактеризовано появление в учебном репертуаре ауэровских студентов капризов и концертов Паганини, Мендельсона и сочинений Баха (единичными были исполнения Чаконы и фуги из Сонаты соль минор, а «концерты для скрипки не исполнялись ни разу» [4, 131]): до 1890-х годов Ауэр практически не давал их ученикам, а с 1900-х стал включать в программы довольно часто<sup>9</sup>. Концерт Бетховена, по свидетельству Л. Раабена, он предлагал к исполнению очень редко, хотя сам считался одним из лучших его интерпретаторов<sup>10</sup>. С той же меркой подходил к концертам Брамса, Паганини, Чайковского, Глазунова — давал их с большой осторожностью и исключительно подвинутым студентам. Из русских композиторов часто исполнялся в его классе Концерт А. Рубинштейна, но, по непонятным для многих музыковедов причинам, обходились вниманием ныне популярные пять скрипичных пьес Чайковского.

Сравнив репертуарные предпочтения Ауэра-исполнителя и Ауэра-педагога: его любовь к

исполнению концертов преимущественно немецких композиторов — Раффа, Молика, Бруха, Гольдмарка<sup>11</sup>, и скромное место, которое занимала виртуозная литература (из наследия Паганини он исполнял только «Moto perpetuo», некоторые фантазии и Концерт Эрнста, пьесы и концерты Вьетана), Л. Раабен пришел к выводу, что в классе изучались сочинения, «составлявшие основу собственного концертного репертуара Ауэра» [4, 133].

Исходя из воспоминаний И. Лесмана, в учебном репертуаре студентов были *концерты Баха*<sup>12</sup>, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Брамса, Бруха, Гольдмарка, Сен-Санса (о произведениях последнего Л. Раабен не упоминал), Чайковского, Глазунова, Конюса, Аренского, а также виртуозные концерты Паганини, Эрнста, Венявского, Вьетана. Согласно данным Иосифа Антоновича, он высоко ценил Восьмой и Девятый концерты Шпора, но они давались менее подготовленным ученикам, для этой же цели служил Пятый концерт Молика («менее содержательный, но полезный в части развития скрипичной техники» [2, 5]). Лесман также писал об изучении фантазий «Фауст», «Воспоминаний о Москве» Венявского, «Кармен» Сарасате, «Отелло» Эрнста, «Шотландской фантазии» Бруха, сюиты Синдинга, «Интродукции и рондо-каприччиозо», «Концерт-штюка», «Хаванеза» Сен-Санса. Далее читаем, что из произведений малых форм Ауэр предпочитал пьесы Сарасате, Венявского и капризы Паганини. Особую любовь, по словам И. Лесмана, профессор испытывал к произведениям скандинавских композиторов — Т. Аулина, Ю. Хальвор-



сена, К. Синдинга и других, а также к пьесам чеха Й. Сука.

Удивительна перемена во взглядах Л. Ауэра на произведения старинных композиторов (которая, впрочем, объясняется тенденцией XX столетия — стремлением к расширению стиливых границ репертуара): Лесман говорит об обязательности прохождения для каждого студента Сонат и партит Баха, а также сонат Генделя и Фолии Корелли (но в редакциях романтиков — Ф. Да-вида и Ю. Леонара)!

Как видим, репертуар ауэровских студентов пополнился к 1910-м годам произведениями композиторов-романтиков эпохи барокко, русских композиторов (Л. Раабен свидетельствовал о том, что Ауэр стремился обогатить концертами А. Рубинштейна, П. Чайковского, Ц. Кюи, А. Глазунова и свой исполнительский репертуар) и относительно новыми для того времени сочинениями зарубежных авторов — М. Бруха, К. Сен-Санса, К. Синдинга и других. Наблюдается все более внимательное отношение к композициям эпохи классицизма и романтизма первой половины XIX века. Ясно, что И. Лесман основывался на данных, полученных им непосредственно в период своего обучения, в 1910-е годы, но как раз эти изменения предпочтений с течением времени и доказывают очевидность стремления Ауэра к *большему охвату различных стилистических направлений*.

Вообще, для мастера вопрос выбора репертуара для продвижения ученика имел первостепенное значение — учитывая сильные и слабые его стороны, он хорошо понимал, на каком этапе и какое произведение

окажет его воспитаннику наибольшую пользу. Так, Лесман вспоминал, что специально для выработки «изысканных штрихов» Ауэр предлагал поработать над «Интродукцией и рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса, а для развития певучести тона — над Восьмым концертом Л. Шпора.

Обращает внимание, что в характеристике репертуарной политики учителя Лесман пользовался почти всегда словом «предложил», что говорит о рекомендательном, а не назидательном характере рекомендаций Ауэра. Судя по воспоминаниям, Леопольд Семенович проявлял *удивительный демократизм* в выборе репертуара, часто спрашивая ученика, что он сам хочет исполнить, и «охотно шел навстречу высказанным желаниям» [2, 5].

Также И. Лесман в своих воспоминаниях подвергает сомнению распространенное утверждение, касающееся занятий *технической работой*<sup>13</sup>. Как пишет Л. Раабен: до 1890-х годов Ауэр уделял довольно значительное внимание технической работе, а с 1900-х годов почти перестал вмешиваться в технологию и даже самых одаренных «посылал в класс к адъюнкту (ассистенту. — Т. С.)<sup>14</sup> для исправления имеющихся недостатков» [4, 139]. И все же некоторые рекомендации технического характера он давал ученикам и на закате своей педагогической деятельности в России, если считал это целесообразным. Так, Лесман рассказывал о советах Ауэра по изучению «50 упражнений на баске» Шмидта-Ренке, которые принесли ему «большую пользу в отношении подвижности левой руки по всему грифу» [2, 4].

Итак, уникальная рукопись И. Лесмана позволила, с одной стороны, подтвердить ранее высказанные наблюдения исследователей о педагогических подходах, принципах, методах Ауэра, а с другой — пересмотреть некоторые положения. Но в любом случае этот документ имеет большую ценность, привнося новые данные в историю русского музыкального искусства, ярчайшим представителем которого был Леопольд Семенович Ауэр.

#### Примечания

<sup>1</sup> Отдельные высказывания об Ауэре его учеников — И. Лесмана, П. Долгова, А. Берлина — приведены в статье И. М. Ямпольского [6]. В монографии Л. Раабена [4] содержатся воспоминания Б. О. Сибора (который был не только воспитанником профессора, с Ауэром его связывали также и родственные связи — он был женат на второй дочери Ауэра — Надежде Львовне), Р. Хин-Гольдовской, А. В. Унковской.

<sup>2</sup> Иосиф Антонович Лесман (1885–1955) — скрипач, педагог, музыковед, методист. Окончил Петербургскую консерваторию с большой серебряной медалью по классу Л. С. Ауэра в 1911 году. В дальнейшем преподавал в Ленинградской, Горьковской консерваториях (вел класс скрипки, квартета, курс лекций по методике обучения игре на скрипке), Алма-Атинском музыкальном училище (преподавал скрипку, альт и кобызу). В конце жизни защитил кандидатскую диссертацию на тему «О чистоте интонации на смычковых инструментах» (1954). Автор работ по проблемам скрипичного исполнительства.

<sup>3</sup> В этот период Ауэр находился в Нью-Йорке, и, получив письмо от ученика, он в самых теплых выражениях одобрил его начинание.

<sup>4</sup> Наблюдательный И. Лесман заметил, комментируя работу «Моя школа игры на скрипке», что она не содержит «четких и точных формулировок, свойственных специальным методическим трудам», многое ему представлялось в книге только «намёками, чем точно изложенными указаниями». И потому Лесман советовал читать эту книгу «по-особенному, очень вдумчиво, стараясь уловить ценнейшие намеки там, где текст выглядит не столь интересным, и не упускать крупниц глубокой мысли там, где они затемнены устаревшими формулировками» [2, 12].

<sup>5</sup> Например, в монографии Л. Раабена отмечается необыкновенный успех Л. Ауэра в развитии разных индивидуальностей учеников: поэтически-романтических (М. Полякин), классически строгих (Я. Хейфец, Е. Цимбалист), горячных (М. Эльман), а также «поразительной галереи женщин-артисток во главе с Ганзен» [4, 124].

<sup>6</sup> Эта оценка И. Лесмана несколько расходится с собственными представлениями Ауэра о качествах личности. Леопольд Семенович был необыкновенно трудолюбив. Он писал дочерям, что «только упорная работа, позволив им (ученикам. — Т. С.) овладеть какой-нибудь профессией, создаст в них чувство подлинной, настоящей независимости» [4, 38]. Очевидно, настоящий результат он усматривал в сочетании трудолюбия, помноженного на творческие способности.

<sup>7</sup> Эта выдержка в иной редакционной версии была также приведена в статье Ямпольского И. М. «Ауэр и современное скрипичное искусство» [6] на с. 37 (данная статья впервые была опубликована в качестве предисловия к книге Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке» [М.: Музыка, 1965]), который, в свою очередь, ссылаясь на рукопись Лесмана И. «Несколько воспоминаний о Л. С. Ауэре». Вероятнее всего, Ямпольский использовал более ранний вариант статьи Лесмана, который был создан еще до его прибытия в Горький.

<sup>8</sup> И. Лесман вспоминал, что Ауэр очень интересовался всем новым. Ему присылали методические работы (Л. Капе, Ф. Ондричека, Эбергартта и др.) со всех концов света, а он, познакомившись с ними сам, зачастую давал их на просмотр вдумчивому ученику Лесману и «потом требовал подробного отчета об их содержании и ценности» [2, 10].

<sup>9</sup> Части Сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха были включены в качестве обязательных произведений в программу Конкурса им. Л. Ауэра в 1911 году (см. условия Конкурса им. Л. Ауэра в 1911 году в монографии Л. Раабена [6]).

<sup>10</sup> Произведения Бетховена, как правило, штудировались в камерном классе, которым Ауэр руководил наряду со специальным классом.

<sup>11</sup> Л. Раабен: «...Если исполнение Концерта Бетховена встречало самый положительный отклик у русской публики, то тяготение к Шпору, Гольдмарку, Бруху, Раффу вызывало большей частью отрицательную реакцию» [4, 161].

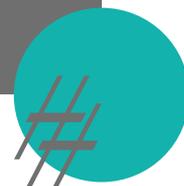
<sup>12</sup> В этом факте выявляется существенное расхождение с данными Л. Раабена относительно исполнения в классе скрипичных концертов И. С. Баха.

<sup>13</sup> Об этом свидетельствуют Л. Раабен [3], [4], ссылаясь на воспоминания Б. Сибора, Е. Сафонова [5] и другие авторы.

<sup>14</sup> Технической работой обычно занимались ассистенты И. Налбандиан, С. Коргуев, а в последние годы педагогической деятельности в России некоторых студентов Ауэр поручал И. Лесману.

#### Литература

1. Григорьев В. Ю. Принципы скрипичной школы Леопольда Ауэра // Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.). М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1990. С. 84–97.
2. Лесман И. А. Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре: машинопись. Библиотека Нижегородской гос. консерватории им. М. И. Глинки. Горький, 1954. 34 с.
3. Раабен Л. С. Леопольд Ауэр // Жизнь замечательных скрипачей. М.; Л.: Музыка, 1967. С. 156–167.
4. Раабен Л. С. Леопольд Семенович Ауэр. Очерк жизни и деятельности. Л.: Гос. муз. изд-во, 1962. 178 с.
5. Сафонова Е. Л. Скрипичная школа Московской консерватории от истоков до 80-х годов XX века. Творческие традиции. Исследование. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2012. 388 с.
6. Ямпольский И. М. Ауэр и современное скрипичное искусство // И. Ямпольский. Избранные исследования и статьи. М.: Советский композитор, 1985. С. 28–52.



## Специфика руководства студенческим симфоническим оркестром<sup>1</sup>

**Гусман Израиль Борисович  
(1917–2003)**  
народный артист РСФСР,  
профессор Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки, дирижер  
симфонического оркестра  
Горьковской-Нижегородской  
филармонии  
E-mail: nngk@mail.ru



И. Б. Гусман с И. Д. Ойстрахом<sup>2</sup>

8

В статье представлены основные проблемы, возникающие в процессе руководства студенческим оркестровым коллективом — цели и задачи совместной учебной деятельности, вопросы коллективной дисциплины, специфические особенности работы со студенческим коллективом по сравнению с профессиональным, выбор программы и др. Особое внимание уделено психологическим и этическим аспектам взаимоотношений студенческого коллектива с руководителем.

**Ключевые слова:** И. Б. Гусман, студенческий симфонический оркестр, руководитель оркестра

Основополагающей задачей первостепенной важности является категорическое определение функций, целей всех занятий оркестрового класса — студенче-

ского симфонического оркестра. Наиболее точной формулировкой этих целей представляется следующая: в отличие от профессионального симфонического оркестра, основная функция которого — концертная деятельность, цель занятий студенческого симфонического оркестра — обучение и воспитание высококвалифицированного, дисциплинированного и обладающего высокой оркестровой культурой музыканта. Выпускник консерватории, прошедший пятилетнюю школу оркестровой игры, должен в полной мере обладать всеми этими качествами и стать ценным артистом симфонического оркестра любого уровня.

Не следует из этого положения делать преувеличенного и ошибочного вывода, что профессиональный симфонический ор-

кестр должен заниматься *только концертной деятельностью*, а студенческий — *только учебной*. Отнюдь нет. Также как профессиональный симфонический оркестр в процессе репетиционной подготовки к концертам (которая занимает приблизительно 75% всего рабочего времени) непрерывно и систематически занимается повышением профессионального уровня каждого музыканта, отдельных групп и всего оркестра, что, в конечном счете, приводит к повышению качества исполнения концертных программ, так и студенческий оркестр результатом своих занятий должен видеть не только конечный результат, определенный пятилетним сроком обучения, но и поэтапный результат, проявляющийся в исполнении, не реже одного раза в семестр, концертных программ.

Однако непреклонно должно быть утверждено положение, согласно которому первой, основной, и важнейшей задачей занятий оркестрового класса является обучение студента оркестровой игре высокого качества. С этих позиций увлечение количеством сыгранных концертов наносит ощутимый ущерб осуществлению главной цели. Исполнение студенческим оркестром торопливо и небрежно подготовленной программы в концерте, помимо снижения качества обучения, имеет крайне отрицательное психологическое воздействие: студент бессознательно привыкает к тому, что вовсе не обязательно безукоризненно исполнять свою партию, быть в ансамбле со своей группой, со всем оркестром, что отклонения от точного исполнения, различные накладки и недоработки вполне допустимы. Такая пагубная привычка укореняется очень прочно и почти не поддается устранению. Необходимо стремиться к тому, чтобы студент был твердо убежден в необходимости вынесения на концертную эстраду только абсолютно качественно подготовленной программы, чтобы малейшее нарушение точного исполнения нотного текста, нюансировки, ансамблевой слаженности, звукового баланса представлялись бы студенту чрезвычайным происшествием, а, если какая-либо накладка в концертном исполнении произошла по его вине — глубоким осознанием этой своей вины, ощущением, что этой своей ошибкой он подвел целый большой артистический коллектив. В этом смысле стремление к частым концертам в ущерб их качеству наносит тяжелый удар по основной задаче

занятий — обучению и воспитанию полноценного артиста симфонического оркестра.

Но более серьезными препятствиями к подготовке концертных программ только на самом высоком уровне являются два обстоятельства, с которыми приходится сталкиваться руководителю оркестрового класса. Одно из этих обстоятельств носит объективный характер. Его невозможно устранить, а можно только преодолевать. Это ежегодная смена значительной части состава оркестра. Только удается достичь более или менее ощутимой слаженности ансамбля, только начинает студент привыкать к определенной манере игры своих товарищей по оркестру, и вот состав уже изменился, и почти весь процесс нужно начинать заново. Однако преодоление этого обстоятельства можно использовать и благоприятно для достижения конечной цели. Студент должен испытывать потребность достигать ансамбля с различными партнерами, если руководитель будет постоянно и непреклонно концентрировать на этом его внимание, в результате он может стать более гибким и чутким ансамблистом, чем если бы все пять лет состав студенческого оркестра не менялся.

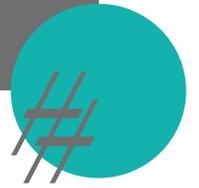
Значительно серьезнее второе обстоятельство — недооценка значения занятий оркестрового класса как со стороны многих студентов, так и, к сожалению, со стороны некоторых педагогов оркестрового факультета.

Причин такой недооценки множество. Многие считают, что цель их учебы в консерватории — не игра в оркестре, а, скажем, преподавание, или игра не в симфоническом оркестре, а в каком-либо ином оркестре, или ансамбле.

Поэтому занятия оркестрового класса представляются им лишней обузой. Многие думают, что игра в оркестре ухудшает интонацию и другие качества сольного исполнения. Сказывается также непонимание места и значения симфонической музыки в общем потоке музыкальной культуры. Есть и другие, может быть, менее значительные, причины.

Результатов такой недооценки очень много и все они наносят значительный ущерб как профессиональному, так и этическому воспитанию студентов. Многие из них прилагают максимум усилий, чтобы, под тем или иным предлогом, при покровительстве педагога, совсем, или, по крайней мере, временно освободиться от обременительной обязанности посещать занятия оркестрового класса. Нетрудно предположить, какой дурной пример видят для себя другие студенты в случае успеха таких усилий! Нередко студенты пропускают занятия оркестрового класса в связи с занятостью другими делами — выступлениями в концертах, общественными мероприятиями и даже, как ни странно, занятиями по специальности. Все это было бы невозможно при правильной оценке важности занятий в оркестровом классе.

Но самый страшный удар, как следствие недооценки значения занятий в оркестровом классе, наносят пропуски занятий студентами по неуважительной, не вполне уважительной, по малоуважительной и (в редких случаях) по уважительной причинам. По статистике не только в Горьковской, но и во многих других консерваториях, в среднем каждое занятие пропускают от 15 до 20 процентов состава оркестра!!! Или в абсолютном подсчете — от 8 до 12 человек. На некоторых же заня-



тиях это количество вырастает до 20 и даже более!!! Не нуждается в разъяснении, как это обстоятельство снижает качество обучения и качество подготовки концертных программ. Особенно, если это касается ведущего духового голоса, который, в отличие от струнных групп, никто не заменяет.

Для преодоления этого жестокого бича занятий оркестрового класса требуются большие, согласованные усилия ректората, деканата, кафедр, педагогов и руководителя оркестрового класса. Тем более что причины недооценки первостепенной важности занятий студенческого оркестра не выдерживают сколько-нибудь серьезной критики. Те студенты, которые считают, что их профессией по окончании консерватории не будет профессия оркестрового музыканта, забывают, что, во-первых, три четверти выпускников оркестрового факультета, независимо от первоначальных намерений, все же становятся оркестрантами; а во-вторых — выпускники, становящиеся педагогами, не могут полноценно выполнять свои преподавательские функции, не изучив досконально законы оркестрового исполнительства.

Глубоко заблуждаются те, кто считает, что игра в оркестре может принести вред сольному исполнению. *Хорошая игра* в оркестре, тщательная, аккуратная, подготовленная, не может принести ничего, кроме пользы. Задача педагога и руководителя оркестрового класса должна быть общей, единой. Она должна состоять в максимальных усилиях для привития студенту любви и уважения к симфонической музыке в целом, осознанию личной высокой ответственности каждого студента в этом единственном

и неповторимом музыкальном коллективе — симфоническом оркестре, пониманию первостепенной важности его успешного занятия в оркестровом классе для всей его дальнейшей музыкальной деятельности.

Выбор программы для занятий оркестрового класса и для концертных выступлений имеет первостепенное значение. Прежде всего, все произведения, которые исполняет оркестр, в процессе занятий должны иметь для студентов познавательный интерес. Одно главное произведение, подготовляемое для концерта (желательно — произведение крупной формы), должно в небольшой степени превышать возможности, которыми на данный момент обладает студенческий оркестр. Это способствует активизации и мобилизации студентов для преодоления значительных трудностей и, как результат, более интенсивному профессиональному росту оркестра. Я специально подчеркиваю: «в небольшой степени», поскольку чрезмерное превышение возможностей оркестра приведет к противоположному результату: затрате слишком большого количества времени на преодоление непосильных трудностей и неизбежность компромисса — исполнения сложных фрагментов в недоработанном виде, что, как уже было сказано, отрицательно скажется на убежденности студента в необходимости исполнения, подготовленного с предельной тщательностью.

Одно из произведений программы, подготавливаемой к концерту, должно быть на уровне возможностей оркестра на данный момент, или даже несколько ниже их. Это даст возможность достичь высокой степени тща-

тельности отделки, что, кроме практического результата в данный момент, прививает музыкантам вкус к достижению идеального исполнения.

Программы концертов обязательно должны включать аккомпанементы, как инструментальные, так и фрагменты из опер. Аккомпанемент развивает чувство ансамбля, вырабатывает оркестровый профессионализм, так как требует большего внимания и гибкости, чем исполнение оркестрового произведения. Кроме того, оперные фрагменты приучают будущих музыкантов оперных оркестров к специфике игры в оркестре оперного театра.

Некоторая часть учебного времени должна быть уделена читке с листа произведений, которые студенты раньше не исполняли. Произведения должны играть сразу в указанных композитором темпах. Это воспитывает у музыканта обостренное внимание и чувство непрерывности движения. В некоторой степени также знакомит студента (как исполнителя) с рядом симфонических сочинений. В отдельных случаях целесообразно исполненное в порядке читки нот с листа произведение через некоторое время проиграть повторно.

\*\*\*

Специфика взаимоотношений постоянного руководителя оркестра с музыкантами чрезвычайно сложна. По существу, если отбросить эмоциональную сторону и редкие случаи незначительных поощрений, вся репетиционная работа дирижера сводится к *отрицанию*. Работу дирижера можно выразить кратчайшей формулой: он *почти постоянно говорит музыкантам, что они играют «не так»*. «Не так», как написано в нотах, «не так», как

просит дирижер, «не так», как было установлено на предыдущих репетициях, «не так», как играют другие музыканты и т. д. и т. п.

Это может быть озвучено в форме деликатной просьбы, тактичного напоминания, вежливого замечания; а может быть сказано резко, с раздражением. Может быть выражено в виде термина или в форме художественного образа. Суть от этого не меняется — дирижер постоянно останавливает оркестр, чтобы сказать одному музыканту, или группе, или всему оркестру, что играется «не так».

Поэтому совершенно естественно, что постоянный элемент отрицания со временем начинает вызывать у музыкантов накаливающееся изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год чувство сопротивления дирижеру, раздражения его указаниями, а иногда и открытого протеста.

Кроме того, руководитель должен непрерывно поддерживать в процессе работы исключительный порядок, при котором только и возможен плодотворный результат. Ни малейшего отступления от строгого, безукоризненного порядка допускать нельзя. Задача эта очень нелегка. Различные нарушения порядка имеют много причин. Назову наиболее частые.

Многим активным, заинтересованным в успехе музыкантам бывает трудно воздержаться от советов и замечаний своим коллегам, направленным, как им кажется, на пользу делу. Но, хотя это делается с самыми благими намерениями, руководитель должен это пресекать. Каждое замечание и совет может вызвать и, почти всегда, неизбежно вызывает ответ коллеги, возникает разговор, иногда переходящий

в спор, порою недружелюбный, отвлекаются другие музыканты и вот, порядок нарушен.

Но немало в оркестрах и менее сознательных музыкантов. Часто во время пауз (а нередко и вместо игры) возникают разговоры на посторонние темы, иногда громкие, свидетельствующие о глубоком безразличии и неуважении не только к руководителю, но и к своим товарищам по работе (которые в это время играют), ко всему коллективу, к исполняемому произведению, к его автору и к музыке вообще. В таких и подобных случаях необходимость решительного пресечения нарушения порядка не вызывает сомнений.

Много сложностей вносит в работу проявление нежелания музыканта незамедлительно и точно выполнить просьбу, указание или замечание дирижера. Это нежелание может быть скрытым или явным, сознательным или бессознательным, но ущерб от него всегда очень велик. Теряется время на многократные повторения для достижения необходимого руководителю результата, дискутирование целесообразности того или иного замечания вызывает нервозность. Такие инциденты не следует допускать.

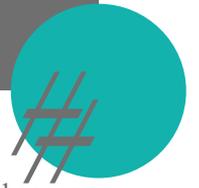
Итак, требование руководителя беспрекословно и точно выполнять все его указания (имеющие, главным образом, характер отрицания) плюс требование соблюдения безукоризненного порядка после продолжительной (многомесячной, многолетней) работы неизбежно вызывает у музыкантов недовольство, которое приводит к преувеличению недостатков, имеющихся у руководителя и к преуменьшению, а иногда и к полному отрицанию его достоинств. Взаимоотношения оркестра и руководителя ос-

ложняются, в некоторых случаях достигая конфликтных ситуаций.

Мой 33-летний опыт работы главным дирижером, 8-летний опыт игры в оркестре Московской филармонии (с крупнейшими советскими и зарубежными дирижерами), двадцатилетний опыт руководства студенческими оркестрами, мои встречи и беседы с выдающимися дирижерами современности, а также изучение мемуаров крупнейших дирижеров мира — все это подтверждает, что, как правило, оркестровые музыканты проявляют негативное, а иногда и оппозиционное отношение к своим постоянным руководителям, чреватое серьезными конфликтами.

Приведу несколько наиболее ярких и характерных примеров. Вот отрывок из воспоминаний о Тосканини Сэмюэля Антека, скрипача, игравшего под управлением дирижера в Нью-Йоркском оркестре Эн-Би-Си в течение семнадцати лет: «...Были в нашем оркестре и такие, которые не одобряли, да и полностью не понимали, чего пытался добиться Тосканини... Многие утверждали, что он просто не умеет дирижировать, что у него отсутствует "техника". С победоносным видом они приводили в пример исполнение каким-либо гастролером-дирижером такого произведения, как "Смерть и просветление" (Рихарда Штрауса. — *И. Г.*), говоря: "Видите, как это легко, когда дирижируют как надо"» [2, 133].

А вот фрагмент из книги выдающегося английского дирижера Генри Вуда «О дирижировании»: «...Многим администрациям оркестров приходится переживать тяжелые часы, стараясь удержать членов оркестра в рамках дисциплины... После известного конфликта 1904 года



недовольные моей борьбой с подменами (ранее Г. Вуд разъясняет, что подмены — отсутствие постоянного музыканта на репетиции и замена его посторонним музыкантом — одно из многих нарушений порядка, за которое он боролся. — *И. Г.*) оркестранты *оставили меня* (курсив мой. — *И. Г.*)...» [1, 35].

Вывод из всего сказанного не подлежит сомнению — сложность и противоречивость взаимоотношений руководителя с оркестром — явление закономерное. Из этого, однако, не следует делать вывод, что не нужно прилагать стараний к преодолению и разрешению этой проблемы. Наоборот, руководитель должен не жалеть сил и времени для установления нормальных отношений с руководимым им коллективом. Это требует огромного такта, нервных затрат, колоссальной выдержки, бесконечного терпения. Но стремиться к этому нужно непременно <...><sup>3</sup>.

Вернемся к вопросу о разнице в этом смысле между руководством профессиональным и студенческим оркестрами. Имеются обстоятельства как облегчающие, так и затрудняющие задачи, стоящие перед руководителем студенческого оркестра. Облегчение заключается в том, что руководитель оркестрового класса является не только дирижером оркестра, но также и педагогом, по отношению к которому студенты не могут позволить себе таких действий, которые, к сожалению, еще возможны в профессиональном оркестре. Как педагог руководитель может и должен проявлять к студентам еще значительно более высокую требовательность по всем аспектам оркестровой практики, чем к профессиональным музыкантам.

С другой стороны, именно в этом последнем тезисе содержится и элемент, усложняющий задачу. Если в профессиональном оркестре, в силу заранее ограниченного числа репетиций к каждому концерту, дирижер почти всегда неизбежно должен соглашаться на какие-то компромиссы, мириться с тем, что какие-то эпизоды в исполняемых произведениях еще не исполняются так, как это было бы нужно, то руководитель студенческого оркестра должен бесконечно добиваться, чтобы каждая фраза, каждый пассаж, каждое вступление всех инструментов, всех групп, всех музыкантов в отдельности и всего оркестра вместе исполнялись бы безукоризненно точно в отношении чистоты интонации, нюансировки, ансамбля, характера звучания и всех остальных элементов оркестровой игры высокого качества. Отсюда — необходимость бесчисленных повторений, отсюда — снижение интереса и проявления недовольства, то есть всего того, что и составляет сложность специфики взаимоотношений.

Если к этому добавить, что в студенческом оркестре играют музыканты значительно более низкой квалификации, а порой и совсем слабые в профессиональном отношении, чем в оркестре, состоящем из профессионалов, станет ясно, что для руководства оркестровым классом консерватории требуется гораздо больший опыт, гораздо большая выдержка и гораздо большая затрата энергии, чем для руководства оркестром филармонии. Думаю, что моя личная практика делает этот вывод достаточно авторитетным.

#### Примечания

<sup>1</sup> Статья Израиля Борисовича Гусмана (1917–2003), народно-

го артиста РСФСР, профессора Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, дирижера симфонического оркестра Горьковской-Нижегородской филармонии, была создана на основе авторской рукописи научной работы (без даты), хранящейся в фондах библиотеки Нижегородской консерватории. В работе было запланировано семь разделов: 1) вступление, общие положения; 2) взаимоотношения руководителя оркестрового класса со студентами-оркестрантами; 3) специфика занятий с группами струнных инструментов; 4) специфика занятий с группами духовых инструментов; 5) принципы занятий, общие для всего оркестра; 6) проведение концертов студенческого симфонического оркестра; 7) выводы, заключение. Хранящаяся в библиотеке консерватории рукопись представляет собой незавершенный вариант работы (текст оканчивается в середине четвертого раздела). В данной статье представлен материал первых двух ее разделов.

<sup>2</sup> Фото предоставлено Музеем Нижегородской консерватории.

<sup>3</sup> Более подробно Израиль Борисович планировал раскрыть эту тему в специальной работе с освещением проблемных ситуаций во взаимоотношениях руководителя и оркестра из практики известных дирижеров, а также примерами из собственной практики.

#### Литература

1. Вуд Г. О дирижировании. М.: Гос. муз. изд., 1958. 96 с.
2. Исполнительское искусство зарубежных стран. Артуро Тосканини / сост. Г. Эдельман. Вып. 6. М.: Музыка, 1971. 312 с.

## Воспоминания о профессоре Берте Соломоновне Маранц

*Дегтярёва Галина Сергеевна  
заслуженный работник  
культуры РФ, преподаватель  
Ярославского музыкального  
училища (колледжа)  
им. Л. В. Собинова  
E-mail: nngk@mail.ru*

*В статье приводятся  
воспоминания о Берте  
Соломоновне Маранц,  
написанные с большой  
теплотой и благодарностью  
старейшим преподавателем  
Ярославского музыкального  
училища (колледжа)  
им. Л. В. Собинова,  
заслуженным работником  
культуры РФ Г. С. Дегтярёвой.  
В течение многих лет ей  
посчастливилось общаться с  
Бертой Соломоновной, которая  
приезжала в Ярославское  
училище с концертами,  
открытыми уроками и  
лекциями.*

### **Ключевые слова:**

*Берта Соломоновна Маранц,  
фортепианное отделение  
Ярославского музыкального  
училища, открытые уроки,  
концерты*

В работе фортепианного отделения училища особо интересными были довольно частые встречи с профессорами и пре-



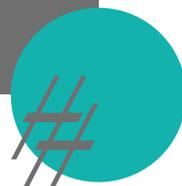
**Б. С. Маранц со своими учениками**

подавателями высших учебных заведений. В 1970-е годы мы находились в так называемой зоне методического руководства Горьковской консерватории им. М. И. Глинки. Заведующей кафедрой фортепиано была профессор Берта Соломоновна Маранц, встречи с которой в музыкальном училище — на концертах, смотрах и конкурсах учащихся — оставили большой след в сложном пути становления нашей педагогической профессии.

Я с удовольствием держу в руках книгу «Берта Маранц: Играть? Обязательно играть!» (Н. Новгород: ДЕКОМ, 2007. 2-е изд.), посвященную столетию со дня ее рождения. Портрет на обложке, где она молодая, улыбающаяся, открытая к общению, невольно переносит в воспоминания тех прошедших 1970-х годов, когда встречи с нею были моментами праздника, обогащения знаниями, обме-

на творческими впечатлениями. Хочется поблагодарить всех, кто с большой любовью пишут о ней. Это ее многочисленные ученики, друзья, коллеги — все, кто соприкоснулся с ней как с человеком. Подчеркивая разные черты личности Берты Соломоновны, на первый план выступает педагогическая увлеченность, большая любовь к своей профессии — учить, передавать свои умения и знания, воспитывать музыкантов. Время подвело итоги: более двухсот ее учеников работают в разных регионах нашей страны, и за рубежом в музыкальных учебных заведениях, и концертируют.

С детства получившая хорошую пианистическую школу, закончившая Московскую консерваторию по классу Г. Г. Нейгауза Берта Соломоновна была и блестящим исполнителем. И, несмотря на свою педагогическую загруженность, она постоянно играла в сольных концертах и с



**Б. С. Маранц около Ярославского музыкального училища. Слева от Б. С. Маранц — Г. С. Дегтярёва, 1970-е**

14

симфоническим оркестром. Ее исполнение, записанное на приложенном к книге диске, восхищает яркостью, свежестью трактовки, качеством звуковой выразительности, глубиной содержания.

В Ярославль Берта Соломоновна приезжала очень часто. Как правило, она привозила учеников своего класса с концертами. Так, в памяти сохранились фортепианный вечер — цикл сонат Скрябина (ноябрь 1982 года) с ее подробной аннотацией, кон-

церт Наталии Зайчик и Андрея Сокола с большой программой: Лист Соната си минор, Шопен Прелюдии, Шуман «Венский карнавал», Бетховен — Соната № 9 (апрель 1982), концерт из произведений современных композиторов Бабаджаняна, Буцко, Барбера, где прозвучали четыре скерцо Шопена и «Игра воды» Равеля. Об этом вечере напоминает фотография около училища (1970-е годы), где я узнаю Е. Рывкина (лауреата 3-й премии конкурса им. П. И. Чайковско-



**Б. С. Маранц с преподавателями Ярославского музыкального училища**

го), аспирантку М. Прудовкину, А. Николаеву.

Справа стоит врач Э. К. Пилецкий, отец моего ученика, относившийся с большим поклонением к Берте Соломоновне, посещавший все ее концертные выступления в училище и сопровождавший гостей в экскурсиях по городу. Берте Соломоновне на снимке около 70 лет.

Многочисленные открытые уроки, которые проводила Берта Маранц в училище, привлекали не только преподавателей отдела, на них присутствовали педагоги музыкальных школ города и области, зал был заполнен до отказа, эти встречи были для нас уроками большого мастера, побуждающего к совершенствованию нашей профессии. Работала Берта Соломоновна очень активно, особое внимание обращала на содержание музыкального образа, на особенности фактуры произведения, интонационный строй музыкальной фразы, мотива, звуковое оформление с применением конкретных приемов игры. А ее показ за инструментом вызывал эстетическое наслаждение. Вспоминаются уроки: Лист Тарантелла, Бетховен Тридцать две вариации, «Лунная соната», Дебюсси «Затонувший собор», Чайковский — пьесы из «Времен года».

С большим желанием по нашей просьбе Берта Соломоновна давала концерты. Она играла сонаты и Вариации фа минор Гайдна, Тридцать две вариации и Пятнадцать вариаций Бетховена, «Затонувший собор» Дебюсси, Балладу № 4 Шопена.

Сохранилась фотография после одного из концертов с педагогами в классе № 16, а также за-

писи ее лекций на отделе — «О штрихах» и «Некоторые вопросы педагогики и исполнительства (на примере работы над пьесой «На тройке» Чайковского)».

Среди человеческих качеств Берты Соломоновны хочется выделить естественную простоту общения, скромность в бытовых жизненных ситуациях. Общаться с ней было очень интересно в силу удивительного качества — любознательности и желания всегда учиться и, все знать! Ее характер, твердый, преданный своим идеалам, невероятная трудоспособность до преклонных лет вызывала чувство уважения и преклонения.

Мне вспоминается встреча Берты Соломоновны по приезду к нам на пароходе. Встречали мы ее с В. В. Юркевской, которая училась в Горьком, и была дружна с ее сыном А. С. Бендицким. На предложение отдохнуть и перекусить она резко возразила: «Нет, надо пройтись по городу!»

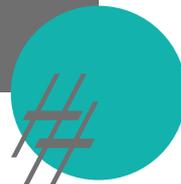
Ее постоянные вопросы о названии храмов, фамилиях архитекторов интересных построек заставляли заблаговременно в следующий раз готовиться к встрече и перечитать соответствующую литературу. Разбирая бумаги, я нашла теплую поздравительную телеграмму к моему юбилею от нее и коллег консерватории; часто с удовольствием

слушаю ее исполнение на подаренной с надписью пластинке.

Педагоги фортепиано Ярославского музыкального училища им. Л. В. Собинова с благодарностью и любовью присоединяются к словам учеников, принесшим в книгу душевное тепло и благодарную память о наставнице, учителе и друге — Берте Соломоновне Маранц.

#### Литература

1. Берта Маранц: Играть? Обязательно играть! К 100-летию со дня рождения. Воспоминания, статьи, переписка / сост. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2007. 368 с.



## Черты африканской музыки

### В сальсе

*Платонова Олеся Александровна*  
кандидат искусствоведения,  
преподаватель кафедры  
музыкальной педагогики и  
исполнительства, кафедры  
теории музыки Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: Nimrodel-saty@yandex.ru

странах Азии (Япония), Африки (Мали, Сенегал, ЮАР) и Европе.

Быстрорастущую популярность сальсе обеспечил определенный баланс традиционного и нового. С одной стороны, она, несомненно, близка европейской музыке, благодаря своим глубоким связям с испанской культурой. Об этом свидетельствует ясный мелодико-гармонический язык, типичность музыкальных форм (период, двухчастная форма, ощущаемая в сальсе рондальность), простые испаноязычные тексты, близкие современной эстраде.

С другой стороны, существует нечто диковинное, притягательное в ее сюжете, ритмике, манере импровизировать, особенностях исполнения. Что-то, что связано, несомненно, с ее подлинной латиноамериканской природой. В свою очередь, и сама латиноамериканская музыка многолика. Африканское и индейское, европейское и североамериканское в ней образуют причудливую вязь. Причем африканский компонент в музыке региона, и в частности в сальсе, остается наименее исследованным. Трудности объясняются тем, что музыка Африки требует иных методов анализа. В ней иные смысловые акценты, иной способ организации материала, иная среда бытования, нежели в музыке европейской.

Этим объясняется немногочисленность отечественных и зарубежных научных источников,

посвященных музыкальным традициям Африки (отметим тем не менее русскоязычный научный сборник «Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки»).

Что же касается собственно сальсы, то наблюдается любопытная картина. В среде танцоров и музыкантов-практиков об африканских корнях сальсы говорится достаточно много. Однако теоретических трудов, посвященных этому вопросу, практически не существует. Крупницы знаний об этом находим в исследованиях и статьях, анализирующих специфику иных латиноамериканских жанров (исследования Карлоса Веги, Альхельерса Леона, Фернандо Ортис, Алехо Карпентьер, Ирина Кряжева, Виталий Доценко) или работах, посвященных истории и анализу отдельных компонентов сальсы (Кристофер Уошберн, Вернон Боггс, Ларри Крук).

Между тем африканское прослеживается в ней на самых разных уровнях музыкального языка. Оно пронизывает ритмику, слышится в вокальных импровизациях солиста и последующих коллективных ответах музыкантов, выражается в пластике и движениях танцоров, а также — в особой взаимосвязи всех этих музыкальных и немзыкальных компонентов жанра.

Пожалуй, самым главной чертой, позволяющей провести параллели между сальсой и африканской музыкой, является ритм. Он играет в ней роль крае-

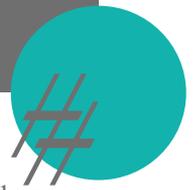
Статья посвящена анализу «африканского компонента» в современном латиноамериканском музыкальном жанре сальса, который находит свое выражение на уровне ритма и импровизации (вокальной и инструментальной), влияет на вокальную манеру, форму и фактуру композиций.

**Ключевые слова:**

сальса, жанр, латиноамериканская музыка, ритм, импровизация

Сальса (от исп. *salsa* — «соус») — музыкальный жанр, сформировавшийся в 70-е годы XX века в среде латиноамериканских эмигрантов в США, а также одноименный парный танец. Сохранив свой латиноамериканский фундамент, сальса довольно быстро распространилась по миру и стала известна не только в США и Латинской Америке, но и в Австралии, некоторых





«тезисные» реплики «хора» музыкантов (*coro* — с исп. «хор»). Этот раздел и является основным средоточием внутренней энергии сальсовой композиции.

Здесь музыканты дают полный выход своим эмоциям. Певец как будто рассказывает историю, при этом комментируя ее, всячески оценивая происходящее и останавливаясь на отдельных деталях. Речь солиста расцветивается спонтанными фразами («*Sabroso!*», «*Azucar!*», «*Que Rico!*», «*Ahí nama!*», «*Ave María!*»), темпераментными призывами петь и танцевать.

Конечно, схожее значение импровизация имеет и во многих других латиноамериканских жанрах. Например, в одной из предшественниц сальсы — кубинской румбе. Румба — явление сиюминутное, передающееся «из уст в уста», в котором импровизация охватывает все уровни: песню, танец, игру на перкуссиях, — а присутствие африканских ингредиентов становится еще очевиднее. Сальса все же создается музыкантами в профессиональных студиях, обретает свой облик в процессе репетиций и вообще является популярным — и международным жанром. В ней уравновешено вокальное и инструментальное, песенное и танцевальное начало. В ней импровизационность всегда упорядочена и уравновешена, вписана в рамки определенной структуры.

Тем не менее «острота» африканских ингредиентов (ритм и импровизация) влияет на весь облик жанра, что прослеживается не только на музыкальном уровне, но и влияет на немзыкальные компоненты жанра. В текстах песен африканское нача-

ло выражается в особых словах, имеющих африканские корни или звучащих как африканизмы (*bamba*, *aquanile*, *bambalina*), в самой эмоциональной подаче слова.

В танце африканское проявляется в особой пластике танцоров: расслабленных, спонтанных перемещениях бедер и корпуса, пружинящих движениях ног, элементах румбы или ритуальных танцев сантерии (особенно это характерно для стиля *salsa casino*).

Таким образом, проанализировав некоторые компоненты, присущие сальсе (прежде всего ритм и импровизация), мы можем утверждать, что существуют несомненные связи между африканской музыкой и данным жанром. Разумеется, речь не идет о прямом заимствовании африканских традиций, а скорее о подспудно ощущаемом генетическом родстве, связанном с особой природой латиноамериканской культуры, в которой (еще раз подчеркнем) удивительным образом смешались африканские и индейские, европейские и североамериканские «ингредиенты». В сальсе, как и в культуре, ее породившей, эта взаимосвязь различных традиций ощущается вполне определенно.

#### Литература

1. Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки: сб. статей / сост. и пер. Л. Голден. М.: Музыка, 1973. 192 с.
2. Конен В. Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1965. 524 с.
3. Коровкин В. Корни блюза.

Опыт исследования афроамериканского фольклора [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jazz.ru/mag/106/read.htm> (дата обращения: 17.03.2018).

4. Кряжева И. А. Афро-христианские культы Латинской Америки // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 247–259.
5. Леон А. Музыка кубинских негров // Музыкальная культура стран Латинской Америки: сб. статей / сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. М.: Музыка, 1974. С. 84–91.
6. Нитобург Э. Африканцы в странах Америки. Негритянский компонент в формировании наций Западного полушария. М.: Наука, 1987. 406 с.
7. Berrios-Miranda M. Is Salsa a Musical Genre? // *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music* / ed. by Lise Waxer. New York: Routledge, 2002. P. 23–50.
8. Carpentier A. Music in Cuba. USA: The University of Minnesota Press, 2001. 302 p.
9. Crook L. The Form and Formation of the Rumba in Cuba // *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in the New York City*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1992. P. 29–42.
10. Leon A. Elementos africanos en lo festivo latinoamericano. *Revista de la Universidad de la Habana*, 1986. 227 p.
11. Ortiz F. La africanía de la música folklórica cubana. *La Habana: Letras Cubanas*, 2001. 421 p.
12. Perna V. Timba: The Sound of the Cuban Crisis. Aldershot: Ashgate, 2008. 338 p.

## «Гадкий утенок» С. Прокофьева: заметки к вокальной интерпретации

*Бричкина Людмила Ефимовна  
старший преподаватель  
кафедры музыкального  
театра Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
E-mail: nngk@mail.ru*

*В статье рассматриваются  
особенности вокальной  
интерпретации музыкальной  
сказки С. С. Прокофьева  
«Гадкий утенок». На основе  
многолетнего концертного  
опыта даются некоторые  
рекомендации к ее исполнению.*

### **Ключевые слова:**

*С. Прокофьев, «Гадкий  
утенок», артистизм, вокальное  
мастерство, сценическое  
движение*

Вокальная сказка «Гадкий утенок» занимает особое место в творчестве С. Прокофьева. Она имеет подзаголовок «Сказка Г. Х. Андерсена для голоса и фортепиано», однако предназначена не только для детей и имеет глубокий философский подтекст. В ней раскрывается идея непонимания неординарной личности окружающим миром. Здесь композитор усиливает аллегорию, столь характерную для сказок Г. Х. Андерсена. Некоторые авторы видят в этом произведении черты автобиографичности.

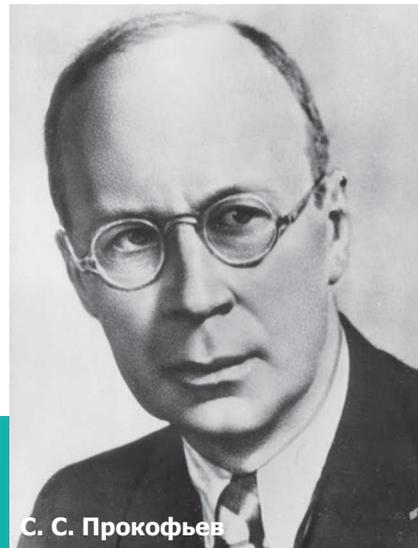
Неслучайно Б. Асафьев называл «Гадкого утенка» «сказкой про Прокофьева, рассказанная им самим» [1, 88]. Тем сложнее исполнителю, которому важно не допустить простого пересказа сюжета, а выявить глубину аллегории, заложенной в этом произведении.

По замыслу автора, не музыка должна была иллюстрировать сказку, а сказка — научить детей слушать и понимать музыку, развить их умение за внешним обликом видеть скрытую красоту.

«Гадкий утенок» интересен еще тем, что в этой своеобразной мини-опере С. Прокофьев испробовал свой новый оперный стиль. Он пишет: «Этот стиль — новый в моих сочинениях, вокальная партия письма точно воспроизводит все изгибы текста...» [6, 21].

На его стиль вокальной музыки, как отмечают исследователи [3, 6], повлиял также опыт работы в драматическом театре. Музыка С. Прокофьева здесь вдохновляется пластической выразительностью слова, особенностью действия. Композитор вносит в канву вокального произведения элементы театральности в двух ее проявлениях — театр переживания и театр представления. Материал сказки этому очень соответствует, однако предъявляет особые требования к исполнителю, от которого требуется особый артистический талант.

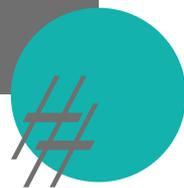
В этой вокальной сказке ясно ощутимо влияние сценической разговорной речи. М.



С. С. Прокофьев

Арановский при анализе музыки С. Прокофьева называет это явление интонационно-речевым жанром [2]. Речитативно-декламационные интонации роднят «Гадкого утенка» с музыкой М. П. Мусоргского, в частности с его вокальным циклом «Детская». «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее», — писал М. П. Мусоргский [5, 378]. Эти искания композитора оказались близки и С. С. Прокофьеву.

Выбирая из сказки Г. Х. Андерсена (в переводе А. и П. Ганзен) текст для своего сочинения, С. С. Прокофьев иногда усиливал его более броскими, эмоционально выразительными словами [8, 25]. Текст вокальной сказки — прозаический. Стремление композитора к точному воспроизведению в вокальной партии всех особенностей речи создает трудности для исполнителей, считающих вокальную



музыку Прокофьева «неудобной». Действительно, его мелодика непроста для исполнения, она включает подчас не очень удобные широкие скачки, хроматические обороты, но это объясняется особыми творческими задачами композитора, связанными его с потребностью точнее выразить слово, все нюансы текста, отразить движение, жест того или иного персонажа или рассказчика.

А. Бояринцева считает, что «"невокальный" характер высказываний героев прокофьевских опер, камерных опусов обусловлен среди прочих причин, стремлением прослушать каждую интонацию в атмосфере воображаемого драматического спектакля. Цепкий слух композитора анализировал звуковысотные, ритмические, тембровые параметры актерской реплики и создавал ее музыкальную "транскрипцию"» [3, 17]. Эта особая выразительность и даже изобразительность музыкального языка, отмечаемая многими исследователями, помогает артисту в раскрытии особенностей сказки.

На основании многолетнего исполнительского опыта обобщив некоторые важные аспекты ее исполнения.

Словесный текст сказки должен быть максимально понятен слушателю. Дикция и артикуляция при исполнении предполагают максимальную естественность, точность, ясность, и, что немаловажно, яркую образность. Например, в слове «скорлупки» буква «п» произносится с двойным усилием, передавая звук треснувшего яйца. Также ярко и точно должна звучать буква «п» при характеристике главной утки, у которой тесемка «на лапке». В словах «перелетел через

забор» все буквы «р» должны звучать с максимальным усилением, как двойное–тройное «rrr» усиливается каждое «р». Радость утят, появившихся на свет: «Как велик божий мир» — передается стаккато, четко, с ясным пропеванием буквы «к» и «р».

Для усиления впечатления можно использовать и элементы изобразительности. В словах: «Душистое сено» звук «ш» нужно исполнить так, чтобы слушатель мог услышать и почувствовать запах скошенной травы. В словах «от долгого сидения» важно долго и протяжно тянуть звуки с придыханием, а «клевали, щипали» — произносить резко, жестко.

Сложность заключается также в том, что певица одна исполняет все многообразные роли, передает голосом, мимикой различные моменты сюжета и как рассказчик описывает изменения эмоционального состояния персонажей сказки. Вокальное мастерство должно проявляться в чутком изменении эмоциональной и тембровой окраски голоса в передаче постоянно сменяющихся картин и ситуаций.

Это может быть возмущенная крикливая речь диких уток, исполняемая резко, четко: «Не вздумайте жениться на ком-нибудь из нас!» Театрально взрослый, заботливый голос мамы-утки. Или звучащая с отчаянием и горестью единственная прямая речь утенка: «Это оттого, что я такой, — небольшая пауза, осмысление ситуации, — "гадкий"», — с отчетливым произнесением «д» как «т» и окончанием «й». Все реплики, связанные с образом утенка: «Мог ли подумать об этом утенок», — пропеваются максимально тонко, нежно, с любовью.

Музыка, рисующая картины осени, зимы, весны, очень образно передает меняющееся эмоциональное состояние героя. Замерзающий утенок плавает в маленьких просветах среди льда, постепенно затягивающего озеро. Здесь преобладает интонация отстраненной повествовательности. В рассказе о природе дикция, артикуляция должны быть синхронны с музыкой, переживаниями утенка. Если, представляя зиму, голос певички звучит безжизненно, оцепенело, то представляя картину весны, каждое слово должно быть полно радостных эмоций, ярких красок, четких согласных.

Очень важен показ изменений в эмоциональном состоянии главного героя сказки. Это целая гамма переживаний. Здесь и трепетная доверчивость, и пугливость, и желание понравиться, вписаться в окружающий мир, и огорчения от своего несоответствия этому миру, отчаяние («Это оттого, что я такой гадкий»). Холодящий осеннее-зимний пейзаж озера передает примирение главного героя со своей судьбой. Но в момент «появления трех лебедей», испытывая смятение, утенок все равно решает к ним приблизиться, даже если это грозит ему смертью. Слушатель должен ясно почувствовать состояние утенка — его тревогу, нерешительность, потом — взрыв эмоций, ликующее, торжествующее звучание голоса в момент радости от увиденного своего прекрасного отражения (гласные звуки в верхнем регистре второй октавы должны звучать сильно, ярко, восторженно).

Исполнителю необходимо сразу выяснить, сможет ли он не только выучить сложный музыкальный текст С. Прокофьева,

предельно просто и доходчиво донести его до слушателя. Для певицы-актрисы сложность заключается в передаче всей гаммы эмоций. Важно ее соединить в голосе, мимике, позе, дикции и передать все переживания и эмоциональные состояния героя. Необходимо тембром выразить разницу в характере и настроении каждого из персонажей сказки, говорить разными голосами — за утенка, уток, диких птиц, за автора, который, без сомнения, очень любит своего маленького героя.

Нередко С. Прокофьев обращается к приемам звуковой живописи, имитирующей различные явления природы, воспроизводящей голоса и поведение животных и птиц, их походку. В связи с этим, важным средством выразительности является сценическое поведение певицы во время исполнения. Сама музыка, очень образная, часто содержащая изобразительные моменты, а также сюжетная канва сказки помогают воплотить замысел автора и диктуют пластику движений артиста — раскинутые руки-крылья, качающаяся походка птенцов, агрессивное насакивание индийского петуха и др. В результате исполнение получается очень выразительным, театрализованным.

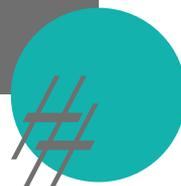
Главное для исполнителя — за изобразительностью не потерять основную мысль произведения и вывести повествование на уровень обобщения и притчи о том, что торжествующее ничтожество стремится подчинить себе талант, красоту, ум и требуются большие усилия, чтобы противостоять этому.

Певица должна, без сомнения, быть очень тонко-чувствующим человеком. Важным является не показ техники исполнения сложной музыки, а стремление к максимальному погружению слушателя в тонкий лирический мир удивительного произведения С. С. Прокофьева. Важно подчеркнуть исполнением и иронию по отношению к окружению героя, грусть и насмешку над глупостью и самодовольством, и особенно — радость юного существа, свободно расправившего крылья, поднявшись над теми, кто его гнал.

Апофеоз всей сказки: «Могли бы мечтать о таком счастье?»; «Не беда в гнезде утенком родиться, было б яйцо лебединое». Эти слова звучат как призыв верить в лучшее, бороться, надеяться на себя и чувствовать, что тоже можешь стать прекрасным лебедем!

#### Литература

1. *Асафьев Б. В.* Сказка о С. Прокофьеве, рассказанная им самим // Рогожина Н. И. Романсы и песни С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971. 196 с.
2. *Арановский М.* Речевая ситуация в драматургии оперы Семен Котко // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. М.: Музыка, 1972. С. 59–95.
3. *Бояринцева А. А.* Вокальное творчество Сергея Прокофьева: к вопросу о жанрово-стилевом своеобразии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 4 (30). С. 16–20.
4. *Долинская Е.* Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с.
5. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1981. 378 с.
6. *Немировская И.* Встреча детства с большим миром: «Гадкий утенок» Прокофьева // Музыкальная академия. 2011. № 2. С. 20–28.
7. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 713 с.
8. *Рогожина Н. И.* Романсы и песни С. С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1971. 196 с.



## К вопросу о тембровом своеобразии Сонаты для скрипки и фортепиано Люциана Пригожина

**Матюшонок Ирина Александровна**  
кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель  
кафедры музыкальной  
педагогике и исполнительства  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
E-mail: pianistka83@mail.ru

22

В своем подходе к жанру сонаты для скрипки и фортепиано Л. Пригожин опирается на классико-романтические структурные и драматургические принципы (контраст-конфликт тем, интонационные связи между частями), осовременивая их усилением контраста «по вертикали». Музыкальному языку сонаты присущи многочисленные тембровые модификации тем, существенно изменяющие их облик, а также фактурно-ритмические и ладово-гармонические средства, часто использованные в их взаимодействии.

### Ключевые слова:

соната, бурлеск, кластер, кантилена, танцевальность, звукоизвлечение, вибрация, остинато

Творческое наследие Люциана Пригожина отличается масштабностью музыкальных форм, тягой к гротесковой тематике,

мужественным и даже жестким характером. Все эти качества во многом воплотились в Сонате-бурлеске для скрипки и фортепиано, написанной в 1967 году.

В произведении, с одной стороны, присутствует эпическое, былинное начало. С другой стороны, прослеживается смена состояний, эмоций, выраженная в многокрасочной тембровой игре. Принципиальной особенностью бурлеска как литературного жанра является, как известно, контраст между темой и характером ее интерпретации. Подобное можно усмотреть и здесь: традиционно серьезный жанр сонаты (аналог заведомо «возвышенной» темы в литературе) сопряжен с «низким» стилем (в данном случае выраженным в игровом подходе к тембровому решению). В музыкальном искусстве жанр бурлески приближается к капричио и юмореске, наиболее близкую аналогию решения жанра можно увидеть в фортепианных бурлесках Б. Бартока с их характерными поисками в области ритма и фактуры: сменой ритмических акцентов, наложением аккордов, неожиданными поворотами в развитии материала, вызывающими порой комический эффект.

Соната двухчастна. Первая часть (Camminando risoluto) — монологически насыщенная, с преобладанием сольного скрипичного звучания — представляет собой прелюдию ко второй части (Moderato a bruscamente), где собственно и ца-



Л. Пригожин

рят шутка, танцевальность, бурлеск.

С самого начала в музыке воцаряется динамически насыщенная атмосфера: в главной партии господствуют призывные интонации скрипки с динамикой *ff*. Авторская ремарка *risoluto*, маркированный штрих в партии скрипки придает звучанию мощную энергетику, решительность, устремленность. Композитор нарочито противопоставляет музыкальный материал скрипки и фортепиано, акцентируя на этом внимание слушателя. Материал, порученный скрипке, отличается особой певучестью, кантиленностью, особенно в среднем разделе, где происходит поиск интонационного ядра, темы.

Фортепиано вторит сухими аккордами с преобладанием кластерного звучания, жесткого, механистичного тембра. Вместе с тем первой части свойствен характер размышления, раздумья, при этом в репризе

зарождается основная интонация второй части, связанная с репетиционностью, танцевальностью, сдобренная элементами сарказма. Обращая внимание на соотношение инструментов в ансамбле, отметим, что главенствующую смысловую нагрузку несет скрипка. Она доминирует во всем сочинении.

Как известно, скрипка — инструмент мелодичный, поющий. Одна из основных ее качеств — способность непрерывно вести мелодическую линию, кантилену. Пригожин акцентирует внимание слушателя на штрихе *legato* в партии скрипки. Этот штрих формирует мелодию, сплавляет ее, формируя цельную музыкальную мысль. По мнению великого скрипача Л. Ауэра, «проблема, связанная с извлечением действительно красивого звука, иначе говоря — звука настолько певучего, что заставляет слушателя забыть физический процесс своего возникновения, принадлежит к числу тех проблем, разрешение которых всегда должно оставаться наиболее важной задачей для всех, кто посвящает себя скрипке» [1, 47].

Полнозвучное, монологичное звучание скрипки в первой части сонаты формируется, прежде всего, из отдельных составляющих: правильная постановка руки между подставкой и грифом, что позволяет достичь более красочного звука, «пропевание» длинных нот с подчеркиванием динамических нарастаний (*crescendo-diminuendo*), умение правильно распределить вес руки во время звукоизвлечения, по словам Ауэра, «вся сущность

красивого тона таится в легком нажиме кисти» [1, 49].

Проблема вибрации также заслуживает особого внимания в данной части сонаты, так как ею не стоит слишком злоупотреблять, напротив, можно «извлечь из нее художественную пользу как из подчиненной вам, а не овладевшей вами силы» [1, 52].

Во второй части тембры скрипки и фортепиано меняются ролями: скрипка приобретает густое, глубинное, мощное, наполненное звучание, ее звуковой образ — это вакханалия, шабаш, гротесковая танцевальность. Звучание фортепиано, напротив, становится полетным, легким, светлым и точным.

Именно для этой части композитор приберег самые интересные звуковые эффекты. Он использует разнообразные штрихи и приемы звукоизвлечения: это и игра пианиста по открытым струнам в разных регистрах и с разными вариантами педали, и удары скрипача по корпусу инструмента или *pizzicato*. Развитие основано на оstinатном повторении по принципу динамического и темпового крещендо основного квартового синкопированного мотива, который постоянно окрашивается в новые тона. Автор изобретательно воплощает здесь и безудержное веселье (момент, когда пианистка, словно не удержавшись, весело отстукивает плясовой ритм по деке рояля, а также извлекает из клавиш «кудахтающие» секунды). И, словно задавшись целью постоянно нарушать слушательские ожидания, в момент ожидаемой кульминации внезапно модулирует в область мистики с

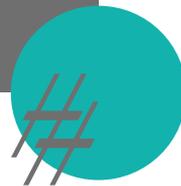
помощью звучащего почти ирреально тихо (на грани слухового восприятия) перебора открытых струн фортепиано и флажолетов скрипки. В этот момент вновь появляется мотив вступления, но звучит он здесь совсем по-другому: загадочно, в высоком звенящем регистре фортепиано, дополненный легким звучанием скрипки.

Кода представляет собой краткое резюме основных тем сонаты: после реминисценции первого элемента темы вступления и прерывающего его тихого пиццикато звучит начало темы первой части, заканчивающееся арфообразным всплеском, и, наконец, вновь появляется тема танца, звучащая легко и настороженно.

Соната Л. Пригожина является новаторским сочинением: она компактна и сжата во времени (две части идут без прерыва и звучат около 9 минут), ее музыкальный язык отличается большей смелостью, звуковой мир — большим разнообразием и парадоксальностью, находясь на стыке жанровой традиции и эксперимента.

#### Литература

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 274 с.
2. Благоев Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. М.: Музыка, 1979. 53 с.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.



## Трактовка ричеркара в цикле «Musica ricercata» Д. Лигети

*Михайлова Екатерина Алексеевна*  
студентка композиторско-  
музыковедческого  
факультета Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
Научный руководитель:  
канд. иск. Попов С. С.  
E-mail: katar61997@mail.ru

В статье рассматривается  
старинный жанр ричеркара в  
творчестве Лигети. Дается  
краткая характеристика  
жанра, прослеживается  
его развитие в цикле  
«Musica ricercata».

### Ключевые слова:

Лигети, ричеркар, полифония,  
линейность, «Musica ricercata»,  
жанр

После того, как функциональная гармония в конце XIX века пришла в фазу кризиса, о чем справедливо пишет Э. Курт в своей работе «Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера», на смену главенства вертикали пришло главенство линейно-мелодических связей: «Чисто мелодическая сила линейного течения утверждает себя в своей растущей независимости от всех гармонических соотношений и вступает в борьбу с тональным принципом с классическими правилами письма» [6, 332]. Образовались новые ладовые формы: политональность, новая модальность, додекафония. По-

скольку вертикаль утратила свое формообразующее значение в связи с расшатыванием и децентрализацией тональной системы, расширенная хроматическая тональность и атональность стали идеальным контекстом для активного проявления линейного начала и полифонической техники.

Многие композиторы XX века (П. Хиндемит, Д. Шостакович, Р. Щедрин и др.) стали активно обращаться к разнообразным полифоническим приемам (сложному контрапункту, двойным и тройным канонам, ракоходным и инверсионным преобразованиям тематического материала и др.), а также к жанрам и формам старинной музыки. Многие жанры и формы были переосмыслены.

В творчестве венгерского композитора Дьердя Лигети (1923–2006) полифоническая техника представлена разнообразно. Он использовал старинные жанры (ричеркар, инвенция и т. д.) и приемы, а также открыл свой собственный вид полифонии, который получил название «микрполифония» и стал основой новой композиторской техники — сонорики.

Полифония привлекала композитора с самого начала творческого пути. Вершинами его раннего творчества являются циклы «Musica ricercata» для фортепиано соло (1953) и цикл из трех тетрадей (третья не закончена) «Études». Р. Разгуляев пишет, что «оба цикла создавались автором в моменты кардинального переосмысления своих эстетических

и музыкальных концепций; оба раза Лигети по сути изобретал новый музыкальный язык» [7, 14]. В «Musica ricercata» в качестве жанровой опоры композитор выбрал ричеркар.

Слово «ричеркар» происходит от итальянского слова «ricercare», что означает «искать». Ричеркар возник в XVI веке. Ранние его образцы представляют собой небольшие импровизационные пьесы (типа интонаций и преамбул), в основном аккордового склада, с краткими пассажными фрагментами. Они дошли до нас в лютневых табулатурах. Сначала ричеркар был многотемным, приближенным к мотетным формам. В XVII веке в творчестве Я. Свелинка и Дж. Фрескобальди жанр ричеркара превратился в однотемную имитационную форму, близкую фуге, насыщенную различными полифоническими приемами (увеличениями, уменьшениями, ракоходами, сложными контрапунктами, стреттами и т. д.). В отличие от фуги, ричеркар не имел интермедий. Тонико-доминантовые соотношения пронизывали всю форму произведения. В дальнейшем ричеркары все больше стали походить на фугу, и в XVIII веке композиторы перестали писать в этом жанре. Возрождение интереса к жанру ричеркара произошло в XX веке в творчестве Б. Мартину, А. Казеллы, Д. Лигети, И. Стравинского, Ю. Буцко.

Цикл «Musica ricercata» Лигети состоит из 11 пьес: десяти «прелюдий» и ричеркара. Цикл

имеет сквозное развитие по типу мотетных блоков. Оно было характерно для многотемных ричеркаров, произошедших от мотета. В цикле Лигети прослеживается развитие ричеркара от небольших импровизационных пьес-преамбул XVI века к одно-темному ричеркару эпохи Фрескобальди.

В каждой пьесе цикла осуществляется постепенное на-

ращивание звуков: от одного до двенадцати. Оно происходит в двух направлениях, которые можно было бы назвать «количественным» и «качественным». Количественное наращивание выражается в том, что каждый номер строится на определенном числе звуков. В первом номере задействуются два звука (правда, второй звук появляется в самом конце), во вто-

ром — три, в третьем — четыре и т. д. Таким образом, к последнему номеру достигается двенадцатитоновость. Качественное наращивание заключается в постепенном включении новых звуков, еще не встречавшихся в предыдущих номерах. В этом аспекте появление последнего (незадействованного ранее) двенадцатого тона происходит уже в пятом номере:

№ пьесы	Количество звуков в номерах	Звуковой состав
1	2 звука	a, d
2	3 звука	eis, fis, g
3	4 звука	c, es, e, g
4	5 звуков	b, fis, a, g, gis
5	6 звуков	cis, h, d, as, f, g
6	7 звуков	e, cis, h, a, fis (пентатоника), g, d
7	8 звуков	f, g, b, c, es, g, a, as
8	9 звуков	d, e, h, cis, a, gis, g, fis, c
9	10 звуков	cis, fis, ais, d, h, dis, f, a, c, gis
10	11 звуков	h, d, dis, e, f, ges, g, as, cis, ais, a
11	12 звуков	e, h, fis, cis, gis, dis, ais, f (eis), c, g, d, a

В цикле заметно движение от свободы и простоты к интеллектуальности. С постепенным разрастанием звуков появляются полифонические техники. Первый полифонический прием — простая имитация — встречается в пьесах № 3 и № 5. От пьесы к пьесе полифонические техники становятся сложнее и разнообразней (каноны и контрапункты). В пьесах № 9 и № 10 происходит небольшой спад в полифоническом развитии, подготавливая смысловую кульминацию произведения в последнем номере. В финальной части представлены все приемы,

встречавшиеся в предыдущих номерах.

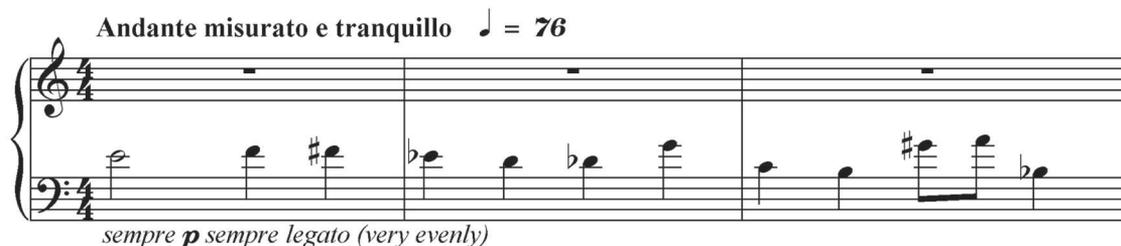
№ 11 занимает центральное место в цикле. Она обозначена как «Omaggio a Girolamo Frescobaldi». Это приношение итальянскому полифонисту XVII века, мастеру ричеркара. Моделью для этой пьесы послужил «Ricerca cromatica» из «Messa degli Apostoli» Джироламо Фрескобальди, опубликованный в 1635 году.

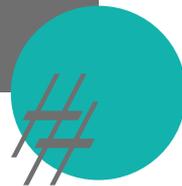
Ричеркар делится на три раздела. В первом разделе тема последовательно проводится двенадцать раз от каждого звука (конструктивный интервал — квинта), во втором появ-

ляются каноны и модификации, в третьем тема сокращается и проводится стреттно в уменьшении.

Лигети использует черты, характерные для ричеркара XVII века: обилие хроматики, монотонная ритмика, сложные полифонические приемы, сложность и уплотнение гармонической вертикали, имитационное проведение темы (или тем) поочередно во всех голосах, тонико-доминантовое соотношение голосов.

Двенадцать звуков темы раскрываются от ее центра симметрично по полутонам. Начальное проведение темы проходит одногласно от звука e:

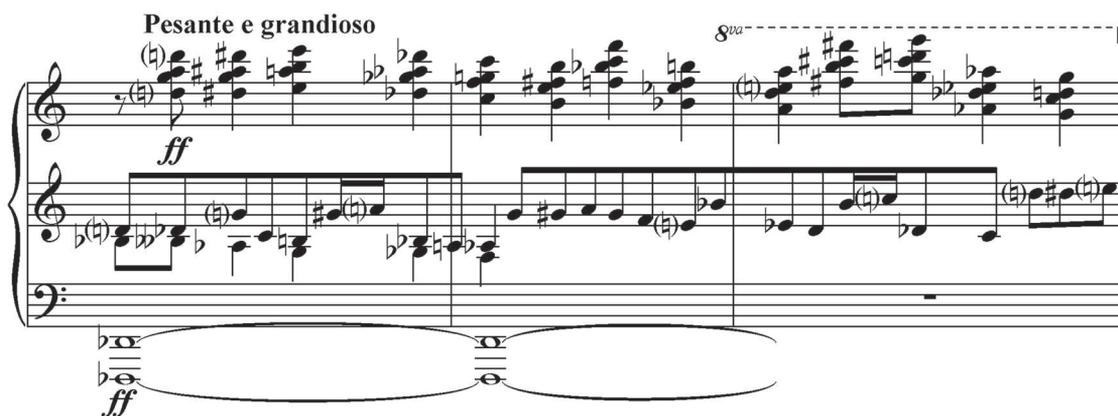




В качестве удержанных противосложений выступает нисходящая хроматическая гамма, по-разному организованная ритмически:



В разделе *Pesante e grandioso* происходит максимальное наращивание звучности:



После кульминации тема постепенно распадается. Закачивается ричеркар на звуке *a*, который перекидывает арку к началу цикла — первому номеру.

«Musica ricercata» — это единственный случай обращения Лигети к жанру ричеркара. Этот цикл стал первым экспериментом композитора, который по праву занял значимое место в его творчестве. Выбор жанровой основы не случаен. Барочный ричеркар — жанр интеллектуальный и рациональный. Поэтому Лигети взял его в качестве основы цикла, в котором все высчитано, конструктивно и логично выстроено.

#### Литература

1. Андреева Е. С. Тема времени в творчестве Дьердя Лигети //

Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 198–201.

2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.

3. Келдыш Г. В. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

4. Кон Ю. Г. О двух фугах И. Стравинского // Полифония / сост. К. И. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 173–198.

5. Крупина Л. Л. Полифонические жанры раннего барокко // Известия Воронежского гос. пед. университета. Т. 225: Музыка. Воронеж, 2005.

6. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Три-

стане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 529 с.

7. Разгуляев Р. А. Фортепианное творчество Дьердя Лигети: проблема стиля и интерпретации: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2006. 254 с.

8. Сафиуллина Э. И. Полифония: конспект лекций. Казань, 2014.

9. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Электронпечатня нот П. Юргенсона, 1909.

10. Фраёнов В. П. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987. 207 с.

11. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов. Изд. 3-е, перераб. и доп. К.: Музычна Украина, 1998.

## Хоровой концерт Сергея Екимова «Последнее посвящение» на стихи А. Ахматовой в контексте эволюции жанра

*Тинибекова Анна Николаевна*  
главный хормейстер  
муниципального камерного хора  
«Нижний Новгород»  
E-mail: any\_matrosik@mail.ru

*Маркус Борис Миронович*  
заслуженный работник  
культуры Удмуртской  
Республики, профессор кафедры  
хорового дирижирования  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
E-mail: markusboris@yandex.ru

*В статье рассматривается значение жанра хорового концерта в музыкальной истории России. Авторы обратились к творчеству С. Екимова, одному из наиболее заметных представителей современной отечественной композиторской школы. На примере его хорового концерта «Последнее посвящение» на стихи А. Ахматовой рассматривается воплощение характерных черт жанра и его новые возможности.*

### **Ключевые слова:**

*Сергей Екимов, композитор, хоровой концерт, Анна Ахматова, эволюция жанра*

Жанр хорового концерта, имеющий высокую значимость в музыкальной истории России, как известно, зародился в XVII веке

и пережил в своем развитии подъемы и спады. Он прошел ряд существенных этапов и продолжает доказывать свою жизнеспособность в многообразной и многоаспектной культуре XXI века.

Одним из наиболее заметных представителей современной отечественной композиторской школы, работающим в жанре хорового концерта, является петербуржец Сергей Екимов. Профессиональный хоровой дирижер, знаток партесного пения, он создает произведения для хора, в которых очевидны мастерство и знание специфики певческого искусства. Обращаясь к жанру хорового концерта, композитор доказывает его жизнеспособность, обогащая «память» жанра яркими индивидуальными приемами.

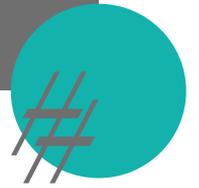
Традиция русского хорового концерта восходит к именам М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского, которые заложили классические основы жанра и определили направления его дальнейшего развития в творчестве многих композиторов конца XVIII – начала XIX века. К жанру хорового духовного концерта обращались такие авторы, как П. Аникеев, А. Ведель, Л. Гурилев, А. Новиков, А. Рачинский и другие. Существенное влияние на создание многих духовных сочинений XIX века оказал опыт М. И. Глинки. Им создано немного (всего 5 духовных сочинений: «Херувимская», «Боже сил», «С небеси услыши», «Ектения» и «Да исправится мо-

литва моя»), однако все они являются этапными для развития данной жанровой сферы.

Во второй половине XIX века начался новый этап развития хорового искусства, когда жанр хорового концерта надолго уходит на задний план, уступая место монументальным хоровым сценам опер, на которые переключается внимание композиторов.

На рубеже XIX–XX веков в русской духовно-музыкальной культуре наступает новый этап: его начало обозначено появлением духовных композиций П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, а его завершением считается 1917 год, практически оборвавший деятельность многих композиторов, нередко трагическим образом. Среди наиболее выдающихся представителей нового направления духовной музыки наряду с Н. А. Римским-Корсаковым следует назвать петербуржцев Е. С. Азеева, А. А. Копылова, А. К. Лядова, М. А. Лисицына, Г. Ф. Львовского, А. А. Архангельского, Н. И. Компанейского, С. В. Панченко, С. М. Ляпунова, Н. Н. Черепнина, Г. Я. Извекова. Представителями московской школы являются, в первую очередь А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, Викт. С. Калинин, М. М. Ипполитов-Иванов, К. Н. Шведов, В. И. Ребиков.

Идеи нового направления обсуждались на страницах публицистических изданий («Хоровое и регентское дело», «Русская му-



зыкальная газета», «Музыкальный труженик», «Московские ведомости» и др.). Основной вопрос, который затрагивался — «каким следует быть новому церковному пению, чтобы соответствовать духу церковной музыки, и каким следует быть новому стилю духовной музыки, чтобы соответствовать национальной традиции» [2, 137]. Одним из ведущих теоретиков и идеологов Нового направления являлся протоиерей Михаил Александрович Лисицын (1872–1918), который отстаивал идею синтеза церковно-обиходных и песенно-народных мотивов с основами современной композиции.

Одной из главных целей Нового направления было создание национального стиля в духовной музыке. Принципиальным стало утверждение, что «звукоряд, аккордово-гармоническая основа, форма современных духовных композиций должны не уподобляться классическим схемам, а "произрастать" из особенностей древнерусской монодии, быть обусловленными ее ладовой структурой и спецификой текст-музыкальных связей» [1, 38].

Эти принципы прежде всего были реализованы в жанре переложений древних напевов, но они типичны также и для авторских сочинений, где собственную музыкальную мысль композитора невозможно отличить от оригинального распева — настолько глубоко композиторы проникали в их суть. В этом отношении очень показательны произведения А. Д. Кастальского. Вершиной же воплощения стилистических принципов Нового направления, без сомнения, является Всенощное бдение С. В. Рахманинова.

После 1917 года вплоть до второй половины XX века жанр

хорового концерта не находит внимания у композиторов. Его возрождение начинается в 60-х годах на фоне «новой фольклорной волны». В процессе эволюции жанра в XX–XXI веках отчетливо прослеживаются три жанровые ветви: фольклорная, духовная и светская.

Фольклорный хоровой концерт явился, по сути, художественным открытием XX века. Первым хоровым концертом, созданным в этом жанре, стал концерт В. Н. Салманова (1912–1978) «Лебедушка» (1967) — пятчастный цикл, основанный на текстах русских народных песен, а также стилизации народно-поэтических источников. Фольклорная ветвь концерта закономерно приводила композиторов к театрализации хорового действия («Русская свадьба» А. И. Киселева). К значимым образцам жанра фольклорного концерта можно отнести такие произведения, как «Песни Пинежья» (1970) Ю. В. Евграфова, «Добрый молодец» (1972) В. Н. Салманова, «Русский концерт» (1977) В. Ю. Калистратова, «Тихий Дон» (1977) С. М. Слонимского, «Солдат мой, солдатик» (1980) Г. С. Седельникова, «Зорюшки-зори» (1986) В. С. Ходоса и др.

Духовный хоровой концерт, возрождение которого происходит в России в 80-е годы XX века, является наиболее традиционным, удерживающим прочные связи со своими историческими прототипами. В настоящее время духовный концерт представлен двумя направлениями — внехрамовым и богослужебным. Среди духовных хоровых концертов можно назвать «Концерт для смешанного хора в четырех частях» А. Г. Шнитке на стихи

«Из книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци (1985), «Духовный концерт № 1» (1990) Н. Н. Сидельникова, «Из триоди постной» (1993) В. Б. Довганя, 6 духовных концертов на каждый день Страстной Седмицы «Поклоняемся Страстем Твоим» (2011) К. Е. Волкова и др.

Светский концерт так же, как и фольклорный, не имеет прямых исторических предшественников и является художественным феноменом XX века. Некоторые исследователи указывают на историческую связь жанра светского концерта XX века с исполнением хоровых концертов вне богослужения, во время светских праздников в XVII и XVIII веках, но подобная связь представляется опосредованной.

Отдельное направление этого жанра составляют бестекстовые концерты-вокализы («Памяти Юрлова» (1974) Г. В. Свиридова, «Концерт-сольфеджио» (1975) А. С. Лемана, «Концерт-но» для смешанного хора (1982) Р. К. Щедрина и др.). Как указывает О. Стець, «в этих сочинениях музыкальное начало, автономизированное от слова, позволяет трактовать человеческий голос как оркестровый инструмент, а все звучание приближает к чистой инструментальности с преобладанием моторики движения» [10, 16].

Многообразие текстового материала, широкий спектр его образно-смысловой и эмоциональной направленности приводит к укрупнению формы светского концерта. Его характерным признаком стала многочастность, и в то же время универсальной структурной модели для этого типа концерта не закрепилось. Конструктивная монолитность концерта чаще всего обретается

при помощи опоры на моностилевую основу, обусловленную использованием текстов одного автора («Пушкинский венок» (1979) Г. В. Свиридова, «Поэзы Игоря Северянина» (1979) Ю. А. Фалика, «Приявший мир» (1983) на стихи А. Блока Д. В. Смирнова, «Предшествование словам» (2005), «Слепой и море» (2010) на стихи Г. Сапгира Ю. В. Евграфова и др.). Характерным стало включение партии чтеца между хоровыми номерами (Д. Смирнов концерт «Приявший мир»).

Поскольку светский хоровой концерт не ограничен требованиями канона или традиции, спектр его интонационных решений чрезвычайно широк. В его мелодике сплетаются попевки знаменного распева, романсовые интонации, речитация, фольклорные элементы, тематизм инструментального типа, современные мелодические обороты и т. д. Появляются нетрадиционные способы звукоизвлечения и артикуляции: «говорок», ритмический шепот, разговорная речь. Широко применяется инструментальный тип мелодики: усложнение мелодического рельефа, расширение темброфонической составляющей.

Применяются различные типы хоровых фактур, обусловленные инструментализацией хоровой партитуры. Возможностями последней широко пользовались художники второй волны авангарда: Р. К. Щедрин, С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке. В своих произведениях они применяют сложнейшие дивизи, кластерные эффекты, алеаторику, додекафонию, малосекундовые диссонансы, то есть практически весь арсенал выразительных средств,

применяющихся в инструментальной музыке XX–XXI веков.

В контексте долгой эволюции хорового концерта «Последнее посвящение» Сергея Екимова является чрезвычайно характерным и вбирает в себя принципиальные качества жанра.

В целом хоровое творчество С. Екимова можно разделить на два основных направления: это произведения католической конфессиональной традиции и хоровые либо ансамблевые произведения на различные поэтические тексты. В последнем случае композитор оказывает предпочтение текстам отечественных поэтов Серебряного века («Последнее счастье — Ты», четыре канцоны для смешанного хора а cappella на стихи Николая Гумилева (1993–1994), «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» для вокального ансамбля (2002), хоровой концерт «Последнее посвящение» на стихи А. Ахматовой, имеющий две редакции — 2006 и 2009 годов).

К жанру хорового концерта в своем творчестве композитор обращался трижды: наряду с концертом «Последнее посвящение» на стихи А. Ахматовой (2006, ред. 2009) им написаны хоровые концерты на стихи Е. Юпашевской (1992) и на стихи Ф. Гарсиа Лорки (1993–1996, ред. 1998).

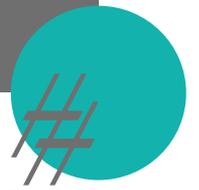
Хоровой концерт «Последнее посвящение» на стихи А. Ахматовой написан для чтеца и смешанного хора а cappella. Семь номеров цикла чередуются со стихотворными вставками, которые читает чтец-декламатор. Фактически, концерт представляет собой своего рода хоровой спектакль, в котором участвуют два действующих лица: чтец и хор. На пересмотр концепции цикла и появление второй редак-

ции концерта, которая и является предметом рассмотрения в данной статье, значительно повлияло сотрудничество композитора с ведущей актрисой санкт-петербургского Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова, народной артисткой РСФСР Светланой Николаевной Крючковой. Именно благодаря ей, концепция концерта сложилась в окончательном виде и приобрела зримую сюжетную, театральную действенность.

Концерт обрамляется стихотворными монологами чтеца. В качестве пролога звучит стихотворение «Музыка», в качестве эпилога — стихотворение «И было этим летом так отраднo», завершающее трагедию неразделенной любви осознанием невозможности изменить прошлое. Практически весь лирический по своему эмоционально-образному строю цикл строится на основе ранних стихотворений Ахматовой, созданных в период 1911–1917 годов. Только заключительный номер — «Последнее посвящение» — создан на основе стихов 1956 и 1963 годов.

В первом номере («Сон») хор разделен на две части: мужской хор и альты выполняют функцию педали, а сопрано, разделенные *divisi*, ведут мелодическую линию. Момент размышления героя («Это озеро — думал ты») иллюстрируется репликой мужского хора. Уже в первом номере композитор использует технику гокет, заимствованную из западноевропейской многоголосной музыки XIII–XIV веков. В конце на фоне ферматы хора звучит декламация чтеца («Это просто, это ясно»), являющаяся связкой-переходом ко второй части цикла.

Вторая часть концерта («Мадригал») вновь представляет со-



бой аллюзию на средневековый жанр, воплощенную современным музыкальным языком. Блюзовые гармонии и расщепленные интервалы также явно указывают на то, что перед нами — обновленное «прочтение» жанра, несмотря на классическое четырехголосное деление хора и характерные архаические ходы параллельных квинт.

Третья часть цикла предваряется одним из ранних стихотворений Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью». В хоровой части номера («Так беспомощно грудь холодела») композитор вновь разделяет хор на две части, когда одна ведет мелодическую линию, а вторая выполняет функцию педали. В этой части в педали поочередно набираются кластеры, что создает напряженность звучания. Часть обрывается на мощном *crescendo* хора. Это — кульминационный момент первой, «действенной» части концерта. Далее следует реакция героини на произошедшие события.

Четвертая часть цикла «Ночная молитва» предваряется стихотворением в исполнении чтеца «Я сошла с ума, о мальчик странный». Далее следует речитатив меццо-сопрано соло на фоне педали мужского хора. Квинты в партии теноров и басов создают ассоциацию с григорианским хоралом. При этом речитация солирующего голоса явно продолжает традицию плачей в русской музыке: метрически свободное изложение материала в тесситуре меццо-сопрано ведет свою линию от «Мертвого поля» С. Прокофьева из кантаты «Александр Невский» и «Песни Любаши» Н. Римского-Корсакова («Цар-

ская невеста»). Архаичность также проявляется в однотипности развития попевок (нисходящее движение мелодии), их заклинательной повторяемости, нерегулярной акцентности ритма.

Пятая часть концерта представляет собой хорал с ярко выраженной, рельефной мелодикой, на его фоне разворачивается повествование чтеца («Широк и желт вечерний свет»). Хор не выходит за пределы динамической звучности *piano*. Это лирический центр цикла, когда боль «героини» постепенно отступает, а на ее место приходит светлая печаль.

Шестая часть («Черная дорога») имеет экспрессивно-действенный характер: героиня выражает готовность принять будущее, оставив прошлое позади. Это состояние воплощается хоровыми кластерами, *divisi* и другими характерными средствами, усиленными нерегулярноакцентным метром.

Заключительная часть цикла является ключевой в понимании всей концепции произведения. Прежде всего необычно обращение к стихотворному первоисточнику: как указывалось выше, весь цикл написан на ранние стихи Ахматовой, и только пролог и заключительная часть — на поздние стихи, созданные в 1956 и 1963 годах. В частности, в заключительном номере это «Третье и последнее посвящение» из «Поэмы без героя». Заметим, что историки литературы утверждают, что посвящение имеет отношение к последнему любовному увлечению Ахматовой — английскому дипломату, историку, философу и переводчику Исаяе Берлину.

Хотя Ахматова посвятила ему немало своих стихов, из которых ясно, что история любви поэтессы к сэру Берлину — трагическая, катастрофичная, безответная.

В музыке последнего номера ясно прослеживаются романсовые интонации, которые резко контрастируют с заключением части, написанной в технике гокет, с ярко выраженными подчеркнутыми акцентами, синкопами и использованием кластеров и особого выразительного приема — шепота. Но последнее стихотворение-эпилог явно перекликается со стихотворением-прологом «Музыка», возвращая к состоянию спокойствия и готовности принять все, что суждено. Так возникает своеобразная арка, сообщающая произведению дополнительную замкнутость и цельность.

Итак, хоровой концерт С. Екимова является интересным воплощением характерных черт жанра, история которого уходит своими корнями вглубь веков. Композитор открывает новые возможности хорового концерта, потенциал которого далеко не исчерпан.

#### Литература

1. Артемова Е. Г. Петербургская ветвь в Новом направлении. Н. И. Компанейский, М. А. Лисицын, С. В. Панченко: дис. ... канд. искусствовед. М., 2003.
2. Артемова Е. Г. Протоиерей М. А. Лисицын — идеолог Нового направления духовной музыки // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (13). СПб., 2014. С. 136–148.

## Гитарный оркестр: история и практика

*Данилова Дарья Александровна*  
*преподаватель Детской*  
*музыкальной школы № 11*  
*им. Б. А. Мокроусова*  
*г. Нижнего Новгорода*  
E-mail: gurskaia@yandex.ru

*В статье рассматривается одна из популярных форм концертирования и обучения исполнителей на народных инструментах — гитарный оркестр. Представлена история появления подобных коллективов, обозначена их специфика, а также предложены способы преодоления оркестровых трудностей, основанные на опыте работы автора статьи.*

**Ключевые слова:**

*гитарный оркестр, история, специфика*

Известно о существовании симфонического, духового оркестра, а также оркестра народных инструментов или баянов и аккордеонов. Вместе с тем в мире очень популярны и гитарные оркестры. К сожалению, в России мало кто знает о существовании подобных коллективов, тогда как в Японии или в Швеции таких оркестров достаточно много.

Гитарные оркестры в настоящее время — активно развивающееся явление. В нашей стране

они существуют чаще всего как ученические коллективы. Для начинающих исполнителей это удобный вариант совместного музицирования на своем «родном» инструменте, так как у школ нет возможности задействовать всех учащихся в работе народного оркестра из-за недостаточного количества необходимого инструментария. То, что у гитаристов не хватает опыта ансамблевой игры, — очевидно. У других музыкантов таких проблем нет: к примеру, флейтисты играют в духовом оркестре, скрипачи — в струнном и т. д. Так почему бы не создать оркестр, состоящий целиком из гитар?

Оркестр гитаристов является одной из эффективных обучающих форм работы, которая имеет широкое распространение во многих странах Европы, Латинской Америки, Японии. Гитарные оркестры существуют в виде постоянно действующих коллективов профессионалов и любителей, а также как сводные составы, объединяющие исполнителей на фестивалях гитарной музыки (GFA Convention в США; Hermoupolis Guitar Festival в Греции).

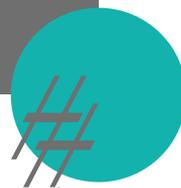
Исторически гитарные коллективы появились достаточно давно и назывались неаполитанскими оркестрами, получившими распространение в Европе в конце XVIII — начале XIX века. В состав такого оркестра, наряду с гитарной, входила мандолинная группа. В наше время в неаполитанском оркестре при-

сутствуют: мандолины (обычно делятся на две партии), мандолы (октавные), гитары классические (две партии), бас (или смычковый контрабас, ввиду большей доступности). Подобные коллективы получают широкое распространение в Германии, Испании, Голландии, Италии, Японии, странах Латинской Америки.

В середине XX века неаполитанские оркестры были очень популярны. Как правило, в каждом Доме культуры был свой оркестр: любительские творческие объединения крупных предприятий, вузов, школ не обходились без маленького неаполитанского оркестра [1, 3].

В статье Б. Тарасова подробно освещена история возникновения, развития и становления оркестров народных инструментов почти всех типов, а также представлен разбор структуры составов на примере формирования оркестра В. Андреева [5, 26]. Однородные оркестры формируются по принципу создания групп с разнотембровыми инструментами внутри одного семейства с функциональным делением по партиям при наличии оригинального репертуара для данного состава.

Важно определить различия организационно-исполнительских форм оркестра и ансамбля. Количественная характеристика является лишь следствием основных различий данных форм. Первое принципиальное отличие — «кардинальный признак оркестра» [3, 141] — это уни-



сонное дублирование партий. В ансамбле каждый исполнитель претендует на определенную самостоятельность. Унисонное дублирование партий ведет к иным художественным и акустическим эффектам и несет в себе признаки иной формы музицирования.

Вторым признаком оркестровой формы называют функциональное деление партий. «Инструменты любого оркестрового состава обязательно группируются по признаку выполнения ими тех или иных оркестровых функций. Это может быть мелодическая линия, басовый голос, подголоски, аккордовый аккомпанемент, педаль и т. д.», — пишет в своем исследовании профессор М. И. Имханицкий [3, 143]. В моносопровождении основными являются принципы «членения на различные по tessiture инструменты внутри одного семейства при унисонном дублировании партий» [3, 142]. За счет соблюдения этих принципов в оркестре возрастает количество участников, которым зачастую сложно сохранить единство трактовки произведения, и оркестр приобретает еще одно отличие от ансамбля — наличие дирижера.

Оркестровая исполнительская форма имеет большой развивающий потенциал за счет соблюдения основных дидактических принципов обучения — наглядности, систематичности, последовательности, доступности. Функциональная неравноценность партий дает возможность формировать состав участников разного уровня технической подготовки, а также предоставляет перспективу развития исполнительских навыков. Унисонное дублирование способствует усилению динамики развития на основе преемственности и сотрудничества, порождая рав-

нение менее продвинутых участников на более опытных. Присутствие руководителя на всех этапах подготовки позволяет контролировать сценическое состояние коллектива.

Объединив все вышесказанное, можно дать следующее определение гитарному оркестру — это музыкальный коллектив, состоящий по большей части из гитарообразных инструментов, способный выполнять основные оркестровые функции (мелодия, подголоски, педаль, бас, аккомпанемент), имеющий унисонные группы разнотембровых инструментов, управляемый дирижером, а также имеющий оригинальный репертуар для данного состава. Имеет смысл ввести в научный обиход термин «камерный гитарный оркестр». Он впервые был использован композитором Еленой Попляновой в отношении гитарного оркестра «Консонанс» из города Каменск-Уральский [4, 62–63].

Оркестры складывались на протяжении нескольких веков, а в XXI веке — высоких информационных технологий и широких возможностей — можно прогрессировать гораздо быстрее. Об этом свидетельствует список оркестров, появившихся за последние 40–50 лет, который приводится в приложении к статье.

Первый профессиональный оркестр, состоящий только из гитар, был создан в Японии в начале 60-х годов XX века благодаря деятельности преподавателя гитары, основателя Японской образовательной гитарной ассоциации (Japan Educational Guitar Association, NKG), доктора Хироки Ниибори (Hiroki Niibori), который является главным дирижером и руководителем [7]. Он стал основателем разветвленной

структуры музыкальных образовательных учреждений, обучение в которых базируется на оркестровом исполнительстве на гитаре и охватывает участников вне зависимости от статуса, возраста, профессиональной принадлежности. Данная многоступенчатая структура успешно функционирует уже более пятидесяти лет. Оркестр Ниибори на протяжении своей 19-летней деятельности дал около 3200 концертов. В 1984 году Ниибори основал Гитарную консерваторию в университете Нихон (Nihon), которая стала первой гитарной школой, а ее методики составили базу образовательной системы в Японии. В 1985 году он организовал образовательное общество — Музыкальную гитарную академию Ниибори, которая включает все ступени обучения. На сегодняшний день ее филиалы открыты в двадцати шести странах мира [6, 17].

Сейчас в Японии существует несколько профессиональных гитарных оркестров, которые выпускают альбомы, видеозаписи и дают сотни концертов в год. Такая активная деятельность подталкивает композиторов и музыкантов к созданию репертуара и переложений, а гитарных мастеров увлекает возможность освоить создание необычных гитар. Опыт у Японии в этом направлении очень богатый.

В Европе гитарные оркестры существуют в качестве учебных или самодеятельных коллективов. Наиболее известны гитарные оркестры Швеции. Одним из первых создателей гитарного оркестра является Ян-Олоф Эрикссон (Jan-Olof Eriksson). В большинстве музыкальных школ, а также высших музыкальных заведений (институтов, универ-

ситетов) есть свой гитарный оркестр, так как эта дисциплина является обязательной для всех гитаристов. В Швеции существуют более ста пятидесяти гитарных оркестров при населении в 9 миллионов человек. Это меньше, чем в Москве, и уровень жизни там один из самых высоких в мире, возможно поэтому они могут позволить себе иметь оркестр практически в каждой музыкальной школе. В Японии с населением в 130 миллионов человек гитарных оркестров тоже немало [2].

В нашей стране данная форма исполнительства пока не получила широкого распространения. Можно назвать единицы гитарных оркестров, действующих на регулярной основе. Они используют развивающие возможности оркестра в обучающих целях. Изредка возникающие временные оркестровые составы собираются для реализации конкретной цели, например, для фестивального выступления.

Появляется все больше гитарных конкурсов, имеющих номинацию «Гитарный оркестр»: в Гомеле «Ренессанс гитары», в Кургане «Гитарный ренессанс», в Санкт-Петербурге «Виртуозы гитары», в Кирове Конкурс гитаристов им. А. Матяева, в Москве «Tabula gasa», в Воронеже Конкурс гитарный ансамблей и оркестров, в Ярославле Форум классической гитары и другие.

Один из факторов, сдерживающих массовое распространение данной организационно-исполнительской формы в нашей стране, — отсутствие ее в образовательных программах музыкальных учебных заведений разного уровня. В качестве формы коллективного исполнительства на гитаре в программы большинства учебных заведений включен

ансамбль. Таким образом, деятельность гитарного оркестра составляет сферу внеклассной работы. В то же время гитарный ансамбль, объединяющий более четырех-пяти исполнителей, зачастую обнаруживает признаки камерного гитарного оркестра.

Среди иных причин, которые замедляют проявление данной организационной формы в России, — особенности формирования репертуара и инструментария коллектива. Участники и руководители зарубежных гитарных оркестров отмечают собственную целенаправленную работу по формированию репертуара, соответствующего требованиям художественной и образовательной ценности. Они определяют свой репертуар как сочетание обработок национальной народной музыки и классических произведений, создающихся в основном непосредственными участниками оркестра, и произведений современных композиторов, написанных для конкретного коллектива. Например, для своего учебного оркестра Ян-Олоф Эрикссон составил 15 сборников произведений под названием «Музыка для гитарного оркестра». Оригинальный репертуар для гитарных оркестров представлен произведениями современных композиторов Д. Дюарта, Т. Огавы, Р. Дьенса, Р. Чарльтона, Н. Кошкина, Х. Фудзикаке, Э. Йорка, О. Эрикссона, В. Веницкого, Н. Борисловой, Р. Лича, У. Дойчиновича и других. Дети знакомятся с музыкой различных авторов и разносторонне музыкально развиваются.

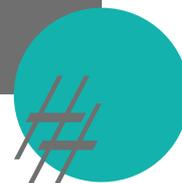
В России доступ к работам зарубежных композиторов и репертуару коллективов долгое время был осложнен информационной недоступностью.

Стремительное развитие интернет-технологий исключило эту проблему. Сейчас приобретение зарубежного репертуара, благодаря возможностям сети Интернет, не составляет труда. Также интерес к созданию оркестрового гитарного репертуара проявляют и российские композиторы. Например, активную работу в этом направлении в последние годы ведет композитор Никита Кошкин — руководитель гитарного оркестра Государственной классической академии им. Маймонида. Им были написаны «Две пьесы для оркестра гитар» (1996), Сюита (2007), сделано большое количество переложений.

Целесообразно формирование репертуара на основе оригинальных разностилевых произведений, в том числе мировой музыкальной классики, испанского, итальянского фольклора, которые более всего соответствуют тембральной окраске классической гитары и исторически сложившимся традициям.

Особой чертой гитарного оркестра является то, что он должен включать преимущественно один вид инструмента — гитару, сохраняя при этом широкую тембровую палитру. В поисках оригинальных красок в современных зарубежных оркестрах используются инструменты разного диапазона.

Например, в состав японских оркестров Хироки Ниибори входят только гитары, многообразие которых составляет более 25 видов (*пример*). Многие из этих инструментов были разработаны и сконструированы специально для таких оркестров. Среди них есть семейство сопрано-гитар, альт-гитар, прим — классических шестиструнных гитар, чембало-гитар (клавесинных), бас- и



контрабас-гитар. Также состав расширяется многострунными инструментами: 7-ми, 12-струнными, гитарами с двойными струнами; юношескими (*Children*) и детскими (*Infant*) инструментами, электроинструментами. В оркестрах используются необычные инструменты: гитара-пикколо, кла-

тар Ниибори и заниматься дома на инструменте стандартного размера.

В условиях современного российского музыкального образования сложно добиться подобного тембрового разнообразия. С этой целью состав оркестра может быть дополнен электри-

тива и рассмотреть трудности, с которыми пришлось столкнуться в процессе работы, а также шаги к их преодолению.

Гитарный оркестр «Астурия» был образован в Нижнем Новгороде в 2013 году на базе Детской музыкальной школы № 11 им. Б. А. Мокроусова. Руководителем оркестра является Дарья Александровна Данилова (автор настоящей работы). Основной идеей создания такого уникального в городе коллектива послужило немалое количество ребят-гитаристов, обучающихся в школе, стремление к коллективному музицированию на «родных» инструментах. Состав оркестра насчитывает 30 учащихся ДМШ № 11 в возрасте от 10 до 18 лет, объединенных общей идеей исполнительства в коллективе, где основополагающее место занимает классическая гитара.

Несмотря на то что коллектив еще достаточно молодой, он уже стал обладателем Гран-при XIII Международного конкурса-фестиваля исполнителей на музыкальных инструментах (2017).

Большое преимущество гитарного оркестра состоит в том, что дети могут играть одногласные партии, развивая навык чтения с листа, слушая другие голоса. В последнем случае формируется гармонический слух. Это очень важно, поскольку некоторым учащимся (особенно начинающим) представляется сложным освоить на инструменте аккордовое изложение.

Репертуар коллектива включает в себя как классические образцы мировой музыкальной культуры в собственных эксклюзивных переложениях и оригинальные пьесы современных композиторов, сотрудничающих с лучшими гитарными оркестра-



Пример. 27 оригинальных гитар оркестра Ниибори

вишная гитара (*Keyboard guitar*), гитаррон (*Guitarron*) — это инструмент без ладов, напоминающий виолончель, однако, в отличие от виолончели на гитарроне играют специальной техникой *pizzicato* и др. Все эти инструменты обладают одной особенностью — строй струн имеет такое же интервальное соотношение, что и на классической шестиструнной гитаре. Эта особенность позволяет участникам оркестра использовать любой инструмент из всей линейки ги-

труской бас-гитарой, ударными инструментами, солирующими инструментами (оркестровые струнные, духовые и прочие). В задачу руководителя оркестра гитаристов входит подбор и переложение произведений для имеющегося состава с учетом инструментария и уровня исполнительских возможностей участников.

На примере гитарного оркестра «Астурия» (Нижний Новгород, ДМШ № 11) можно поделиться опытом создания коллек-



ми мира. Автор работает по программе, которая была разработана и составлена в соответствии ФГТ к минимуму содержания, структуре, условиям реализации ДПОП в области музыкального искусства «Гитарный оркестр». Программа была рецен-

зирована профессором ННГК им. М. И. Глинки В. Н. Митяковым.

В состав оркестра входят: дуговая группа (флейты), группа гитар-сопрано, укулеле, группа кварт-гитар, группа гитар-чембало, группа гитар-прим (4–5 пар-

тий), бас-гитара, струнно-смычковая группа (виолончели), фортепиано, ударные инструменты.

В *таблице* обобщены трудности, с которыми приходится сталкиваться в процессе работы с гитарным оркестром, и способы их преодоления.

Проблема	Решение
Длинные звуки, заполнение (педаль)	Овладение приемом тремоло на гитаре с помощью медиатора, введение в оркестр струнно-смычковой группы
Тихий звук	Подзвучка инструментов
Однотембровость	Включение в оркестр других инструментов и нестандартных гитар
Инструментарий	Струны фирмы Magma (Transpozitor), позволяющие предоставить возможность гитаристам-классикам играть на инструменте в повышенном или пониженном строе в обычных позициях
Гитары нестандартного строя	Распределение учеников на инструменты в соответствии с их подготовкой и возможностями
Нехватка концертмейстеров	Поиск альтруистов

Таблица

Оркестровая форма работы гитаристов имеет большие перспективы в качестве внеклассной и профориентационной деятельности. Атмосфера преемственности, увлеченности общими целями создает потребность в повышении собственного уровня — интеллектуального, технического, повышает мотивацию индивидуальных занятий, работы на результат. Особые черты, характеризующие оркестровую форму игры, несут большой воспитательный и развивающий потенциал, дают возможность обеспечить взаимодействие мыслительной, исполнительской деятельности с процессом наблюдения, выработки оценочных критериев, атмосферой сотрудничества. Попадая в коллектив, участник начинает

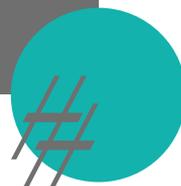
оценивать свое положение в нем, свои возможности, перспективы лидерства. С помощью данной обучающей формы возникает возможность не просто объединения участников различного исполнительского уровня, но и достижения общего культурного и творческого развития.

#### Литература

1. *Ашрафзан Р.* Всерьез о гитаре. Неаполитанский оркестр // Скороходовский рабочий. 1974. 4 с.
2. *Бойко С.* Гитарный оркестр // Гитарный журнал. 2007. № 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://guitarmag.livejournal.com/28701.html> (дата обращения: 29.01.2018).
3. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских

народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.

4. *Милованов Д.* Других в России просто нет // Каменский Заводь. Городской журнал. 2001. № 3. С. 62–63.
5. *Тарасов Б. А.* О предпосылках формирования состава русского народного оркестра // Русские народные инструменты (история, теория, методика): сб. науч. статей / под ред. Б. А. Тарасова. Красноярск: изд-во Краснояр. ун-та, 1993. С. 26–47.
6. Филармонический гитарный оркестр Hirogi Niibori // Гитарист. 2004. № 1. С. 17.
7. Niibory Gutar Group [Website] [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.niibori.com](http://www.niibori.com) (дата обращения: 29.01.2018).



Приложение

Страна	Город	Место	Название	Год образования	Руководитель
Россия	Москва	ДМШ № 91	Оркестр гитаристов «Анимато»	1989	Г. А. Фетисов
		ГКА им. Маймонида	Студенческий гитарный оркестр	2010	Н. А. Кошкин
		РАМ им. Гнесиных	Студенческий гитарный оркестр	2007	Д. А. Мурин
	Казань		Сводный оркестр гитаристов Казани	2013	А. А. Лаврентьев
	Воронеж	Воронежский музыкальный колледж им. Ростроповичей	Гитарный оркестр «Большое баррэ»	2012	С. Н. Корденко
	Нижний Новгород	ДМШ №11	Гитарный оркестр «Астурия»	2013	Д. А. Данилова
	Каменск-Уральский	ДМШ № 1	Камерный гитарный оркестр «Консонанс»	1999	Л. А. Милованова
Беларусь	Минск	Белорусская государственная академия музыки	Студенческий оркестр гитаристов	2014	В. С. Живалевский
Украина	Киев		Оркестр гитаристов Киева «ПектораL»	2006	Б. Н. Бельский
Бразилия	Рио-де-Жанейро	Школа музыки Федерального университета Рио-де-Жанейро	Студенческий гитарный оркестр	1982	Турибиу Сантуш
Мексика	Мексика	Мексика	Гитарный оркестр «Orquesta de Guitarras de Xalapa»	1995	Альфонсо Морено
Великобритания	Лондон		Лондонский оркестр гитаристов	1970	Том Керстенс
Германия	Пфюрцхайм		Gitarrenorchester Pforzheim	2011	Артур Меркель
	Баден-Вюртемберг		Молодежный гитарный оркестр «GuitArt»	1994	Хельмут Остерейх
	Тюрингия		Молодежный мандолинно-гитарный оркестр	1993	Виланд Группе
Испания	Барселона		Оркестр гитаристов Барселоны	1990	Серхио Висенте-Баррена

## Отражение принципов русской фортепианной школы в творчестве Н. К. Метнера

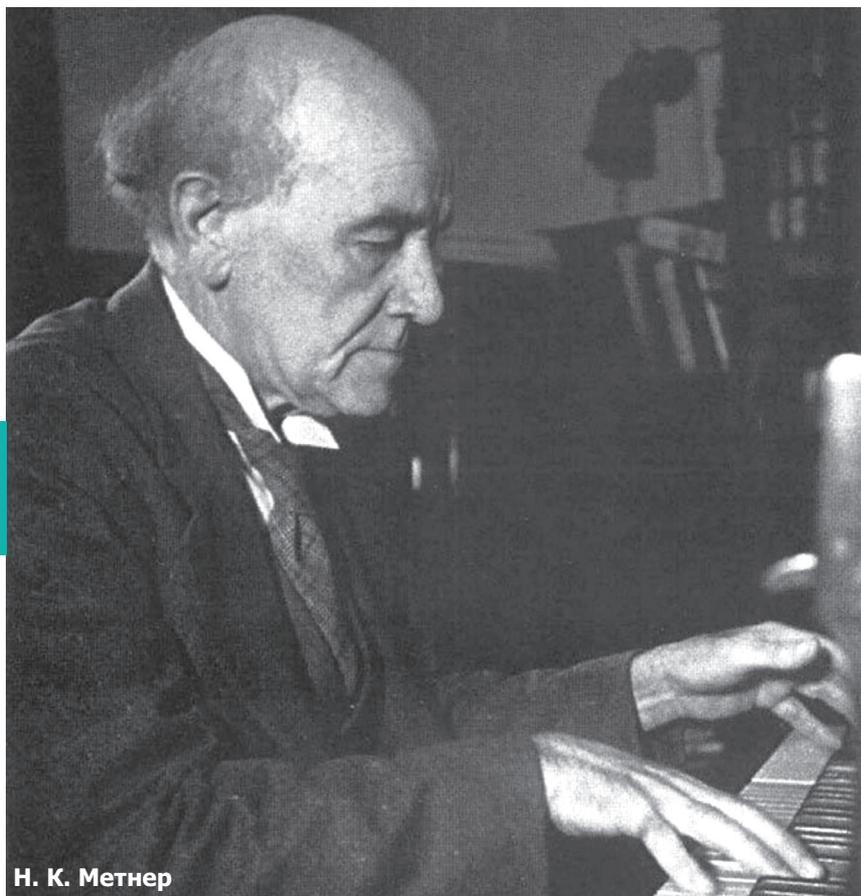
*Чекалина Елена Евгеньевна*  
преподаватель фортепиано,  
концертмейстер Детской  
музыкальной школы № 9  
г. Костромы  
e-mail: chekalina\_elena11@mail.ru

*В статье рассматриваются основополагающие принципы русской фортепианной школы, ставится вопрос об их универсальности и независимости от временных эпох. Их действие исследуется на примере исполнительской и педагогической деятельности крупнейшего музыканта XX века Николая Карловича Метнера.*

### **Ключевые слова:**

*принципы русской фортепианной школы, Метнер, музыкальная педагогика*

Русская фортепианная школа признана и уважаема во всем мире. Высочайший уровень русского профессионального фортепианного исполнительства и педагогики — известный факт мировой культуры. По определению Е. Н. Федорович, «школа как система передачи опыта всегда включает педагогический процесс и продолжает педагогические традиции» [11, 5]. Феномен русской фортепианной школы зародился в середине XIX века и связан с именами великих пианистов-педагогов Александра

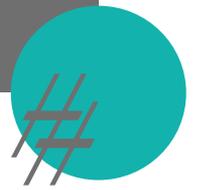


**Н. К. Метнер**

Ивановича Виллуана, Теодора Лешетицкого, Александра Ивановича Дюбюка, Антона и Николая Рубинштейнов, Анны Николаевны Есиповой, Василия Ильича Сафонова, Николая Сергеевича Зверева, Александра Ильича Зилоти и др. В фундаментальной монографии Е. Н. Федорович «Русская пианистическая школа как педагогический феномен» исследованы педагогическая и просветительская деятельность выдающихся русский музыкантов-пианистов, проанализированы исторические условия становления отечественной фортепианной школы, выявлено ее значение в развитии музыкального обра-

зования и просвещения. А также названы и проанализированы искусствоведческие и педагогические исследования, изучающие этот феномен.

Каждый из мэтров пианистического искусства являлся яркой личностью, генерировал уникальное творческое поле, рождавшее школу, учеников и последователей. Но методология, принципы, которые лежали в основе их исполнительской и преподавательской деятельности, при анализе оказываются общими, что позволяет говорить об их универсальности и на этой основе дает возможность развиваться традиции. Общенаучное



понятие принцип означает основополагающее теоретическое знание, не являющееся ни доказуемым, ни требующим доказательств [6, 363]. Этимология термина восходит к латинскому *prīncipium*, что означает «начало», «то, что было в начале» [10, 499]. Исследования педагогических принципов и традиций русской фортепианной школы с позиций педагогики входят в круг интересов Я. Я. Бирзкопс, С. В. Егоровой, К. А. Кравченко, Е. Н. Федорович, Т. А. Хлудовой, Г. М. Цыпина и др. Интересна статья О. В. Андриановой «Дидактические принципы русской фортепианной школы как педагогическая основа подготовки учителя музыки в вузе», в которой автор сравнивает принципы, выявленные в исследованиях Е. Н. Федорович и К. А. Кравченко, отмечает их логическое единство и показывает это в сравнительной таблице [1, 37]. С искусствоведческой точки зрения в данном контексте интересны исследования, посвященные великим музыкантам-пианистам и школам, ими созданным. Подробный перечень данных работ приводится в монографии Е. Н. Федорович «Русская пианистическая школа как педагогический феномен» [11, 13–15].

Анализируя концепции выдающихся музыкантов-пианистов, занимавшихся исполнительской и педагогической деятельностью, выделим основные принципы русской фортепианной школы:

- воспитание музыканта, а не исполнителя, в широком смысле этого слова;
- опора на теоретическую подготовку, общую и музыкальную эрудицию, понимание закономерностей искусства;
- в работе с авторским текстом главное — раскрытие содержания

исполняемой музыки, понимание и передача эмоционально-чувственных состояний; техническая оснащенность важна, но является лишь средством выражения;

- бережное отношение к авторскому тексту: скрупулезное и тщательное; понимание стиля композитора в контексте музыкально-эстетических взглядов его среды, знание особенностей эпохи; воспитание уважения к автору — один из методов воспитания исполнительской и человеческой скромности исполнителя;
- воспитание умения работать самостоятельно, не натаскивая, но развивая;
- особая атмосфера, царящая на уроках: заразительная увлеченность педагога, теплое уважительное отношение к каждому студенту, искренность совместного творчества;
- индивидуальный подход к ученику, умение увидеть личность;
- импровизационность в организации занятия;
- постижение звукового мастерства через овладение «интонационными смыслами» — основа исполнительства;
- повторы при разучивании — не механические, но творческие, с постановкой все новых усложняющихся задач.

Традиция русской фортепианной школы настолько сильна, что любой музыкант, получивший качественное базовое образование, следует этим принципам и передает их своим ученикам.

В контексте данного исследования проследим, как принципы русской фортепианной школы преломлялись в творчестве Н. К. Метнера. Николай Карлович Метнер — выдающийся музыкант XX столетия, по масштабу личности и творчества сопоставимый со своими совре-

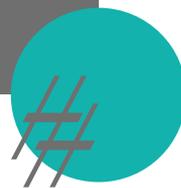
менниками А. Н. Скрябиным и С. В. Рахманиновым. «В начале десятых годов XX века имя Метнера начинает звучать как имя третьего крупнейшего композитора на рубеже двух столетий». Наряду со «скрябинистами», поклонниками Рахманинова, существовал и круг «метнерианцев» [2, 4]. То же касалось и его пианизма. Многие авторитетные музыканты, например, А. Ф. Гедике, Ю. Н. Тюлин, С. Е. Фейнберг, считали Метнера кумиром музыкальной Москвы, а М. С. Шагинян называла его концерты праздником [5, 144]. В силу ряда причин творчество Н. К. Метнера при жизни и впоследствии не стало популярным. Музыкальные критики (В. Каратыгин, Л. Сабанев) отмечали его несовременность и несвоевременность. По словам Д. Житомирского, «он родился не в свой век» и не мог «соединиться с современностью» из-за своей «рыцарской серьезности и отвлеченной идеальности» [4, 1]. Популяризации имени и творчества Н. К. Метнера в советское время не способствовали и некоторые факты его биографии. Вынужденная эмиграция в 1921 году в Германию сломала привычный уклад жизни, обрекла на скитания, практически оборвала связи с музыкальной интеллигенцией Советской России. Несколько десятилетий его имя было в числе негласно табуированных на родине. В 1958 году вдова Метнера Анна Михайловна, выполняя завещание мужа, привезла в Россию личный архив Николая Карловича и передала его в музей Московской консерватории (ныне ВМОМК им. М. И. Глинки) [2, 5–6]. И это стало переломным моментом, дало возможность говорить об этом великом

музыканте. Одним из первых музыковедов, осветивших страницы драматичной судьбы Метнера, исследовавших его творчество, была Е. Б. Долинская. Отметим, что ей посчастливилось работать с автографами, архивными материалами совместно с А. М. Метнер, вдовой композитора. Результатом исследования стала кандидатская диссертация «Фортепианное творчество Н. К. Метнера» (1965), монографический очерк «Николай Метнер» (1966) — это первый в мире опыт документированной биографии Метнера. А в 2013 г. тема была продолжена монографией «Николай Метнер». Одним из многих фундаментальных исследований по данной теме можно считать кандидатскую диссертацию И. З. Зетеля «Метод творческой работы Н. К. Метнера и особенности его художественного мышления (на материалах рукописного архива композитора)» (1971). В 1981 г. издательство «Музыка» публикует его монографию «Н. К. Метнер — пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика». Интересную информацию об исполнительской и преподавательской деятельности Н. К. Метнера можно почерпнуть из эпистолярного и мемуарного материала, часть которого бережно подготовлена и опубликована З. А. Апетян в 1981 г. Чрезвычайно важны для понимания художественных, исполнительских и педагогических принципов Метнера личные наблюдения, которые он вел во время репетиций, занятий с учениками. Мысли из записных книжек, тщательно собранные учениками Николая Карловича М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомским, П. И. Васильевым, составляют основу брошюры Н. К. Метнер «Повсед-

невная работа пианиста и композитора» (1963). Литературный труд Н. Метнера «Муза и мода», изданный в Париже в 1935 г. при организационной и финансовой поддержке С. В. Рахманинова, важен для осознания сути метнеровского миропонимания. Метнер предстает последним «рыцарем», стоящим на защите основ музыкального искусства от разрушительного воздействия моды. Невзирая на революционные потрясения эпохи, неустроенность быта, непонимание обывателя, вся его жизнь — в беззаветном служении искусству. В последние десятилетия интерес к творчеству Метнера становится заметнее. Это диссертационные исследования Е. Н. Кириносой «Метод творческой работы Н. К. Метнера и особенности его художественного мышления» (на материале рукописного архива композитора) (1996), О. В. Гринес «Жанр фортепианного ансамбля в творчестве Н. К. Метнера и И. Ф. Стравинского» (2005), А. А. Штром «Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера» (2009); ряд статей Е. Тарасовой, М. В. Скалкиной, А. В. Народецкой, В. В. Калицкого, О. Г. Гринько, С. Н. Ходосевич и др., исследующих разнообразные аспекты творчества Метнера. И конечно, живая звучащая музыка в международном проекте Б. В. Березовского «Метнер-фестиваль» (1995, 2006–2011) и в отдельных концертах различных музыкантов.

Читая свидетельства современников, коллег по музыкантскому цеху и музыкальных критиков, слушая сохранившиеся записи Метнера, понимаешь, что он был одним из крупнейших пианистов своего времени. Безусловно, все, что он умел

сам, стремился передать своим ученикам. Педагогической деятельностью Николай Карлович занимался время от времени: исключительно ради заработка, не считая вправе отнимать время у музыки композиции. «Настоящая композиторская работа требует такого сосредоточения, что <...> и два и три дня в неделю перерыва в этой работе являются большой помехой» [5, 224]. Но относился он к своей педагогической деятельности предельно честно. До 1909 г. Метнер преподавал фортепиано в частной школе музыки Л. Э. Конюса и в женском Елизаветинском институте [2, 27]. С 1909 по 1910 г. по приглашению М. М. Ипполитова-Иванова, в те годы ректора Московской консерватории, Метнер согласился прийти на место В. И. Сафонова. Затем он работал в Московской консерватории с 1915 по 1921 год. «Я слишком уважаю педагогическое дело и признаю необходимость для него специального таланта, чтобы находить возможным каждому браться за него. Я же в этом деле — каждый» [5, 224]. Однако в музыкальных кругах его педагогический дар очень высоко ценился. А. К. Глазунов приглашал Метнера на должность профессора Петербургской консерватории [5, 152]. По свидетельству Н. В. Штембера, когда Метнер бывал с концертами в Америке, «ему делались заманчивые предложения занять профессорскую кафедру в лучших американских школах (колледжах), в консерваториях с гарантированным окладом жалованья, исходя из максимально высокой расценки за часовой урок» [9, 94]. В 1923 г. представитель фирмы «Стейнвей и сыновья» активно приглашал Николая Карловича занять место профессора Нью-Йоркской акаде-



мии музыки [5, 205]. Джульярдская музыкальная школа также делала приглашение Метнеру, но получила отказ.

Занимаясь преподавательской деятельностью, Н. К. Метнер достойно продолжал традиции своих учителей П. А. Пабста и В. И. Сафонова, и как личность неординарная на этой стезе также оставил яркий след. По словам французского музыканта М. Дюпре, друга композитора, характерные особенности московской школы — глубокое постижение авторского замысла, искренность и естественность интонирования, неприятие показного, удивительная цельность исполнения, отточенность каждой детали — были присущи исполнительскому искусству Метнера. Это же отношение к музыкальной профессии он передавал ученикам [5, 135].

Понимание законов музыки, знание отличительных черт эпохи, стиля композитора Метнер считал необходимым условием при изучении произведений в классе. Для того чтобы понимать, убедительно интерпретировать одно сочинение, необходимо работать над несколькими произведениями данного автора [5, 135]. Николай Карлович от себя и от учеников требовал досконального знания текста. Это, по его мнению, давало исполнительскую свободу: все внимание уделялось воплощению замысла [5, 226]. А. А. Ефременков, в течение года бравший уроки у Метнера, вспоминает, что «его требовательность в отношении максимально точного воспроизведения музыкального текста была абсолютна» [9, 131]. По словам его ученицы М. А. Гурвич, Метнер полагал, что трактовка исполнителя — это

раскрытие замысла автора [9, 127].

Читая дневники А. М. Метнер, понимаешь, что жизнь этого большого художника — подвижнический труд. Даже в сложных условиях постоянных переездов Николай Карлович регулярными занятиями поддерживал концертную форму. Этому же требовал и от учеников. П. И. Васильев вспоминает, насколько ответственно его учитель относился к ежедневности занятий. Фортепианное исполнительство сравнивал с цирковым искусством, поэтому большое значение придавал упражнениям [9, 79]. М. А. Гурвич вспоминает, как много работал Метнер над основами пианизма с новичками своего класса: добивался устойчивости посадки, полной свободы корпуса и всего пианистического аппарата. «Проверял на уроках все технические приемы, пользуясь упражнениями Брамса, которые очень рекомендовал, а также сам придумывал много упражнений в зависимости от недостатков учеников» [9, 127]. Упражнения Н. К. Метнера приведены в приложении в брошюре Н. К. Метнер «Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек», а также в качестве дополнительного материала в монографии Е. Б. Долинской «Николай Метнер» (2013).

В классе Метнера царил трепетное отношение к искусству, камертоном звучала «высокая настроенность души» Николая Карловича [9, 71]. «Слушайте, всматривайтесь, добирайтесь самостоятельно до смыслов музыки» — этот принцип, озвученный Метнером в «Музе и моде», лейтмотивом проходил через все занятия. А. В. Шацкес пишет об организации уроков в классе

Н. К. Метнера: «Обычно студенты класса Николая Карловича в течение 6–7 часов присутствовали на его занятиях... Это было неписанным законом. Занятия несли огромный познавательный смысл и доставляли величайшее наслаждение. Мы не только знали работу друг друга, постоянно наблюдая за ней, но даже иногда творчески участвовали в ней» [9, 105]. Метнер чрезвычайно увлекался на уроке, «занятия выходили подчас за рамки установленного времени» [9, 131]. Частные уроки также бывали весьма продолжительными. По свидетельству М. Дюпре, дочь которого училась у Метнера, занятия продолжались не менее трех часов [5, 226]. Н. К. Метнер, как истинный интеллигент, был очень строг к себе и чрезвычайно мягок с учениками. «Ему почти удавалось стереть ту грань, которую ставили между ними его громадное дарование и творческий опыт <...>, на его уроках ученики получали чрезвычайно много», — пишет в своих мемуарах художница А. И. Трояновская, друг семьи Метнеров [9, 139]. Ученики отмечают удивительную мудрость, чуткость и такт Николая Карловича. Со всем вниманием он пытался разобраться «не только в фортепианных способностях, но и в человеческих свойствах студентов», никоим образом не угнетая психику, развивая индивидуальные качества. Очень ценил, поддерживал и развивал в своих учениках художественную инициативу [9; 78, 106, 126].

Основную роль педагога Метнер видел в том, чтобы научить студента самостоятельной работе, уметь самому «критиковать и корректировать ее» [9, 128]. После ухода Метнера из консерватории его ученики еще год продолжали коллективные занятия — так

велика была сила традиции, заложенной их Учителем и потребность в особой творческой атмосфере. Число учеников Метнера невелико, но почти все они — яркие музыканты — исполнители и педагоги, сохранившие преданность Учителю и трепетное отношение к профессии, которая стала их жизнью. В России это — М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский, Б. Э. Хайкин, А. В. Шацкес, Н. В. Штембер, П. И. Васильев, Н. И. Сизов. За рубежом — концертирующая английская пианистка Эдна Айвз, дочь выдающегося французского органиста и композитора М. Дюпре Маргарита Дюпре, профессор Йельского университета Э. Греммон.

Таким образом, принципы русской фортепианной школы прослеживаются в исполнительской и педагогической деятельности Н. К. Метнера, крупнейшего музыканта XX века, являются базовыми как для него, так и для других музыкантов-пианистов.

Преломляясь через призму личности большого художника, тонкого музыканта они получили развитие в его творчестве. Интересны взгляды Метнера на некоторые проблемы фортепианной педагогики. Например, он считал, что для плодотворной творческой работы необходима свежесть восприятия и чувство удовольствия в процессе работы. Им предложены различные приемы для решения этого вопроса: не утомлять слух однообразным туше, динамикой (особенно форте), в занятиях постоянно менять звук, приемы, технику [7; 16, 22, 23]. Будучи концертирующим пианистом, он предостерегал от физического напряжения за роялем. Считал, что занятия при утомлении вредны, так как фик-

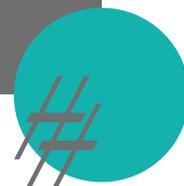
сируют напряжение, и это состояние запоминается, «записывается» в теле. «Вся игра, даже и в упражнениях, должна сводиться к удобству и благозвучию» [7, 37]. Параллельно с другими корифеями фортепианной педагогики Метнер ставил проблему «пения» на рояле, предлагая свое особенное туше — «песенное туше», игра плоскими пальцами — в противовес школьной догме о «круглых» пальцах [7, 29]. Бесценны его мысли и практический опыт в подготовке к сценическим выступлениям. Все эти и многие другие вопросы требуют детального рассмотрения и выходят за рамки данной статьи.

Исследуя проявление традиции русской школы фортепианного исполнительства в творчестве Н. К. Метнера, наблюдаем практическую идентичность многих его положений принципам других корифеев, стоявших у истоков русского профессионального пианизма, что позволяет сделать вывод об их универсальности и безусловной актуальности для современной музыкальной педагогики.

#### Литература

1. Андрианова О. В. Дидактические принципы русской фортепианной школы как педагогическая основа подготовки учителя музыки в вузе // Известия ВГПУ. Педагогические науки. 2017. № 5 (118). С. 36–41 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cyberleninka.ru/journal/n/izvestiya-volgogradskogo-gosudarstvennogo-pedagogicheskogo-universiteta/998593> (дата обращения: 07.06.2017).
2. Долинская Е. Б. Николай Метнер: монографический очерк. М.: Музыка, 1966. 198 с.

3. Долинская Е. Б. Николай Метнер. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. 328 с.
4. Житомирский Д. В. Н. К. Метнер (заметки о стиле) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/metner> (дата обращения: 12.11.2017).
5. Зетель И. З. Н. К. Метнер-пианист. М.: Музыка, 1980. 231 с.
6. Краткая философская энциклопедия. М.: Прогресс, 1994. 575 с.
7. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский, вступ. ст., комм. П. И. Васильева. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 71 с.
8. Метнер Н. К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.fatuma.net/text/musa-i-moda.pdf> (дата обращения: 16.07.2017).
9. Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. 359 с.
10. Петрученко О. А. Латино-русский словарь. Репринт IX издания 1914 г. М., 1994. 810 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bookre.org/reader/?file=1481355> (дата обращения: 05.06.2017).
11. Федорович Е. Н. Русская пианистическая школа как педагогический феномен. Директ-Медиа, 2014 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.libfox.ru/654103-elena-fedorovich-russkaya-pianisticheskaya-shkola-kak-pedagogicheskiy-fenomen.html> (дата обращения: 02.06.2017).



## Вольфганг Френкель в воспоминаниях его китайских учеников

**Фань Юй**

*аспирант кафедры истории  
музыки Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки*

*Научный руководитель:*

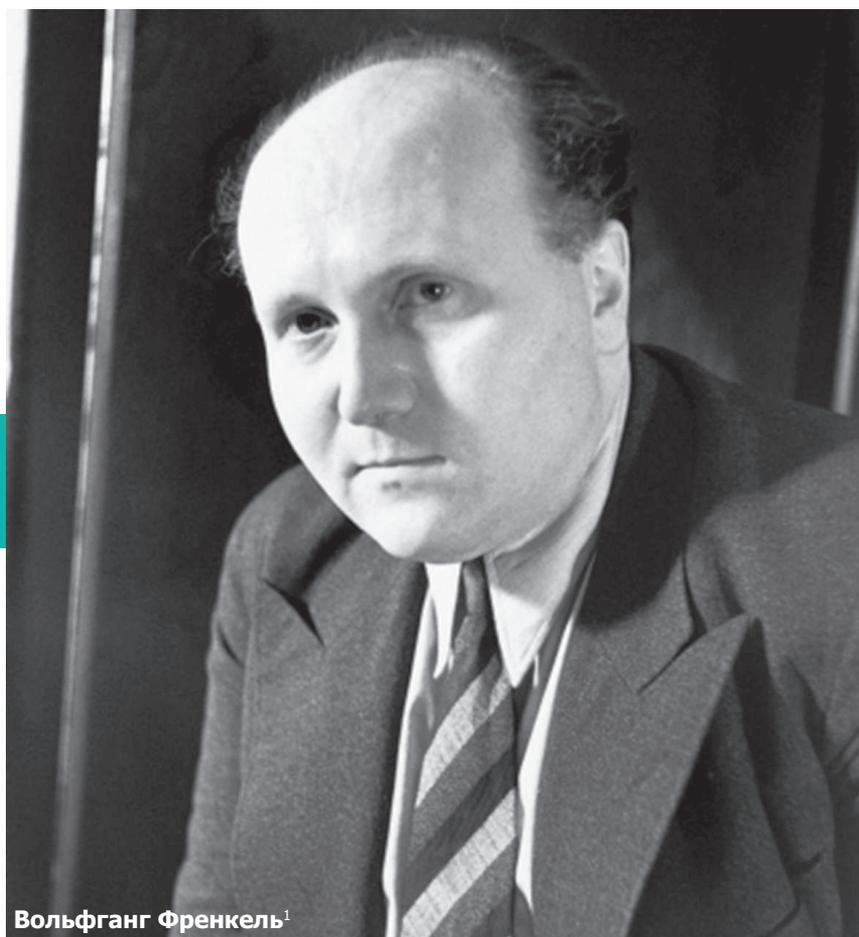
*д-р иск. Кром А. Е.*

*E-mail: fanyu-1@outlook.com*

*Статья посвящена  
педагогической работе немецкого  
музыканта Вольфганга  
Френкеля в Китае. Благодаря  
его деятельности китайские  
студенты впервые познакомились  
с атональной и серийной музыкой.*

**Ключевые слова:**

*Вольфганг Френкель, Шанхай,  
Сан Тун, Цинь Сисюань,  
атональная музыка, серийная  
музыка*



Вольфганг Френкель<sup>1</sup>

42

Вольфганг Френкель (1897–1983) — выдающийся немецкий композитор, исполнитель, педагог. В годы фашизма он был вынужден бежать из Германии в Шанхай. И хотя в Китае Френкель провел менее десяти лет — с 1939 по 1947 год — он внес значительный вклад в развитие музыкального образования и становление китайской академической музыки XX века.

Френкель родился в Берлине в культурной семье. Занятия музыкой с детства занимали важное место в его жизни: он брал уроки скрипичной игры, уроки альта, прошел курс фортепиано и

музыкально-теоретических дисциплин в консерватории Клиндворта–Шарвенки, и даже учился дирижированию (см. об этом: [1, 1164–1165]). Годы упорных занятий позволили ему сформироваться как профессиональному музыканту. Большую роль сыграла культурная атмосфера Берлина: этот город стал одним из крупнейших европейских центров нового искусства. Насыщенная театральная и концертная жизнь, общение с выдающимися современниками сформировали интерес Френкеля к актуальной музыке и особенно к творчеству композиторов Новой венской

школы. Неизвестно, общался ли Френкель с А. Шенбергом или его немецкими учениками лично в берлинский период своей жизни, но уже в начале 1930-х годов он заинтересовался додекафонным методом сочинения музыки. В 1938 году Френкель был арестован и помещен в концлагерь Заксенхаузен, где пробыл до 1939 года. Освободившись из заключения, он немедленно покинул страну. Его путь лежал в Шанхай, город, в котором в эти страшные годы нашли убежище более 12 тысяч еврейских беженцев [3].

Музыкальная жизнь Шанхая 1930–1940-х годов была чрез-

вычайно насыщенной, во многом благодаря многочисленным эмигрантам из Советской России и Европы. Их активная концертная, педагогическая, просветительская деятельность позволила китайским музыкантам выйти на новый профессиональный уровень. Френкель с первых месяцев пребывания в Китае принял участие в этом процессе: перекладывал произведения Генделя и Баха для разных составов, выступал в качестве скрипача, альтиста и пианиста с обширным камерным репертуаром, дирижировал хорами и оркестрами. В 1940 году Френкель начал работать в Шанхайском муниципальном оркестре под управлением Марио Пачи. Поддерживая местных исполнителей и первые коллективы, Френкель выступал как дирижер с Китайским молодежным оркестром, организованным его учеником Ли Дэлунем в 1942 году, а также с Китайским симфоническим оркестром [3, 127].

Параллельно с работой в оркестре музыкант начал преподавать в Шанхайской национальной профессиональной музыкальной школе (ныне — Шанхайская консерватория): с 1941 по 1947 год он вел занятия со студентами разных специальностей на кафедре композиции и теории музыки. Ко времени начала преподавательской деятельности Френкеля кафедру возглавлял Ли Вэйнин — композитор и педагог, получивший европейское образование в Париже и Вене в 1930-е годы. Учебное заведение находилось в непростой ситуации в связи с военными событиями — Шанхай был оккупирован японской армией.

Расцвет преподавательской деятельности Френкеля выпадает на период с 1945 по 1947 год,

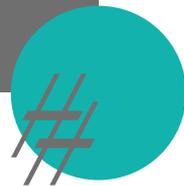
то есть на послевоенное время. Он вел все основные теоретические дисциплины, необходимые для формирования профессионального музыканта — курсы классической гармонии, строгой и свободной полифонии, анализа форм, оркестровки и композиции. В 1947 году по рекомендации своего ученика Дин Шаньдэ он был приглашен в Национальную музыкальную академию Нанкина, совмещая работу там с преподаванием в Шанхае. Кроме того, Френкель охотно давал частные уроки. Среди его воспитанников известные китайские композиторы — Дин Шаньдэ, Ли Дэлунь, Чжан Хао, Ден Эрпин, Сан Тун, Цюй Сисянь, Дун Гуангуан, Чжоу Гуанжэнь, Тан Чжэнфан, Сюе Янь, Чжан Нинхэ, Ли Инхай и другие.

В 1990-х – начале 2000-х годов в Китае были опубликованы воспоминания студентов Френкеля о своем учителе и его уроках, позволяющие оценить методы преподавания немецкого музыканта. Авторы описывают учебный процесс, опирающийся на изучение полифонии, принципов классической гармонии и формы, однако шанхайских учеников он поражал обилием абсолютно нового для них музыкального материала и его строгой систематизацией. В своей статье «Памяти Вольфганга Френкеля и Юлиуса Шлосса» их студент Сан Тун рассказывает о запомнившихся ему уроках полифонии: «Он учил нас правилам сочинения полифонических тем и методам их развития, анализировал с нами старинные формы. Он показывал, как писать двухголосные контрапункты: выстраивать простые и канонические имитации, грамотно развивать соотношение голосов, продумывать

драматургию и подход к кульминации. Курс завершался сочинением трехголосной инвенции. На занятиях Френкеля студенты не только постигали технику свободной полифонии Баха, но также осваивали основные полифонические принципы и методы работы с материалом, очень полезные для их будущей композиторской практики. На уроках, посвященных строгому письму, Френкель обращался к сочинениям Палестрины, часто анализировал Фрескобальди, глубоко погружаясь в их музыку» [4].

Другой ученик Френкеля, Цинь Сисюань, отмечает ясность и наглядность изложения материала, формирование практических навыков сочинения, а также взаимосвязь всех этапов обучения, образующую путь от простого к более сложному: «На занятиях по контрапункту всегда были представлены музыкальные примеры, в том числе «Двенадцать маленьких прелюдий», двухголосные и трехголосные инвенции, трехголосные и четырехголосные фуги И. С. Баха. Френкель ясно и лаконично объяснял специфику музыкальных форм и композиционных приемов, всегда опираясь на разработанный учебный план. После теоретической части следовали практические упражнения на разные формы. Обычно ученики писали стилизации, опираясь на произведения известных композиторов. Однако если у кого-то появлялся свой, оригинальный музыкальный материал, можно было обратиться к нему за консультацией в любое время.

На занятиях по композиции он предлагал рассмотреть сочинения разных форм и стилей. Сначала мы разбирали их характерные особенности, двигаясь от



простых схем к сложным (рондо, вариации, сонатная форма), затем ученики самостоятельно анализировали произведения и пробовали сочинять в заданных условиях. Соединение теории и практики в преподавательской работе делало его уроки интересными и запоминающимися» [5].

Большое внимание музыкант уделял проблемам драматургии: «Один из его уроков был специально посвящен организации драматургического профиля пьесы, связанного с последовательным движением к кульминации. Он рассказывал, как объединить усилия мелодии, ритма и гармонии, чтобы достичь постепенного напряжения и спада» [5].

Френкель не только объяснял студентам теорию композиционных техник, но также помогал развивать собственные творческие идеи и эстетический вкус. Один из таких уроков запомнился его студенту Цинь Сисюаню на всю жизнь: «Как-то на одно из занятий однокурник принес сольную фортепианную пьесу. Мне показалось, что она великолепна, так эмоционально он ее исполнил. Затем Френкель сел за инструмент. Он не стал повторять сочинение целиком, а выбрал лишь некоторые фрагменты с простейшими гармониями (I, IV, V). Он играл и спокойно говорил о том, что, опираясь на столь простые аккорды, невозможно написать интересную пьесу, рассказывал о важном значении гармонии в музыке великих мастеров» [5]. И хотя впоследствии, в годы Культурной революции, востребовано оказалось именно такое — примитивное по технике, но безупречное по идеологии массовое искусство [2], его ученики сумели сохранить эстетические идеалы и

творческие установки, заложенные в период обучения у Френкеля.

Дольше других студентов с учителем общался Сан Тун, начавший обучение в 1941 году. Занимаясь с ним основами гармонии и контрапункта, Френкель говорил о закономерностях обновления методов композиции. Сан Тун как никто другой из его китайских учеников проявлял интерес к современной европейской музыке, самостоятельно изучая ее по партитурам, хранящимся в консерваторской библиотеке. Ему были знакомы сочинения Дебюсси, Стравинского, Воан-Уильямса, Кодая, Бартока и Скрябина. По рекомендации учителя он начал осваивать симфонию Малера, которого Френкель характеризовал как «нашего великого мастера» [4].

Сочинения самого Френкеля в Шанхае не исполнялись, и писал он в этот период мало. За 8 лет им были созданы всего два произведения: «Три оркестровые песни» на стихи китайских поэтов династий Тан и Сун в переводе на немецкий язык (1941) и «Три двухчастные прелюдии» для фортепиано (1945). Оба цикла написаны в додекафонной технике, что говорит о заинтересованности Френкеля шенберговским методом композиции в этот период творчества.

Композитор редко делился с учениками своими замыслами, тем более ценны такие примеры из его творческой биографии. Цинь Сисюань вспоминает: «Однажды я и Тан Чжэнфан пришли на урок в дом учителя. Он сочинял музыку: на пюпитре фортепиано лежала небольшая карточка с нотными строчками, вероятно, 12-тоновая серия и ее транспозиции. Естественно, мы

захотели услышать новое произведение, и после наших уговоров он согласился. Френкель играл очень эмоционально, лицо раскраснелось от волнения. Я не смог тогда понять эту пьесу, она была слишком сложна, но эмоционально чрезвычайно меня тронула. В те годы я был уверен, что композитор, который пишет серийные опусы, в основном опирается на математические вычисления, рационально просчитывая музыкальный материал. Но в тот день он преподавал мне урок: если в основе сочинения лежат только числовые "расчеты" и автор сам не испытывает никаких эмоций, работа не вызовет ответный отклик аудитории» [5].

Френкель не только позволял студентам свободно экспериментировать, но активно поддерживал их стремление к новому. В условиях господства романтического стиля в Китае того времени Сан Тун в 1947 году под руководством Френкеля создал первую китайскую атональную пьесу — «Ночной пейзаж» для скрипки и фортепиано. Несколько месяцев спустя им было написано еще одно атональное произведение — «В далекой стране» для фортепиано (1947).

Сочинения Сан Туна вошли в историю музыки как первые атональные сочинения, написанные китайским композитором. И хотя они не вызвали тогда большого отклика в музыкальной среде в силу кардинально изменившейся культурной политики государства после событий 1949 года (время образования КНР) [2], эти произведения продемонстрировали возможность синтеза китайских национальных традиций (импровизационность, имитация звучания народных инструмен-

тов) и европейских методов композиции XX века.

Ученики Френкеля подчеркивали огромное влияние, которое он оказал на формирование их музыкального стиля. Немецкий композитор осознавал важность соединения европейского и китайского в практике сочинения и был убежден в необходимости слияния современных западных приемов и традиционных китайских истоков. По словам Сан Туна: «он утверждал идею синтеза фольклорной музыки и новых композиционных техник и видел в нем перспективный путь развития композиции» [4].

Итак, многогранная деятельность Френкеля в 1940-е годы способствовала формированию основ академического музыкального образования в Китае. Френкель сумел заложить необходимую базу преподавания теоретических дисциплин (гармонии, полифонии, анализа) и композиции на уровне европейских консерваторий, а также познакомил начинающих китайских музы-

кантов с самыми актуальными тенденциями австро-немецкой музыки первой трети XX века. А его собственное творчество вдохновило учеников на смелые эксперименты, связанные с отказом от традиционной тональности. О признании заслуг Френкеля говорит восторженное отношение к нему со стороны студентов: «Лучшие ученики Френкеля подхватили его дело в Китае, добившись успеха в композиции, преподавании, в теории и исполнительском искусстве. Конечно, многие из них продолжили обучение дальше, но своим взлетом они были обязаны той базе, которую дал им Френкель. Я горжусь тем, что был его учеником, большое ему спасибо!» [5].

#### Примечания

<sup>1</sup> Фото предоставлено музеем «Aus den Sammlungen des Jüdischen Museums Berlin» (Германия).

#### Литература

1. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Eighth

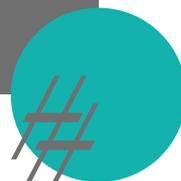
Edition / Revised by Nicolas Slonimsky, New York: Schirmer Books, 2001. P. 1164–1165.

2. Mittler B. Dangerous tunes: The politics of Chinese music in Kong Hong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiesbaden: Harrasowitz, 1997. 516 p.

3. Utz Ch. Cultural Accommodation and Exchange in the Refugee Experience: A German-Jewish Musician in Shanghai // Ethnomusicology Forum, 2004. Vol. 13. No. 1. P. 119–151.

4. 桑桐. 纪念弗兰克尔与许洛士 - 介绍两位原我院德国作曲教授. 音樂藝術 40 (1990/1), 10 (Сан Тун. Памяти Вольфганга Френкеля и Юлиуса Шлосса // Искусство музыки: журнал Шанхайской консерватории музыки, 1990. № 1. С. 10–12).

5. 秦西炫. 回忆沃尔夫冈·弗兰克尔. 音樂藝術(2001/1), 18–19 (Цинь Сисюань. Воспоминания о Вольфганге Френкеле // Искусство музыки: журнал Шанхайской консерватории музыки. 2001. № 1. С. 18–19).



## Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур)

**Чэнь Шуюнь**  
аспирант кафедры музыкальной педагогике и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки  
Научный руководитель:  
канд. иск. Суханова Т. Б.  
E-mail: 524198321@qq.com

На примере фортепианного творчества китайских композиторов Дин Шаньдэ, Чэнь Пэйсюня и Ван Лисаня, Сан Туна, Чжу Цзяньэра в статье рассматриваются влияния европейской музыкальной культуры на развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год. Анализируется деятельность представителей двух направлений, сложившихся в китайской музыкальной композиции к середине XX века, ориентированных на: усиление «национального», использование техник европейского музыкального авангарда.

**Ключевые слова:**  
китайские композиторы, фортепианное творчество, восприятие культурного наследия, Дин Шаньдэ, Чжу Цзяньэр, Ван Лисань

Статья создана при поддержке Китайского стипендиального фонда.

История развития национальной музыки в Китае в XX веке органично вписывается в концепцию Г. С. Кнабе, приведенную в его книге «Русская античность» [2]. В ней определены «три уровня восприятия культурного наследия минувших веков» [2, 19]. Первый уровень «состоит в заимствовании отдельных элементов этого опыта» (цит. по: [5, 4]), второй «связан с активным воздействием иной культуры, третий уровень представляет собой поглощение культурного опыта другой эпохи, отражающий появление нового синтеза "своего" и "чужого"» [5, 4]. Согласно Г. С. Кнабе, *энтелехия культуры* в широком смысле представляет основу любых видов взаимодействия культур. Суть его концепции относится не только к взаимодействию между различными национальными культурами, но и к взаимодействию элементов, принадлежащих к разным историческим эпохам, *внутри одной культуры*. Так, третий уровень «представляет собой поглощение определенным временем содержания, характера, духа и стиля минувшей культурной эпохи на том основании, что они оказались созвучными другой, позднейшей эпохе и способными удовлетворить ее внутренние потребности и запросы» [2, 19–20].

Обозначенные тенденции прослеживаются и в развитии китайского фортепианного искусства XX – начала XXI веков, которое подпитывалось не только за счет влияний европейской музыки, но и

«внутренними ресурсами» — идеями, стилистическими элементами древней китайской культуры, оказавшимися созвучными современным музыкально-эстетическим взглядам со второй половины XX века. Есть основания три уровня «восприятия культурного наследия» (по Кнабе) связать с этапами развития фортепианного искусства в Китае:

1) период заимствования отдельных элементов опыта иных культур: с 1915<sup>1</sup> по 1949 год<sup>2</sup>;

2) период активного воздействия иных культур: с 1950<sup>3</sup> по 1977 год;

3) «поглощение» опыта минувшей культурной эпохи: с 1978 года и до настоящего времени.

В рамках настоящей статьи хотелось бы подробнее осветить второй этап, который в предложенной периодизации включает и Культурную революцию (1966–1976). Социально-политические события этого десятилетия, изоляция КНР от других стран оказались сдерживающими факторами для активного освоения опыта иных культур, тем не менее опосредованное влияние европейской культуры продолжалось, но оно не носило явный характер, как до 1966 года. Это выражалось в использовании главным образом жанров европейской музыки в фортепианном творчестве китайских композиторов и в апроприации фортепианных приемов (характерных для европейского романтизма) в наиболее распространенных жанрах того периода — транскрипции и обработки.

Главное внимание в данной работе фокусируется на пятнадцатилетнем периоде — с 1950 до 1965 года<sup>4</sup>. Это время интенсивного пополнения национального фортепианного репертуара: по официальным данным ([7], [6, 10]), за эти годы было опубликовано свыше 230 фортепианных произведений.

Развитие фортепианного творчества имело разнонаправленный характер, и в этом процессе мы можем усматривать различные проявления синтеза «европейского» и «национального». Одна группа композиторов (к их числу принадлежит Дин Шандэ) была ориентирована на усиление «национального», творчество другой (ее идеологом можно считать Сан Туна) — вдохновляли композиторские техники европейского музыкального авангарда.

Попробуем проследить эстетические позиции каждой из групп.

Со времени основания КНР государство ставило задачи развития искусства в русле общей государственной политики и доступности музыки для народных масс. Одним из путей приобщения малообразованных слушателей к музыке, и к фортепиано в частности, стало обращение к китайской национальной стилистике, что подразумевало использование художественных образов, мелодических оборотов, ладовых систем, характерных для традиционной музыки Китая. Это направление начало развиваться через обогащение жанров обработки и переложения китайских народных мелодий, составляющих часть локальных культур различных регионов страны, а позже и национальных революционных песен для фортепиано.

Выдающийся композитор Дин Шандэ (丁善德, 1911–1995)

являлся глубоким приверженцем «национального» в искусстве, однако в его творчестве ясно просматриваются влияния традиций китайской (шанхайской) и европейской (французской) школ<sup>5</sup>. Его композиторская деятельность продолжалась почти полвека (1945 годом датировано создание фортепианной сюиты «Весеннее путешествие», а 1992 годом — последнее сочинение «Три пьесы для фортепиано на основе китайской народной песни» («中国民歌钢琴曲三首»)). Будучи автором симфонической и вокальной музыки (36 симфоний и многочисленных романсов), центральное место в его творческом наследии занимают фортепианные композиции — всего 48<sup>6</sup>.

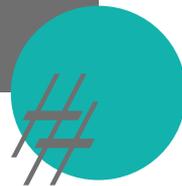
Дин Шандэ стал одним из первых национальных композиторов, обратившихся к детской тематике. Его цикл «Веселый праздник» (儿童组曲 «快乐的节日», 1953)<sup>7</sup> является одним из первых образцов детской фортепианной сюиты в КНР.

Своеобразным образцом, моделью для создания национальной фортепианной миниатюры стала пьеса Дин Шандэ «Первый танец Синьцзяна» («第一新疆舞曲», 1950). Ее основной тематизм заимствован из народной песни Синьцзяна «Песня кучера», а идея может быть отражена в тезисе: «жить, восхваляя нынешнюю жизнь, вспоминая о прошлой нищете, и с нетерпением ожидая новую» [6, 11]. Концепция «трехмерного осознания времени» (термин мой. — Ч. Ш.) — настоящего, прошлого и будущего — запечатлена в сложной трехчастной форме и темповом плане композиции «быстро–медленно–быстро». Она нашла отражение не только в

образцах фортепианной музыки китайских композиторов, но и в иных областях творчества. Как правило, идея «трехмерного осознания времени» легко распознавалась по названию произведений, которое непременно включало слово «Синьцзян» — например, Первая сюита «Синьцзян» Ши Фу («第一新疆组曲» 石夫, 1978), «Синьцзян каприччио» Чу Ванхуа («新疆随想曲» 储望华, 1978), «Второй танец Синьцзяна» («第二新疆舞曲», 1955) Дин Шандэ, «Танец Синьцзяна» Го Чжихона («新疆舞曲» 郭志鸿, 1958). Музыка «в стиле Синьцзян» была широко распространена в первые годы существования КНР.

Ощущение новизны окружающей жизни, темы праздника, радости стали центральными в китайских национальных произведениях 1950-х годов. Это подчеркивают сами названия произведений: фортепианная токката «Радостная весть» Дин Шандэ («托卡塔 (喜报)», 1958), пьеса для фортепиано «Фестиваль в деревне» Хуан Хувей («乡村的节日» 黄虎威, 1958), «Ночной фестиваль» Ляо Шэнцзина («火把节之夜» 廖胜京, 1953) и другие.

Близкие Дин Шандэ эстетические позиции отстаивал Чэнь Пэйсюнь (陈培勋, 1922–2006)<sup>8</sup>. Он шел по пути углубления «национального» в китайских фортепианных произведениях и в качестве исходного материала использовал образцы гуандунской народной музыки<sup>9</sup>. В его творчестве мы наблюдаем стремление к сохранению стилизованных черт оригинальных песен и отражению в фортепианном звучании тембров национальных музыкальных инструментов (гаоху, янцинь, гучжэн, гуцинь, дунсяо), которые использовались в гуандунской народной музыке.



Следует отметить яркую изобразительность в произведениях Чэнь Пэйсюня: например, в подражание глассандо гаоху в пьесе «Осенняя луна над спокойным озером» он использует арпеджио с короткими форшлагами, оживленная сцена рыночной суеты встает в пьесе «На рынке», где оригинально использована акцентировка в октавной технике в подражание звучанию гонгов и барабанов; в пьесе «Гром посреди засухи» высокий регистр фортепиано имитирует отчетливое звучание народного инструмента янцин, символизируя громовые удары.

48

В том же русле протекало творчество композитора Ван Лисаня (汪立三, 1933–2013)<sup>10</sup>, устремления которого, согласно мнению Ван Ина, были сосредоточены «на претворении в фортепианном творчестве национальных музыкальных традиций» [1, 19]. В его наследии 19 фортепианных композиций<sup>11</sup>, которые до настоящего времени востребованы в педагогическом и концертном репертуаре.

В историю китайской музыки Ван Лисань вошел как законодатель так называемого «стиля Шаньбэй», черты которого начали отчетливо проступать, начиная с фортепианной композиции «Лан Хуахуа» («蓝花花», 1953) — программной пьесы, созданной на основе легенды о девушке Лан Хуахуа, которая подняла бунт против господства помещиков.

Особенности стиля Шаньбэй можно охарактеризовать следующим. Для шаньбэйских народных песен свойственно эпическое повествование. Мелодия состоит из четного количества фраз (в основном из двух), две фразы составляют структурную ячейку, которую условно можно назвать

периодом. Ее отличительной чертой является то, что ритмическая длительность, завершающая первую фразу, протяженнее всех остальных длительностей, что дает эффект ожидания следующей фразы. В интонационной структуре преобладают квартальные интервалы, они являются важнейшей особенностью мелодики стиля Шаньбэй. Например, в народной песне «Лан Хуахуа» (ниже приведена ее транскрипция для фортепиано Ван Лисаня) центральный тон *d* в каждой из фраз обрамляется квартальными интонациями — *d-g* и *d-a* (пример № 1).

ров 1950–1965 годов влияние европейской музыкальной эстетики не достаточно ярко выражено, что было обусловлено следующими причинами. Вектор политики Мао Цзэдуна в отношении литературы и искусства был направлен на их «служение идеям китайской революции». Современную западную музыку как продукт «духовного загрязнения окружающей среды» коммунистические лидеры запрещали. Подобные установки вынуждали композиторов быть предельно осторожными в проявлениях творческой индивидуальности.

Пример 1

Элементы стиля Шаньбэй также проявились и в фортепианных пьесах других китайских композиторов, среди примеров назовем «Небо освобожденных районов» Чу Ванхуа («解放区的天» 储望华, 1963), Четыре шаньбэйские народные песни Ван Цзянчжуна («陕北民歌四首» 王建中, 1972–1974), Вариации на тему шаньбэйской народной песни Чжоу Гуанжэня («陕北民歌主题变奏曲» 周广仁, 1976) и др.).

Темпы развития второго направления в китайском фортепианном искусстве с его усиленным вниманием к техникам европейского музыкального авангарда были более сдержанными<sup>12</sup>. В творчестве китайских композито-

Второе направление связано с творчеством шанхайского композитора Сан Туна (桑桐, 1923–2011)<sup>13</sup>, который одним из первых в Китае создает фортепианные произведения с использованием атональной техники. В 1947 году им была создана пьеса для скрипки и фортепиано «Ночной пейзаж», в которой В. Н. Холопова усматривает «глубокое освоение стиля нововенской школы с его сумрачным колоритом, своеобразной аккордово-полифонической фактурой и гармонией, опирающейся на диссонанс и внетональную гемитонику» [4, 244]. Подобное внимание к стилю нововенцев неслучайно: Сан Тун обучался в Шанхайской консер-

ватории под руководством немецкого композитора Вольфганга Френкеля (W. Fraenkel), а затем — австрийца Юлиуса Шлосса (J. Schloss), которые оказали большое влияние на формирование его музыкального мышления.

За период творческой деятельности им создано 46 фортепианных произведений (при этом большая часть — до Культурной революции), в их числе — три увертюры для фортепиано («序曲三首», 1954), «Детская фортепианная сюита» (儿童小组曲, 1958), Две маленькие пьесы («小曲两首», 1958–1959), Каприччио («随想曲», 1958–1960) и др. пьесы. Большое внимание в творчестве Сан Туна уделено обработкам для фортепиано соло, среди них — «Семь обработок монгольских народных песен» («内蒙古民歌主题小曲七首», 1953), «Двадцать две обработки народных песен народности мяо для фортепиано» («苗族民歌钢琴小曲二十二首», 1959). Уже по названиям пьес становится ясно ориентация автора на народное творчество. Именно на этой основе он предпринимает смелые попытки *синтезирования национального мелодизма с атональной техникой*. Среди ярких примеров подобного синтеза — фортепианная транскрипция Сан Туна песни Ван Луобина «В этом далеком месте» («在那遥远的地方», 1947), созданной в 1939 году на основе казахского фольклора (пример № 2).

Развитие китайской фортепианной культуры того периода не ограничивалось только европейскими влияниями. В начале 1950-х годов с установлением дружеских отношений СССР и КНР в целях развития китайского искусства и музыкального образования правительство приняло решение об отборе шести лучших



Пример 2

учителей и студентов Центральной консерватории, в их числе У Цзуцзян, Чжу Цзяньэр, Ду Минсинь и другие<sup>14</sup>, для обучения в Московский государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Это событие открыло новую страницу в истории музыки и музыкального образования в Китае. Практически все дипломированные специалисты стали композиторами, а годы обучения в СССР позволили им воспринять лучшие традиции советской музыкальной культуры и претворять их в своем творчестве.

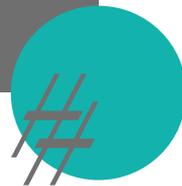
Только за период обучения в СССР перечисленными выше студентами-композиторами были созданы «Тема с вариациями» У Цзуцзяна («主题与变奏曲», 1954), Этюд («练习曲», 1955) и Вариации («变奏曲», 1956) Ду Минсиня, Две прелюдии для фортепиано («序曲两首», 1955), «Тема с вариациями» («主题与变奏曲», 1956), Баллада «Сы Фан» («钢琴叙事诗"思凡"», 1958) Чжу Цзяньэра, Две прелюдии для фортепиано («序曲两首», 1955), «Тема с вариациями» («主题与变奏曲», 1956) Цюй Вэя, «Тема с вариациями» («主题与变奏曲», 1955), «Танцевальная музыка» («舞曲», 1956) и Соната для фортепиано «Песня о молодежи» («钢琴奏鸣曲—青春之歌», 1959) Цзоу Луа, фортепианный цикл «Русалка» («鱼美人», 1959) Ду Минсиня (совместно с У Цзуцзяном). В приведенном переч-

не обращает на себя внимание популярность жанра темы с вариациями и довольно широкое использование непрограммной музыки, что было весьма нехарактерно для китайской национальной традиции.

Очевидным представляется влияние на китайских композиторов идеи создания искусственных ладов (Н. Римский-Корсаков, О. Мессиа́н, П. Хиндемит). Она была развита одним из «советских студентов» Чжу Цзяньэром, начавшим экспериментировать с пентатоническими ладами. В вариационном цикле в экспонировании главной темы он объединил два китайских лада, получив девятиступенный лад (пример № 3). Вот что по этому поводу композитор написал в своих мемуарах: «...Я преодолел ограниченность звукоряда пентатоники, объединив я-юе и янь-юе лады. Таким образом, получил девять тонов вместо пяти, что значительно расширило возможности гармонии» [8, 38].

В примере мы видим, как объединение двух звукорядов<sup>15</sup> дает девятиступенный звукоряд, содержащий в своей структуре две хроматические последовательности: *e-f-fis-g* и *a-b-h-c* (пример № 4).

Чжу Цзяньэр выдвигает мысль о наличии «параллельных тональностей» в китайской пентатонической системе. Явление, описанное им, можно было



наблюдать в образцах китайской оперы «Чуаньцзюй Гаоцзян» (川剧高腔) и «Циньцзян» (秦腔) [8, 39], однако в теоретических работах не было ранее отражено.

Использование параллельных тональностей можно проследить на примере фортепианной композиции Чжу Цзяньэра «Тема с вариациями»: основная тема излагается в *g-чжи ладу*, в шестой вариации она изменяется на параллельную тональность *g-юй-лад*.

По сравнению с европейскими ладами, где параллельные то-

нальности располагаются друг от друга на расстоянии малой терции, в китайской ладовой системе этот интервал составляет большую секунду (это определяется по местоположению главного тона — гун), несмотря на то, что первый звук параллельных тональностей совпадает. В отличие от европейской ладовой системы звуковой состав параллельных тональностей не сохраняется неизменным (см. *пример № 5*, где в *g-юй ладу* по сравнению с *g-чжи ладом* меняется два тона).

и дать обнаруженному явлению конкретное определение с использованием терминологии европейского музыкознания.

Подводя итоги, отметим, что два основных направления, по которым шло развитие фортепианного творчества композиторов КНР в 1950–1965 годы, оказались не столь далеки друг от друга. Композиторы, работавшие в жанрах фортепианной музыки, не только активно использовали достижения европейской культуры, но и перерабатывали собственный культурный опыт, что в итоге порождало синтез «национального» и «европейского» в разных соотношениях для каждого художественного образца. Целью композиторов являлось, с одной стороны, сохранение традиций и продвижение национальной культуры, а с другой — освоение новых методов, чему способствовала опора на техники западноевропейской музыки XX века. Историческое значение этого периода заключается в том, что были заложены основы для развития китайской фортепианной музыки в XXI веке, полном новых художественных идей и открытий.

50

Moderato

Пример 3

Пример 4

Пример 5

Можно предполагать, что сформированный в рамках советского музыкального обра-

зования системный подход к анализу музыкальных явлений, позволил Чжу Цзяньэру выявить

#### Примечания

<sup>1</sup> 1915 годом датировано первое национальное произведение для фортепиано — пьеса «Мирное шествие» («和平进行曲») Чжао Юаньжэна.

<sup>2</sup> В опусах этого периода китайские композиторы были полностью ориентированы на создание музыки по европейским образцам (речь идет фактически о подражании произведениям романтического стиля).

<sup>3</sup> Начало этого периода — с 1950 года — обусловлено созданием первой после основания КНР (1 октября 1949) фортепианной компо-

зиции Дин Шандэ «Первый танец Синьцзяна» («第一新疆舞曲»).

<sup>4</sup> В 1965 году была создана фортепианная композиция, завершившая этап развития китайского фортепианного искусства перед Культурной революцией — Инь Чэнциуна «Веселая нация и» («快乐的啰唆» 殷承宗).

<sup>5</sup> В 1928 году он поступил в Шанхайскую консерваторию, изначально обучаясь игре на пипе, а лишь через год начал осваивать фортепиано (его преподавателями были Б. С. Захаров (фортепиано) и Хуан Цзы (полифония)). Практически через 15 лет (с 1947 года) он продолжил свое образование в Парижской консерватории, где обучался композиции в классах А. Онеггера и Н. Буланже. С 1956 года — проректор Шанхайской консерватории.

<sup>6</sup> Творчество Дин Шандэ не претерпело какой-либо значительной эволюции.

<sup>7</sup> Сюита состоит из пяти частей: № 1 «Путешествие в деревню» («郊外去»), № 2 «Бабочки» («扑蝴蝶»), № 3 «Скакалка» («跳绳»), № 4 «Игра в жмурки» («捉迷藏»), № 5 «Праздник танца» («节日舞»).

<sup>8</sup> В 1928 году Чэнь Пэйсюнь поступил в Шанхайскую консерваторию, где обучался под руководством Тан Сяолиня (谭小麟). После Японо-китайской войны продолжил образование в учебных заведениях Гонконга, Чунцина, Шанхая. После 1949 года — профессор Центральной консерватории.

<sup>9</sup> Всего в наследии Чэнь Пэйсюня пять фортепианных композиций: «На рынке» («卖杂货», 1952), «Две бабочки» («双飞蝴蝶主题变奏曲», 1953), «Хочу весны» («思春», 1959), «Гром посреди засухи» («旱天雷», 1959),

«Осенняя луна над спокойным озером» («平湖秋月», 1973).

<sup>10</sup> Ван Лисань обучался в Сычуаньской художественной школе, с 1951 — в Шанхайской консерватории под руководством Дин Шандэ и Сан Туна.

<sup>11</sup> Большинство произведений Ван Лисаня было создано после 1977 года (в период Культурной революции он был выслан).

<sup>12</sup> Согласно мнению В. Н. Холоповой, китайский авангард формируется только после 1976 года, по окончании Культурной революции, когда в стране складывается более или менее благоприятная культурно-политическая ситуация.

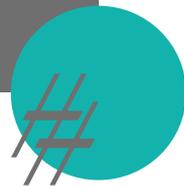
<sup>13</sup> Сан Тун (桑桐, 1923–2011) — композитор, педагог и музыкальный теоретик. В 1986–1991 годах занимал должность ректора Шанхайского консерватории и профессора факультета композиции.

<sup>14</sup> Известно, что У Цзунцзян учился в классах Е. И. Месснера (композиция), С. В. Евсеева и С. С. Скребкова (полифония), Д. Р. Рогаль-Левецкого (инструментовка); Ду Минсинь — у профессора М. И. Чулаки; Чжу Цзяньэр, Цюй Вэй (瞿维) и Цзоу Лу (邹鲁) — в классе С. А. Баласанян.

<sup>15</sup> В своей диссертации Пэн Чэн указывает на существование данного звукоряда, однако вопрос о его происхождении автор опускает, констатируя факт наличия дополнительных четырех тонов, известных «в современной китайской теории музыки, как бянь-гун (变宫), бянь-чжи (变徵), цин-цзюе (清角), жунь (闰)» [3, 13]. Также он упоминает о творческих экспериментах Чжу Цзяньэра, акцентируя мысль на том, что «идея политональности была почерпнута <...> из народной музыки, поскольку именно в ней находятся корни обновления композиционной техники» [3, 20].

## Литература

1. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореферат дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2009. 25 с.
2. Кнабе Г. С. Русская античность. М.: Музыка, 2000. 238 с.
3. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2011. 22 с.
4. Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
5. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2015. 26 с.
6. 梁茂春 «百年琴韵——中国钢琴创作的第二次高潮(一)» (Лян Маочунь. Музыка века фортепиано: второе достижение китайского фортепианного творчества (I) // Фортепианное искусство. 2015. № 9. С. 13–26).
7. 叶小纲 «新时期钢琴曲集锦» (上册) (Е Сяоган. Коллекция фортепианной музыки. Пекин: Изд-во Центральной консерватории, 2016. 142 с.).
8. 朱践耳 «踏入音乐圣殿 – 五年的留学国外时期 (1955–1960)» // 朱践耳 «朱践耳创作回忆录» (Чжу Цзяньэр. В мире музыки — обучение за рубежом (1955–1960) // Воспоминания. Творчество Чжу Цзяньэра / сост. Чжу Цзяньэр. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. 261 с.).



## Некоторые стилевые особенности творчества Тимофея Бузины для аккордеона

**Юпалайнен Екатерина Михайловна**  
 преподаватель  
 Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова  
 Научный руководитель:  
 канд. иск. Гусева А. В.  
 E-mail: iupalainenekaterina@gmail.com

52

*В статье освещается творчество петербургского композитора Тимофея Бузины для аккордеона. Выделяются основные стилевые особенности двух сюит композитора — «Отражения» и «Сказка», а также его произведения «Pass it over, man».*

### **Ключевые слова:**

*аккордеон, Петербург, минимализм, сюита, вариантность*

В Петербурге в начале XXI века, благодаря деятельности профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова В. Е. Орлова, все больше возрастает интерес композиторов к аккордеону. С начала 2000-х годов создано пять сольных произведений и более десяти для ансамблей различных составов

с участием данного инструмента. Среди авторов этих сочинений можно назвать достаточно известные фамилии, такие как Игорь Друх, Михаил Светлов. Однако есть также фамилии более молодых, но от этого не менее интересных композиторов. К примеру, Нины Синяковой, автора первой «петербургской» сонаты для аккордеона, и Тимофея Бузины, творчество которого, рассмотрим более подробно.

Тимофей Бузина родился в 1977 году в Екатеринбурге. Еще в раннем возрасте начал обучаться игре на виолончели в музыкальной школе в Челябинске, затем продолжил образование на факультете истории и теории музыки Челябинского музыкального колледжа им. П. И. Чайковского, параллельно занимаясь композицией в классе профессора А. Д. Кривошея. Позже, поступив в Уральскую государственную консерваторию им. М. П. Мусоргского на кафедру композиции, обучался у профессоров Н. М. Пузея, А. Н. Нименского и В. А. Кобекина, а в 2004 году окончил аспирантуру Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова под руководством профессора С. М. Слонимского. В 2005 году он получил стипендию для участия в Летнем музыкальном фестивале Фонтенбло (Франция), где изучал композицию под руководством А. Бона и А. Госсена.

В список сочинений Тимофея Бузины входят несколько симфонических сюит и концертов, балет «Антигона», премьеры ко-

торого состоялась в 2005 году в Киммел-центре исполнительских искусств (Филадельфия, США), камерный балет «Да Винчи», кантата для хора а cappella «Холодный сон» на стихи В. Я. Брюсова, две кантаты для солистов с оркестром («Бледное солнце» на стихи М. А. Кузьмина для баритона с оркестром, «Пламя сердца» на стихи латиноамериканских поэтов для сопрано и баритона с оркестром), камерная инструментальная и вокальная музыка, а также ряд сочинений в жанре электроакустической музыки (одно из которых получило первую премию на Фестивале-конкурсе электроакустической музыки «SYNC 2010» в Екатеринбурге). К настоящему времени для аккордеона композитором созданы две сюиты («Отражения», «Сказка») и произведение «Pass it over, man» («Передай по кругу») для аккордеона, виолончели, кларнета и фортепиано.

«Pass it over, man» — это первое сочинение Т. А. Бузины с участием аккордеона, которое было написано в 2007 году для ансамбля «QuARTu». Премьера состоялась в марте 2008 года на концерте, посвященном 75-летию Союза композиторов Санкт-Петербурга. А в 2016 году Т. А. Бузина сделал авторское переложение пьесы для состава: скрипка, фортепиано, аккордеон.

Важной особенностью данного произведения является соединение современных методов композиции и элементов севе-

ро-американской народной музыки.

Жанровой основой пьесы становится ямайское регги, черты

которого можно найти в характерном ритме аккомпанемента.

**Loose** T. Buzina

V.V.

Пример 1

Кроме того, влияние африканской музыки ощущается в мелодической линии, опирающейся на пентатонику и построенной по очень коротким фразам со свободным вариационным развитием. При этом мелодия импровизационного характера сочетается с остинатным ритмом аккомпанемента, образуя полиритмию.

Форма произведения — сложная трехчастная, крайние разделы напоминают куплетную форму (запевно-припевной структуры), что подчеркивает связь с жанром регги, опирающемся на традиции народной вокальной музыки.

Весьма любопытна средняя часть, где в партии фортепиано

проходит трехголосный канон с шагом вступления голосов в одну четверть. Благодаря непрерывной пульсации мелких длительностей (шестнадцатых и восьмых) и вариантному преобразованию первого звена канонической имитации, данный раздел приобретает черты минимализма:

V.V.

Пример 2

Еще одной характерной чертой данного произведения становится неквадратное строение разделов (по три, шесть или девять тактов) и использование

переменного метра (3/4, 3/4, 4/4).

В этом сочинении уже прослеживаются основные особенности стиля композитора, кото-

рые позднее более ярко проявятся в сольных произведениях для аккордеона, первым из которых стала сюита «Отражения», написанная в 2012 году.



Пример 4

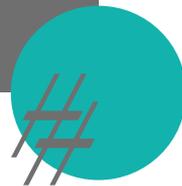
Пример 5

ль», «Гроза», «Песнь любви (Ноктюрн)», «Битва за червяка». Каждая из частей имеет эпиграф, написанный композитором для того, чтобы облегчить юным исполнителям понимание образного содержания музыки. Он либо точно соответствует развитию музыкального сюжета, либо передает общее настроение части.

Вся сюита похожа на небольшое театральное действие, где каждая часть является отдельной мизансценой, после которой происходит смена декораций и персонажей.

При кажущейся простоте и доступности музыкального языка прослеживаются характерные для стиля композитора черты. Например, весь тематический материал

первой части интонационно вырастает из фигурации аккомпанемента, то есть используются те же принципы работы с микроэлементами, что и во второй части сюиты «Отражения». В части «Тролль» ведущим способом структурирования формы, также как это было в произведении «Передай по кругу», становится «деление на три» (фразы из трех тактов, период из



трех предложений). То есть выявляется типичное для данного композитора стремление уйти от «квартности». В третьей части цикла («Гроза») наблюдается принцип повторы и вариантности (к примеру, вторая фраза темы уже является варьированным повтором первой).



56

### Пример 6

В четвертой части «Песнь любви» преобладает полифонический принцип развития материала.

Таким образом, используя современные средства работы с музыкальным материалом, композитор создал очень разнообразный, интересный и доступный для детского восприятия цикл. Также важно подчеркнуть, что сюита «Сказка» имеет методическую ценность: каждая часть содержит большое количество инструктивного материала, направленного на освоение различных исполнительских навыков.

В заключение хотелось бы отметить, что творчество Т. А. Бу-

зины для аккордеона представляет собой разноплановые и высокохудожественные произведения, в которых искусно сочетаются современные методы композиторской техники, красочность и самобытность музыкального языка. Эти сочинения способны обогатить академический концертный репертуар аккордеонистов.

### Примечания

<sup>1</sup> В. Н. Холопова: «Основы минималистского произведения составляют: использование простейшего, минимального музыкального материала (отсюда и "минимализм"), его многочисленные повторения как способ

организации, создание статичной и "бесконечной" музыкальной формы, без классического "развития", то есть активного преобразования материала» [1, 361].

<sup>2</sup> «Благодаря повторности как ведущему средству развертывания музыкального материала во всем сочинении, установилось понятие "репетитивный метод", означающий циклы повторений коротких музыкальных формул (patterns)» [1, 361].

### Литература

1. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.