

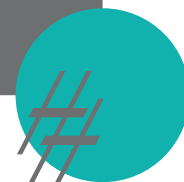


Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

Му-
зы-

ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

каль-
ное

**Органное чтение**

Скульская З. А. Орган сквозь призму 800-летия культуры Нижнего Новгорода	2
Бардин А. А. Наследие Аристиды Кавайе-Колля в электронном органостроении	7
Глазкова Ю. В. Аутентизм в зеркале исторического органа	12
Горохова Л. В. Органное творчество Жана Алена: вопросы стиля, содержания и формы	17
Бестужева О. С. Жан Лангле: исполнительские особенности интерпретации органного сочинения С. Франка	20
Золотовский В. П. Великие органисты-импровизаторы: Георг Фридрих Гендель	27
Новоселов А. Е. Органное образование в США	31
Парадиз Е. Подготовка абитуриентов-органистов в США: методы XXI века	34

Теория и история музыки

Бурцев М. Ю. Эдуард Ганслик о содержании в музыке: диалог критики и науки	38
Василенко О. А. Классическая музыка в медиапространстве YouTube: проблемы и новые возможности	42
Ильин Ф. С. Перспективность метода просопографии в исследованиях истории ударных инструментов	47
Кадыков Н. С. Проблема финала «Хованщины» в зеркале эпистолярного наследия Модеста Мусоргского	51
Федусова А. А. «Дегенеративная музыка»: к вопросу терминологии	56
Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций	61
Яшенков И. А. Оперное творчество С. М. Слонимского как жанровый и культурный диалог	64
Матюшонок И. А. Звуковой образ Сонаты для скрипки и фортепиано Э. Денисова	69

Музыкальное исполнительство и педагогика

Конасова Д. Д. Влияние искусства А. В. Неждановой на творчество композиторов-современников	74
Костылева О. М. Вспоминая Маргариту Александровну Саморукову	78
Сорокина Я. Ю. Профессионально-ориентированное обучение музыканта в современной России	81
Суслов Е. С. К вопросу о конвенциональном характере музыкальной науки	85
Щикунова Т. Е. Методика обучения игре на фортепиано в современных условиях	89
Махначева Т. В. Музыкальное просветительство как форма детского творчества	93

Научный журнал

Издается 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

Е. В. Приданова

Заместитель главного редактора

Я. Ю. Сорокина

Редакционная коллегия

А. М. Меркулов

А. Куртев (Болгария)

Му Цюаньжи (КНР)

О. П. Сайгушкина

Т. Я. Железнова

О. М. Зароднюк

Т. Р. Бочкова

Т. Е. Щикунова

А. А. Евдокимова

О. А. Воробьева

И. А. Юсупова

Б. В. Косяченко

Е. В. Артемьева

Компьютерная верстка А. С. Платонова

Дизайн обложки В. А. Музыченко

Корректор Л. А. Зелексон

Подписано в печать 30.12.2021.

Дата выхода в свет 30.12.2021.

Формат 60*84/8. Усл. печ. л. 11,16.

Тираж 100 экз. Заказ № 288.

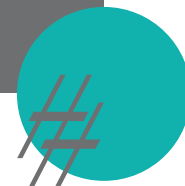
Отпечатано: ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки»
603950, Нижний Новгород, ГСП-30,
ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Свободная цена

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



Полные тексты выпусков журнала «Музыкальное образование и наука» размещаются в базах данных компании EBSCO Publishing на платформе EBSCOhost.



ОРГАННЫЕ ЧТЕНИЯ

Орган сквозь призму 800-летия культуры Нижегородского Новгорода

Научная статья
УДК 786.6

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 2–6

Скульская Заряна Александровна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижегород, Россия, askulskiy@gmail.com*

В статье рассматривается развитие органного искусства в Нижнем Новгороде (Горьком), начиная с середины XIX века и до настоящего времени. Автор характеризует все органы, установленные в различных организациях города, выявляет значимые с точки зрения развития концертного органного исполнительства события и персоналии.

Ключевые слова: орган, Нижний Новгород, история органа, 800 лет

Для цитирования: Скульская З. А. Орган сквозь призму 800-летия культуры Нижегородского Новгорода // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 2–6

2

ORGAN READINGS

Organ through the prism of the 800th anniversary of Nizhny Novgorod culture

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 2–6

Skulskaya Zaryana A.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
askulskiy@gmail.com*

The article examines the development of organ art in Nizhny Novgorod (Gorky) from the middle of the 19th century to the present day. The author characterizes all the organs installed in various organizations of the city, identifies events and personalities that are significant from the point of view of the development of concert organ performance.

Key words: organ, Nizhny Novgorod, organ history, 800 years

For citation: Skulskaya Z. A. Organ through the prism of the 800th anniversary of Nizhny Novgorod culture // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 2–6

Нижнему Новгороду 800 лет — цифра загадочная и интригующая. Хочется не только зрительно оценить эту цифру, но и поразмышлять, что в ней заложено. Однако сколько ни пытайся вглядываться в это необозримое временное пространство, по-настоящему сможешь увидеть лишь то, что ближе всего расположено ко времени собственного существования.

Так, мы знаем точно, что началом развития органной культуры в Нижнем Новгороде следует считать середину XIX века. Именно в это время в городе строились иноверческие церкви, которые приобретали органы [1].

К концу XIX века в городе было 56 церквей. Среди них 5 иноверческих: армянский храм, мусульманская мечеть, синагога, католическая и лютеранская церкви. По их уставу только католическая и лютеранская имели органы. Возникновение и количество иноверческих церквей было связано с особенностями духовной жизни каждого города, его размером, численностью и составом населения.

Исторически сложилось так, что население Нижнего Новгорода было смешанным по национальному признаку и вероисповеданию. С конца XVIII столетия в городе проживали немцы, голландцы, испанцы, французы, а также австрийцы, поляки, греки, армяне и мусульмане. Каждая часть населения не православной веры хотела иметь свой храм для богослужения.

Польский костел возводился на Зеленском съезде в 60-е годы XIX века. Он был построен в стиле византийской часовни: в форме прямоугольника из красного кирпича, рельефы швов были побелены. Все украшения в ин-

терьере и снаружи были белого цвета: вход украшали колонны белого цвета, пол в церкви был сложен из белых известковых плит, на хорах стоял орган, белый цвет которого венчал собой ансамбль всех белых украшений церкви.

В рассказе «Ледоход» М. Горький вспоминал об органе польского костела: «Город, прилепившийся к горе, поет колоколами всех колоколен, поднятых в небо, словно белые трубы любимого мною органа в польском костеле». Этот орган фигурирует в описи имущества церкви за пятилетие с 1876 по 1881 г. Священник Домбрович 9 июня 1907 года написал: «Церковный орган состоит из 9 регистров: 7 в виолине и 2 в педали; всего 516 труб деревянных и металлических. Все трубы помещаются в деревянном шкафу, выкрашенном белой масляной краской с позолоченными украшениями. Мех один, находящийся в шкафу, в нижней его части. Клавиатура построена отдельно, впереди органа; клавиши обложены слоновой костью и черным деревом». Неудивительно, что в художественном воображении писателя возник образ органа с белыми трубами.

Первый орган католической церкви был не единственным. После переезда церкви в Холодный переулок в 1907 году в ней был установлен орган современной немецкой фирмы «Gebrüder Riger» («Братьев Ригер») с 2 мануалами и педалью. Подобный орган с 2 мануалами, 18 регистрами и педалью со швеллером был в этот же год установлен в лютеранской (немецкой) церкви, располагавшейся на Большой Покровской улице в центре города. В этом районе исторически жили дворяне, отставные пол-

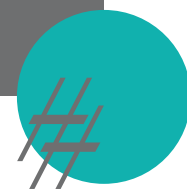
ковники и генералы, титулярные и надворные советники.

Лютеранская церковь стала ярким архитектурным явлением в Нижнем Новгороде. Она была красиво и удобно расположена, хорошо видна с далеких подступов. Возводилась она в 1821 году (а значит, в 2021-м ей было бы 200 лет) по проекту члена Петербургской строительной компании Бежанова и под контролем нижегородского архитектора Ефимова.

Интерьер церкви представлял собой двухсветный зал со сводчатым цилиндрическим потолком, деревянным полом. На высоте второго этажа — галерея. На хорах располагался орган немецкой фирмы «Зауэр» XIX века.

Администрация иноверческих церквей проводила открытые органные концерты, получившие название «Духовные концерты». Они были платными, доступными для всех желающих без ограничений. Открытый характер их подтверждается наличием рекламы и рецензий в периодической печати. Программы концертов строились из сольных и ансамблевых органных сочинений (с певцами, инструменталистами). «На этих концертах публика не разговаривает, не аплодирует и не просит повторения, одним словом лишена возможности ощутительно высказать свое присутствие. Остается только музыка, чистое впечатление от музыки, оберегаемое святостью стен от всяких побочных впечатлений, раздражений от мелких и крупных досад» [1].

Органистом церкви был немец Иван Геншке. В его репертуаре были сочинения, характеризующие его профессиональную подготовленность: Бах — Прелюдия и фуга Ми-бемоль мажор



4

(крупное и виртуозное сочинение), Мендельсон — Сонаты соч. 65 № 1, 2 и 6. Кроме этого он играл музыку Гессе, Керубини, Листа, собственные пьесы. На один из концертов пресса отозвалась так: «Большая программа концерта была исполнена без перерыва. Однако, никакого утомления после 13 больших и малых духовных пьес не чувствовалось. Проникнутые религиозным чувством и религиозной мыслью, они доставили истинное наслаждение всем тем, кто ждет и ищет не развлечения только. Конечно слушателей было совсем немного» [1]. Это далеко не единичный пример из высказываний прессы, характеризующей слушательскую аудиторию на концертах в Нижнем Новгороде. Вот еще пример: «Только ведь Бородиным, Скрябиным и другой серьезной музыкой господ нижегородцев не проймешь: за это вам могут поручиться концерты, собирающие всегда ничтожную кучку публики и дающие всегда убыток». Или вот реакция на идею создать в городе «Музыкальную газету»: «Что же, вещь не вредная, хотя и весьма рискованная в городе, где интересующихся музыкой можно по пальцам перечесть» [1].

В эти годы в городе не было консерватории. Музыканты, заканчивая музтехникум, уезжали в Москву или Санкт-Петербург для получения высшего образования. Отсутствие научно-образовательного центра, занимающегося не только воспитанием профессионалов-музыкантов, но и просто людей, умеющих с пониманием слушать музыку, было ощутимо.

В «Духовных концертах» лютеранской церкви обращает на себя имя Владимира Васильевича Дианина — местного композито-

ра, органиста, математика, изобретателя. В концертах он играл не только свою музыку, но и отрывки из оперно-симфонических произведений русских и зарубежных композиторов. В. Дианин был выходцем из интеллигентной семьи (отец — военный врач, профессор; брат отца — профессор химии; мать окончила дворянские Бестужевские курсы). После смерти отца, за отсутствием средств, не имел возможности окончить Санкт-Петербургскую консерваторию, в 1898 году приехал в Нижний Новгород. В его творчестве орган занимал определяющее место. Композитор продолжал традицию, которую в России заложил Глинка — трактовать орган как многокрасочный инструмент, равный оркестру. Дианин — родственник Бородина, переписывался с выдающимися людьми: композитором Н. А. Римским-Корсаковым, поэтом Игорем Северяниным, государственным деятелем, писателем и искусствоведом А. В. Луначарским и др.

Музыка интересовала его не только как искусство, но и как наука: он занимался проблемами «светомузыки», «цветомузыки», изобрел прибор «Хромолфон», воспроизводящий на экране изображение музыкальной композиции в виде общего тона.

Умер Дианин в нищете большим одиноким человеком, словно его судьба не вместила в форму, предложенную временем.

Сквозь цифру 800 особый радужный свет излучает цифра 125 лет — юбилей Всероссийской промышленно-художественной выставки 1896 года. Это событие неординарно не только для Нижнего Новгорода. Оно перевернуло в сознании нижегородцев все их веками устоявшиеся представления. Выставка всколыхнула

всю общественную жизнь города. Она продемонстрировала, как должен быть устроен современный город с учетом достижений цивилизации: это должен быть город со своей администрацией, полицией, водопроводом, железной дорогой и электричеством. Так выглядела выставка, которая протянулась на многие километры и заняла Канавинский район Нижнего Новгорода.

Еще одним ее важным результатом стало то, что именно на этой выставке инструмент, судьба которого волновала в XIX веке многих музыкальных деятелей России, впервые заявил о возможности исполнения не только духовной музыки в условиях храма, но и музыки светской на сцене концертного зала. Специально построенный концертный зал на 900 мест представлял собой необычное сооружение. Он был выстроен по проекту архитектора Л. Н. Бенуа. «...размеров он (зал) небольших. Внешность ничем особенным не выделяется и его специальное отличие состоит лишь в том только, что с главного подъезда виднеются бюсты композиторов — М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, да кроме того аллегорические изображения муз под верхним карнизом», а также «по главному фасаду богато раскинутые открытые лестницы. В зале двойной свет, кроме партера есть амфитеатр и места распределены для слушателей очень удобно. Пол сделан покато к эстраде, как в театре. Акустика очень хорошая: из всех мест и углов музыку слышно отчетливо, ясно» [1].

Вся мебель в этом зале, кроме царской ложи, была венская. Фирма «Walker» из Риги доставила в концертный зал громадный орган.

В качестве органиста, а также ответственного лица за устройство музыкальной части на выставку был приглашен Войцех Иванович Главач — обрусевший чех, петербургский органист, композитор, известный в России и за рубежом дирижер. Его имя поначалу ничем особенным не выделялось. Оно и до сих пор незаслуженно остается в тени. На выставке Главач со своим большим симфоническим оркестром, состоявшим из 50 музыкантов (Нижний такого оркестра еще не знал), сыграл около ста концертов популярной и классической музыки.

В. Главач сыграл на выставке пять концертов с участием органа. Громадный дирижерский репертуар, дар композитора и великодушное знание специфики органа как инструмента — та основа, на которой рождались его своеобразные органные переложения. К тому же во всех программах проявилась его любовь к созданию необычных ансамблей с участием органа. Репутация органиста В. Главача от концерта к концерту приобретала смысл и масштаб органиста-артиста. Прямо на глазах у слушателей он ломал все устоявшиеся традиции «духовных концертов», прокладывая путь к светскому органному музицированию. Он не обращал внимания ни на недоумевающую прессу, ни на то, как его воспринимают вокруг, так как его поведение на сцене и репертуар были иными, чем в церкви.

Благодаря выставке не только возрос интерес к Нижнему Новгороду в русском обществе, но и сами нижегородцы задумались о судьбе своего города, о его будущности. Выставка продемонстрировала все выдающиеся успехи в промышленности и в

области культуры на рубеже веков. Русская культура в это время устремилась за пределы России, чтобы преодолеть национальную замкнутость с помощью европейских контактов, а также расширить свою «европейскость» приобщением к мировой музыкальной культуре, в частности, через традиции органной музыки. Не случайно на выставке звучали имена М. Врубеля, В. Главача, Ф. Шаляпина. Мир узнал А. Блока, Н. Бердяева, И. Бунина, русскую музыку от М. Глинки до А. Скрябина, художников «Мира искусства», русский балет (через дягилевские «Русские сезоны» и выставки в Париже). Не случаен также выбор фирмы «Валькер» — наиболее популярной в то время органной фирмы в России, применявшей при постройке органов новейшие изобретения и усовершенствования. Своих больших органов в России не строили, но купить можно было орган любой величины и устройства в магазинах у П. Юргенсона, у Циммермана, в фирме «Мозер и Блессинг», «Брюггер и Фуртвенглер». Все сказанное свидетельствует о том, что Россия на рубеже XIX и XX веков была вполне благополучной страной.

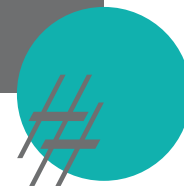
В грандиозной юбилейной дате пролетарского прошлого Нижнего Новгорода не могли не отразиться «кровавые дни» и разрушительные революционные события: погибала прежде всего культура — самая хрупкая и не защищенная часть духовной жизни города. Закрывали и ломали церкви. Их руины, опустевшие колокольни, разбитые окна и распахнутые двери, словно пустые глазницы смотрели на сошедший с ума мир и вопили о страшном сокрушительном

несчастье, постигшем Россию в целом и Нижний Новгород, в частности.

В 50-е годы XX столетия, когда отгремели все войны и утихли революции, в годы мирного строительства была уничтожена Лютеранская церковь — архитектурное украшение Большой Покровской улицы. Служители церкви завещали: «самое ценное <...> — орган, который следует передать в консерваторию (музтехникум)». Это ходатайство, адресованное в Свердловский райсовет, выполнено не было. Три органа пропали бесследно (орган в польском костеле, орган в Римско-католической церкви фирмы «Gebrüder Riger» (Братьев Ригер) и орган фирмы «Sauer» (Зауэр) из Лютеранской церкви).

В эти годы уже работала Горьковская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Она открылась после войны в 1946 году. Музтехникум существовал с XIX века. Почему же органы не попали ни в одно музыкальное учебное заведение? Вопрос риторический. Шли годы разрухи и бедности. Культовые здания, которые сохранились, приспособивались для нужд города. Для консерватории, в частности, перестроили Главный архиерейский дом с домовою церковью. Концертный зал консерватории — это перестроенная Крестовая церковь. Орган фирмы «Alexander Schuke» (г. Потсдам, Германия) был установлен в 1960 году в алтарной части этой церкви.

Концертный орган в 75-летнем юбилее Нижегородской консерватории занимает 60 лет своего счастливого времени. На нижегородскую землю этот орган попал совершенно случайно: от него отказался один из москов-



ских вузов. При оперативных действиях ректора консерватории, профессора Домбаева Г. С. и при содействии председателя Комитета по органостроению при Министерстве культуры СССР — профессора Московской консерватории Ройзмана Л. И. удалось переадресовать орган из Москвы в г. Горький.

Концертный орган выполнен в традиции эпохи барокко. Он имеет 3 мануала, педаль, 2349 труб и механическую трактуру. На таких органах играл Бах, его предшественники и современники 300–400 лет тому назад. Орган установлен в концертном зале консерватории 22 октября 1960 года.

6 Через четыре года, в 1964 году, та же фирма установила учебный орган с 2 мануалами, педалью и 12 регистров. Руководителем органного класса, первым исполнителем с профессиональным высшим образованием (Московская консерватория) стала Галина Ивановна Козлова.

Установка концертного органа в Горьковской (ныне Нижегородской) консерватории совпала с мощным европейским движением («Orgelbewegung») за возрождение классических традиций в исполнительстве и органостроении. Началась реставрация уцелевших органов в Москве, Петербурге, Прибалтике и строительство новых органов. Органы в СССР устанавливали в основном в столичных городах. Оперативное вмешательство ректора Домбаева Г. С. и переадресация органа из Москвы в Горький имеет историческое значение: орган был установлен в нестоличном городе. Установка органа и последующее начало

органного образования поставило Горький в один ряд с Москвой и Петербургом. Нижегородская консерватория за 75 лет стала не только научно-образовательным, но и культурно-просветительным центром Нижнего Новгорода. Особую дополнительную популярность у нижегородцев консерватория приобрела благодаря установке концертного органа.

Как бы случайно появился орган и в Нижегородском музыкальном училище им. М. И. Балакирева. 15 лет назад орган немецкой фирмы «Walker» был безвозмездно передан училищу профессором из Санкт-Петербурга, органистом Д. Ф. Зарецким. Это исторический инструмент, хотя и небольшой, с 2 мануалами, педалью, 9 регистрами. Он установлен в концертном зале училища. На нем ведется обучение студентов и самобытная концертная деятельность с участием органа.

Концертные возможности органа были доказаны в течение XX столетия громадным количеством музыки, написанной для этого многострадального и замечательного инструмента композиторами всех стран. Лучшие концертные залы XXI века во всем мире, включая Россию, давно уже не мыслят своего существования без органов в интерьере: Гевандхауз (г. Лейпциг), Кёльнская филармония, залы Японии, Франции, Германии, Испании, Швеции, Дании. Теперь лучшие современные органы конкурируют между собой не в храмах, а в концертных залах.

Почтенный возраст города, который подчеркнут величественной датой 800-летия со дня рождения, предполагает не

только поздравления, но и самые лучшие пожелания, как одному из самых крупных и влиятельных городов России, от нижегородцев — установить большой современный концертный орган, который уже дважды запрашивался в наш город: первый, словно мираж, появился на одно лето и исчез (на выставке 125 лет назад в 1896 году); второй — проект органа фирмы «Alexander Schuke» с 70 регистрами, 4 мануалами, педалью и другими современными устройствами — не был установлен в Кремлевском концертном зале филармонии Нижнего Новгорода из-за неблагоприятной акустики. Орган был заказан фирме в 1968 году Комитетом по органостроению Министерства культуры СССР. Необходимые работы по улучшению наполнения звуком зала подробно изложены в документе — отчете Ганса Иоахима Шукке для Нижегородской филармонии. Прошло уже 53 года. «В России надо жить долго?!»

Список источников

1. Скульская З. А. Органный век: Нижегород. альбом. Н. Новгород: Нижегородский полиграф, 1996. 40 с.

Информация об авторе

З. А. Скульская — профессор, заведующая секцией органа и клавирина, заслуженная артистка Российской Федерации, лауреат премии Нижнего Новгорода

Information about the author

Z. A. Skulskaia — Professor, Head of the Organ and Harpsichord Section, Honored Artist of the Russian Federation, laureate of the Nizhny Novgorod Prize

Наследие Аристида Кавайе-Колля в электронном органостроении

Научная статья
УДК 786.6

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 7–11

Бардин Андрей Анатольевич
Красноярская краевая филармония, Красноярск, Россия,
andrei_bardin@mail.ru

В 2021 году исполнилось 210 лет со дня рождения великого французского органостроителя Аристида Кавайе-Колля (1811–1899) и 120 лет с момента установки органа работы А. Кавайе-Колля в Большом зале Московской консерватории. В статье рассматривается, как традиции этого выдающегося мастера претворяются в современных цифровых органах.

Ключевые слова: орган, Аристид Кавайе-Колль, Московская консерватория, цифровой орган

Для цитирования: Бардин А. А. Органное образование в США // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 7–11

7

The legacy of Aristide Cavaille-Coll in electronic organ building

Original article

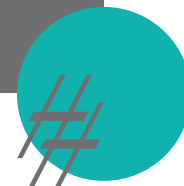
Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 7–11

Bardin Andrey A.
Krasnoyarsk Regional Philharmonic Society, Krasnoyarsk, Russia,
andrei_bardin@mail.ru

In 2021, 210 years have passed since the birth of the great French organ builder Aristide Cavaille-Coll (1811–1899) and 120 years since the installation of the organ by A. Cavaille-Coll in the Great Hall of the Moscow Conservatory. In the article, we consider how the traditions of this outstanding master are being implemented in modern digital organs.

Key words: organ, Aristide Cavaille-Coll, Moscow Conservatory, digital organ

For citation: Bardin A. A. The legacy of Aristide Cavaille-Coll in electronic organ building // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 7–11



В 2021 году исполнилось 120 лет с момента установки органа работы Аристида Кавайе-Колля в Большом зале Московской консерватории и 210 лет самому органостроителю, который вошел в историю как крупнейший французский органный мастер XIX века. Альберт Швейцер в своей знаменитой статье «Немецкое и французское органостроительное и органное искусство» пишет о нем так: «Этот человек был больше, чем великим органостроителем: он был, как Зильберманн, гением органостроения. Я не могу его забыть, как сейчас вижу его в шапочке, с прекрасными ясными глазами, в которых вмещается столько ума и преданности своему искусству!» [1, 28].

Кавайе-Колль явился создателем нового типа инструмента — французского романтического органа, сопоставимого по богатству красок и динамической мощи с большим симфоническим оркестром, который стал его звуковым идеалом и наградил именем «симфонического органа». По сравнению с французским классическим органом у нового инструмента уменьшается количество аликвотных регистров и микстур, возрастает удельный вес лабиальных 8- и 4-футовых регистров, что воплощает характерную для органной эстетики XIX века концепцию господствующего основного тона, опять же продиктованную звучанием симфонического оркестра и, конечно, фортепиано. По-прежнему велика роль язычковых регистров, которые могут выполнять функции как сольных оркестровых голосов, так и «банды» медных духовых инструментов. Мастер создает новые регистры высокого дав-

ления — Flute harmonique, Flute octaviane, Trompette harmonique, вводит в употребление пришедшие из испанского органостроения горизонтально расположенные язычковые трубы, но, в отличие от испанских органов, не на фасаде. Использует колористические тремолирующие регистры — Unda maris, Voix celeste, встречающиеся и в диспозициях органов других школ, но в инструментах Кавайе-Колля они звучат так волшебно, что становятся почти визитной карточкой французского романтического органа. Английскому влиянию французский симфонический орган обязан появлением в нем пневматической машины Чарльза Баркера, облегчающей нажатие клавиш, и швеллерного механизма, нередко для нескольких мануалов. Технические новации А. Кавайе-Колля резюмирует в своих «Воспоминаниях» Луи Вьерн: «...изобретение пневматического тракта в виде подъемных мехов с различным давлением, усовершенствование и применение машины Баркера для тяги, изобретение комбинаций в виде педальных рычагов, изобретение гармонических регистров, вычисление зависимости пропорций труб, акустические эксперименты над звуком, различные улучшения механики — вот, чем остался папаша Кавайе-Колль в памяти потомков...» [2, 161].

В поздний период творчества под влиянием выдающихся французских органистов и композиторов — Ш.-М. Видора, А. Гильмана, К. Сен-Санса — мастер возвращает в диспозиции органов микстуры барочного типа. Вероятно, это было одним из факторов, побудивших А. Швейцера в уже упомянутой

работе утверждать, что именно органы работы Кавайе-Колля в большей степени, нежели немецкие романтические органы, подходят для исполнения баховской музыки [1, 28, 42]. Безусловно, согласимся и с заключением Е. Д. Кривицкой: «В последних органах Кавайе-Колля намечается синтез двух типов инструмента — барочного и романтического, и именно здесь закладывается идея современного синтетического органа, создатели которого стремятся построить инструмент для музыки всех эпох и стилей» [2, 162]. На путях реализации этой идеи, таким образом, происходит встреча современного электронного органостроения и наследия А. Кавайе-Колля — не только как яркого представителя своей эпохи и национальной школы, но и как мастера, мечтавшего об универсальном органе.

Еще при жизни прославленного французского органостроителя, в 1897 году, американский изобретатель Таддеус Кэхилл запатентовал идею телармониума — одного из первых электромузыкальных инструментов, который стал прообразом электронных органов. Кэхилл создал три таких инструмента. Первый из них, Mark I, законченный в 1901 году, имел массу 7 тонн. Консоль его напоминала органную и, судя по сохранившимся фотографиям, насчитывала два мануала и небольшую педальную клавиатуру (Илл. 1). Второй образец, Mark II, построенный в 1906 году и названный создателем «динамофоном», весил уже 200 тонн и стоил порядка 200 000 долларов. Электрические сигналы звуковых частот создавались в нем с помощью 145 динамо-машин и воспроизводились рупорными громкоговорителями

или передавались по телефонной сети. 26 сентября 1906 года состоялся дебют этого инструмента в Нью-Йорке — играли на нем два исполнителя, репертуар включал в себя сочинения Баха, Россини, Шопена, Грига и других авторов. В 1910 году Т. Кэхилл создает телармониум Mark III, столь же внушительных масштабов, как и его предшественник. В феврале 1912 года инструмент был продемонстрирован в Карнеги-Холле, но мода на детище Кэхилла уже прошла и через два года его компания объявила о банкротстве. Записей телармониума не сохранилось, а первую модель брат изобретателя, Артур Кэхилл, хранил еще несколько десятилетий после смерти Таддеуса в 1934 году и в итоге сдал на металлолом [3].

Идея формирования звукового сигнала с помощью электро-механического генератора переменного тока, так называемого «фонического» или «тон-колеса», впервые использованная Кэхиллом в телармониуме, было подхвачена американским инженером Лоуренсом Хаммондом и реализована в ставшем знаменитым «органа Хаммонда», появившемся на свет в 1935 году. Первоначально компания Хаммонда продавала новый инструмент церквям в качестве недорогой альтернативы духовым органам, но свое настоящее предназначение орган Хаммонда обрел в джазе и рок-музыке.

Первый электронный орган был построен в 1939 году основателем компании «Allen Organ Company» (США) Джеромом Марковицем, в течение многих лет работавшим над усовершенствованием воспроизведения звука органа с помощью использования схемы генератора на ос-

Илл. 1. Консоль телармониума, 1897 г.

www.winona.msus.edu

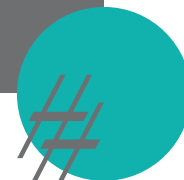


нове радиоламп. Основанная в 1958 году фирма «Rodgers Organ Company» (США) в том же году представила первый твердотельный транзисторный церковный орган — Opus 1. Через десять лет, в 1968 году, была создана компания «Johannus Orgelbouw» (Нидерланды), являющаяся сегодня наряду с вышеупомянутыми фирмами одним из мировых лидеров электронного органостроения. В современных электронных органах используется цифровая технология сэмпирования, в основе которой лежат записи звукоизвлечения настоящих труб духового органа. Естественно, производители цифровых органов стремятся наполнить свои библиотеки сэмплов звучанием исторических, знаковых духовых органов, являющихся шедеврами органостроительного искусства, и инструменты Аристиды Кавайе-Колля, безусловно, являются одними из самых притягательных.

Современные цифровые органы фирмы «Роджерс» предлагают на выбор исполнителя

четыре традиционных варианта звучания инструмента, среди которых — французский романтический орган, то есть в первую очередь, орган А. Кавайе-Колля. Почетное место в диспозициях цифровых органов «Йоханнус» занимают регистры, связанные в нашем представлении с новациями великого французского мастера — Flute harmonique, Trompette harmonique. Нельзя не отметить, что в носящем имя голландского органиста Фейке Асма концертном зале этой фирмы в городе Эде (Нидерланды) дизайн консоли цифрового инструмента «Monarque» выполнен в стилистике некоторых кафедр органов Кавайе-Колля с округлыми панелями для регистровых рукоятей — как, например, в парижской церкви Святого Сюльпиция или базилике Святого Сердца; диспозиция и звучание этого инструмента также моделируют французский романтический орган (Илл. 2).

Особо хочется остановиться на реализации звучания одного из шедевров А. Кавайе-Колля в



Илл. 2. Johannus Monarke в зале имени Фейке Асма, Эде, Нидерланды. www.johannus.com



10

новом цифровом органе Johannus Live III, который, на наш взгляд, в полной мере воплощает концепцию «универсального инструмента», характерную для электронного органостроения [4, 27]. Johannus Live III — первый цифровой орган, сделанный на базе динамической, то есть изменяемой, диспозиции. В памяти инструмента хранится до пяти различных реплик духовых органов, и исполнитель уже может выбрать не стиль звучания, а конкретный инструмент — например, работы Готфрида Зильберманна в Придворной церкви Дрездена (III/P/47, 1750), Арпа Шнитгера в церкви святого Людгера, Норден (III/P/46, 1686), династии Бэтц в Кафедральном соборе Утрехта (III/P/49, 1568), «Зауэр» в церкви святого Михаэля, Лейпциг (III/P/46, 1904) или «Кавайе-Колль» в парижском храме Нотр-Дам д'Отей (III/P/52, 1884). Заострим внимание на последнем из представленных инструментов.

Первый орган для этой церкви был построен Кавайе-Коллем в 1877 году, имел 3 мануала, педаль и 45 регистров, но в 1878

году он был перенесен в Большой праздничный зал Дворца Трокадеро, предназначенного для Всемирных выставок в Париже, что потребовало дополнительных работ — увеличения количества регистров и установки четвертого мануала. После этого приходской священник Пьер Ламазу заказал у Кавайе-Колля новый инструмент, работа над которым была начата в 1884 году и закончена через год (opus 105). Орган имел 32 регистра, распределенных между двумя 54-нотными мануалами и 30-нотной педальной клавиатурой. На его освящении в 1885 году играли Шарль-Мари Видор и Анри Далье. В 1912 году инструмент был отремонтирован преемником Кавайе-Колля Шарлем Мютеном. В 1937–1938 годах масштабная реконструкция была проведена французским мастером Жоржем Глотоном-Дебьерром, работавшим ранее в мастерской Кавайе-Колля. В результате работ был добавлен позитив со швеллером, количество регистров увеличилось до 53-х, установлена новая консоль и электропневматическая трактура. В качестве

консультантов этой реконструкции выступили Луи Вьерн и Альбер Ален. Менее масштабные работы проводились в 1962–1963, 1983–1984 и 2000 годах. Последняя реконструкция была произведена в 2015–2018 гг. французским мастером Дени Лакорром. Диспозиция органа претерпела некоторые изменения, количество регистров возросло до 55-ти. Подверглась реконструкции воздухонагнетательная система, инструмент был оснащен цифровыми регистровой и игровой трактурами, историческая консоль была сохранена [5] (Илл. 3).

Надо полагать, сэмплы для Johannus Live III записывались до начала этой реконструкции, так как цифровой орган предлагает нам диспозицию, которую прототип имел до нее, что, на наш взгляд, только увеличивает ценность подобной реплики. Прочитав аннотацию к этому электронному инструменту: «Время от времени мы испытываем непреодолимую тягу к технологическому прогрессу. Да, мы никогда не достигнем акустического величия настоящего духового органа... Но почему бы нам не развивать технологии в этом направлении, дабы максимально приблизиться к этому славному инструменту — духовому органу, почему бы не принести пользу и наслаждение каждому органисту, который разделяет нашу любовь к этому классическому духовому инструменту?» Особую ценность Johannus Live III может представлять для учебного процесса как инструмент, позволяющий, не выходя из класса, мысленно перемещаться от одного исторического органа к другому, погружаясь в стилистику различных органостроительных школ. Это

прекрасная возможность исполнять и французскую органную музыку XIX–XX столетий в максимально достоверном для цифрового органа звучании, слушая которое нельзя не прийти к мысли, что «папаша Кавайе-Колль» наверняка бы остался доволен работой нидерландских создателей *Johannus Live III* (Илл. 4).

Список источников

1. *Швейцер А.* Немецкое и французское органостроительное и органное искусство. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 69 с.
2. *Кривицкая Е. Д.* История французской органной музыки. Очерки. М.: Композитор, 2010. 344 с.
3. *Williston J.* Thaddeus Cahill's Teleharmonium // *Synthmuseum.com*. URL: <https://www.synthmuseum.com/magazine/0102jw.html> (дата обращения: 10.04.2021).
4. *Воинова М. В.* Электронные органы // *Орган*. 2009. № 1. С. 26–28.
5. Notre-Dame d'Auteuil // *The organs of Paris*. URL: <https://www.organsparisaz2.vhhil.nl/ND%20Auteuil.htm> (дата обращения: 10.04.2021).

Информация об авторе

А. А. Бардин — солист-органист, лауреат и обладатель специальных призов международных конкурсов органистов

Information about the author

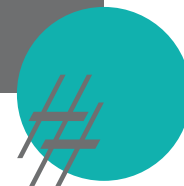
A. A. Bardin — soloist-organist, laureate and winner of special prizes at international organist competitions

Илл. 3. Орган А. Кавайе-Колля в церкви Notre-Dame d'Auteuil, Париж
www.organsparisaz2.vhhil.nl



Илл. 4. Johannus Live III
www.johannus.ru





Аутентизм в зеркале исторического органа

Научная статья
УДК 786.6

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 12–16

Глазкова Юлия Витальевна
Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия,
july-yufereva@mail.ru

Статья посвящена поиску ответа на вопрос: являются ли современные музыкальные инструменты «вершиной» их долгого становления, «лучше» ли они и «совершеннее» ли своих старинных прототипов? Ответ автор ищет в истории развития органа, органостроения и в детальном рассмотрении сохранившихся исторических инструментов.

Ключевые слова: аутентизм, исторически достоверное исполнительство, исторический орган

Для цитирования: Глазкова Ю. В. Аутентизм в зеркале исторического органа // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 12–16

12

Authenticism in the mirror of a historical body

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 12–16

Glazkova Yulia V.
Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia, july-yufereva@mail.ru

The article is devoted to the search for an answer to the question: are modern musical instruments «the top» of their long development, are they «better» and «more perfect» than their ancient prototypes? The author is looking for the answer in the history of organ development, organ building and in a detailed examination of the surviving historical instruments.

Key words: authenticity, historically accurate performance, historical organ

For citation: Glazkova Y. V. Authenticism in the mirror of a historical body // Musical education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 12–16

Аутентизм возник в музыкальном исполнительстве уже более 120 лет назад, и с тех пор вокруг этого явления не утихают дискуссии музыкантов, философов и просто любителей классического музыкального искусства. XX век, с его культом историзма, поднял аутентизм — или как еще его называют, исторически достоверное исполнительство — и понес как знамя. Долгое время понятие «аутентичное» исполнение являлось синонимом слова «хороший», «правильный» [1, 1]. Впрочем, на протяжении всего существования направления аутентичного исполнительства были у него и противники, аргументы которых также выглядели весьма убедительно.

Сторонники аутентизма всегда ратовали за то, что музыка должна исполняться так, «как ее слышал композитор», или же так, «как она звучала во времена, когда была создана» [1, 3]. Доводы противников всегда были и остаются очень разнообразными: начиная с того, что исполнение — это творческий процесс, и он не должен сводиться к воссозданию музыки как музейного экспоната, и заканчивая тем, что музыкальные инструменты прошлого, вышедшие из употребления, были несовершенными, «хуже, чем современные» аналоги, и что композиторы предыдущих эпох, имея под рукой современные инструменты, несомненно предпочли бы их старым прототипам.

Здесь очень интересным объектом для дискуссии об исторически достоверном исполнительстве становится орган. Ведь орган — это не просто инструмент: это целое явление в истории музыки, охватывающее инструменты очень разные по звучанию, по

конструктивным особенностям, размерам и назначению. Более того, орган — своеобразная машина времени, которая способна окунуть нас в мир ультрасовременных музыкальных исканий, и одновременно может перенести в глубокую древность, на 6–7 столетий назад.

Приведу несколько примеров. Перед нами три органа (Илл. 1, Илл. 2, Илл. 3).

Разнообразие органов невероятно. По виду трактур, то есть способу передачи сигнала от клавиши к трубе, органы бывают механическими, пневматическими и электрическими (помимо этого существуют еще различные комбинации этих трактур). Органы различаются по количеству мануалов (клавиатур), по наличию или отсутствию педали, и конечно, самое основное, что обеспечивает такое невероятное разнообразие — это ши-

рочайший спектр материалов и конструкций труб, которые призваны иметь индивидуальные характерные тембры и высоты звучания (кроме того, отличается также расположение труб в пространстве самого инструмента и в пространстве помещения, в котором находится орган).

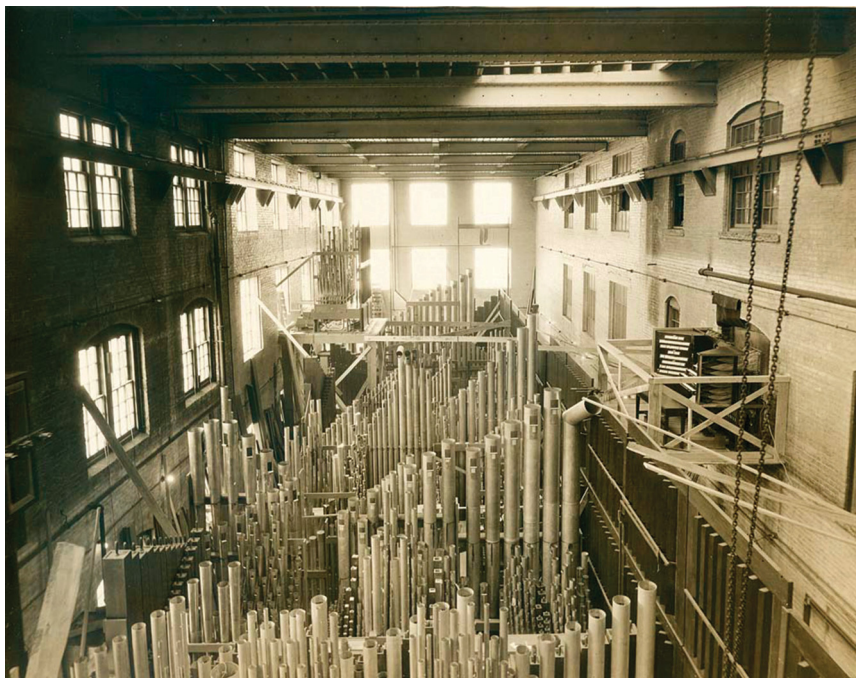
Столь сложная конструкция и масштаб органов обеспечивали им большой срок службы: подобно капитальным зданиям, инструменты хранили, берегли и поддерживали в рабочем состоянии десятилетиями, а порой и столетиями. Орган, как, наверное, никакой другой инструмент, можно назвать долгожителем. История *современных*, ныне существующих и действующих инструментов насчитывает до семи веков. Мы можем услышать и даже прикоснуться вживую к органам, на которых играли выдающиеся фигуры органного ис-

Илл. 1. Средневековый переносной орган





Илл. 2. Орган в г. Лонгвуд, Нью Джерси, США (1929)



14

Илл. 3. Электронный орган Viscount Cantorum



куства. Так, например, прекрасно сохранился инструмент мастера Цахариуса Хильдебрандта (1688–1757) в Наумбурге, церкви Св. Власия — инструмент, который был построен при личном участии Иоганна Себастьяна Баха. Бах лично принимал его, и дал этому инструменту высокую оценку [2, 359]. Сохранился орган Капеллы Версальского дворца, на котором играли Франсуа

Куперен, Николя Лебег и многие другие придворные композиторы-органисты эпохи Людовика XIV. В церкви Благовещения в Берлин Карлсхорст можно услышать орган, построенный в 1755 году для принцессы Амалии, которая имела тесные творческие связи с сыновьями И. С. Баха: Вильгельмом Фридеманом и Карлом Филлипом Эммануилом. Этот орган — оставшийся в

практически первозданном виде образец немецкого позднего барокко. Отдельно стоит сказать про выдающиеся органы Парижа романтической эпохи, на которых играли Сезар Франк (церковь Сент-Клотильд), Луи Вьерн (Нотр-Дам-де-Пари), Шарль Мария Видор (собор Сент-Сюльпис), Морис Дюруфле (церковь Сент-Этьен-дю-Мон).

Все эти инструменты звучат для нас сегодня, а профессионалы имеют возможность даже прикоснуться к ним. Безусловно, в наши дни уже никому не придет в голову назвать эти инструменты «устаревшими», «несовременными». Хотя в истории музыкального искусства было и такое. Как различались в разные эпохи вкусы и музыкально-эстетические воззрения в целом, так же менялся с течением времени и взгляд на идеал органного звучания. Композиторы разных эпох фокусировали свое внимание то на одних, то на других инструментах и жанрах, а орган никуда не исчезал: он менялся, пытаясь соответствовать «духу времени». Каждая музыкальная эпоха знает своих новаторов, передовых органных мастеров, которые улавливали актуальные музыкальные тенденции в целом и строили новые органы так, чтобы соответствовать современности.

Всегда ли они «с нуля» строили новые инструменты? Безусловно, не всегда. Орган всегда был и остается чрезвычайно дорогим сооружением, и покупку нового инструмента могла позволить себе далеко не каждая церковная община или, впоследствии, — концертный зал. Поэтому вплоть до начала XX века существовала практика перестраивать старые органы в

соответствии с новой «модой». Органные мастера, не стесняясь, выкидывали старые регистры, заменяли их новыми, добавляли регистры, которых раньше не было в диспозиции инструмента, добавляли порой даже целые мануалы, электрифицировали механическую трактуру... Только после Второй мировой войны к человечеству окончательно пришло осознание значимости объектов культурно-исторического наследия. Увы, к тому моменту огромное количество исторических органов было либо изуродовано разного рода «модернизациями», либо просто уничтожено в ходе войн.

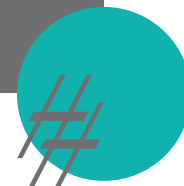
Не всегда перестройка старинного инструмента была продиктована его ветхостью либо невежеством его владельцев, желающих иметь «современный» орган. Порой сами органисты инициировали перестройки. В конце XIX – начале XX веков технический прогресс шел семимильными шагами. Ярким примером того, насколько быстро менялись вкусы и мода на органостроение, является история «модернизации» органа в парижской церкви Сент-Клотильд, когда выдающийся французский органист Шарль Турнемир стал инициатором перестройки органа своего учителя (!) Сезара Франка. После смерти Франка Турнемир занял пост органиста в Сент-Клотильд, и получил «в наследство» от учителя прекрасный небольшой инструмент мастера Аристида Кавайе-Коля 1859 года постройки. Очевидно, к началу XX века красочная палитра и технические возможности этого органа уже не соответствовали представлениям о «современном» органе — что и заставило Турнемира провести

его «модернизацию», в результате которой звуковая картина инструмента была изменена почти до неузнаваемости [3, 26, 136].

К счастью, во второй половине XX века музыканты — во многом благодаря деятельности движения исторически достоверного исполнительства — осознали ценность исторических инструментов. В последние десятилетия многие из перестроенных или полуразрушенных старинных органов прошли реставрацию — и восстановлены, насколько возможно, в своем первоначальном виде. Ярким примером этому может служить орган знаменитого органного мастера Арпа Шнитгера (1648–1719) в Гамбурге, церкви Св. Якоба [2, 355]. К счастью, сохранились также и исторические инструменты, не утратившие свой первоначальный облик, инструменты, никогда не подвергавшиеся хоть сколько-нибудь значимым перестройкам — чаще всего, это небольшие органы в деревенских церквях. Не перестраивались они потому, что у общины не было необходимых средств, и инструмент веками просто поддерживали в рабочем состоянии для использования на службе. Сейчас эти маленькие «жемчужины» представляют для нас особый интерес, так как благодаря им мы не только можем услышать подлинное звучание «из глубины веков», но и понять, в каком направлении двигаться при восстановлении исторических инструментов, подвергшихся перестройкам. Интересно, что многие выдающиеся органисты и композиторы, начиная с середины XVII века, сами часто работали на уже перестроенных органах. В этом случае исторические документы, в совокупности

с сохранившимися в нетронутом виде инструментами того времени, дают нам понятие о том, в каком состоянии орган пребывал именно в тот период, когда на нем творил интересующий нас мастер.

Итак, мы имеем в своем распоряжении — как исполнители и как слушатели — *действующие* инструменты разных эпох и стилей. И они очень отличаются друг от друга. Что же нам слушать и на чем играть? Думаю, никто не сможет ответить на вопрос, что лучше: современный универсальный орган или исторический, аутентичный? Но уже для всех очевидно, что музыка, написанная в конкретную эпоху и в определенном национальном стиле, будет звучать лучше на органе той эпохи и стиля, нежели на современном инструменте [4, 56]. Поэтому приступая к работе над сочинением, к примеру, И. С. Баха, мы не только *можем*, но и *должны* детально изучить сохранившиеся инструменты его эпохи. Прежде чем создавать регистровку на современном органе, мы слушаем баховские органы — если не живую, то хотя бы в записи, изучаем диспозиции (регистровый состав) этих инструментов. Более того, мы можем узнать, что представляла собой клавиатура на баховском органе, насколько тяжелой она была, отличались ли клавиши по длине и ширине, как отличалась педальная клавиатура органа того времени от современной — целый комплекс практических знаний, который позволит нам создать не только приближенную к подлинной звуковую палитру баховской музыки, но также выбрать правильную аппликатуру, артикуляцию и темп.



Что же касается аутентизма в целом, то действующие исторические органы дают ответ на один из главных дискуссионных вопросов: являются ли современные музыкальные инструменты «вершиной технического прогресса» и «высшей ступенью эволюции»? Безусловно, не являются. Несмотря на то, что возраст исторических органов исчисляется столетиями, и отдельные элементы их конструкций не могли не обветшать, да и создавались они во времена, когда не было электричества, современных прокатных станков, высокоточных инструментов — несмотря на все это, звучание их ори-

гинально, впечатляюще и непревзойденно по своим звуковым качествам. Более того, в каждой эпохе и стиле — будь то испанские барочные органы или французские романтические — мы находим свои «вершины эволюции» искусства органостроения.

Список источников

1. *Kivy P.* Authenticities: philosophical reflections on musical performance. Cornell University Press, 1995. 320 p.
2. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М.: Музиздат, 2008. 862 с.
3. *Глазкова Ю.* Органное творчество Мориса Дюруфле в контек-

сте органной культуры его времени. Казань, 2017. 152 с.

4. *Калентьева Н.* Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: дис. ... канд. искусствовед. СПб.: Российский институт истории искусств, 2020.

Информация об авторе

Ю. В. Глазкова — доцент кафедры органа и клавесина

Information about the author

Yu. V. Glazkova — Associate Professor of Organ and Harpsichord Department

Органное творчество Жана Алена: вопросы стиля, содержания и формы

Научная статья
УДК 786.6

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 17–19

Горохова Людмила Вячеславовна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, milagor219@gmail.com*

В статье рассматриваются и комментируются характерные стилистические черты органных сочинений французского органиста и композитора Жана Ариста Алена, творчество которого мало изучено в России. Выявляются такие особенности, как импровизационность, ритмическая свобода, отсылки к старинной музыке и «восточным» звучаниям, индивидуальная трактовка формы.

Ключевые слова: орган, Жан Ален, стиль, органное исполнительство

Для цитирования: Горохова Л. В. Органное творчество Жана Алена: вопросы стиля, содержания и формы // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 17–19

17

Organ creativity of Jean Alain: questions of style, content and form

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 17–19

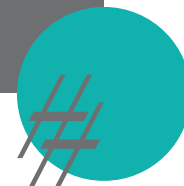
Gorokhova Lyudmila V.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
milagor219@gmail.com*

The article examines and comments on the characteristic stylistic features of the organ works of the French organist and composer Jean Ariste Alain, whose work has been little studied in Russia. Revealed such features as improvisation, rhythmic freedom, references to ancient music and «oriental» sounds, an individual interpretation of the form.

Key words: organ, Jean Alain, style, organ performance

For citation: Gorokhova L. V. Organ creativity of Jean Alain: questions of style, content and form // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 17–19



Творчество Жана Ариста Алена (1911–1940) — французского органиста и композитора — в России изучено довольно мало. Из исследований можно назвать работы Е. Д. Кривицкой и, прежде всего, раздел в учебном пособии «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков». Между тем, сочинения Алена входят в концертный репертуар органистов и часто звучат на органных конкурсах. В западноевропейском музыковедении дело обстоит иначе — помимо разнообразных по проблематике статей, диссертаций, значимый вклад в изучение творчества композитора вносит работа Ассоциации Жана Алена в Ромен-матье.

Органная музыка Алена оригинальна и самобытна. На фоне грандиозных по замыслу сочинений своих современников для симфонического органа французской фирмы Кавайе-Колль опусы Алена зачастую производят впечатление настоящих миниатюр. Исключением могут послужить циклы «Сюита» и «Три танца».

За свою короткую жизнь композитор создал 23 опуса пьес и циклов для органа, включая раннюю «Фантасмагорию». Они были полностью опубликованы в трех томах издательством «Alphonse Leduc» и к 100-летию композитора переизданы «Bärenreiter».

Большинство миниатюрных сочинений ориентированы на домашний орган семьи Ален. Отец Жана, Альбер Ален, построил большой салонный орган с 42 регистрами, четырьмя мануалами и педалью. Это был один из первых инструментов после Первой мировой войны, диспозиция которого включала большое коли-

чество микстур и высокообертонных регистров [1].

Органная музыка Алена в основном программна и не имеет отношения к церковной практике (хотя есть три мессы для разных составов). Литургические названия пьес не определяют их содержание — «Хорал» (из «Сюиты»), «Литании» — светские по характеру. Вот как описал «Хорал» сам автор: «величественные массы, тяжелые склоны, прошитые шумами, <...> тяжелые тени, солнечный свет и ветер, ветер» [2, 13]. В «Литаниях» — одном из самых исполняемых сочинений композитора — по свидетельству своей младшей сестры Мари-Клер [2, 28] композитор использовал фрагменты своей более ранней неопубликованной пьесы «Фантасмагория». Ален комментировал «Литании» следующим образом: «Когда вы играете это, вы должны производить впечатление огненного заклинания. Это не жалоба, это непреодолимый шквал, свергающий все на своем пути. Это также одержимость: нужно донести это до людей... и милосердного Бога! Если вы не понимаете то, чего я хочу, продолжайте играть максимально быстро и ясно. Но это сложно для фраз в левой руке в конце пьесы. В реальном темпе ясность соблюсти невозможно, но ведь есть рубато, которое намного лучше, если его немного "прикрутить", чем спокойный темп, который искажает мои Литании» [3].

Важным качеством музыки Алена является импровизационность. Композитор занимался импровизацией с юных лет и преуспел в ней во время обучения в консерватории (получил первую премию, так же, как по гармонии и фуге). Вероятно, с этим связано

его отношение к форме: «композиторские идеи должны заново изобретать форму» [2, 16]. Соответственно, большая часть сочинений написана в свободной форме. Встречаются традиционные жанры вариаций («Вариации на тему Клемана Жанекена», «Вариации на гимн Lucas creator», «Интродукция и вариации» и «Скерцо» из «Сюиты»), одна «Прелюдия и fuga».

Для Алена не характерно использование полифонических жанров и способов развития тематического материала, он избегает этого. Зато свойственно остигатное движение, многократное повторение фраз (особенно заметно в «Литаниях», первом из «Трех танцев»).

Существенными чертами стиля Жана Алена является гибкость и подвижность. Более того, большая ритмическая свобода связана с выразительностью определенных соотношений длительностей; можно даже говорить об «активном» рубато. Оно осуществляется как в смысле усиления, так и задержания, приостановки. Обозначения метронома могут указывать только на его границы.

В сочинениях можно наблюдать отсылки к различным стилям. Интерес Алена к старинной музыке был выражен в «Вариациях на тему Клемана Жанекена». В действительности эта тема неизвестного автора, не Жанекена, композитор заимствовал ее из сборника, опубликованного Пьером Аттеньяном в Париже в 1529 году [4, 508].

В пьесе «Монодия» заметно влияние идей О. Мессиаана: «одноголосный напев квазигригорийанского типа выдержан во втором ладу ограниченной транспозиции Мессиаана» [5, 668].

Склонность к экзотическим и восточным звучаниям можно обнаружить еще в ранних сочинениях («Японские мифологии» для фортепиано). В органном творчестве она проявилась в «Двух танцах к Агни Явиште», двух фантазиях. В первом «Танце к Агни Явиште» обращение к огненному богу индусов выражено простым двухтактовым ритмом с задержанными диссонансами на остинатном басу. Второй танец более консервативен.

«Первая фантазия» создана под впечатлением поэзии Омара Хайяма. В 1940 году во время войны Ален услышал солдата, напевавшего фанданго, фламенко, малагенью: «Если во мне есть музыка внутри, то это та самая музыка... Мне показалось, что я слышал свой родной язык... Какой неясный атавизм мог сформировать мой мозг?.. Я уже не удивлен, что Оливье из Рабата, где он сейчас, пишет мне, что слышит, как арабы поют темы из моей второй органной фантазии...» [3].

Как отмечает Е. Д. Кривицкая, «продолжая национальные традиции, Ален значительное внимание уделяет сонорной стороне своих сочинений» [5, 669]. Музыка в основном тональна, но содержит элементы модальности и целотоновые гаммы. Характерны полигармония (но еще отсутствует политональность) и выдержанные органные пункты в педали.

Исключительная чуткость необходима исполнителю в пьесах Алена. В большинстве случаев сложность заключается не в техническом плане, а в пластичности, импровизационности. Танцевальная ритмика, которой изобилуют сочинения, требует не просто скорости, но импульсивности (как например в «Литаниях»).

В музыкальном мышлении Жана Алена синтезировались самые разные стилистические направления. Подход к их реализации оригинален, во многом заметен разрыв с французской традицией, что делает твор-

чество композитора ярким и уникальным.

Список источников

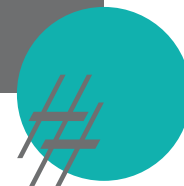
1. Association Jehan Alain. URL: <http://www.jehanalain.ch/EN/index.php> (дата обращения: 09.10.2021).
2. *Unkenholz M. W.* Jehan Alain: Selected Organ Works. Grand Forks, North Dakota, 1978. 41 p.
3. Site Ouèbe Jehan Alain. URL: <http://benjamin.viaud.free.fr/alain/html/index.htm> (дата обращения: 01.10.2021).
4. *Beechey G.* The Organ Music of Jehan Alain: 2 // *The Musical Times*. Vol. 115. № 1576. Jun., 1974. P. 507–509.
5. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М.: Музиздат, 2008. 864 с.

Информация об авторе

Л. В. Горохова — преподаватель секции органа и клавесина

Information about the author

L. V. Gorokhova — teacher of the organ and harpsichord section



Жан Лангле: исполнительские особенности интерпретации органных сочинений С. Франка

Научная статья
УДК 786.6

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 20–26

Бестужева Ольга Сергеевна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижегород, Россия, bzhechka@yandex.ru*

В статье на основе биографического и аналитического подходов выявляются исполнительские особенности французского композитора и органиста Жана Лангле, которые базируются на двух принципах: бережном отношении к авторскому тексту в области регистровых, динамических и агогических указаний и поисках «идеи свободы», восходящей к манере исполнения Франка.

Ключевые слова: орган, Жан Лангле, органное исполнительство, интерпретация, Фантазия A-dur

Для цитирования: Бестужева О. С. Жан Лангле: исполнительские особенности интерпретации органных сочинений С. Франка // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 20–26

20

Jean Langle: performance features of the interpretation of organ compositions by C. Frank

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 20–26

Bestuzheva Olga S.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
bzhechka@yandex.ru*

On the basis of biographical and analytical approaches, the article reveals the performing characteristics of the French composer and organist Jean Langlet, based on two principles: respect for the author's text in the field of register, dynamic and agogical instructions and search for the «idea of freedom», which goes back to the manner of performance of Frank.

Key words: organ, Jean Langlet, organ performance, interpretation, Fantasia A-dur

For citation: Bestuzheva O. S. Jean Langle: performance features of the interpretation of organ compositions by C. Frank // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 20–26

В мае 1975 года Жан Лангле, французский композитор, титулярный органист церкви Сен-Клотильд в Париже, на протяжении трех вечеров сделал запись Двенадцати пьес для органа¹ Сезара Франка. Этот выбор не был случайным, поскольку Лангле считал себя продолжателем и хранителем традиций Франка, который в течение тридцати одного года, с 1859 по 1890, был органистом этой церкви. Сочинения были записаны на историческом органе Кавайе-Коля, установленном непосредственно в Сен-Клотильд в 1859 году. Именно с этим инструментом, со дня его инаугурации, была тесно связана исполнительская и композиторская деятельность Сезара Франка. После него место титулярного органиста церкви с 1898 по 1939 годы занимал Шарль Турнемир, назвавший Жана Лангле своим преемником.

Об основных принципах своего исполнения Лангле писал: «Я приложил все усилия, чтобы тщательнейшим образом следовать регистровке Франка, которую он указал <...>, так как я полагаю, что он великолепно знал орган и хотел именно эту окраску и никакую другую. Ведь мы бы не стали заменять в его оркестровых сочинениях рожок на фагот или гобой на трубу, поэтому следует быть такими же точными в исполнении его произведений для органа...

<...> Возможно, я подвергнусь критике из-за темпов и некоторой свободы стиля при записи этих пьес, но я уверен, что прав, потому что все ученики Франка, будучи моими преподавателями, говорили мне одно и то же: "Мы не имеем той идеи свободы, с которой Франк исполнял свои собственные сочинения".

Я прибегнул к чистой "франковской" традиции Альбера Мао, который был первым, кто исполнил эти сочинения на концерте, Адольфа Марти и, разумеется, Шарля Турнемира <...>.

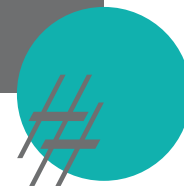
Таким образом, я думаю, что сохранил традиции самого Франка» [1, 270].

Адольф Марти и Альбер Мао — оба были учениками Франка в Парижской консерватории и учителями Лангле в Национальном Институте слепых². К последнему Лангле питал особое восхищение. Зная о концерте 1896 года в зале Трокадеро, когда слепой А. Мао исполнил все органые сочинения Франка в одном концерте, Лангле воскликнул: «Он был первым, кто совершил этот подвиг, и я не поверю, что найдется много органистов, которые смогут повторить это» [1, 36]. Здесь кажется уместным привести некоторые воспоминания о Франке, оставленные Альбером Мао: «Голос Франка! Как красиво он звучал! Как это волновало нас — потому что мы, слепые, так чувствительны к интонациям голоса! <...> Он говорил мало, но мы мгновенно постигли глубину его души, его великолепие, его мощь, и в тоже время, его доброту. Иногда он садился за орган и импровизировал. То были праздничные дни, о которых мы еще долго разговаривали после <...> Почувствовал ли я тогда, что однажды смогу занять место интерпретатора его сочинений? Я не могу утверждать это, но чувствую наверняка, что это было то время, когда пробудилась моя артистическая совесть» [2, 187].

Пожалуй, наибольшее влияние на Лангле, как на интерпретатора органых сочинений Сезара Франка, оказал французский ор-

ганист, композитор и импровизатор Шарль Турнемир — один из последних и самых молодых учеников Франка³. Под его руководством Лангле, к тому времени уже выпускник Парижской консерватории класса Дюпре, совершенствовал область импровизации на григорианский хорал, знакомился с обязанностями органиста как церковного музыканта и с 1945 года наследовал его место титулярного органиста в базилике Сен-Клотильд. Примечательно, что после своего назначения Лангле стал особенно защищать «Школу Святой Клотильды», исполняя на концертах сочинения Франка, Турнемира, свои собственные произведения. Не только как исполнитель, но и как преподаватель «Традиции Сен-Клотильд» Лангле был известен за пределами Франции. В частности, к нему приезжали учиться студенты из Америки, проходя под его руководством сочинения Франка.

Таким образом, мы видим, что достаточно прочные корни связывали Лангле с франковской традицией через своих учителей. По воспоминаниям Лангле, все они прежде всего подчеркивали свободу в его игре. В своей книге «Сезар Франк» Шарль Турнемир, анализируя органые сочинения своего учителя, часто пишет о ритмической гибкости и освобождении от метрономической строгости, большое внимание уделяя паузам и ферматам. Уникальным документом эпохи является запись Турнемиром в 1930 году на органе церкви Сен-Клотильд нескольких сочинений Франка, а именно — «Кантабиле», «Пасторали» и «Хорала № 3» a-moll, который ему посчастливилось юношей пройти на фортепиано в четы-



ре руки вместе с учителем в его доме. Эти моменты он навсегда запечатлел в своем сердце, написав книгу о Франке, полную восторженных отзывов о личности учителя, называя его гранд-музыкантом. О его воскресных органных импровизациях в Сен-Клотильд Турнемир писал: «Каждое воскресение ум и сердце этого великого человека были особенно активны: музыка, импровизируемая для прославления христианских идей, почти всегда достигала совершенства замысла, сохраняя чрезвычайно повышенную чувствительность. Можно понять, какую мощную поддержку это оказывало готовящемуся к написанию сочинению — из внутреннего творческого состояния исходила сила, поддерживающая те новые концепции, что будут позже перенесены на бумагу. Гибкость мышления, быстрый взгляд "архитектора-поэта", красочность идей — органный импровизация развивает все эти способности» [2, 26].

Как ученик Франка Турнемир пронес его традиции следующему поколению органистов. Запись 1930 года получила Гран-при (Grand Prix du Disque) и похвалу международной критики, но и вызвала много дискуссий о том, может ли служить эта конкретная запись надежным ориентиром при интерпретации музыки Франка. Дело в том, что Турнемир не был единственным

лидирующим органистом Франции, записавшим в тридцатые годы сочинения Франка. Его младший, но не менее известный и авторитетный, современник Марсель Дюпре также сделал запись Трех хоралов Франка в церкви Св. Марка в Лондоне, а позже и других сочинений. В 1955 году он выпустил собственное издание органных сочинений Сезара Франка, внося туда значительные изменения по сравнению с оригинальным изданием Дюран, от регистровки и темповых указаний до артикуляции и фразировки. Эти модификации являлись, прежде всего, отражением его известного системного «Органного метода», таким образом «презентуя нам его код к собственному исполнительскому стилю» [3, 91].

Во всяком случае, Лангле, безмерно уважающий Дюпре как своего учителя в Парижской консерватории, тем не менее считал его дистанцированным от чистой франковской традиции. По его воспоминаниям, записанным американским студентом Лангле Дугласом Хаймсом, Дюпре советовал своим студентам: «Единственное, что вам нужно, чтобы играть Франка, это метроном в правом кармане и метроном в левом кармане». Это резко расходилось с показаниями учеников Франка из первых рук, которые все подтверждали, что Франк играл свои собственные

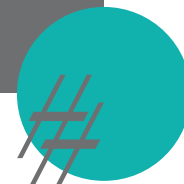
произведения «очень, очень свободно» [4, 266]. Уже после смерти Дюпре, в статье 1978 года «Очерки о стиле Сезара Франка в его произведениях для органа» Лангле напишет: «Существует издание органных произведений Франка, в котором половина нюансов отсутствует, ферматы упразднены, и большая часть регистровки изменена. В одном крупном американском журнале я определил это издание как "убийственное". С нескончаемой грустью я вынужден повторить это снова» (цит. по: [1, 271]).

Лангле всегда считал себя продолжателем именно турнемировской традиции. Слушая и сравнивая интерпретации органных сочинений Франка в исполнении Турнемира (эта запись сохранилась и есть в открытом доступе) и Лангле, можно действительно услышать много общего в области агогики, ритмической гибкости в произнесении мелодии, в формировании фраз. Что еще объединяет эти записи, так это исторический орган Кавайе-Коля и звучание оригинальных регистров, задуманных Франком для своих композиций. В этом смысле, запись, сделанная Турнемиром в 1930 году, в своем роде уникальна, поскольку демонстрирует нам инструмент до реставраций и изменений, связанных, прежде всего, с расширением диспозиции (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Сравнение диспозиций органа Cavaillé-Coll, Париж, церковь Sainte-Clotilde

Cavaillé-Coll, 1859 Сезар Франк 46 регистров	Beuchet-Pleyel, 1933 Шарль Турнемир 56 регистров	Beuchet-Debierre, 1962 Жан Лангле 60 регистров
Grand Orgue (54 клавиши) Montre 16' Bourdon 16' Montre 8'	Grand Orgue (61 клавиша) Montre 16' Bourdon 16' Montre 8'	Grand Orgue (61 клавиша) Montre 16' Bourdon 16' Montre 8'

<p>Flûte harmonique 8' Gambe 8' Bourdon 8' Prestant 4' *Octave 4' *Quinte 2 2/3' *Doublette 2' *Plein Jeu VI r. *Bombarde 16' *Trompette 8' *Clairon 4'</p>	<p>Flûte harmonique 8' Gambe 8' Bourdon 8' Prestant 4' Octave 4'^(*) Quinte 2 2/3' Doublette 2' Plein Jeu VII r. Cornet V Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'</p>	<p>Flûte harmonique 8' Gambe 8' Bourdon 8' Prestant 4' Flûte douce 4' Quinte 2 2/3' Doublette 2' Plein Jeu VII r. Cornet V Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'</p>
<p>Positif (54 клавиши) Bourdon 16' Montre 8' Gambe 8' Flûte harmonique 8' Bourdon 8' Unda maris 8' Prestant 4' *Flûte octaviante 4' *Quinte 2 2/3' *Doublette 2' *Plein Jeu III-VI r. *Clarinette 8' *Trompette 8' *Clairon 4'</p>	<p>Positif (61 клавиша) Bourdon 16' Montre 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Salicional 8'^(*) Gambe 8' Prestant 4' Flûte 4'^(*) Quinte 2 2/3' Doublette 2' Tierce 1 3/5' Piccolo 1' Plein Jeu (Fourniture) Trompette 8' Clairon 4'</p>	<p>Positif (61 клавиша) Bourdon 16' Montre 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Salicional 8' Prestant 4' Flûte 4' Quinte 2 2/3' Doublette 2' Tierce 1 3/5' Larigot 1 1/3'^(*) Piccolo 1' Plein Jeu (Fourniture) Trompette 8' Clairon 4'</p>
<p>Récit (54 клавиши) Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Viole de gambe 8' Voix céleste 8' *Flûte octaviante 4' *Octavin 2' Basson-Hautbois 8' Voix humaine 8' *Trompette 8' *Clairon 4'</p>	<p>Récit (61 клавиша) Quintaton 16' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Gambe 8' Voix céleste 8' Flûte 4'^(*) Nazard 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5' Plein Jeu IV r. Bombarde 16' Trompette 8' Basson-Hautbois 8' Clarinette 8'^(*) Voix humaine 8' Clairon 4'</p>	<p>Récit (61 клавиша) Quintaton 16' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Gambe 8' Voix céleste 8' Principal italien Flûte 4' Nazard 2 2/3' Octavin 2' Tierce 1 3/5' Plein Jeu IV r. Bombarde 16' Trompette 8' Basson-Hautbois 8' Clarinette 8' Voix humaine 8' Clairon 4' Clairon 2⁵</p>
<p>Pedale (27 клавиши) Sousbasse 32' Contrebasse 16'</p>	<p>Pedale (32 клавиши) Sousbasse 32' Contrebasse 16'</p>	<p>Pedale (32 клавиши) Sousbasse 32' Contrebasse 16'</p>



Flûte 8' Octave 4' *Bombarde 16' *Basson 16' *Trompette 8' *Clairon 4'	Bourdon 16' Flûte 8' Quinte 5 1/3' Flûte 4' Bombarde 16' Basson 16' Trompette 8' Clairon 4'	Sousbasse 16' Bourdon 8'^(*) Flûte 8' Prestant 4' Flûte 4 Doublette 2' Bombarde 16' Basson 16' Trompette 8' Clairon 4'
Педальные комбинации: 1859 год: Tirasses: GO, Pos., Réc. (установлена после смерти Франка). Anches: GO, Pos., Réc., Péd. Octaves graves: GO, Pos., Réc/Pos. Accouplements: Pos/GO, Réc/Pos. Tremblant Récit, Expression Récit 1933 год: Педальные комбинации, нижний ряд: Tirasses: GO, Pos, Réc. Anches Pos, Mixtures et anches GO, Mixtures et anches Pos, Mixtures Réc, Anches Réc, Expression Réc, Trémulo Réc. Octaves graves: GO, Pos, Réc, Réc/Pos. Oct. aigues: GO, Pos, Réc, Réc/Pos. Педальные комбинации, высокий ряд: Accouplements: Pos/GO, Réc/GO, Réc/Pos, +/- montre 16 GO, +/- Bourdon 16 GO, +/- Bourdon 16 Pos, +/- Quintaton 16 Réc. Suppression GO, Suppression Pos., Suppression Réc. 1962 год: Crescendo générale Tirasses: GO, Pos., Réc. Appel d'anches: GO, Pos., Réc. et Péd. Appel de mixtures: GO, Pos., Réc. Accouplements: Pos/GO, Réc/GO, Réc/Pos, все 16', 8' и 4'. Octaves aigues: GO, Pos., Réc, Pos/GO, Réc/GO, Réc/Pos. 6 combinaisons générales и 18 combinaisons particulières. Tutti Péd., Swell pedal Réc., Trémulo Réc., Tutti général.		

* регистры, обозначенные этим знаком, входили в группу *Jeux de Combinasion*, в противоположность к остальным регистрам, называемым *Jeux de fond*.

(*) помимо добавления новых регистров, которые отмечены жирным шрифтом, осуществлялись замены одного регистра другим либо перенос регистра: так, по желанию Турнемира, на Positif вместо Unda maris 8' появился Salicional 8', Flûte 4' (на Pos. и на Récit) трансформирована из Flûte octavante 4', спорным остается вопрос о времени преобразования на GO Octave 4' во Flûte douce 4' (в 1933 или в 1962), Clarinette 8' был перенесен с Pos. на Récit. При Лангле на Positif появился Larigot 1 1/3' вместо Gamge 8', в Ped. Bourdon 8' вместо Quinte 5 1/3', добавленной Турнемиром.

Анализируя исполнение Лангле и его высказывания, можно выделить два основных принципа, на которых он базировался:

бережное отношение к авторскому тексту в области регистровых, динамических и агогических указаний и поиски той «идеи

свободы», манеры исполнения самого Франка, доставшиеся ему от его учеников и свидетелей его игры.

В исполнении Фантазии A-dur можно услышать воплощение этих идей. Первое, что обращает на себя внимание, это агогическая свобода в выстраивании фраз, очень рельефное произнесение мелодии, владение временем. Лангле позволяет себе задержаться на той или иной ноте или гармонии, если считает это необходимым и продиктованным внутренним чувством, при этом не оставляя ощущения чрезмерности или излишества. Сам Франк дает нам богатую пищу для размышления, снабдив текст множеством фермат на окончаниях фраз или между ними, указывая многочисленные *rallentando* или *molto rallentando, a tempo, poco animato* или *très largement* в кульминационном разделе — всем этим указаниям Лангле, как правило, следует. При таком обилии фермат и пауз, иногда в целый такт, есть опасность «развалить» форму сочинения. По этому поводу Лангле в своих «Очерках о стиле Сезара Франка...» дает интересное замечание: «Я слышал, как некоторые жаловались на продолжительность "Фантазии A-dur". Вероятно, такое впечатление складывается из-за ошибки исполнителя, который играет это произведение в темпе *andante*, тогда как требуется темп *andantino*» [1, 270].

О доскональном знании франковского текста пишет и вышеупомянутый американский студент Лангле Дуглас Хаймс, чьи воспоминания в своей книге приводит вдова композитора — Мари-Луиза Лангле. «Казалось, он знал каждую ноту, каждую фразу, каждую отметку темпа, каждое динамическое и регистровое указание в каждой пьесе. Только в очень редких случаях во время урока он обращался неизмен-

но к партитуре Брайля⁴, чтобы подтвердить свое воспоминание о какой-либо детали. Жаль, что мне не пришло в голову спросить его, как он "видел" партитуру своим мысленным взором, потому что я уверен, что "видел" он ее в мельчайших подробностях. <...> Восприимчивость к архитектуре музыкальных фраз имеет важное значение для интерпретации органных произведений Франка, а чувство фразировки Лангле было безупречным <...> Изредка он мог внести предложение по интерпретации или конкретную аппликатуру, основанную на его собственном понимании, но при этом всегда осмотрительно отмечал, что это было его пожелание. Во всем своем обучении Лангле передавал не только знания, но и глубокое уважение к аутентичной интерпретации Франка» [4, 267].

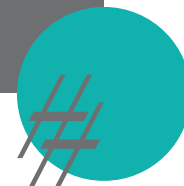
Другим, очень важным, параметром исполнения любого органного сочинения является его регистровое звучание. В начале статьи мы уже писали, что задача Лангле была «тщательнейшим образом следовать регистровке Франка», и благодаря сделанным записям, мы можем составить себе представление об оригинальном звучании как сольных тембров — в Фантазии A-dur это тихие разделы с сольным *voix humaine*, — так и целых групп *fonds* и *anches*.

С самого начала Фантазия открывается темой в унисон, звучащей на *f* в одной из любимых комбинаций Франка: *Récit* с основными 8-футовыми регистрами и добавленными языками Hautbois, Trompette, Clairon, скопулированный с *fonds 16'* и *8'* на Grand Orgue и Positif. Благодаря использованию швеллера, можно было добиться плавного, естественного перехода от *f* до

p в пределах одной этой звучности. В исполнении Лангле мы слышим все эти нюансы и очень гибкое использование возможностей швеллера на протяжении всей пьесы, что служит не менее выразительным средством, наряду с агогикой, в построении фраз.

Эти нарастания и ослабления звучности являются характерной частью стиля Франка и стали возможны во многом благодаря органу Кавайе-Коля. Сам органный мастер писал об органе Сен-Клотильд как об одном из наилучших инструментов на тот момент. Особенно все отмечали удивительную красоту и выпуклость звучания *Récit* и считали его мануалом больших возможностей, существенно влияющим на звучность всего органа. О том сочетании, которое Франк использует в самом начале Фантазии, и особенно, в разделе *Poco animato* — копулирование полного *Récit c Fonds 16'* и *8'* на Grand Orgue и Positif — Дюрюфле писал: «*Récit* звучал удивительно выпукло. Благодаря превосходному отклику швеллерных жалюзи, звучание то нарастало как прилив, то ослабевало, позволяя *Fonds 16'* и *8'* преобладать. Едва ли можно пожелать чего-то более идеального, чем этот ансамбль регистров, для передачи мыслей, вдохновленных этими тембрами» [2, 74].

Запись Лангле Двенадцати пьес для органа Сезара Франка дает нам возможность услышать эти тембры в том акустическом пространстве, для которого они предназначались, быть ориентиром для исполнения сочинений Франка на других инструментах. Сам Лангле активно исполнял его сочинения в своих концертных турах по Америке, осозна-



вая себя последним носителем «Традиции Сен-Клотильд».

Вдова композитора Мари-Луиза Лангле пишет, что становясь старше, Лангле расширял границы своего стиля и еще больше подчеркивал значение дыхания. К моменту записи 1975 года ему было шестьдесят восемь лет. «Однажды я имел чрезмерную дерзость попросить великого Альбера Мао сыграть мне "Молитву", стиль которой всегда казался мне чрезвычайно сложным для выражения. "Вы пришли слишком поздно, дорогой друг", — ответил он мне, добавив, — "я обещал себе, что не буду больше играть, когда мне исполнится семьдесят пять лет, и они истекли". "Тогда, — сказал я, — позвольте мне сыграть для Вас самому это сочинение". "Нет, дорогой, и по той же самой причине, что я уже озвучил. Я больше не считаю себя вправе давать советы!" Какая досадная и восхитительная мудрость... Мне нет семидесяти пяти лет, поэтому, прежде чем оставить органную сцену, я подумал, что, возможно, мое послание могло бы вызвать некоторый интерес со стороны

исполнителей, находящихся в поисках истины» [1, 271].

Примечания

¹ Франк написал двенадцать основных произведений для органа. Первая группа из шести пьес была написана с 1860 по 1862 год: Фантазия C-dur; Большая Симфоническая пьеса; Прелюдия, fuga, вариация; Пастораль; Молитва; и Финал. В 1878 году он написал Три пьесы для органа: Фантазия A-dur, Кантабиле, Героическая пьеса. В 1890 году, незадолго до смерти, Франк завершил Три хорала: E-dur, h-moll, a-moll.

² Жан Лангле потерял зрение в два года из-за болезни глаз.

³ В записной книжке Франка сохранилась запись, где он характеризует юношу как превосходного студента, «очень одаренного» и «очень работоспособного».

⁴ Рельефно-точечный тактильный шрифт, предназначенный для письма и чтения незрячим и плохо видящим людям. Разработан в 1824 году французом Луи Брайлем.

⁵ Интересна история появления этого регистра. Лангле услышал Clairon 2'во время американского турне на органе Tabernacle в Солт-Лейк Сити, был впечатлен произво-

димым эффектом и захотел сделать полный спектр языков 16' 8' 4' 2' на мануале Récit органа Сен-Клотильд

Список источников

1. *Jaquet-Langlais M. L. Ombre et Lumiere*, Jean Langlais 1907–1991. Edition Combre, Paris, 1995. 437 p.
2. *Smith R. Towards an authentic interpretation of the organ works of Cesar Franck*. Pendragon Press, New York, 1993. 223 p.
3. *Archbold L. «We have no idea of the liberty with which Franck played his own pieces»: Early French Recordings of César Franck's A Minor Chorale and the Question of Authenticity*. In *The Organist as Scholar: Essays in memory of Russell Saunders*, p. 83–116. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1994. 297 p.
4. *Langlais M. L. Jean LANGLAIS remembered*. Internet edition, 2016. 327 p.

Информация об авторе

О. С. Бестужева — старший преподаватель секции органа и клавесина

Information about the author

O. S. Bestuzheva — Senior teacher of the Organ and Harpsichord section

Великие органисты-импровизаторы: Георг Фридрих Гендель

Научная статья
УДК 786.6

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 27–30

Золотовский Вячеслав Павлович

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия,
v.zolotovskiy@gmail.com*

На примере творческой деятельности композитора, органиста и дирижера Георга Фридриха Генделя автор рассматривает феномен импровизации. Импровизация определяется в статье как разновидность разработки тематического материала, представляющего особую ценность, то есть его сохранение и отшлифовку, что связывает ее проявление в академической музыке с джазовым исполнением.

Ключевые слова: орган, Гендель, импровизация, импровизация на органе, джаз

Для цитирования: Золотовский В. П. Великие органисты-импровизаторы: Георг Фридрих Гендель // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 27–30

27

Great improvisational organists: Georg Friedrich Handel

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 27–30

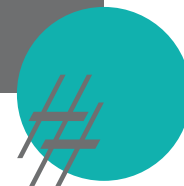
Zolotovskiy Vyacheslav P.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
v.zolotovskiy@gmail.com*

Using the example of the creative activity of the composer, organist and conductor George Frideric Handel, the author examines the phenomenon of improvisation. Improvisation is defined in the article as a kind of development of thematic material that is of particular value, i.e. its preservation and refinement, which links its manifestation in academic music with jazz performance.

Key words: organ, Handel, improvisation, improvisation on the organ, jazz

For citation: Zolotovskiy V. P. Great improvisational organists: Georg Friedrich Handel // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 27–30



Первое занятие по импровизации со студентами консерватории чаще всего приходится начинать с развернутых рассуждений о том, что такое импровизация. Самой очевидной отличительной особенностью ее сразу представляется отсутствие у исполнителя нот. Если же принять во внимание, что нотопись, в виде, узнаваемом для современного человека, существует немногим больше трех столетий, то можно сделать вывод, что импровизация сопровождает всю историю музыки от древности до XIX века. Древние философы отмечали особую природу музыкального искусства — его произведение исчезает по завершении исполнения. Так сложилось, что именно наше, новое время утратило потребность в импровизации, и во многом только благодаря джазу современная публика имеет возможность соприкоснуться с этим искусством.

Сочтем уместным процитировать известного музыканта, специалиста по старинной музыке, гобоиста Филиппа Ноделя, который на одном из мастер-классов в Нижегородской консерватории сказал примечательную вещь: «Если вы хотите получить наглядное представление о практике в старинной музыке, то взгляните на джазменов». В будущем мы будем прибегать к этой мысли хотя бы потому, что джаз является культурой, доступной и понятной современному человеку, как профессионалу, так и любителю. Но также и потому, что джаз, конечно, заимствовал принципы импровизации у старинной музыки.

Для всестороннего рассмотрения феномена импровизации разумно было бы обратиться к опыту великих импровизаторов

прошлого, например, прославленного при жизни композитора, органиста и дирижера Георга Фридриха Генделя. Не особенно популярный сегодня в органном обществе в силу не слишком обширного репертуара, он был тем не менее известен как непревзойденный органист-импровизатор, чьи музыкальные дивертисменты в антрактах театральных постановок снискали большую славу.

В соответствии с обычаями того времени Гендель был музыкантом универсальным. Он знал музыку всей Европы, играл на всех клавишных инструментах и гобое, управлял оркестром, аккомпанировал и, конечно, импровизировал. Сегодня нам покажется немыслимым, что уже в 18 лет, в поисках новых открытий прибыв в Гамбург, где находился единственный на тот момент оперный театр Германии, Гендель, по словам Иоганна Маттезона, был «силен в игре на органе, фуге, контрапункте и *ex tempore* (импровизации)». Зададимся вопросом, что именно и в какой ситуации мог импровизировать восемнадцатилетний юноша, пусть даже превосходно образованный? Некоторые сведения, найденные нами, помогут разобраться в этом вопросе.

Ромен Роллан пишет в монографии: «Он импровизировал на органе во время дневных служб в соборе св. Павла, в исполнениях Carissimi в антрактах своих ораторий, он импровизировал за клавиром в оперных оркестрах Гамбурга и Лондона, с изумительной гибкостью следуя за фантазией певцов, а когда пение умолкало, отдавался своей собственной» [1].

Очевидно, речь здесь идет об импровизациях разного рода.

Музыкальная импровизация в церковном служении — дело не столько допустимое, сколько необходимое. Это связано с ходом действия, драматургии которого подчиняется музыкальное сопровождение. Импровизация возможна в двух формах — аккомпанемент для хорального пения и сольные органские пьесы, исполняемые во время той или иной части службы. Хоральный аккомпанемент требует владения гармонией и контрапунктом, а также знания хоральных тем. Он может быть как простой гармонизацией темы, когда каждому звуку соответствует новая гармония, так и сложной контрапунктической композицией, ярким примером которой могут служить хоральные обработки Баха. Импровизатор выбирает то, на что ему хватит сноровки.

Сольные пьесы, предназначенные для исполнения в церкви, сегодня можно отыскать в большом количестве среди органной литературы. Вполне вероятно, многие из них были записаны после того, как были сымпровизированы автором прямо во время службы.

Церковное музицирование — хорошо изученное направление. В странах Европы в силу спроса на эту специальность существует отдельное направление по обучению церковных органистов.

Более интересными представляются свидетельства об импровизациях в лондонском театре «Ковент-Гарден», где в антрактах своих опер и ораторий Гендель взял за привычку фантазировать за органом, что имело огромный успех. Можно даже сказать, что публику в гораздо большей степени интересовали эти импровизации, чем сами

представления. Эти фантазии впоследствии послужили источником его органых концертов. Вот как описывает эти импровизации современник Генделя, музыкальный историк Дж. Хокинс: «Гендель обыкновенно начинал со свободной прелюдии, длинной и торжественной, гармония которой была подобна плотной ткани и предельно полнозвучной; все в целом было совершенно доступным, всегда имело облик большой простоты. Далее следовал концерт, который он исполнял с воодушевлением, уверенностью и огнем, в чем никто никогда не мог с ним сравниться. Его удивительное умение владеть инструментом, мощь, величие и достоинство его стиля, сочность оркестровой гармонии, контрастировавшей с красноречивыми *solí* органа, удлинявшей каденции и державшей слушателя в приятном ожидании, производили чудодейственный эффект» [1].

На примере органых концертов, таким образом, мы можем делать некоторые выводы о том, как были устроены генделевские импровизации.

На картине в Британском музее Гендель изображен сидящим за клавесином в окружении музыкантов. Справа от него сидит виолончелист, а два скрипача и два флейтиста находятся перед ним. Слева, около клавесина, стоят певцы. Весь оркестр находится позади него. Он его не видит. Таким образом, воля дирижера передается солирующим инструменталистам, которые, в свою очередь, управляют общей массой оркестра. На итальянский манер группы оркестра назывались так:

- *Concertino* — бас (виолончель), клавир, солисты-инстру-

менталисты, солисты-вокалисты;

- *Concerto grosso* — общая совокупность инструментов (16 скрипок, 6 альтов, 6 виолончелей, 4 контрабаса);

- *Ripieno* — группа, усиливающая *concerto grosso* (примерно такой же численности).

Части оркестра управляли одна другой с большой гибкостью, а ритмика генерал-баса (виолончели и клавесина) приводила всю массу в движение. Такой способ управления исключал механичность воспроизведения и создавал гибкую среду, оставляющую пространство для импровизаций.

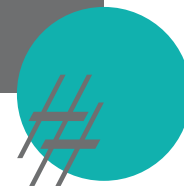
В органых концертах импровизационными элементами становятся сольные фрагменты органа, каденции, и, главное, управление оркестром самим солистом-органистом. Превосходным примером подобного взаимодействия солиста с оркестром являются записи Карла Рихтера. Особо стоит отметить, что доля «чистой импровизации» весьма мала. Скорее применялся такой подход, когда удачные моменты запоминались и использовались впоследствии. Ведь что есть импровизация (от английского *improve*), как не «разработка»? То есть постоянная работа над материалом, его хранение и отшлифовка лучших находок. Аналогичное явление можно наблюдать при прослушивании концертов квинтета джазового трубача Майлза Дэвиса в Европе. В течение длительного турне были сделаны многочисленные записи, изданные в виде серии пластинок. На большинстве из них исполняется почти одна и та же программа. Слушая записи в хронологическом порядке можно легко заметить, как удачные фра-

зы и ансамблевые комбинации используются в последующих выступлениях.

Воспитанная еще в юности учителем Фридрихом Вильгельмом Цахау, открытость к музыке всех стран Европы сформировала у Генделя привычку к «накоплению музыкального багажа». Гендель находил музыкальные сокровища повсюду, где бы ни появлялся. «Он покупал и собирал иностранные произведения, переписывал их или, скорее <...>, фиксировал в торопливых и часто неточных эскизах выражения и идеи, которые его поражали во время просмотра» [1]. Это были как произведения композиторов разных школ, так и народная, и городская музыка. Гендель признавал, что уличным «выкрикам» Лондона он обязан самыми лучшими своими темами.

Так как Гендель с одинаковой легкостью использовал в своих произведениях как свои, так и чужие темы, преобразовывая их до неузнаваемости, в Англии даже было создано общество, расследующее его плагиаты. Сторонники Генделя в этом вопросе делают акцент на том, что на основе старых тем он создавал совершенно новую музыку, а также, что такой «плагиат» может быть, напротив, данью уважения. Аналогичным образом джазовые исполнители с удовольствием цитируют в своих импровизациях темы современников и предшественников, и это не считается плагиатом, а наоборот, несет смысл реверанса.

Особенностью клавирной музыки Генделя является то, что большая ее часть была издана без его ведома. Это может означать, что импровизации, исполняемые Генделем, были записаны и изданы впоследствии. Таковы кла-



вирные сонаты, из которых под его руководством была издана только одна тетрадь. Всего каталог работ Генделя насчитывает 314 произведений для клавира. Среди них — крошечные сонатины, длиной зачастую не более минуты. Возможно, эти образцы являются аутентичными репродукциями (пусть с опечатками и неточностями) его импровизаций. Таковы и фуги-импровизации *Voluntarys*, изданные самовольно Джоном Уолшем. Это трехголосные фуги с большим удельным весом гармонических интермедий, являющие замечательный пример того, что даже полифоническая фактура может быть симпровизирована. В фугах наблюдаются только основные моменты — тема, ответы, интермедии, стретта. В целом они являются не строгой полифонией, а скорее гибридным типом, доступным для сиюминутной фантазии.

Аkkомпанемент оперным певцам — еще одна форма импровизации, основанной на расшифровке генерал-баса. Правильнее было бы называть это импровизацией аккомпанемента. Гармоническая канва, записанная с помощью системы цифровых обозначений, обретает звучание благодаря фантазии исполнителя, который таким образом становится соавтором. Цифровая система записи, основанная на генерал-басе, — одно из важнейших заимствований джаза. Аккомпанемент ритм-секции (а в опере аналогичную роль выполняет клавесин) абсолютно свободен и опирается только на ключевые точки, «запрограмми-

рованные» автором и позволяющие избежать диссонансов.

Современники отмечали, у Генделя — «фантастическое мастерство импровизации, которое зависело от двух факторов — эмоций исполнителя и эмоций публики» [1]. Именно взаимодействие с публикой внешне отличает импровизацию от «игры по нотам». Когда мы видим музыкальное исполнение, мы не знаем, какие моменты являются сюрпризом для исполнителя, а какие он подготовил. Он мог выучить исполняемую музыку наизусть и играть, притворяясь импровизатором. Но именно взаимодействие с публикой преподносит композицию в животрепещущем виде и создает то самое ощущение «создания на ходу».

Стоит отметить, что вокальные украшения, вопреки распространенному мнению, редко бывали настоящей импровизацией (наверное, только в случае самых образованных певцов, владеющих гармонией), но выписывались Генделем в партиях и по принципу «накопления багажа» постоянно совершенствовались и дорабатывались.

Наконец, приведем любопытный случай, имевший место во время путешествия Генделя по Италии в 1707–1708 годах. Тогда Гендель стал гостем маркиза Русполи, в садах которого собиралась Аркадская академия, в которую входили знаменитые Алессандро Скарлатти, Арканджело Корелли, Бернардо Пасквини, Бенедетто Марчелло и другие знаменитые поэты, художники и аристократы Италии.

Там давали концерты и читали поэтические произведения, а также предавались музыкально-поэтическим импровизациям. Ромен Роллан так описывает это действо: «На одном из собраний Аркадии, в апреле 1706 года, Алессандро Скарлатти сел за клавесин в то время, как поэт Цаппи импровизировал стихи. Едва Цаппи кончал последнюю строфу, как Скарлатти исполнял музыку, симпровизированную им на эти стихи. Точно так же Гендель симпровизировал несколько светских кантат в то время, как кардинал Панфили импровизировал стихи. Рассказывали, что одно из этих стихотворений являлось дифирамбом Генделю, но, невозмутимый, он позабылся, положив его на музыку, и сам же пропел его» [1].

Похожее явление существует среди джазменов. Они собираются в свободное от работы время и музицируют в свое удовольствие. Такие вечера получили название «jam session». В процессе коллективной импровизации рождаются самые интересные идеи, в том числе вокально-поэтические импровизации.

Список источников

1. Роллан Р. Георг Фридрих Гендель. М.: Музыка, 1984. 256 с.

Информация об авторе

В. П. Золотовский — старший преподаватель секции органа и клавесина

Information about the author

V. P. Zolotovskiy — Senior teacher of the Organ and Harpsichord section

Научная статья
УДК 786.6

Органное образование в США

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 31–33

Новоселов Александр Евгеньевич
*Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова, Петрозаводск, Россия,
aleksandr-novosyolov@yandex.ru*

В статье анализируется опыт обучения автора в американском университете. Акцентируется внимание на особенностях обучения игре на органе в американских вузах, проблеме трудоустройства выпускников.

Ключевые слова: орган, обучение органу, США, органное исполнительство

Для цитирования: Новоселов А. Е. Органное образование в США // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 31–33

31

Original article

Organ education in the USA

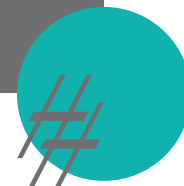
Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 31–33

Novoselov Alexander E.
*Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
aleksandr-novosyolov@yandex.ru*

The article analyzes the author's experience of studying at an American university. Attention is focused on the peculiarities of learning to play the organ in American universities, the problem of employment of graduates.

Key words: organ, organ training, USA, organ performance

For citation: Novoselov A. E. Organ education in the USA // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 31–33



Отличие российской и американской систем музыкального образования ни для кого не является секретом. В США нет детских музыкальных школ, как в России, а есть небольшие частные студии, где дети могут учиться, например, игре на каком-нибудь музыкальном инструменте, собираясь в группы по десять человек.

Также возможность обучаться музыке есть и в общеобразовательных школах, но еще на более низком уровне — дети могут заниматься по 15 минут на групповом уроке с единственным педагогом, который обязан знать, как играть, например, на нескольких духовых инструментах.

Кстати, именно духовые и ударные инструменты наиболее популярны в американских школах, отчасти потому, что этот духовой бэнд можно использовать во время марша-шествия перед началом так популярных в США футбольных игр.

Многие одаренные дети начинают заниматься частным образом и, достигнув определенных успехов, поступают в университет на степень Бакалавра — четырехлетний курс, что является эквивалентным нашему уровню музыкального училища.

Для американских органистов возможностей обучаться и заниматься на органе очень много. В основном, американские органисты начинают свой музыкальный путь с занятий в церкви, частным образом, и затем, выучив определенный репертуар, поступают в университет.

После степени Бакалавра идут Степени Мастера (Master of Music) и Доктора (Doctor of Musical Arts). На степень Мастера учатся два года, а на Доктора — три. При этом органисты

могут сами выбирать направление обучения — органное исполнительство или церковная музыка с концентрацией на органе или дирижировании.

Последняя предполагает работу в церкви так называемым Музыкальным Директором, как в свое время работал И. С. Бах, в обязанности которого входило играть на органе и дирижировать хором.

Дело в том, что в Америке существует два варианта занятости органистов — это возможность преподавать в университете и работа в церкви. Первый вариант достаточно сложно получить, как правило, за один-два года появляется пара вакансий, и конкурс на эти места составляет 50–100 человек на место.

Гораздо проще получить работу церковного органиста или директора музыки в церкви. Обычно каждый год по всей стране появляются десятки таких вакансий. На такие места обычно берут универсалов — музыкантов, которые могут играть на органе, дирижировать хором, работать со взрослыми и детьми, а также заниматься развитием музыкальной деятельности в церкви и привлекать к ней новых людей.

Именно такую направленность имеет уникальная органная программа при Университете Нотр-Дам в Индиане — сочетать органное исполнительство с церковным образованием и готовить хороших органистов, которые будут обладать разносторонними навыками церковного музыканта.

Университет Нотр-Дам является одним из старейших университетов в США, он был основан французским священником Эдуардом Соринем в 1842 году. На сегодняшний день это элитный католический универ-

ситет, который контролируется Папской академией наук. Кроме факультета церковной музыки, в университете есть также юридический факультет, школа архитектуры, бизнеса, международных отношений и другие направления.

Несмотря на то, что университет — один из старейших в Америке, факультет церковной музыки самый молодой; он был основан в девяностые годы и на сегодняшний день приобрел большую известность в США.

В программу обучения церковных музыкантов, кроме органа, дирижирования, вокала и клавесина включены такие предметы, как история литургии иудейско-христианской традиции, история церковной музыки от средних веков и до наших дней, изучение разных нотаций, а также семинары по другим видам искусства.

Важной частью программы является практическая часть — работа в университетской базилике, где нужно играть церковные службы на органе, а также работать с хором, состоящим из студентов музыкального и других факультетов. Отдельный предмет посвящен принципам работы с детским хором и вокальной педагогике и литературе для детей.

Кроме лекций по церковной музыке, студенты изучают историю органной литературы в соответствии с разными эпохами и принципами органостроения, а также музыкально-исторические предметы.

Привлекательным для обучающихся является то, что каждый студент может выбрать наиболее интересные предметы из предложенного списка и варьировать количество нагрузки в каждом

семестре. В итоге студентам нужно набрать определенное количество часов и охватить все группы предметов за период обучения.

В процессе обучения студентам предлагается еженедельно выступать перед однокурсниками и педагогами с небольшой пьесой, а в течение года они должны сыграть один сольный концерт в органном зале университета или университетской Базилики.

В органном зале Университетского центра искусств Дебартоло в 2004 году был установлен орган, выполненный американской органостроительной фирмой Пол Фритс, в стиле северо-немецких органов XVIII века, идеально подходящий для исполнения музыки северо-немецкого барокко. Сам зал име-

ет уникальную конструкцию в форме церковного храма с куполом и обладает реверберацией в четыре секунды. Зал был спроектирован для концертов органной, духовной и камерной музыки.

В университетской Базилике был также установлен орган этой же фирмы Пол Фритс, обладающий семидестью регистрами и позволяющий исполнить органную музыку разных стилей и эпох. В распоряжении университета находится еще пять учебных органов, один из которых выполнен в стиле инструментов Готфрида Зильбермана, органостроителя времен И. С. Баха.

Очень познавательными для студентов являются поездки в Европу, которые университет организует каждые два года. В таких двухнедельных поезд-

ках им удастся поучаствовать в мастер-классах ведущих европейских органистов, поиграть на исторических инструментах, посетить интересные лекции и семинары.

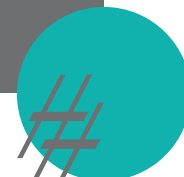
Факультет церковной музыки университета Нотр-Дам обладает уникальным инструментарием, огромной библиотекой и прекрасным педагогическим составом, теплая атмосфера студенчества навсегда остается в памяти его выпускников.

Информация об авторе

А. Е. Новоселов — солист Карельской государственной филармонии, лауреат международных конкурсов

Information about the author

A. E. Novoselov — soloist of the Karelian State Philharmonic, Laureate of international competitions



Подготовка абитуриентов-органистов в США: методы XXI века

Научная статья
УДК 786.6

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 34–37

Парадиз Елена

Клайпедский университет (Клайпеда, Литва), Фортепианная студия Парадиз (Морган Хилл, Калифорния, США), elenaparadies1@gmail.com

Данная статья представляет собой краткое изложение концепции авторской электронной книги: сборника необходимых материалов для преподавателей органа. В ней содержится информация об органной технике и исполнении, мелизматике, регистровке, репертуаре разных эпох и национальных органных школ. Книга основана на новейших веб-технологиях с использованием текста, видео, аудио и интерактивных нотных примеров. Она работает как с Интернетом, так и без него.

Ключевые слова: преподавание органа, органное исполнение, электронная книга, мелизматика, регистровка

Для цитирования: Парадиз Е. Подготовка абитуриентов-органистов в США: методы XXI века // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 34–37

Preparing Entrant Organists in the United States: methods of the XXI century

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 34–37

Paradies E.

Klaipeda University (Klaipeda, Lithuania), Paradise Piano Studio (Morgan Hill, California, USA), elenaparadies1@gmail.com

This article is about my e-book, a compilation of essential texts for organ instructors. It covers organ technique, performance, ornamentation, registration, and repertoire selected by historical periods and national organ schools. It incorporates the newest Web technologies of text, videos, audios, and interactive score examples. It can be used stand-alone or connected to the Internet.

Key words: organ teaching, organ performance, e-book, ornamentation, registration

For citation: Paradies E. Preparing Entrant Organists in the United States: methods of the XXI century // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 34–37

Органное исполнительство — это увлекательный и сложный путь. Наверное, нет другого такого инструмента, который был бы так взыскателен к музыканту, как орган. «Король инструментов» требует беззаветной преданности, музыкальной эрудиции, владения разнообразными техническими навыками, постоянного доступа к инструменту и т. д.

Молодые исполнители, которые решили посвятить себя органной музыке, сталкиваются со множеством проблем. Прежде всего, это фортепианная подготовка. В отличие от остальных инструменталистов, органисты должны приобрести навыки фортепианной игры, прежде чем они начнут играть на органе. Им также необходимо время для самостоятельных занятий на духовом или электронном инструменте, например, в близлежащей церкви. И наконец, им нужен хороший педагог. К сожалению, в США почти нет таких школ, в которых преподавался бы орган. Для того чтобы найти педагога, молодые таланты должны обращаться в близлежащий колледж, имеющий класс органа, но к сожалению, таких учебных заведений становится все меньше. Во многих случаях занятия игрой на органе оказываются невозможными просто из-за географического расположения. Другой путь совершенствовать свое мастерство — это искать местных церковных органистов, дающих частные уроки. Однако уровень их мастерства заметно разнится. То же можно сказать и о качестве преподавания. Хотя педагоги прикладывают максимум усилий, в отдельных случаях учителям не хватает знаний и практического опыта, необходи-

мых для подготовки учеников к поступлению в высшие учебные заведения по классу органа.

У этой проблемы есть несколько составляющих. Прежде всего, это экономический фактор. В связи с последним глобальным экономическим кризисом многие университеты сократили свои органные программы, что привело к уменьшению числа квалифицированных преподавателей.

Следующий фактор — это географическая изоляция. Учителя, проживающие в отдалении от культурных центров, ограничены в профессиональном развитии.

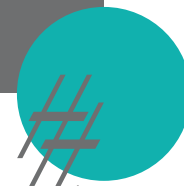
И наконец, педагоги часто лишены помощи и поддержки официальных организаций по сравнению с другими категориями органистов. Например, Американская гильдия органистов (The American Guild of Organists, AGO) предоставляет возможности продолжения образования органистам с различным уровнем подготовки. Тем не менее, большинство этих программ рассчитано в основном на студентов университетов или профессиональных органистов. Американская гильдия органистов поддерживает молодых органистов посредством национальной образовательной программы «Встречи с органом» (Pipe Organ Encounters, POE). К сожалению, эта программа направлена на совершенствование ученика, а не педагога. Преподаватели, готовящие учеников к поступлению в высшие учебные заведения, предоставлены сами себе, им приходится самостоятельно решать насущные проблемы, что сказывается на уровне подготовки будущих студентов.

Для анализа эффективности преподавания органа в США,

для оценки сильных и слабых сторон этого процесса, для понимания того, какая конкретно помощь требуется педагогам, автор провела опрос, разослав 220 анкет профессорам университетов и частным преподавателям из 25 американских штатов.

Вопросы для частных педагогов включали в себя такие аспекты, как методики преподавания, трудности в подготовке учеников к поступлению в высшие учебные заведения, заинтересованность педагогов в продолжении их личного образования, дополнительные полезные ресурсы и т. п. Профессорам университетов было предложено ответить на вопросы о том, что они думают по поводу уровня подготовки абитуриентов, о том, что можно сделать для его повышения, как университеты работают над подготовкой молодых педагогов, и о дополнительных образовательных ресурсах в помощь церковным органистам-педагогам.

Авторский проект «Подготовка абитуриентов-органистов: методы XXI века» в формате электронной книги основан на результатах анкетирования педагогов и призван решить некоторые из вышеперечисленных проблем. Мы уверены, что никакие технологии, даже самые инновационные, не смогут заменить живого общения с педагогом, его восприятия и понимания. Но современные технологии могут быть использованы в качестве дополнительного ресурса в усовершенствовании процесса преподавания. Обеспечение педагогов компактным и систематизированным учебным пособием, где была бы собрана необходимая информация по разнообразным вопросам, касающимся органного исполнительства, было



бы крайне своевременно. На данный момент такого единого ресурса не существует.

Сегодня новые технологии развиваются стремительными темпами. Они оказывают сильное воздействие на различные аспекты нашей жизни, иногда даже без нашего на то согласия. Молодое поколение легко и быстро осваивает цифровые гаджеты, часто с полным и абсолютным погружением в Интернет. В настоящее время уже хорошо известны примеры применения цифровых технологий в процессе музыкального преподавания: это онлайн-курсы, интерактивные веб-сайты, уроки по Скайпу, различные цифровые программы, рассчитанные на развитие определенных музыкальных навыков и т. д. Настало время изучения и использования неограниченных возможностей электронных книг.

Особенность данной электронной книги, основанной на мультимедийных ресурсах, заключается в том, что это учебное пособие может работать как с Интернетом, так и без него. Она может быть прочитана смартфоном, планшетом или компьютером и транслироваться на более широкие экраны, как, например, домашний кинотеатр. Концептуально целевая аудитория данного пособия — это преподаватели, не получившие высшего образования по специальности орган. Используя эту книгу, педагоги будут располагать необходимыми справочными данными, распечатывать домашние задания по теории музыки, загружать обновления и другие учебные материалы из Интернета в текстовом, видео- и аудиоформатах.

Данная электронная книга обладает следующими характеристиками.

- Она включает в себя текст, видео-, аудиоматериалы в автономном стандарте EPUB 3 и музыкальные примеры с интерактивными функциями.

- При подключении к Интернету существует возможность использования книжных ссылок на YouTube и их последующего прослушивания в самой книге.

- Электронная книга может быть использована и без Интернета на таких мобильных устройствах, как планшет или смартфон.

Книга состоит из пяти глав.

I. Обучение основам современной и старинной органной техники

В главе содержится вводный материал, который понадобится педагогу в течение первых месяцев обучения. В нем объясняются принципы современной органной техники, основанной на игре *legato* (романтический и современный периоды), и принципы ранней органной техники, основанной на «дифференцированном *legato*» (эпохи Возрождения и барокко). Каждый вид техники демонстрируется на видео и сопровождается иллюстрирующими примерами из органной литературы.

II. Стиль и техника: преподавание музыки различных стилей

В этой главе рассказывается о том, как работать с учеником над романтическим, современным и барочным репертуаром таким образом, чтобы интегрировать техническое и музыкальное развитие ученика. Предлагаемый музыкальный анализ отдельных произведений концентрируется на нескольких различных педагогических задачах. Пошаговая инструкция указывает, как достичь необходимых результатов

определенными методами работы. Читатель найдет ссылки на другие разделы книги, в которых обсуждаются регистровка и мелизматика, уместные в данном конкретном произведении.

III. Фортепианная техника и ее связь с изучением органа

Этот раздел дает рекомендации о том, как разучивать гаммы, запоминать аппликатуру и развивать у учащихся фортепианную технику, являющуюся необходимым дополнением к занятиям в органном классе. В заключение приводятся советы, как использовать фортепиано, разучивая органную пьесу.

IV. Основы теории музыки для изучающих игру на органе: уроки и домашние задания

Эта глава поможет педагогу в сжатой форме ознакомить ученика с основами теории музыки во время органных уроков. Педагогу предлагается систематизированный курс объемом в сорок уроков с домашними заданиями, которые можно распечатать.

V. Другие педагогические ресурсы

а) Орнаментика

В разделе представлен краткий обзор мелизмов эпохи барокко, классифицированный по странам и историческим периодам. Он включает в себя список композиторов отдельных эпох с датами их жизни и смерти. Все транскрипции мелизмов основаны на данных из первоисточников, использованных в цитируемых публикациях. Глава завершается сравнительной таблицей мелизмов и списком дополнительной литературы.

б) Репертуар для начинающих органистов

В этой главе приводится краткая характеристика органного репертуара различных истори-

ческих периодов и национальных школ с широким спектром стилей и музыкальных форм. Предлагается приблизительный список репертуара для начинающих и перечень изданий Urtext'a органных произведений Баха, Брамса, Мендельсона и французских романтиков в дополнение к сборникам, опубликованным издательством Уэйн Леупольд (Wayne Leupold).

в) Школы органостроения и их влияние на регистровку

В этом разделе рассматривается связь между конкретной национальной школой органостроения, диспозицией органа и регистровкой. В нем перечислены краткие характеристики основных школ органостроения и наиболее типичные регистровки в зависимости от жанра, музыкальной формы или динамических изменений.

Прилагаются ссылки на видео из YouTube некоторых известных исторических органов.

VI. Библиография

Список литературы может быть полезным материалом на пути неустанного самообразования в обширной области органного исполнительства.

Предложенная версия электронной книги оптимизирована для чтения с помощью приложения для чтения iBooks от Apple. Требования к техническому обеспечению электронной книги

включают в себя Apple MacBook Pro с 16 ГБ оперативной памяти, Apple iPad с 64 ГБ оперативной памяти. Будущие версии могут быть выпущены для других операционных систем и устройств.

Разработка новых открытых стандартов электронных книг за последние два десятилетия позволила быстро и удобно обновлять и распространять учебные материалы и мультимедийные дидактические пособия. Педагог может загружать необходимую информацию из Интернета и, используя подходящее устройство для чтения электронных книг, добавлять свои заметки для создания удобного личного учебного пособия, обновляя его по мере появления новых материалов.

Новые технологии будут оказывать большое влияние на дальнейшее развитие электронных книг. Например, в наши дни ведется работа над более быстрым Интернетом, скорость которого увеличится с 4G, то есть 4-го поколения беспроводных технологий, на 5G. Это означает, например, что потребуются менее 1 секунды для того, чтобы скачать на смартфон 60-минутное видео, что в 100 раз превышает нынешнюю скорость 4G. И через несколько лет 5G станет повсеместно доступной. Это даст толчок к увеличению объема и контента электронных книг, их свободному использованию на

различных гаджетах и их усовершенствованию в соответствии с потребностями читателей, в частности педагогов-органистов.

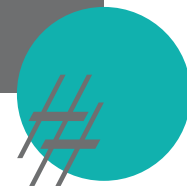
Подобно тому, как печатный станок Иоганна Гуттенберга в пятнадцатом веке в корне изменил способ обмена знаниями и создал возможность получения образования, так Интернет в наши дни революционизировал хранение и передачу информации, фактически заменив классические информационные ресурсы. Электронная книга, как часть инновационных процессов, должна стать важным инструментом в дальнейшем усовершенствовании образовательного процесса.

Информация об авторе

Е. Парадиз — доктор музыки, доцент Клайпедского университета (Литва), органист и музыкальный директор Первой лютеранской церкви Св. Иммануила (Сан Хосе, Калифорния, США), преподаватель фортепиано «Фортепианной студии Парадиз» (Морган Хилл, Калифорния, США)

Information about the author

E. Paradies — Doctor of Music, Associate Professor at the University of Klaipeda (Lithuania), organist and music Director of the First Lutheran Church of St. Immanuel (San Jose, California, USA), piano teacher at the Paradise Piano Studio (Morgan Hill, California, USA)



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Эдуард Ганслик о содержании в музыке: диалог критики и науки

Научная статья
УДК 78.072

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 38–41

Бурцев Михаил Юрьевич

*Детская музыкальная школа им. М. А. Балакирева города Сарова,
Саров, Россия, mihailburtsev92@gmail.com*

Актуальной с научной точки зрения является история музыкальной критики. При этом наиболее интересной частью этой проблемы является обращение к музыкальному содержанию, вопросам вербализации звуковых образов, вкпе с поисками критериев соответствия замысла композитора многочисленным художественным интерпретациям. Статья посвящена анализу труда немецкого критика Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном», где поднимаются все эти вопросы.

Ключевые слова: музыкальная критика, Эдуард Ганслик, музыка, музыкальная культура

Для цитирования: Бурцев М. Ю. Эдуард Ганслик о содержании в музыке: диалог критики и науки // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 38–41

38

THEORY AND HISTORY OF MUSIC

Eduard Ganslik on content in music: a Dialogue of Criticism and Science

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 38–41

Burtsev Mikhail Y.

*Balakirev Children's Music School in Sarov, Sarov, Russia,
mihailburtsev92@gmail.com*

The history of music criticism is relevant from a scientific point of view. At the same time, the most interesting part of this problem is the appeal to the musical content, the issues of verbalization of sound images, coupled with the search for criteria for matching the composer's idea numerous artistic interpretations. The article is devoted to the analysis of the work of the German critic Eduard Ganslick «On the musically beautiful», where all these questions are raised.

Key words: music criticism, Eduard Ganslik, music, musical culture

For citation: Burtsev M. Y. Eduard Ganslik on content in music: a Dialogue of Criticism and Science // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 38–41

Музыкальная критика и журналистика постепенно становятся одними из передовых форм современного музыковедения. С научной точки зрения, актуальной проблемой остается поиск истоков, изучения форм и направлений развития музыкальной критики в соприкосновении с философией и эстетикой прошлых эпох, с достижениями современного музыковедения. При этом наиболее интересной частью проблемы является обращение к музыкальному содержанию, вопросам вербализации звуковых образов, вкупе с поисками критериев соответствия замысла композитора многочисленным художественным интерпретациям. Возможно, наиболее закономерно и целесообразно будет возвращение к истории данного вопроса.

В данном контексте одной из интереснейших эпох русской музыкальной критики представляется вторая половина XIX века. Именно это время является наиболее плодотворным и полемичным на фоне активного развития национальной композиторской школы, исполнительского искусства, концертной практики, и, конечно же, критической мысли. Именно в этот период в России зародилась полемика, связанная с музыкальным содержанием.

Наиболее примечательным объектом споров стал полемический труд немецкого критика Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» [1]. Автор исследует музыку как специфический вид искусства, направленный на наслаждение звуком, без привнесения внесмузыкальных идей. В авангарде полемики вокруг этого труда стоят такие имена, как Г. А. Ларош и Ц. А. Кюи.

В музыковедении идеи Ганслика получили осмысле-

ние в работах Б. В. Асафьева, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского, В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, А. В. Михайлова, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, О. В. Соколова. Критические труды отдельных авторов в сопоставлении с тезисами Ганслика легли в основу исследований Ю. А. Кремлева (Ларош), В. В. Протопопова и Т. Н. Ливановой (Кюи). Тем не менее, до сих пор нет исследований, где решались бы задачи систематизированного освещения трактата Ганслика с позиций современного музыковедения, прослеживалась бы судьба его идей сквозь призму отечественной музыкальной критики.

Вопрос содержания в музыке можно считать одним из приоритетных направлений исследований в музыковедении. Он также касается композиторов, исполнителей, слушателей, писателей и музыкальных критиков.

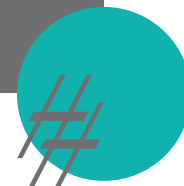
Частью данного непростого феномена является музыкальная критика, так как она является связующим звеном между профессионалами и любителями, композиторами и исполнителями. Первостепенной ее задачей является привлечение внимания к проблеме, побуждение к появлению новых мыслей по уже известному вопросу. И в 1854 году подобным маяком стал полемический трактат Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном». Последовавший резонанс в европейской и русской критике привел к спорам вокруг труда австрийца, которые продолжались вплоть до конца первой четверти XX века.

Тезисы, изложенные Э. Гансликом в трактате, можно условно разграничить вопросами о чувствах и имманентно-музыкальном в I, IV и V главах, и рассу-

ждениями о музыкальном содержании во II, III, VI и VII главах.

Пищей для рассуждений стала полемика с традиционным отношением к музыке как к способу выражения эмоций. Данный вопрос базируется на теории этоса античности и теории аффекта эпохи барокко. Не менее интересно и влияние музыкально-эстетических концепций века, предшествующего Ганслику. Трактат К. Ф. Д. Шубарта «Идеи к эстетике музыкального искусства» (изд. в 1806) утвердил формулу музыки как языка чувств. Современный отечественный исследователь Л. В. Кириллина пишет, что философской основой такого утверждения был «рационализм, предполагавший, что разумное устройство всех сфер мироздания допускает и даже требует их исчерпывающего познания и объяснения. "Чувство" для музыкантов классической эпохи — понятие, поддающееся запечатлению если не в словах, то в музыкальных звуках, благодаря наличию дифференцированной семантической системы, вбирающей в себя и старинное учение об аффектах, и лексикон риторических фигур, и множество прочих знаков и символов» [2, 254–255]. И далее исследователь продолжает: «музыканты классической эпохи были убеждены в существовании универсальных законов музыкальной красоты, основывающихся на природе человеческих чувств и на фундаментальных эстетических и конструктивных принципах» [2, 255].

Романтическая эпоха продолжила развивать концепцию «музыка — язык чувств». В связи с этим В. Н. Холопова пишет, что «романтический XIX век стал эпохой всемерного развития музыкальных чувств не только в их воплощении, но и самого ком-



позиторского эмоционального мышления. То есть композиторы с течением времени ставили перед собой намеренные задачи создания в музыке новых, неведомых ранее эмоций (чувств, состояний, настроений, эмоциональных оттенков). Поэтому самую богатую "жатву чувств", вместе с их словесным выражением, это искусство пожинает в конце XIX – начале XX века» [3, 215].

«Гегемония» чувства в эпоху романтизма вызвала ответную реакцию Э. Ганслика, а его радикальные взгляды спровоцировали бурную реакцию музыкальной общественности. При этом оппонировали ему авторы, чьи рассуждения были посвящены субъективному описанию чувств, вызываемых музыкой. Ганслик отмечал, что большинство из них, несмотря на глубокие заблуждения, постепенно обращались к изучению особенностей материала и техники конкретного искусства — его формальной стороны. Отсюда и возникает вопрос, поднятый критиком, который можно сформулировать так: являются ли чувства содержанием музыкального произведения? Поэтому автор рассуждает о природе чувств композитора или слушателя и собственно музыкальной природе, применяя анализ особенностей взаимоотношений этих сущностей.

Э. Ганслик подробно рассказывает о чувствах: их природе, возникновению их в музыке, разделяет на «жизненные» и «художественные», обращается к психологии. Он рассуждает об их крайне высоком влиянии на восприятие музыки, ведь композитор, исполнитель и слушатель испытывают индивидуальные чувства, а также приводит аргументы, связанные с эфемерностью самой музыкальной ткани.

Некоторые аспекты рассуждения Ганслика о чувствах в музыке комментируются в исследованиях В. Н. Холоповой и В. В. Медушевского, не согласных с утверждениями автора трактата.

Здесь возникает и второй предмет разговора о музыкально-прекрасном — содержание. По мнению автора, чувства не могут являться содержанием музыки, но можно ли ее считать бессодержательной?

Автор отвечает на этот вопрос отрицательно, более того, утверждает, что «музыка более содержательна, нежели кажется по первому впечатлению о ней» [1]. Но эмоции эти специфичны, так как по мнению Ганслика, музыка может шептать, замирать, греметь, но не выражать более сложные чувства — любовь или гнев, — которыми наделяет ее человек. «Изображение определенного чувства или страсти во все недоступно музыке» [1].

Далее он рассуждает о средствах выразительности в музыке. Мелодия, по его мнению, не представляет ничего, кроме самой себя, но остальные музыкальные средства — аккорды, тембры, тоны, подобно колориту в живописи, — могут вызывать некоторые настроения.

Конечно, в своем исследовании Ганслик говорит об «чистой» инструментальной музыке. Об оперном жанре он упоминает, касаясь полемики «глюкистов и пиччинистов», а также драме Вагнера.

Говоря о чистой или абсолютной музыке, Э. Ганслик опровергает трактовку А. Д. Улыбышевым симфонии Моцарта как истории страстной любви. В целом, его тезис заключается в том, что «в инструментальной музыке нельзя искать определенного смысла, так как для композитора

смысл заключается единственно в известном приложении его музыки к определенной программе» [1]. По мнению критика, эта симфония представляет собой исключительно музыку и ничего более.

Обращаясь к вопросу музыкального содержания Э. Ганслик критикует философов, рассматривающих музыку с метафизических позиций, — Ж. Руссо, И. Канта, Г. Ф. Гегеля, положительно отзывается об исследованиях психологов Р. Лотце и Г. Гельмгольца.

Тем не менее, кажущиеся устаревшими взгляды Ганслика на музыкальное содержание, скорее предвосхищали будущее. Об этом справедливо пишет А. В. Михайлов: «Ясно, что гансликовская позиция, заключающая в себе известную "ретроградность" (посколькучу опиралась на моцартовский идеал музыки), оказалась поразительно актуальной в середине XX века, когда заложенные в австрийской традиции мышления и художественного мироощущения антипсихологизм и внеисторичность стали привлекательны для целых поколений музыкантов, а структурность мысли и логизация художественной вещи — и для музыкантов, и для очень многих теоретиков искусства» [4].

Рассматривая психологические процессы, пытаясь уйти от чистой метафизичности и абстрактности рассуждений о музыке, он впадает в другую крайность и не учитывает исторических закономерностей формирования восприятия музыки, ее давних связей с риторикой и театром. Те самые музыкальные структуры, о которых говорит автор как о самоценности, когда-то сложились в симбиозе с другими видами искусства и стали ее неотъемлемой частью, но в таком обобщенном и глубинном виде,

что потребовалось еще какое-то время, чтобы это осознать. В отечественной музыковедческой литературе об этом подробно пишут В. Д. Конен в труде «Театр и симфония» и В. Н. Холопова в книге «Феномен музыки».

Открытие «красоты музыкального протекания», «готовности звука вобрать в себя любую идею художника» — вот те тонкие и пронизательные наблюдения Ганслика, которые сохранили свою ценность и в наше время. Действительно, и сегодня, как 200 лет назад, слушатели и критики часто приписывают музыке свои собственные эмоции и ассоциации, игнорируя ее имманентные свойства: выразительность звуковедения или красоту музыкальных конструкций. Либо, наоборот, отмечают внешний блеск и привлекательность звучания, не понимая их глубинного духовного основания. Как отмечает А. В. Михайлов, осмысление красоты музыкального протекания в единстве с духовным смыслом музыки выражает «самый общий итог интеллектуализма, завещанного Ганслику его культурной традицией» [4].

Если же комментировать суждения Ганслика о проблеме содержания и формы, то необходимо отметить, что современные исследователи, в целом разделяют точку зрения о нерасчленимости содержания и формы как условия существования художественного произведения. Не являясь чем-то внеположенным художественному произведению, содержание «врастает в вещь произведения», представляя собой единство предметного, интеллектуального и эмоционального аспектов. Фор-

ма уже не рассматривается ими как средство воплощения содержания. Напротив, являясь активной, она оказывает на содержание обратное воздействие. Таким образом, современные ученые исходят не из противопоставления содержания и формы, а из их диалектики, так как «в произведении нет семантически незначимых элементов» [5, 11], а «идея не содержится в каких-либо <...> цитатах, а выражается во всей художественной структуре» [5, 14].

В современном музыковедении этот вопрос активно исследовала В. Н. Холопова. Ганслик не разработал вопрос настолько системно и подробно, но основную мысль о слитности содержания и формы ему удалось сформулировать. Вот почему с позиций сегодняшнего дня его теория оценивается как имеющая скорее историческую, нежели теоретическую ценность.

Работа Ганслика вызвала огромный резонанс не только в Европе, но и в России, в которой к этому времени уже сложились профессиональные композиторские школы (публикация в русской печати в переводе Г. А. Лароша относится к 1885 году). Готовность обсуждать философско-эстетическую проблематику, необходимость в осмыслении собственных музыкальных перспектив свидетельствовали о наступившей зрелости отечественного музыкального искусства, что стало благоприятным условием для включения в полемику. В свою очередь, позиция Ганслика, широко обсуждаемая русскими музыкальными критиками, могла стать импульсом для развития так называемой чистой музыки в ком-

позиторской среде в противовес ориентации на программность в 1860–1870-е годы. Вопросы осмысления работы Ганслика в отечественной музыкально-критической мысли требуют подробного анализа и осмысления. Музыкальная культура России второй половины XIX века породила целую плеяду крупных критиков: Г. Лароша, Ц. Кюи, В. Стасова и А. Серова, П. Чайковского, С. Танеева, Н. Римской-Корсакова, А. Бородина, В. Каратыгина, Н. Соловьева, Э. Старка, Б. Асафьева, А. Оссовского и др.

Список источников

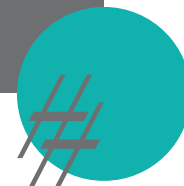
1. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. М.: Либроком, 2012. 232 с.
2. Кириллина Л. Теория музыки классической эпохи // Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. С. 254–281.
3. Холопова В. Н. Феномен музыки. М., 2014. 384 с.
4. Михайлов А. В. Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. Свердловск, 1991. С. 56–73.
5. Сиднева Т. Б. Содержание и форма в искусстве. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2012. 40 с.

Информация об авторе

М. Ю. Бурцев — врио директора Детской музыкальной школы им. М. А. Балакирева города Сарова, преподаватель Арзамасского музыкального колледжа

Information about the author

M. Y. Burtsev — Acting director of the Balakirev Children's Music School in Sarov, teacher of Arzamas Music College



Классическая музыка в медиaprостранстве YouTube: проблемы и новые возможности

Научная статья
УДК 78.05

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 42–46

Василенко Ольга Александровна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, vasilenko-o@list.ru*

В статье рассматриваются особенности репрезентации классической музыки в YouTube, обозначаются проблемы, которые появились при переходе музыкального искусства в интернет-среду, а также анализируются новые возможности, недоступные в доцифровую эпоху. Среди них — свобода творчества и выбора репертуара, продвижение без помощи агентов и продюсерских центров, относительно низкие затраты на производство контента, и, самое главное, — доступ к огромной аудитории по всему миру.

Ключевые слова: YouTube, музыкальная педагогика, классическая музыка, цифровая среда

Для цитирования: Василенко О. А. Классическая музыка в медиaprостранстве YouTube: проблемы и новые возможности // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 42–46

42

Classical music in the media space of YouTube: problems and new opportunities

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 42–46

Vasilenko Olga A.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
vasilenko-o@list.ru*

The article discusses the features of the representation of classical music in YouTube. The article identifies the problems that appeared during the transition of musical art to the Internet environment, as well as analyzes new opportunities that were not available in the pre-digital era. Among them are freedom of creativity and choice of repertoire, promotion without the help of agents and production centers, relatively low costs for the production of content, and, most importantly, access to a huge audience around the world.

Key words: YouTube, music pedagogy, classical music, digital environment

For citation: Vasilenko O. A. Classical music in the media space of YouTube: problems and new opportunities // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 42–46

В 1936 году немецкий философ и теоретик культуры Вальтер Беньямин в известном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» поднял вопрос о преобразении музыки классико-академической традиции в условиях появления звукозаписи и возможности трансляции в эфир радио и телевидения. Утрата привычной «ауры» сосредоточенного восприятия живого исполнения и превращение музыки в повседневный фон вселяла опасение, что «подлинность» искусства будет утрачена. Последующие десятилетия, однако, показали, что техническая воспроизводимость музыки имеет немало преимуществ. В записи музыка классико-академической традиции звучала для огромной аудитории. Техника почти стерла социальные и географические границы между слушателями. Совершенствование систем звукозаписи и звуковоспроизведения привело к появлению домашних меломанов, для которых тишина комнаты стала более комфортным местом восприятия музыки, чем концертный зал, полный посторонних шумов. Безупречное выверенное «воспроизведение», сбалансированное по общему акустическому звучанию, для многих оказалось значительно приятнее, чем живое звучание, качество которого определяется большим числом условий (профессионализмом исполнителей, сыгранностью, наличием репетиций, удачной акустикой зала и т. п.). При этом живая музыка никуда не исчезла. Напротив, число ее поклонников заметно увеличилось.

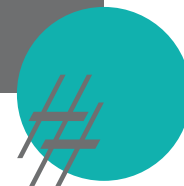
В начале XXI века медиа-индустрия конвертировала музыку в цифровые форматы, а новым

местом ее трансляции стал интернет. Огромный пласт всевозможных записей, в том числе редких, оказался в свободном и чаще всего бесплатном доступе. Вместе с невероятной ценностью такой свободы пришли и новые проблемы, требующие своего разрешения. Доступность, как известно, нивелирует ценность. Как это ни парадоксально, найти хорошую запись того или иного произведения стало даже сложнее, поскольку поисковые системы могли в одной и той же выдаче предложить как высококлассное исполнение, так и совершенно любительские записи, не различая качество музыки. У композиторов появились несуществующие произведения по типу «Реквиема по мечте» В. А. Моцарта. Отдельной проблемой стало нарушение авторских прав на композиции и исполнение. Издатели и музыканты начали терять доходы от продажи записей на носителях, трансляций на телевидении и даже публику в концертных залах, поскольку все более обширная аудитория перешла на общение с классической музыкой и ее любителями в интернете. Чтобы найти выход из этой ситуации индустрии пришлось пересмотреть всю систему работы. И этот процесс продолжается до сих пор.

Видеохостинг YouTube стал одной из тех площадок, где за последние 10 лет сформировались новые формы взаимодействия с аудиторией любителей классической музыки. Разумеется, сначала не все складывалось хорошо. Например, известный польский пианист К. Циммерман в своем интервью отмечал, что из-за YouTube у него начались проблемы с развитием испол-

нительской карьеры. Большое количество его выступлений, выложенное на хостинге, привело к отказам звукозаписывающих студий работать с ним: какой смысл делать дорогостоящие записи на CD-носителях, если продать тираж будет почти невозможно. Большинство слушателей предпочтут бесплатное видео.

Вместе с тем YouTube начал создавать совсем другие истории. Истории успеха, невозможные в предшествующую эпоху, когда известностью исполнителя управляли руководители концертных организаций и музыкальные издатели. Украинская пианистка Валентина Лисица могла остаться одной из многочисленных исполнительниц, которая выиграла престижный конкурс и поначалу приглашалась для выступлений в концертных залах, однако очень быстро была забыта продюсерами. «Выкладывать записи на YouTube я начала, в общем-то, от отчаяния, — говорила Валентина в интервью, — потому что для артиста нет ничего более страшного, чем не иметь своей публики» [1]. Свой канал она создала в 2007 году и неожиданно люди по всему миру начали делиться ее записями, а поисковый алгоритм услужливо предлагал их другим пользователям. Сегодня ее канал имеет более полумиллиона подписчиков, а самое популярное видео уже набрало 53 миллиона просмотров. Наличие собственной обширной аудитории во всех частях мира привлекло концертных продюсеров. Сейчас В. Лисица дает до 80 концертов в год. Студии звукозаписи также не остались в стороне: контракт с пианисткой заключила известная немецкая фирма «Десса». На этом примере мы можем наблюдать совершенно новый способ



построения исполнительской карьеры, когда аудитория создается внутри растущего интернет-сообщества, а уже потом привлекается на живые концертные выступления и покупает записи.

YouTube, таким образом, вернул исполнителям давно утраченную возможность непосредственного общения музыканта с публикой без посредников в лице представителей большой индустрии: концертных организаций, продюсерских центров, телевидения, звукозаписывающих студий, музыкальных изданий и критиков. Здесь аудитория выбирает любимых исполнителей, исходя из собственного представления о прекрасном, и делает их популярными. Чем больше просмотров, комментариев, подписок, тем чаще видео канала попадает в поисковые выдачи и рекомендуется другим пользователям.

Однако у внимания аудитории есть и обратная сторона: музыкант должен быть готов наряду с восторженными отзывами услышать совершенно нелицеприятную критику, поданную в грубой и неотредактированной форме. Также есть большая вероятность того, что исполнитель начнет потакать вкусам онлайн-публики, делая упор на эффектность, виртуозность, выбирая самые популярные произведения. Другим фактором зависимости являются поисковые алгоритмы YouTube и инструменты монетизации. В целом, инструменты монетизации (получение создателем канала дохода от рекламы в видеороликах) стали еще одним фактором, существенно повысившим качество видеоконтента. Благодаря этому появилась возможность окупать затраты на качественные записи, развивать свой канал.

Также в последние годы в конкурентной борьбе за продвижение каналов имеет значение платная реклама, хотя в мире классической музыки это пока не особенно заметно. С нарушением авторских прав на исполнение видеохостинг также систематически и успешно борется, что дает преимущество всем создателям собственного исполнительского контента.

В последние десять лет мы наблюдаем как на YouTube формируются новые очень востребованные форматы репрезентации классической музыки. *Прямые трансляции (стриминг)* из концертных залов и оперных театров становятся приметой меняющегося мира. Посмотреть балет в Мариинском театре или посетить концерт симфонического оркестра Берлинской филармонии стало возможно из любой точки мира, где есть интернет. Изначально звучали опасения, что бесплатные прямые трансляции снизят количество аудитории в концертных залах и оперных театрах, однако в реальности наблюдается обратный эффект. Трансляции подогревают интерес к коллективам и концертным залам. Если слушатель видит высококачественное выступление онлайн, он при любой возможности пойдет на живой концерт, ведь его атмосферу никакая запись передать по-прежнему не сможет. Окупить хотя бы частично прямую трансляцию можно не только при помощи монетизации, но также привлекая средства спонсорской поддержки от аудитории (донаты). Для этого используются разнообразные электронные сервисы: Patreon, PayPal, Boosty.to, Donationalerts. Также есть возможность запуска платной трансляции, стоимость

которой за счет большого количества аудитории бывает очень доступной по сравнению с реальным концертом.

Современные театры и концертные организации в борьбе за интерес аудитории создают собственные *YouTube-каналы*. Например, канал Мариинского театра — это большой спектр разнообразного высококачественного контента, который освещает разноплановую жизнь коллектива: промо-ролики спектаклей, концертов, фестивалей, интервью с артистами, фрагменты репетиций, отдельные номера из опер, балетов, концертов. Такой подход создает для аудитории поклонников обширное культурное пространство с возможностью высказать свое мнение, поддержать артиста или, напротив, высказать критические замечания. Непосредственная обратная связь с публикой — это еще одно бесценное приобретение современной формы репрезентации классической музыки. В комментариях под видео можно не только прочесть мнение аудитории, но и увидеть живые дискуссии между слушателями, что дополнительно оживляет процесс восприятия, позволяет установить связи между любителями.

YouTube позволяет по-новому взглянуть на такое явление музыкального исполнительства, как дети-вундеркинды. В традиционном сценарии юный виртуоз Елисей Мысин, который в 6 лет стал финалистом телевизионного конкурса «Синяя птица», после громкой победы мог надолго уйти в тень, но YouTube-канал, созданный его родителями, позволяет поддерживать интерес к творчеству пианиста. На канале Елисея более 200 тысяч подписчиков и несмотря на то, что в

комментариях, в основном, высказываются взрослые, его исполнение вдохновляет многих сверстников заниматься музыкой. Надо сказать, что преподаватель очень разумно подходит к выбору репертуара. Произведения, которые исполняет Елисей, органично слушаются в детском исполнении, но при этом представляют достаточные технические и музыкальные трудности: «Детский альбом» Чайковского, «Пер Гюнт» Э. Грига, юношеские концерты Моцарта, «Детский уголок» Дебюсси, Багатель Бетховена. На канале можно проследить творческое развитие Елисея с самых первых выступлений, послушать его собственные сочинения, посмотреть, как он проводит досуг. Исполнительское обаяние мальчика и его природная музыкальность очень нравятся слушателям. Отсюда огромное количество восторженных отзывов под каждым видео. И вновь наличие большой онлайн-аудитории привлекает слушателей на публичные выступления артиста. Практически каждый год Елисей играет на больших концертах со звездами, его приглашают в разные города России.

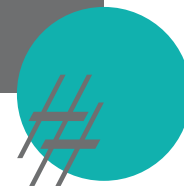
Музыковед, представляющий музыкальное произведение, — эта практика, кажется, почти исчезла из взрослых концертов, оставаясь уделом детских абонементов. При этом потребность в грамотном и профессиональном анализе произведений классического наследия никуда не исчезла. Есть немало слушателей, которым очень интересно узнать историю произведения, понять его драматургию и оценить стилистические тонкости. Музыкальный лекторий Con Spirito, который ведет моло-

дой музыкант и журналист Ляля Кандаурова, полностью отвечает этим потребностям. Команда канала подошла к созданию контента очень профессионально. Одно произведение представлено в двух роликах. Один из них — великолепная запись, выполненная специально для канала профессиональными коллективами и солистами в очень красивой локации. Например, у посетителя канала есть возможность услышать Литургию Иоанна Златоуста С. В. Рахманинова, исполненную Хором мальчиков Хорового училища имени М. И. Глинки в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга. Или насладиться великолепной игрой Бориса Адрианова (Виолончельная сюита И. С. Баха), записанной в стенах особняка Мясникова. Второй ролик — собственно и есть рассказ Л. Кандауровой о произведении. Он составлен очень грамотно и интересно, но самое ценное в нем — внимание к стилистическим деталям сочинения, каждая из которых в процессе повествования иллюстрируется небольшим отрывком из исполнения. Вставки музыки делают рассказ по-настоящему содержательным и позволяют слушателю обратить внимание на интересные нюансы композиции, проследить общую драматургию. После лекции слушать запись произведения полностью становится вдвойне интересно.

Столь ценный в культурном отношении формат уже оценили более 60 тысяч подписчиков канала Con Spirito. Учитывая, что популярной классики здесь практически нет, это достаточно широкая аудитория.

Музыкальная критика — особый жанр журналистики, кото-

рый в видеоформате. Вадим Журавлев — человек, влюбленный в оперу, профессиональный критик, который всю жизнь писал о ней, участвовал в репертуарной политике Большого театра и Дома музыки, успел разочароваться в традиционных формах журналистики. Работать в журнале или газете — значит, зависеть от политики редакции и зачастую не иметь возможности высказать собственное мнение или заявить о проблемах в индустрии. «Блогерство, — замечает критик, — идеальная журналистика, где нет рамок, редакторов, сроков». Его Ютуб-канал «Сумерки богов» всего за три года смог собрать аудиторию из 30 тысяч подписчиков, а общее количество просмотров роликов превысило 5 миллионов. На канале все очень просто: автор зачитывает текст собственной рецензии на спектакль, оперный фестиваль, обзор новых постановок, просветительскую лекцию или интервью с певцом. И, как показывает практика, этого достаточно, чтобы быть интересным. Для многих любителей оперы, наблюдающих современные проблемы вокруг этого жанра, его передачи — настоящая «отдушина». В интервью критик замечает: «На наших глазах все покупается и продается. Покупаются залы, оркестры, пресса, мы видим, как на черное говорят — белое. Молодых девочек, у которых нет даже полноценной программы для сольного концерта, подают в качестве "великих примадонн современности", из каждого утюга играют одни и те же музыканты. Они дают по триста концертов в год, и это не может быть не халтурой. Но об этом никто не пишет» [2]. Слоган канала: «Для всех, кому не-



безразлична судьба музыкально-го театра» приглашает действительно заинтересованную аудиторию, которая увеличивается с каждым днем.

Таким образом, видеохостинг YouTube представляется перспективной площадкой для репрезентации классической музыки. Производство и продвижение контента здесь имеет несравнимые преимущества по привлечению аудитории, что ведет к развитию исполнительского искусства, музыковедения, музыкальной журналистики. Музыка классико-академической традиции отличается немалым запасом прочности, чтобы, благодаря современным средствам

коммуникации, звучать и становиться все более интересной для слушателя.

Список источников

1. Мамченкова О. Классическая революционерка: интервью с пианисткой Валентиной Лисицей // Корреспондент. 2013. № 11. 22 марта. URL: <https://korrespondent.net/showbiz/music/1532794-korrespondent-klassicheskaya-revolucionerka-intervyu-s-pianistkoj-valentinoj-lisicej-pokorivshej-mir> (дата обращения: 10.09.2021).
2. Елькин С. Вадим Журавлев: «Опера — прекрасное искусство!» // Российско-американский онлайн-журнал «Therek-

lama». 2019. 4 октября. URL: <https://thereklama.com/vadim-zhuravlev-opera-prekrasnoye-iskusstvo/> (дата обращения: 10.09.2021).

Информация об авторе

О. А. Василенко — ведущий концертмейстер кафедры медных духовых и ударных инструментов, преподаватель кафедры педагогики и методики музыкального образования

Information about the author

O. A. Vasilenko — leading concertmaster of the Department of Brass and Percussion Instruments, teacher of the Department of Pedagogy and Methods of Music Education

Научная статья
УДК 78.01

Перспективность метода просопографии в исследованиях истории ударных инструментов

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 47–50

Ильин Филипп Сергеевич

Московская высшая школа социальных и экономических наук «Шанинка», Москва, Россия, shludov@mail.ru

В процессе реконструкции биографии Михаила-Иосифа Гузикова — «изобретателя» четырехрядного ксилофона и первого «исполнителя-виртуоза» — были проанализированы и систематизированы биографии связанных с ним людей. В итоге, сложилась следующая типологизация: 1) создание просопографии ксилофонистов: М.-И. Гузикова, его учеников, подражателей и других независимых артистов; и 2) публикация комментированных материалов к биографии М.-И. Гузикова.

Ключевые слова: Просопография, М.-И. Гузиков, реконструкция биографии, деревянно-соломенный инструмент, история ксилофона, материалы к биографии, биографический словарь

Для цитирования: Ильин Ф. С. Перспективность метода просопографии в исследованиях истории ударных инструментов // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 47–50

47

Original article

The prospects of the method prosopography in the study of the history of percussion instruments

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 47–50

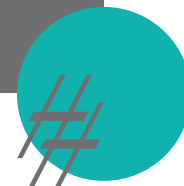
Ilyin Philip S.

Moscow Higher School of Social and Economic Sciences «Shaninka», Moscow, Russia, shludov@mail.ru

In the process of reconstructing the biography of Mikhail-Joseph Guzikov — the «inventor» of the four-row xylophone and the first «virtuoso performer» — the biographies of people associated with him were analyzed and systematized. As a result, the following typologization has developed: 1) creation of a prosopography of xylophonists: M.-I. Guzikov, his students, imitators and other independent artists; and 2) publication of commented materials for the biography of M.-I. Guzikov.

Key words: Prosopography, M.-I. Guzikov, biography reconstruction, wooden-straw instrument, xylophone history, materials for biography, biographical dictionary

For citation: Ilyin F. S. The prospects of the method prosopography in studies of the history of percussion instruments // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 47–50



Существует «дефицит личности» [1, 17] — очень точно сформулированный тезис проблематики, разрабатываемой по теме исполнительского искусства на ударных инструментах.

В музыкальной истории так сложилось, что приходится констатировать — ретроспективно о применении ударных инструментов известно больше, чем о личностях создававших, совершенствовавших и игравших на них.

История персоналий, как правило, ограничивается XX–XXI вв. и только в особых случаях выходит за их рамки. Нынешние музыканты ударной группы считают находение своих инструментов в оркестровом быте столь же врожденным, как струнных или духовых. То есть, перефразируя слова Ивана Васильевича Липаева, они а priori усвоили роли в оркестре [2, 208].

Мы отчасти склоны согласиться с тем, что в России индивидуальную, как, собственно, и коллективную, историю ударных инструментов постигла та же участь, что и весь биографический жанр, то есть «низведение <...> до второстепенного уровня» [3, 7]. Но схожая ситуация прослеживается и у заграничных коллег, пользующихся до сих пор «Энциклопедией перкуссии» под редакцией Джона Бека, 1995 года, как наиболее полным источником [4].

Просопография (переводится с греческого языка как «пишу о людях» [5, 191]), хотя и имеет «статус специальной исторической дисциплины» [6, 48], существующей с целью создания «динамических "коллективных биографий"» [7, 96], понимается [8, 55] и применяется [7, 96] исследователями довольно ши-

роко, однако практически не востребована и обходится стороной в музыковедении.

Поэтому последние два года были посвящены попыткам изучения жизненного и творческого пути, а точнее его воссозданию, одной из самых загадочных личностей в истории исполнительского искусства первой половины XIX века — Михаила-Иосифа Гузикова: создателя так называемого «деревянно-соломенного инструмента» (более известного как четырехрядный ксилофон) и «первого виртуоза» на нем.

За это время была собрана огромная источниковая база — свыше тысячи документов, так или иначе связанных с именем М.-И. Гузикова. Из них были отобраны только прижизненные свидетельства, давшие относительно полную картину гастрольного тура музыканта — с 1834 по 1837 гг.¹

В процессе работы постепенно выделились две основные проблемы:

1. Верификация «подлинности» повторяющейся истории о происхождении М.-И. Гузикова.

2. Наличие в источниках огромного количества различных типов антропонимов, несущих в себе информацию, которую требуется отождествить с определенным индивидом [5, 195].

В данной статье не будет затрагиваться вопрос раннего периода жизни артиста, так как он лишь косвенно связан с заявленной темой. Однако стоит отметить, что поставленные задачи и изложенный метод их разрешения должны, постепенно, привести к главной цели — восстановлению биографии «конкретного исторического агента [М.-И. Гузикова]».

Первоначально целенаправленного составления какого бы то ни было просопографического списка не происходило. По обыкновению, при переводе источника информация об идентифицированных лицах помещалась в сноски, а имена неизвестных личностей чаще всего подчеркивались или выделялись отдельным цветом. Но закономерно, что впоследствии количество неизвестных превысило число известных, учитывая тот факт, что требуется очень много времени для распознавания одного варианта неизвестного имени, и еще больше, если существует несколько вариантов его написания [5, 195].

Положение усугубляется ошибками, связанными с методом поиска, который можно описать двумя способами: либо как backtracking (поиск с возвратом), либо же как метод рекурсии, который повсеместно сопровождает биографические исследования, и более того, подразумевает (имплицитен) и свойственен (имманентен) им.

По окончании операции с много раз апробированным методом, остается часто не заметным факт того, что «сам-известный» не становится гораздо узнаваемым, поскольку происходит увеличение плотности феномена в темпоральный промежуток «бытия-под-взглядом», а не приближение к его сущности. Именно «бытие-под-взглядом» экстраполируется на всю динамику личности при описании ее психологического портрета; за именем собственным как бы закрепляются некие внутренние качества, что заставляет совершенно забыть о злополучной «биографической иллюзии» Пьера Бурдые [9]. В действие вступает и исто-

рическое домысливание (интерпретация) или гештальт (по Анкерсмицу [1, 101]), который по сути своей является обманчиво-верным предположением.

Таким образом, чтобы «вернуться к человеку» необходимо создавать перечни лиц с корпусом сведений [8, 59], пополняя последние все новыми фактами из разнообразных источников для «формирования комплекса биографических данных о значительной части» [28, 59–60], в нашем случае, исполнителей на деревянно-соломенном инструменте (ксилофоне), и возможно, впоследствии, остальных исполнителей на других ударных инструментах. Составление подобной базы данных дало бы «возможность нового — иного — видения прошлого» [7, 97] ударных инструментов и привело бы к изданию нескольких тематических (биографических) словарей с приложением документальных материалов.

Первый список всех найденных антропонимов, расположенных в алфавитном порядке с предполагаемыми вариантами написания имени, уже начал складываться. В него был включен минимум сведений, а известные отделены от неизвестных для того, чтобы стало понятно, какие лакуны придется заполнять.

Далее этот список потребовалось разделить на два, ориентируясь на критерии социального статуса и профессии: в новом размещались деятели артистического искусства, в первом оставались все остальные. Поскольку представителей официально-административных институтов не так много, было решено не убирать их из перечня творческих лиц — писателей-журналистов, критиков, художников и др.

По возможности, описывались отношения между известными и неизвестными или же зависимости их друг от друга, в случае нахождения такого аргумента в источнике. Это могли быть, например, положительные события: организация совместного выступления, приглашение на концерт; или же негативные: смерть, кража.

На основании проделанной работы планируется из второго списка составить третий — узкопрофильный, выделив исключительно исполнителей на деревянно-соломенном инструменте (ксилофон) и подготовить отдельным биографическим словарем: «Просопография М.-И. Гузикова, его учеников, подражателей и других независимых артистов».

Кроме того, необходимо подготовить издание материалов к биографии М.-И. Гузикова, которое видится нам созданным по принципу «Переписки А. С. Пушкина» в 2-х томах 1982 года с некоторыми корректировками.

Разделы должны быть расположены в хронологическом порядке с синопсисом, вводящим читателя в курс событий конкретного периода жизни музыканта. Следом разделы разбиваются на пункты с указанием места действия и примерными временными рамками. Они, соответственно, делятся на подпункты, озаглавленные именем автора материала, следующего после биографической заметки, взятой из одного из двух вышеописанных списков. Непосредственно после текста материала предполагается историко-литературный комментарий с указанием на первую публикацию и ссылками на источники [10].

Исходя из всего вышесказанного, хочется выразить надежду,

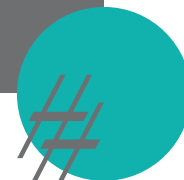
что публикация данной статьи и описанные задачи обратят внимание исследователей музыки на просопографический метод и как поспособствуют преодолению описанной Пьером Бурдьё «биографической иллюзии» [9], так и развеют иллюзию того, что музыканты-ударники сохраняют память о своих изобретателях и исполнителях, что по факту совершенно не так.

Примечание

¹ Статья, резюмирующая промежуточные итоги, готовится к публикации в сборнике X Международной научно-практической конференции «Культура Беларуси: реалии современности», 2021 год.

Список источников

1. *Логунова Л. Ю.* Биографический метод в исследовании личности: методология и архитектура // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Политические, социологические и экономические науки. 2016. № 1. С. 17–22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biograficheskiy-metod-v-issledovanii-lichnosti-metodologiya-i-arhitektonika> (дата обращения: 01.09.2021).
2. *Лунаев И. В.* Оркестровые музыканты: (Ист. и быт. очерки). СПб.: ред. Рус. муз. газ., 1904. 212 с. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01003722125> (дата обращения: 01.09.2021).
3. *Соколов А. С.* Биография в истории: проблемы и перспективы // Ретроспектива: всемирная история глазами молодых исследователей. 2005. № 1. С. 4–11. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=17262610> (дата обращения: 01.09.2021).
4. Encyclopedia of percussion / ed. by John H. Beck. p. cm. //



- Garland Reference Library of the Humanities. Vol. 947. 1995.
5. *Проскуракова М. Е.* Просопографические базы данных как инструмент работы с массовыми источниками в современной историографии // Петербургский исторический журнал. 2016. № 3 (11). С. 190–198. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=27188550> (дата обращения: 01.09.2021).
 6. *Синельникова Г. А.* Преодоление «биографической иллюзии»: о методологических основаниях «новой биографической истории» // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2020. № 2 (27). С. 48–51. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43904436> (дата обращения: 01.09.2021).
 7. *Юмашева Ю. Ю.* Историография просопографии // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 39. С. 95–127. URL: <https://elar.uafu.ru/handle/10995/24050> (дата обращения: 01.09.2021).
 8. *Кустерев С. Н.* Перспективы просопографии // Вестник «Альянс-Архео». Вып. 22. 2017. С. 54–62. URL: https://www.academia.edu/35540050/Вестник_АЛЪЯНС_АРХЕО_Вып_22_pdf (дата обращения: 01.09.2021).
 9. *Мещеркина Е. Ю.* Памяти П. Бурдые. Биографическая иллюзия // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2002. Т. 1. № 1. С. 75–83. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biograficheskaya-illyuziya> (дата обращения: 01.09.2021).
 10. Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. / сост. и коммент. В. Э. Вацуры и др. М.: Худож. лит., 1982.

Научная статья
УДК 78.071

Проблема финала «Хованщины» в зеркале эпистолярного наследия Модеста Мусоргского

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 51–55

Кадыков Николай Сергеевич
*Чебоксарское музыкальное училище им. Ф. П. Павлова,
Чебоксары, Россия, nikolaj.kadickov@yandex.ru*

Опера Модеста Мусоргского «Хованщина» — один самых неоднозначных, противоречивых и окутанных многочисленными тайнами шедевров. Оставшаяся на момент смерти композитора в виде беспорядочного и эскизного клавира, музыкальная драма и на сегодняшний день вызывает у ее исследователей массу неразрешенных и спорных вопросов. Обращение к эпистолярному наследию композитора, в частности, к его переписке с В. В. Стасовым, является одним из возможных способов изучить «творческую лабораторию» композитора.

Ключевые слова: Мусоргский, «Хованщина», письма Мусоргского, проблема финала

Для цитирования: Кадыков Н. С. Проблема финала «Хованщины» в зеркале эпистолярного наследия Модеста Мусоргского // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 51–55

51

Original article

The problem of the finale of «Khovanshchina» in the mirror of Modest Mussorgsky's Epistolary Legacy

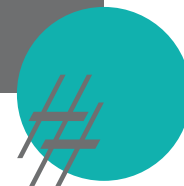
Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 51–55

Kadykov Nikolay S.
*Cheboksary Music College named after F. P. Pavlov, Cheboksary,
Russia, nikolaj.kadickov@yandex.ru*

Opera by Modest Mussorgsky «Khovanshchina» is one of the most controversial, contradictory and shrouded in numerous secrets of masterpieces. Remaining at the time of the composer's death in the form of a disorderly and sketchy clavier, the musical drama still raises a lot of unresolved and controversial questions among its researchers. An appeal to the epistolary heritage of the composer, in particular, to his correspondence with V.V. Stasov, is one of the possible ways to study the «creative laboratory» of the composer.

Key words: Mussorgsky, «Khovanshchina», Mussorgsky's letters, the problem of the final

For citation: : Kadykov N. S. The Problem of the Finale of «Khovanshchina» in the Mirror of Modest Mussorgsky's Epistolary Legacy // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 51–55



Обращение к эпистолярно-му наследию любого композитора — своеобразный «живой диалог» с творцами прошлого. Как правило, изначально корреспонденция не рассчитана на широкий круг читателей, так как их содержание носит интимный и исповедальный характер, а также рассуждения о бытовых и прочих будничных проблемах. Однако присущая такой форме общения откровенность и доверительность лишь побуждает любого художника поделиться со своим адресатом творческими замыслами, эстетическими идеалами и мировоззренческими идеями. Таким образом, набирающая обороты в современной практике тенденция обнародования писем и дневников композиторов порой заставляет широкого читателя не только задуматься об оценке личности их авторов, но и более подробно проследить за сложным творческим процессом, а также в целом переосмыслить восприятие как общепризнанных шедевров, так и малоизвестных опусов.

В отечественной музыкальной культуре подобные опубликованные эпистолярные откровения композиторов приобрели «хрестоматийный» статус. Особую популярность, в том числе среди меломанов, завоевала легендарная переписка П. И. Чайковского и Надежды фон Мекк. Его же корреспонденция с любимым учеником Сергеем Танеевым пользуется интересом среди профессионального круга. Уникальна по своему содержанию и переписка Сергея Прокофьева и Николая Мяскового, крепкая дружба которых завязалась еще с консерваторской скамьи. Однако за последние десятилетия в научной и исполнительской сре-

де значительно выросло внимание к эпистолярному наследию одного из самых незаурядных и самобытных русских композиторов Модеста Петровича Мусоргского. Актуальность обращения к письмам композитора продиктована так называемой проблемой «подлинного Мусоргского», остро поставленной в начале прошлого века в зарубежном и отечественном музыкознании. В контексте данного вопроса именно эпистолярное наследие композитора приобретает особую ценность, так как письма Мусоргского — неопровержимые свидетельства подлинных авторских идей, мыслей и задумок большинства сочинений, которых после смерти Модеста Петровича «коснулась рука» его современников и последователей.

Среди немногочисленного списка дошедших до нас сочинений Мусоргского, пожалуй, «Хованщина» — один самых неоднозначных, противоречивых и окутанных многочисленными тайнами шедевров. Оставшаяся на момент смерти композитора в виде беспорядочного и эскизного клавира, музыкальная драма и на сегодняшний день вызывает у ее исследователей массу неразрешенных и спорных вопросов. Сложность объективной оценки крупномасштабного сочинения Модеста Петровича представляют его незавершенность и несистематизированность замыслов в общую драматургическую концепцию оперы. Первый редактор «Хованщины» — «кучкист» и близкий друг композитора Николай Римский-Корсаков, изучив черновики Мусоргского писал: «Настоящего сюжета и плана "Хованщины" никто из нас не знал, и из рассказов Мусоргского, весьма цветастых, кудреватых

и запутанных по тогдашней его привычке выражаться, трудно было что-либо понять как целое и последовательное...» [1, 112] и «...Боже, что за сюжет. Никакой логики и связи; местами вовсе не сценично...» [2, 52].

Одна из острых проблем музыкальной драмы — ее финал, волею судьбы оставшийся незавершенным. Попытку решить этот вопрос вызвали Николай Римский-Корсаков, Игорь Стравинский и Дмитрий Шостакович, в результате чего «Хованщина» сегодня имеет три принципиально различных между собой версии окончания. Однако, обратившись к письмам Мусоргского, попробуем ознакомиться с оригинальным представлением и задумкой Модеста Петровича касаемых финала грандиозной по своему замыслу народной музыкальной драмы.

В эпистолярном наследии Мусоргского процесс работы над «Хованщиной» представлен гораздо более подробно и обширно, чем над предшествующим ей «Борисом Годуновым». В отличие от «Бориса», в основу которого легла трагедия Пушкина, идея сюжета большой драмы о восстании стрельцов и церковном расколе принадлежит самому композитору. Главным же консультантом стал близкий друг Модеста Петровича, идеолог «Могучей кучки» Владимир Васильевич Стасов. Ему же Мусоргский и посвятил «самого себя и жизнь свою в этот период» [3, 106]. В виду частого отсутствия Владимира Васильевича в Петербурге, совместная разработка концепции будущей оперы обсуждалась в письмах. С ним же Мусоргский в дальнейшем подробно делился ходом работы. Таким образом, переписка

Мусоргского и Стасова в последнее десятилетие жизни композитора — своеобразная «творческая лаборатория» музыкальной драмы «Хованщина».

Первые упоминания в официальных источниках о «Хованщине» как о целостной продуманной идее появляются с 1872 года. В письмах к Стасову от 16 и 22 июня этого года Мусоргский излагает свою концепцию новой оперы: «А что если Мусорянин да грянет по Руси-матушке! <...> И ковырнули же в конце XVII-го Русь-матушку таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, раздалась и дышать стала. Вот и восприяла сердечная разных действительно и тайно статских советников, и не дали ей, много-страдальной, опомниться и подумать: "куда прет?"...» [3, 100]. Из этого письма, стилистика которого наполнена аллегорическим и метафорическим языком, мы узнаем о желании композитора затронуть в опере проблему переломного для России стыка эпох, связанного с реформами Петра I в самом начале его единовластного правления 1698–1700 гг. Главным же действующим лицом Мусоргский видит народ, который планирует рассмотреть с позиции «жертвы» исторического слома и политических интриг власти: «...Пока народ не может поверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось, — там же! <...> а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: так же!» [3, 100]. Хотя в письме не упоминается название будущей оперы и ее конкретный сюжет, но композитор уже делает акцент на главную сословную линию драматургии: «Прошу считать сию

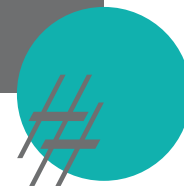
эпистолу по порядку нумерации № 1-м, ибо произойдут последовательно и другие эпистолы, вкусов и заквасок разных, но по предмету стрелецкому. Да будет сие памятью нашего нового труда, лихого труда» [3, 100]. Уже в следующем письме к Стасову от 13 июля Мусоргский сообщает о создании специальной тетради, названной «Хованщина, народная музыкальная драма — материалы», начало которой датируется 7 июля. Здесь на титульном листе автор выписал список изучаемых им литературных и исторических источников [3, 257].

Из-за избытка совместных замыслов, далеко выходящих за рамки одной оперы, от многих затей композитору в итоге пришлось отказаться. Еще в начале работы над «Хованщиной» у обоих возникла мысль ввести в качестве персонажей оперы царевну Софью и юного Петра. Вскоре Мусоргский изменил свое решение, посчитав их яркие фигуры лишними для народной музыкальной драмы [3, 121]. Также в оперу из наиболее крупных предполагаемых разделов не вошли «сцена игры в лотерею» из I действия, акт в «Немецкой слободе» и раскольничий суд над Марфой в финальном действии. Подобная избирательность композитора по отношению к накопившимся идеям и замыслам с позиции использования их при разработке сюжета и либретто, во многом шла вопреки мнению Стасова. Однако, критик неоднократно пытался переубедить Мусоргского в неправильности его авторской концепции. Так, к примеру, в письме к Мусоргскому от 18 мая 1876 года Стасов предлагает свою версию развития музыкальной драмы, где наиболее подробно раскрываются харак-

теристики и взаимоотношения главных героев, а смысловые акценты расставлены на интригах и политических заговорах [3, 285–287]. В предположительно ответном письме от 15 июня того же года Модест Петрович в деликатной манере намекнул адресату об уверенности в своем решении идейного плана оперы, но при этом поблагодарил Стасова за «улучшенный» вариант сюжета, над которым пообещал подумать и принять во внимание [3, 184–185].

Своим видением «Хованщины» Мусоргский довольно щедро делился с близким приятелем — поэтом Арсением Голенищевым-Кутузовым, общение с которым завязалось как раз во время распада «Могучей кучки» в 1873 году. Дружба с Арсением Аркадьевичем — единственный плодотворный союз в творческой биографии композитора. Именно на его поэтические тексты были созданы вершины камерно-вокальной лирики Мусоргского — баллада «Забывтый» (1874), циклы «Без солнца» (1874) и «Песни и пляски смерти» (1875–1877). Параллельно «Хованщине», совместно с Голенищевым-Кутузовым, Мусоргский работал над либретто для оперы «Сорочинская ярмарка» по повести Н. В. Гоголя. В одном из первых писем от 22–23 июля 1873 года композитор информирует поэта о начале своей работы над «Хованщиной» и сообщает о разработке материала для сцены «любовного отпевания» Марфой Хованского-младшего и сцены колдовства [3, 119].

К сюжету окончания музыкальной драмы композитор обратился еще на начальном этапе работы над «Хованщиной» в 1873 году. В одном из писем, адре-



сованном Полине Степановне Стасовой от 23 июля 1873 года, Мусоргский подробно делится своими планами о заключительном действии, где в центре внимания должно быть «на мотив колдовства отпевание» князя Андрея Хованского Марфой и самосожжение Досифея с другими раскольниками [3, 121]. Этим же днем Мусоргский, окрыленный своими идеями, пишет письмо Владимиру Стасову, где также описывает сюжет последнего акта и добавляет: «говорил с путным попом насчет характера напевов раскольничьих... но о совете путного попа забыл, пока не понадобился мотив для канта Досифея и для купельного канта при самосожжении. Сообщил Корсиньке (Римскому-Корсакову. — Н. К.) — пришел в совершенное удовольствие от проекта колоратурного церковного напева всем хором в унисон <...> раскольничий вой будет прекрасным контрастом петровской теме» [3, 122]. Здесь под словом «проект» композитор подразумевает задумку исполнения хором в унисон ритмически и мелодически сложного подлинного старообрядческого песнопения. Также понятие «колоратурный» в данном контексте можно расценить как «архаичный». Такой же принцип «старинного» тематизма и фактурного изложения Мусоргский избирает для первого (в последнем действии) раскольничьего хора, «когда они выходят к гробам, приготовляясь к самосожжению» [3, 130].

Такой «колоратурный напев» для заключительной сцены самосожжения Мусоргский заполучил в декабре 1873 года от Любови Ивановны Кармалиной — певицы-любительницы и пианистки, ученицы Глинки и

Даргомыжского, собирательницы народных песен.

Благодаря сохранившимся рукописям композитора, до наших дней дошли четыре раскольничьих напева, записанных Кармалиной с фольклорных экспедиций по Кавказу: «Удивляешься Ирод», «Боже, отче всемогущий», «Боже, приидоша время» и сама «Раскольничья молитва, петая Прасковьей Царицей (дер. Еленовки, Эриванской губ.)», вошедшая в финал оперы.

Вдохновленный «колоратурой» «Раскольничьей молитвы», Мусоргский в письме к Кармалиной от 23 июля 1874 года благодарит Любовь Ивановну за предоставленный материал и делится своей задумкой использования этой темы в финале музыкальной драмы: «Столько в ней страды, столько безотговорочной готовности на все невзгодное, что без малейшего страха я дам ее унисоном в конце "Хованщины", в сцене самосожигания. Мелизмы (род группеток) я вполне понимаю, и в хоре unisono in 8va напев мелизматический повеет стариной и правдой; самый псевдоцерковный текст песни очень кстати» [3, 147]. По такому «сценарному плану» начат в наброске незавершенный композитором фрагмент заключительного хора оперы (автограф № 95).

Последнее упоминание о «Хованщине» и ее финале встречается в письме к Стасову от 5 августа 1880 года. В нем Мусоргский сообщает: «...из "Хованщины" осталось дописать маленький кусочек сцены самосожжения, и тогда она вся готова» [3, 223]. В следующем послании от 22 августа композитор вновь подтверждает готовность оперы, но при этом просит критика при личной встрече обговорить за-

трудненность окончания заключительной сцены, которая «в полнейшей зависимости от сценической техники» [3, 223]. Исходя из обозначенной в письме проблеме завершения оперы, можно сделать следующий вывод: создавая «Хованщину», Мусоргский одновременно выступил не только как композитор и драматург, но и как режиссер, чье окончательное композиторское и драматургическое решение во многом зависело от его режиссерского театрально-сценического мышления. Ориентируюсь на это письмо, музыковед и текстолог Андрей Римский-Корсаков трактует эту проблему так: «Можно предположить, что Мусоргскому показалось затруднительным закончить сцену самосожжения <...> пока ему не будет ясно, как это самосожжение инсценировать: дело было задолго до представлений вагнеровских опер с эффектами огня и пара <...> впервые показанными Петербургу немецкой труппой Неймана...» [4, 358]. О том, состоялась ли встреча Мусоргского со Стасовым на предмет решения проблемы финала, — никаких документальных подтверждений нет. Окончание сцены самосожжения Мусоргским так и не было написано.

Рукопись же финала «Хованщины» представляет собой незавершенный хоровой эскиз, музыкальный материал которого основан на тематизме «Раскольничьей молитвы», подаренной Кармалиной. Лишь во второй строфе (куплете) хора контрапунктом приписана оркестровая партия (в клавире) с ремаркой *quasi pizz.* — по всей видимости, Мусоргский планировал инструментовать этот музыкальный материал с использованием приема пиццикато струнной группы ор-

кестра. Однако последний такт второй строфы не имеет заключительной двойной черты, «а потому невольно возникает вопрос, здесь ли конец всей драмы, или Мусоргский предполагал сочинить еще музыку сцены...» [5, XVI]. На незавершенность этого автографа указывает также отсутствие даты работы и каких-либо сценических ремарок, что для Мусоргского-драматурга чрезвычайно важно. В таком виде рукопись после смерти Мусоргского попала в руки Римско-Корсакову, затем от него к Дягилеву, и, наконец, к Стравинскому. Публикация же полного авторского клавира «Хованщины», составленного по подлинным рукописям в 1931 году Ламмом, стала основой для Шостаковича новой оркестровой редакции и финала, трансформировавшегося в развернутый эпилог.

Ориентируясь на письма Мусоргского — как единственный подлинный источник авторской задумки завершения большой музыкальной драмы, — можно более явно определить принципиальные различия трех существующих версий окончания «Хованщины» с оригинальной концепцией Модеста Петровича. Однако ставшие репертуарными редакции и финалы Римско-Корсакова, Стравинского и Шостаковича представляют собой три отличных друг от друга интерпретации грандиозной музыкальной драмы Мусоргского, что особо выделяет ее среди шедевров мировой оперной литературы.

Список источников

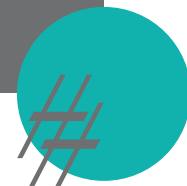
1. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.
2. *Кунин И. Ф.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1983. 138 с.
3. *Мусоргский М. П.* Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
4. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. М.: Музыка, 1971–1972. 2 т.; 22 см. [Кн. 1]: Письма, биографические материалы и документы / сост., авт. вступ. статьи и коммент. А. А. Орлова. 1971. 400 с.
5. *Мусоргский М. П.* Полное собрание сочинений. Т. 2. Хованщина: нар. муз. драма: В 5-ти д. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1932. XX, 371 с.

Информация об авторе

Н. С. Кадыков — дирижер симфонического оркестра

Information about the author

N. S. Kadykov — conductor of the Symphony Orchestra



«Дегенеративная музыка»: к вопросу терминологии

Научная статья
УДК 78.04

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 56–60

Федусова Алина Алексеевна
*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, alina.fedusova@yandex.ru*

В музыковедении есть явления, не только содержание которых не поддается однозначному толкованию, но и означающий их термин оказывается недостаточно точным. В центре внимания автора статьи — феномен «дегенеративной музыки» Третьего рейха, требующий терминологического обновления. Выявлены следующие сходные понятия: репрессированная музыка, музыка тоталитарных систем, музыка Холокоста, музыка Третьего рейха, musica reanimata. Взвешивая их достоинства и недостатки, автор приходит к мнению, что понятие «репрессированная музыка» сегодня представляется разумным компромиссом при отсутствии устоявшегося терминологического аппарата.

Ключевые слова: Терезиенштадт, дегенеративная музыка, композиторы-узники, музыка в концентрационном лагере, Германия 1930–1940-х

Для цитирования: Федусова А. А. «Дегенеративная музыка»: к вопросу терминологии // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 56–60

«Degenerate music»: on the issue of terminology

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 56–60

Fedusova Alina A.
*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
alina.fedusova@yandex.ru*

There are phenomena in musicology, not only the content of which cannot be unambiguously interpreted, but also the term meaning them is not sufficiently accurate. The author focuses on the phenomenon of «degenerate music» of the Third Reich, which requires a terminological update. The following identical concepts are identified: repressed music, music of totalitarian systems, music of the Holocaust, music of the Third Reich, musica reanimata. Weighing their advantages and disadvantages, the author comes to the conclusion that the concept of «repressed music» today seems to be a reasonable compromise in the absence of an established terminological apparatus.

Key words: Theresienstadt, degenerate music, prisoner composers, music in a concentration camp, Germany of the 1930s and 1940s

For citation: Fedusova A. A. «Degenerate music»: on the issue of terminology // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 56–60

В музыковедческой науке встречаются крайне сложные явления, не только содержание которых не поддается однозначному толкованию, но и означающий их термин оказывается недостаточно точным. Одно из таких явлений — европейская музыка 1930–1940-х годов, подвергшаяся трагической трансформации из-за национал-социалистической диктатуры, ставшая жертвой насильственных действий, направленных против свободы творчества, против жизни и свободы ее создателей.

Болезненность произошедших событий XX века, тяжелейшая историческая травма, оставившая глубокие шрамы в культурной памяти человечества, предопределила сложность выбора адекватного, соответствующего по глубине термина. Автор данных строк столкнулся с проблемой терминологии, изучая творчество композиторов-узников немецкого концентрационного лагеря Терезиенштадт.

Чтобы дальнейшие поиски были плодотворны, необходимо сначала определить, что такое «термин» и каким критериям вообще он должен соответствовать. Основатель терминоведения как науки А. А. Реформатский определяет термины как «слова, ограниченные своим особым назначением; слова, стремящиеся быть однозначными как точное выражение понятий и называние вещей» (цит. по: [1, 109]). В современном терминоведении существуют несколько направлений, которые по-своему трактуют его. В частности, выделяются нормативный подход (его последователи поддерживают идею искусственного происхождения термина) и дескриптивный подход (выражают мысль о негра-

ниченности термина, его свободы от формальных требований) [2, 43]. Дескриптивный подход более гибок, но ясность создает именно нормативный с его точностью и упорядоченностью. В нормативном терминоведении выделяют следующие критерии, которым должен соответствовать термин:

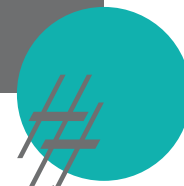
- 1) тождественность термина и понятия;
- 2) однозначность и точность термина;
- 3) соответствие термина нормам литературного языка;
- 4) краткость термина [2, 43];
- 5) контекстуальная независимость термина;
- 6) эмоциональная нейтральность термина;
- 7) системность термина [1, 110].

Анализируя литературу о пострадавшей от национал-социализма музыке, встречаем следующие термины: «дегенеративная музыка», «репрессированная музыка» (М. Калужский; *Verdrängte Musik* — ассоциация исследователей под руководством Питера Саркара), «музыка тоталитарных систем» (М. Ф. Цимбал), «музыка в аду нацистского террора» (Я. Немцов), «музыка Холокоста» (Джошуа Якобсон, И. Ф. Двужильная), «музыка Третьего рейха» (Е. М. Рудницкий), «возрождаемая музыка» (*musica reanimata* — ассоциация исследователей под руководством П. Саркара), «музыка концентрационных лагерей» (Г. Факлер). Уже при одном их перечислении становится ясно, что палитра значений серьезно различается. Отличия заключаются в: 1) широте понятий; 2) их оценочном содержании. Рассмотрим имеющиеся термины более подробно. Чтобы понимать отноше-

ния общего и частного, обратимся к схеме (см. *Схему 1*).

Если исходить из принципа тождества термина и понятия, логично было бы использовать исторически сложившийся вариант «дегенеративная музыка» [3, 356], в котором складывается воедино вся мозаика. Напомним, что «дегенеративная музыка» — это название выставки 1938 года в Дюссельдорфе, на которой были заклеены композиторы, неугодные национал-социалистической власти, и определены признаки «неарийской» музыки. Но здесь вступает в права научная этика. При всей ясности и общеизвестности содержания данного термина, он не может быть использован, так как изначально включает в себе отрицательное оценочное суждение, он вульгарен и антинаучен, подобно «формализму» в советском искусстве. Он может быть употреблен только в значении постыдного историзма, потребность же в его замене актуальным термином для описания искусства назрела давно.

Можно было бы, исходя из проблемы, заинтересовавшей автора данных строк, ограничиться понятием «музыка в концентрационном лагере» [4]. Но существование музыки в подобном изолированном обществе обусловлено культурной политикой Третьего рейха в целом, поэтому искусство, созданное в нем, не может быть рассмотрено в отрыве от всей системы, его породившей. Естественное развитие музыки было искажено, она была подавлена, изолирована или уничтожена. Жизни композиторов, заключенных в концлагеря, были поломаны, но существовали и «тихие траге-

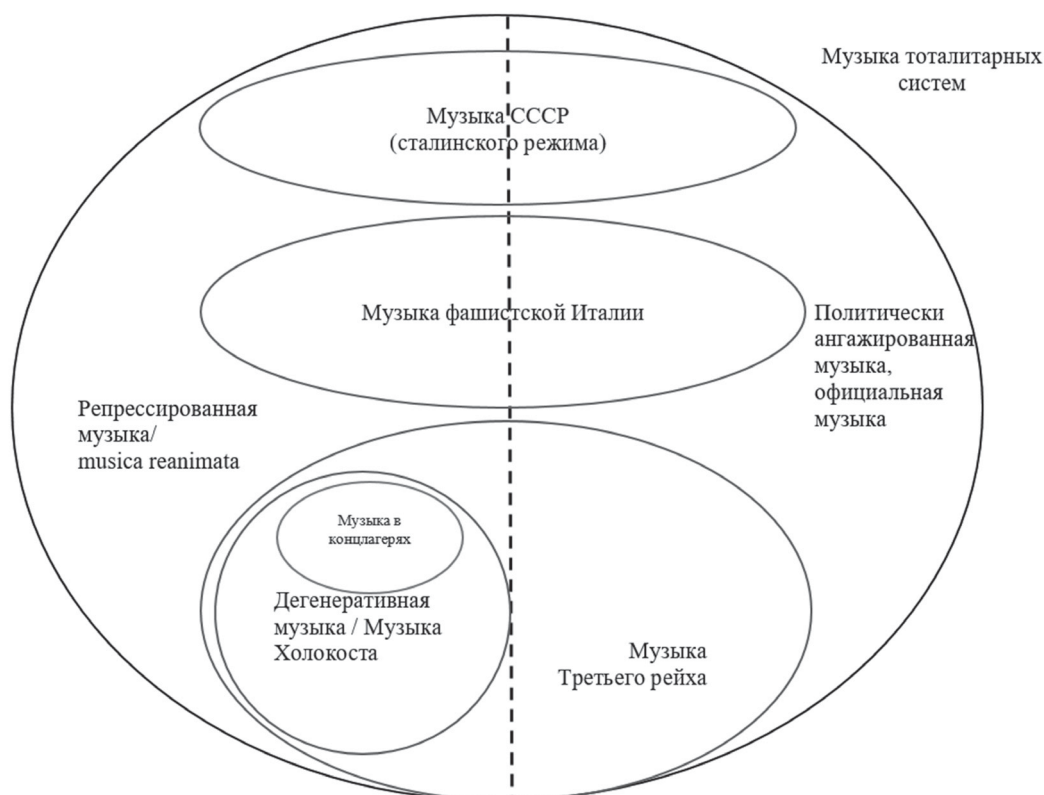


дии» других, оставшихся на свободе, — ушедших из профессии и писавших «в стол», вынужденных вопреки художественной воле согласиться с диктуемыми условиями правящей партии или эмигрировавших из страны. Получается, понятие «музыка в

концлагере» является точным, но слишком узким, отражающим лишь часть искусства, которое нуждается в возрождении во имя исторической справедливости. Его использование в качестве универсального термина искажало и умаляло бы оценку творче-

ства тех, кто остался на свободе. Осмелимся заметить, что многие сочинения композиторов, ушедших во «внутреннюю» эмиграцию, сейчас менее изучены, чем произведения композиторов, заключенных в концентрационные лагеря¹.

Схема 1



58

Напротив, наиболее широким термином, встречающимся в литературе, является «музыка тоталитарных систем». Он введен в научный обиход в диссертационном исследовании М. Ф. Цимбал и соответствует тоталитарной системе СССР, фашистской Италии, Третьего рейха. М. Ф. Цимбал, рассматривая явление с точки зрения культурологии, выявляет дихотомию музыки официальной и музыки «сопротивляющейся» [5, 28].

Однако несмотря на эти верные наблюдения, термин «музыка тоталитарных систем» представляется неудовлетворитель-

ным по нескольким причинам. Во-первых, вызывает опасение понятие «тоталитарная система СССР» с точки зрения исторической точности: если политика Сталина может быть сравнима по ряду признаков (репрессии, однопартийность, авторитет лидера, тотальный контроль) с политикой Муссолини или Гитлера, то особенности правления последних вряд ли сопоставимы с политическим устройством СССР других периодов, например, «оттепели». Во-вторых, существует актуальная политическая причина: сравнение музыкальной культуры этих госу-

дарств может привести к мысли о равнозначности этих режимов в целом, и как следствие — равнозначности совершенных режимами преступлений, а это, в свою очередь, чревато раскручиванием политических манипуляций заинтересованных сторон и усилением существующих политических конфликтов.

В таком случае целесообразно обратиться к более узкому понятию, использованному отечественным исследователем Е. Рудницким, — «Музыка Третьего рейха». Оно близко варианту российско-немецкого музыковеда и пианиста Я. Немцова «Му-

зыка в аду нацистского террора» [6]. Оба понятия выявляют национальную и государственную принадлежность искусства. Но ни в первом, ни во втором случае не предлагаются их точные определения, что существенно затрудняет дальнейшее использование в качестве терминов. К тому же вариант Я. Немцова — это эмоционально-окрашенная метафора, не соответствующая требованиям объективной науки.

Е. Рудницкий понимает под «музыкой Третьего рейха» искусство, созданное в нацистской Германии. Оно включает в себя и музыку официальную (глава «Небожители» [7, 231]) и музыку опальную, созданную в концлагерях (глава «В преисподней» [7, 519]). Стихийность и метафоричность в описании явления (характерно, что, как и у Я. Немцова, присутствует сравнение с адом), описательность, отсутствие системности терминологии делает вариант Е. Рудницкого не столько научным, сколько публицистическим.

Помимо этого, семантика этого выражения несколько не соответствует вкладываемому автором содержанию: термин «музыка Третьего рейха» в большей степени близок понятию «официальная музыка Третьего рейха», нежели «запрещенная музыка Третьего рейха». Именно поэтому данный термин в отличие от близких ему по содержанию «Музыка Холокоста» или «Репрессированная музыка» используется значительно реже.

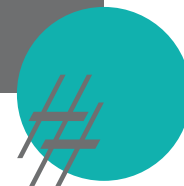
Термин «Музыка Холокоста» фигурирует во многих работах, например, у английского музыковедовед Джошуа Якобсона [8, 9], белорусской исследовательницы И. Ф. Двужильной [9, 3]². Под ним подразумевается музыка,

созданная музыкантами еврейского происхождения, пострадавшими от нацистского режима. Чтобы уточнить его дефиницию, требуется пояснить, что такое Холокост. Холокост определяется современными российскими историками как «политика нацистской Германии, ее союзников и пособников по преследованию и массовому уничтожению евреев в 1933–1945 годах» [10, 5]. Более широкое определение Холокоста (как преследования и массового уничтожения этнических и социальных меньшинств в Третьем рейхе) историки в основном отвергают (проблема термина Холокост специально обсуждалась на конференции «Холокост: память и предупреждение», РГГУ, январь 2021). Однако бытование двух вариантов толкования делает термин «музыка Холокоста» двусмысленным. Кроме того, анализируя музыку опальных композиторов Третьего рейха, мы сталкиваемся с ситуацией, что, конечно, при подавляющем большинстве композиторов-евреев, подвергшихся гонениям, были и композиторы, на которых отразилась негативная политика именно из-за их музыкальной эстетики, принадлежности к модернистскому стилю (ранний Хиндемит, Стравинский).

Два термина, обозначающие одно явление, но подчеркивающие положительную или же отрицательную его коннотацию, были предложены в зарубежной литературе — «Verdrängte Musik» («репрессированная музыка») и «musica reanimata» («возрождаемая музыка»). Musica reanimata — это название берлинской общественной ассоциации, основанной в 1990 году и преследующей цель возрождения творчества композиторов,

подвергшихся преследованию в период национал-социализма. Этим названием организаторы общества (рук. П. Саркар) хотели, с одной стороны, подчеркнуть созидательный характер своей деятельности и, с другой, — отношение современного общества к этому забытому пласту музыки, который постепенно, но уверенно начинает изучаться и осваиваться. На сегодняшний день «musica reanimata» как термин обладает наибольшей актуальностью и злободневностью, он подчеркивает, что подлинное искусство способно пережить даже самые тяжелые времена, но он исторически не универсален. К тому же, в русском языке его сложно адаптировать. Наиболее близок вариант перевода «музыка возрождаемая», но он является паронимом к названию исторической эпохи.

«Verdrängte Musik» или «репрессированная музыка» в настоящее время оказывается наиболее часто используемым термином для замены термина «дегенеративная музыка». Немецкий термин появился раньше, когда с 1991 года начала издаваться серия книг издательства «Von Bockel» с одноименным названием. Под ним подразумеваются «преследуемые нацистами композиторы и их произведения» [11]. Примечательно, что в первом томе этого издания речь шла о музыке, написанной в концлагере Терезиенштадт. В России термин появился благодаря одноименной книге М. Калужского, основанной на идее проекта фонда «Возвращение». И здесь возникает существенное различие в понимании термина в Германии и в России. Немецкий термин связан исключительно с музыкой нацистской Германии,



в то время как российский объединяет музыку нацистского и коммунистического режима. Эти различия дискредитируют термин. В то же время он нередко встречает критику и в связи с некоторой семантической несуразностью: репрессии [наказанию] подвергается человек, а не музыка. Сам М. Калужский заведомо отвечает на это обвинение: «Все они [композиторы] были репрессированы. Многие погибли в газовых камерах нацистских лагерей. Вместе с ними была репрессирована их музыка. Часть уничтожена, остальное — заперто в архивах» [12, 1].

60 Как можно убедиться, на сегодняшний день ни одно из рассмотренных нами понятий, предложенных для замены печально известного выражения «дегенеративная музыка», в полной мере не отвечает критериям, которым должен соответствовать термин. В этих условиях исторически не сложившейся терминологии, нам остается лишь предложить временный, «рабочий» вариант. В качестве такого термина может выступить «репрессированная музыка» как наиболее часто употребляемый, соответствующий содержанию понятия «дегенеративная музыка», эмоционально нейтральный и краткий. Но из-за различий в отечественной и зарубежной традиции его универсальное употребление затруднено. Нам же остается надеяться, что человечество оправится от

варварства ушедшей эпохи, осмыслит ее трагедии и в будущем найдет для них верные слова.

Примечания

- ¹ Яркий пример тому — творчество практически забытого немецкого композитора В. Браунфельса.
- ² Белорусский музыковед выделяет в своем исследовании два направления музыки: музыка периода Холокоста и музыкальные памятники о Холокосте.

Список источников

1. *Мякишин К. А.* Разнообразие подходов к определению понятия «термин» // Альманах современной науки и образования. 2009. № 8. Ч. 2. С.109–111.
2. *Лантюхова Н. Н.* Термин: определение понятия и его существенные признаки // Современные проблемы гражданской защиты. 2013. № 1 (6). С. 42–45.
3. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2011. 623 с.
4. *Fackler G.* Music in Concentration Camps 1933–1945 [electronic resource] // Music & Politics. 2007. Vol. 1. № 1. 25 p. URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.102/-music-in-concentration-camps-1933-1945?rgn=main;view=fulltext;q1=hirsch> (Accessed: 28.12.2019).
5. *Цимбал М. Ф.* Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (Фашистская Италия, Третий Рейх, СССР) дисс. на

соиск. уч. степ. канд. культурологии. СПб.: Изд-во ИФ СПбГУ, 2014. 153 с.

6. *Nemtsov J. and Schröder-Nauenburg B.* Music in the Inferno of the Nazi Terror: Jewish Composers in the «Third Reich» // Shofar. Vol. 18. Special Issue: Jewish Music. 2000. № 4. P. 79–100.
7. *Рудницкий Е.* Музыка и музыканты Третьего рейха. М.: Классика-XXI, 2017. 672 с.
8. *Jacobson J.* Music in the Holocaust // The Choral Journal. 1995. Vol. 36. № 5. P. 9–21.
9. *Двужильная И. Ф.* Тема Холокоста в академической музыке. Гродно: ГрГУ, 2016. 227 с.
10. *Альтман И. А., Хавкин Б. Л.* Национал-социализм, Холокост и антигитлеровское сопротивление в Германии (1933–1939 гг.): Материалы к спецкурсу для студентов РГГУ. М.: МИК, 2020. 152 с.
11. *Verdrängte Musik* // Von Bockel Verlag. URL: <http://www.bockelverlag.de/Schriftenreihen/VerdraengteMusik.html> (дата обращения: 28.12.2019).
12. *Калужский М.* Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007. 56 с.

Информация об авторе

А. А. Федусова — преподаватель кафедры педагогики и методики музыкального образования

Information about the author

A. A. Fedusova — Teacher of the Department of Pedagogy and Methods of Music Education

Научная статья
УДК 78.01

Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 61–63

Чжан Юй

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, 3120114857@qq.com*

В статье на основе исторического контекста исследуются основные тенденции взаимодействия западной и восточной музыкальных культур сквозь призму появления специальных музыкальных и педагогических институций. Особое внимание уделено освещению развития церковных школ и музыкальных коллективов на первом этапе диалога традиций.

Ключевые слова: Китай, диалог культур, китайская музыка, музыкальное образование

Для цитирования: Чжан Юй. Проникновение зарубежной музыки в Китай: первые этапы диалога двух традиций // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 61–63

61

Original article

Pervasion of foreign music in China: the first stages of the dialogue between the two traditions

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 61–63

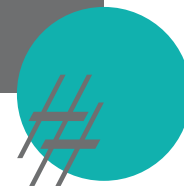
Zhang Yu

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
3120114857@qq.com*

Based on the historical context, the article examines the main trends in the interaction of Western and Eastern musical cultures through the prism of the emergence of special musical and pedagogical institutions. Particular attention is paid to highlighting the development of church schools and musical groups at the first stage of the dialogue of traditions.

Key words: China, dialogue of cultures, Chinese music, music education

For citation: Zhang Yu. Pervasion of foreign music in China: the first stages of the dialogue between the two traditions // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 61–63



Влияние западной музыки на китайскую проявилось одновременно с взаимным интересом западной и китайской культуры в целом. Важным этапом формирования связи между культурами Китая и Запада стало такое историческое событие, как создание Великого Шелкового пути. С тех пор как Турция вторглась в Константинополь в 1453 году, морской путь из Западной Европы на Восток был заблокирован, и жители Запада открыли новые пути сообщения с Востоком для непрерывной торговли и других видов деятельности. После того, как португальцы получили право на жительство в Макао в 1535 году, это еще более значительно стимулировало культурный обмен между Востоком и Западом. Все больше и больше бизнесменов и миссионеров начали приезжать в Китай, сыграв важную роль в культурном обмене между Востоком и Западом. В свою очередь миссионеры, прибывшие в Китай, также поддавались влиянию традиций китайской культуры. Появление миссионеров построило своеобразный «мост» для распространения западной культуры на Восток и в Китай.

Западная музыка стала известна в Китае с начала XVII века. В январе 1601 года религиозный деятель Маттео Риччи (1552–1610) во второй раз приехал в Китай и подарил *клавесин* императору Ванли. Этот инструмент был очень популярен в то время в западных странах. Маттео также попросил императора оставаться в Китае для проповеди. К концу XVII века Китай вступил в эру Канси, и сам Канси проявлял большой интерес к музыкальным инструментам, что способствовало дальнейшему распространению западных му-

зыкальных инструментов в Китае. В этот период Русская православная церковь также начала появляться в Китае, а в 1727 году в Пекине был построен первый православный храм. Более того, император Цяньлун, находившийся у власти в то время, был поклонником западной музыки, но император Цяньлун использовал ее больше как средство развлечения. Чтобы способствовать более широкому распространению этого вида музыки, все религиозные деятели доводили до людей правила нотации своей страны в устной или письменной форме. Христианство придавало большое значение проповеди в Китае, уделяя особое внимание повышению уровня знаний верующих, расширению сферы влияния, развитию большего числа местных миссионеров в Китае и созданию множества миссионерских школ. В этих церковных школах основное внимание уделялось содержанию преподавания музыки. Не менее важным было учение содержания музыки и религиозного учения, а также освоение научных знаний. Музыкальные курсы делились на факультативные и обязательные, а вокальное исполнение и игра на инструментах — это то, что должен был освоить каждый ученик. В церковной школе было создано много оркестров и хоров. Члены этих коллективов должны были обладать знаниями теории музыки. Именно эти ученики, набранные миссионерскими школами, стали основой музыкального образования в ранних китайских школах, многие преподаватели также пришли из этих школ, например, композитор Чжай Сисянь, окончившая Шанхайскую Цинсинь школу для девочек, а также преподаватель игры на

фортепиано Ли Хуэйфан из китайской и западной школы для девочек. Обе внесли большой вклад в развитие старинной музыки в Китае, поэтому церковная музыкальная школа играет очень важную роль.

Из-за различий в китайской и западной культурах масштабы распространения церковных школ были относительно ограничены, но они по-прежнему были основным местом распространения западной музыки в Китае. Большое количество передовых людей в Китае были вдохновлены подобной моделью школы, и сегодня она остается образцом для подражания. Анализ данных показывает, что к 1899 году в Китае насчитывалось около 2 000 миссионерских школ, общее количество учеников превышало 40 000, и около 10% учеников были учениками средней школы. Основным содержанием преподавания во всех этих организациях была музыка миссионерской школы, что положительно повлияло на распространение западной музыки.

После опиумной войны (после 1860) западные страны подписали ряд неравноправных договоров с Китаем и получили множество привилегий с точки зрения прав на торговые порты и концессионных прав. Этим жителям концессий было разрешено осуществлять различную торговую деятельность. В процессе распространения западной музыки в Китае очень позитивную роль сыграли творческие коллективы под названием «Shanghai Public Band», основанная в 1879 году в Шанхае, Xiren Aimei Band, основанная в 1866 году, и Симфонический оркестр, созданный в 1874 года. Характерна деятельность группы Xiren Aimei Band:

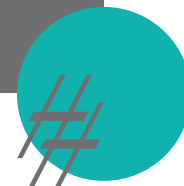
основные помещения, необходимые для группы, были относительно хорошими, кроме того, у них была специально построенная площадка для выступлений — театр Lanxin. Непрерывное развитие и прогресс общества привели к значительному увеличению числа концессий; вместе с тем у людей возникла потребность в высоком уровне музыкального исполнительства, поэтому были созданы более специализированные группы. Дирижером новообразованного публичного оркестра с 1881 по 1899 год был испанский скрипач Мельхиор Вера. Для коллективов на этой сцене предоставлялся широкий выбор площадок для выступлений. Им приходилось не только аккомпанировать другим группам, но и самостоятельно проводить концерты в парках и других местах. С 1901 по 1906

год оркестром дирижировал итальянец Варанша, впоследствии к коллективу присоединились многие выдающиеся музыканты (к примеру, немец Рудольф Букер (1866–1952). Присоединение к оркестру итальянского музыканта Марио Парчи (1878–1946) привело к тому, что публичный оркестр добился огромной славы и сменил свое название на более формальное и локализованное: «Шанхайское муниципальное промышленное бюро». С ноября 1863 по 1906 год таможенным и налоговым департаментом Китая руководил немец Херд, являвшийся большим поклонником музыки. Он купил большое количество нот и инструментов в Великобритании и собрал множество китайцев, основав группу Херд, в которой в качестве руководителя работал немецкий музыкант Бигл, а в качестве его

помощника — португалец Эннас.

Буржуазная реформа 1898 года в Китае пошатнула китайскую политическую традицию, которая длилась тысячи лет. Несмотря на то, что эта реформа и закончилась неудачей, она открыла занавес для модернизации национального образования. Подъем общественного настроения способствовал укреплению просветительской миссии китайской музыки.

Появление Музыкальной Школы в начале XX века ознаменовало новый этап в истории современной китайской музыки, который представлен новым поколением просветителей: Шэнь Сингуном, Ли Шутуном и Цзэн Чжитаем. Благодаря их совместным усилиям китайская музыка приобрела много ценного от влияния западной культуры.



Оперное творчество С. М. Слонимского как жанровый и культурный диалог

Научная статья
УДК 78.072

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 64–68

Яшенков Иван Александрович

*Детская музыкальная школа им. М. А. Балакирева города Сарова,
Саров, Россия, ivanyashenkov@gmail.com*

*В статье рассматривается воплощение С. М. Слонимским жанра *dramma per musica* в «Гамлете» и «Короле Лир», а также затронуты другие произведения, имеющие точки соприкосновения с первой моделью оперного жанра. Для современного исторического и теоретического музыкознания *Dramma per musica* представляет большой интерес как непосредственный «прародитель» оперы, «носитель» уникального культурного кода и репрезентант переходной, «рубежной» эпохи.*

Ключевые слова: С. М. Слонимский, *dramma per musica*, оперное творчество, культурный код, «Гамлет», «Король Лир»

Для цитирования: Яшенков И. А. Оперное творчество С. М. Слонимского как жанровый и культурный диалог // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 64–68

64

The operatic work of S. M. Slonimsky as a genre and cultural dialogue

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 64–68

Yashenkov Ivan A.

*Balakirev Children's Music School in Sarov, Sarov, Russia,
ivanyashenkov@gmail.com*

*The article examines S. M. Slonimsky's embodiment of the *dramma per musica* genre in *Hamlet* and *King Lear*, and also touches on other works that have points of contact with the first model of the opera genre. For modern historical and theoretical musicology, *Dramma per musica* is of great interest as the direct «progenitor» of opera, the «bearer» of a unique cultural code and a representative of the transitional, «frontier» era.*

Key words: S. M. Slonimsky, opera, cultural code, «Hamlet», «King Lear»

For citation: Yashenkov I. A. The operatic work of S. M. Slonimsky as a genre and cultural dialogue // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 64–68

В 2020 году не стало уникального композитора современности, петербургского хранителя классических традиций отечественной музыкальной культуры второй половины XX века — С. М. Слонимского. Его многоплановое творчество стало своего рода перекрестком, где пересекались, взаимодействовали, вступали в диалог многие культуры, эпохи, стили и жанры музыки.

С. М. Слонимский являлся признанным симфонистом современности, но не менее велика и по-своему широка область театрального оперного творчества, где наиболее целостно прослеживается диалогическая взаимосвязь разных музыкальных эпох. Яков Гордин так писал об оперном творчестве С. М. Слонимского: «Музыкальная стихия опер Слонимского, создавая особую историсофскую модель событий, дает возможность увидеть то, что ни наука, ни литература изобразить не в силах...» [1, 18]. Это «то», что не под силу изобразить ни литературе, ни науке — обобщенный взгляд композитора-энциклопедиста со стороны современного художника на картину мира в виде неразрывного диалога многих культур, выраженный эмоционально воздействующими средствами музыкальной выразительности.

В оперном творчестве композитора постепенно, от оперы к опере, выкристаллизовывалось мастерство жанрового и культурного диалога, перерастающего в синтез, достигший зрелости и кульминации в последних крупных оперных драмах на шекспировские сюжеты, жанрово определенных композитором как *Dramma per musica* — «Гамлет» и «Король Лир», где особенно

наполнено воплощен культурный код исторически первого жанра оперы.

Появлению их предшествовали другие оперные произведения, где уже явственно проявлялись основные драматургические принципы С. М. Слонимского: жанровый синтез, сопоставление старого и нового, обобщение через жанр и стиль. Диалог и синтез различных эпох и жанров в операх Слонимского можно охарактеризовать словами Г. А. Праздника: «Отношение старого и нового не "подлепреставленность", но сложное взаимопроникновение, живое напряженное состояние обеих участвующих сторон» [2, 142].

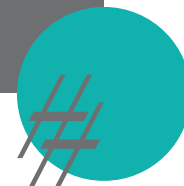
Уже в первой опере — «Виринея» (1965–1967) — народной музыкальной драме с чертами, характерными для творчества «кучкистов», ярко проявляются индивидуальные особенности в построении композитором драматургии оперы и общие черты авторского стиля: хоровые комментарии, образующие арку в драматургическом действии, — словно хоры античной трагедии; сопоставление современного музыкального языка в тонком взаимопроникновении с архаичными фольклорными ладами; ярко характеризует творческий почерк С. М. Слонимского ироничность и гротесковость в совокупности с философской глубиной заложенной мысли.

Еще более определенно наметившиеся тенденции реализуются в «Мастере и Маргарите» (1970–1972) — центральном произведении того периода творчества композитора. Так же философским, отстраненно-символическим предстает перед нами хор; усиливается в полном соответствии с сюжетом М. Булгакова

«переплетенность повествования и типов развертывания действия <...> разнообразие форм и темпов развития...» [3, 45].

В опере-балладе «Мария Стюарт» (1978–1980) на «мотивы» известного произведения С. Цвейга прослеживается прямой путь к идеям жанрового синтеза и драматургическим приемам в «Гамлете» и «Короле Лир». В опере композитор соединяет элементы жанров старинной английской балладной оперы, оперы-серии и большой французской оперы. Веселый и Грустный скалды, которые находятся как внутри пьесы, так и со стороны комментируют ее — прямые прототипы Старого и Молодого могильщиков в «Гамлете» с их сатирическими песенками, а также предшественники Шута, Старика, похожего на Льва Толстого, и зрителей шекспировского театра «Глобус» в «Короле Лире», комментирующих действие и дающих свою оценку; прием «театра в театре» оттеняет драматизм действия и создает несколько отстраненный условный характер игрового театра. В «Марии Стюарт» происходит характерное для композитора соединение старинного языка и жанров с современными ритмами джаза, мюзикла, усложненным тонально-гармоническим языком, модальностью и т. д.

Следующие масштабные оперы на шекспировские сюжеты — авторское воплощение композитором жанра *Dramma per musica*, который, как известно, является исторически первой жанровой моделью оперы и достиг кульминации в творчестве К. Монтеверди. По-разному воплощенная в двух произведениях композитора-либреттиста («Гамлете» и «Короле Лир»),



жанровая модель вступает в диалог с чертами других оперных типов. Однако, основная модель угадывается достаточно легко, так как все основные ее признаки присутствуют, проявляя «память жанра» и его культурный код. На этом остановимся подробнее.

Dramma per musica Слонимского «Гамлет» (1990–1991) — это опера в трех актах с прологом и развернутой симфонической увертюрой в сонатной форме. Каждый акт поделен на сцены, которые имеют названия. Второй акт открывается прологом, внутри действия имеются две интермедии, третье действие начинается с оркестрового вступления.

Несмотря на расширенный состав оркестра фактура прозрачна, часто инструменты играют соло, создавая монодию. Характерным для оперного творчества композитора стало «закрепление» одного инструмента за определенным героем, с которым он ведет диалог в той или иной ситуации. Это типично для *dramma per musica*, где на фоне речитативов, декламаций и диалогов изначально звучал *basso continuo*.

Слонимский применяет характерные для жанра *dramma per musica* вокальные формы: речитативы, декламации, монологи, диалоги. Весьма характерны и инструментальные интерлюдии, на фоне которых проходят разговорные сцены, реплики.

Ярким примером *монолога* является седьмая сцена первого акта — Монолог Гамлета «Быть или не быть...». Типичны также предсмертный монолог Гамлета, монолог Клавдия из первой картины первого акта («Свадебный пир Клавдия») и монолог Духа отца Гамлета из второй

сцены первого действия («Явление духа отца Гамлета»), сопровождаемый звучанием низких струнных, духовых и органа. В каждом примере на всех уровнях выявляется тесная взаимосвязь слова и вокальной мелодии.

Драматический *диалог* Гамлета и Гертруды из пятой сцены второго акта («Гамлет у Гертруды») — один из ярких образцов декламационно-речитативного стиля К. Монтеверди (*stille concitato*) в произведении Слонимского.

В «Гамлете» преобладающим является монтевердиевский «зрелый» тип жанра, но в игровой ситуации, в приеме «театра в театре» из второй сцены второго акта («Убийство Гонзаго»), представлена и *пасторальная «драма на музыке» флорентийцев*. Представление пьесы открывает **Балетная пантомима** из шести номеров, где артисты балета отображают содержание «мышеловки», затем следует собственно **Опера** из семи номеров — отретаврированный, преподнесенный в чистом виде жанр первой модели оперы, где композитор использует такие номера как любовный мадригал, пасторальную арию, арию *di lamento*.

Разговорные сцены, интермедии, представленные в «Гамлете», проходят под аккомпанемент инструментальных эпизодов и также типичны для *dramma per musica*. Так в четвертой сцене третьего акта Лаэрт и Клавдий совершают заговор против Гамлета, на фоне их разговора звучит наигрыш клавесина. *Интермедия «Фальшивые друзья»*, находящаяся во втором акте между «Прерванным финалом пьесы» и «Молитвой Клавдия», — разговор Гильденстерна и Розенранца с Гамлетом перед

занавесом — оттеняет и дает на короткое время передышку в драматической ситуации.

В опере имеется и **хор**, однако, он не играет роли комментатора, как в античной трагедии или *dramma per musica* флорентийцев. Роль хора у Слонимского в этом произведении — показ народной массы: простолюдинов, солдат, придворных и т. д. Например, в прологе перед увертюрой девицы, солдаты, матросы, гости портового трактира, подданные Форгинбраса поют куплеты, чередующиеся с песенками могильщиков.

Обобщая анализ оперы, подробно представленный в дипломной работе автора статьи, отметим, что в первом опыте интерпретации жанровой модели *dramma per musica* воплотились характерные для всего творчества Слонимского многогранность, многосоставность, в данном произведении — взаимодействие жанров разных эпох: пасторальная «драма на музыке» флорентийцев, представленная в «Убийстве Гонзаго», собственно *dramma per musica* монтевердиевского типа (монологи, диалоги, речитативы, *stile concitato*, декламационность, монодийность оркестровых голосов, разговорные сцены и инструментальные интермедии, тесная взаимосвязь слова и вокальной мелодии), черты жанров классико-романтического музыкального театра (опера *seria*, *buffa*, лейтмотивы и лейттебры романтической музыкальной драмы); черты английской сатирической «оперы нищих», а также черты народного жанра средневекового площадного театра — фарса.

Следующее оперное произведение Слонимского — опера-трагедия «Видения Иоанна Грозно-

го» (1993–1995) — отличное в жанровом отношении от «Гамлета», тем не менее, развивает «символическую» драматургию Слонимского. Композиция сходна с «Гамлетом» — начало действия «с "конца" — таковы Эпилог 1 "Завещание Иоанна" и Эпилог 2 "Убийство сына". Далее, через цепь воспоминаний, действие вновь движется к сцене убийства царевича в последнем Видении <...> Композиция "Гамлета" <...> от комментариев последних случившихся трагических событий в королевской семье через последовательное их развертывание к финальной сцене — гибели главного героя» [4].

Монодическая драма «Царь Иксион» (1993–1995) ярко презентует обращение композитора к средневековой монодической фактуре, принципу персонализации инструментальных и вокальных партий, реализованный в предыдущих оперных сочинениях, обращение к тембровой драматургии, соединение модальности, архаики с ярко современными элементами музыкального языка.

Кульминация в воплощении жанрового синтеза — *Dramma per musica* «Король Лир» (2000–2001). Культурно-историческая «память жанра» в своей генной основе просматривается достаточно свободно. Сохранены основные черты модели: малое количество оркестровых tutti, наличие basso continuo, тесная нерасторжимая связь музыки и слова, музыкальные интонации вокальных партий следуют за семантикой слова, его интонационно-образной окрашенностью. Для *dramma per musica* характерны и примененные композитором вокальные оперные

формы, такие как речитатив, декламация, монолог, диалог. В самых напряженных моментах «драмы» (в сценах ссоры Лира с дочерьми, сцене ослепления Глостера и др.) в вокальных партиях угадывается и монтевердиевский декламационно-патетический *stile concitato*.

Однако, композитор в «Короле Лире» обогащает модель чертами иных сценических жанров, один из них — «театр в театре»: Старик, похожий на Льва Толстого, и зрители шекспировского театра «Глобус» комментируют из зала происходящее на сцене. Слонимский использует в своем произведении как черты европейской оперной традиции, так и, собственно, традиции английского театра времен Шекспира. Очевидным является обращение композитора к *opera seria*, для которой были характерны интермедийные сценки народного характера, речитатив *accompagnato* (встречающийся и у Слонимского), а также ансамблевые номера. Еще более очевидна традиция «масок» (интермедийных сцен) в «полуопере» английской национальной традиции конца XVII века, а далее и к разговорным сценам-интермедиям сатирической балладной оперы XVIII века. В многочисленных балаганно-народных песнях Шута, сопровождающего Лира, в его колких аллегориях, можно усмотреть традиции остро-сатирического и пародийного английского жанра «оперы нищих», а также черты итальянской оперы *buffa*.

Примененные оперные формы не принадлежат только к обозначенному композитором жанру. Песня, ариозо, дуэт, терцет, квартет, секстет — относятся к русской и европейской класси-

ко-романтической оперной традиции XVIII века.

От оперной романтической традиции XIX века идут ярко выраженные лейтмотивные характеристики и единое сквозное драматургическое развитие, устремленное к финалу, прием ускорения действия к концу.

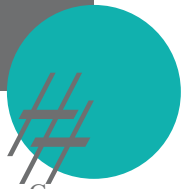
Таким образом, мы увидели не только особенности интерпретации Слонимским *dramma per musica*, но и становление в известной степени уникального **метажанра** — некоего нового жанра, возникшего на основе старого в следствие диалогичности и жанрового синтеза.

Оперное творчество С. М. Слонимского, пронизанное культурным диалогом, подтверждает тезис М. Бахтина [5], который писал, что жанр, помня свое прошлое, свое начало, всегда живет настоящим; а каждое подлинно великое произведение искусства выходит из узких рамок своей эпохи в большое время и ведет диалог с голосами из прошлого, одновременно обогащаясь все новыми смыслами.

67

Список источников

1. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского / сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2003. 616 с.
2. Праздников Г. А. Современная художественная культура: экзистенциально-нравственные константы в условиях тектонического взрыва // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки: сб. ст. по мат. Межд. научной конференции 14–18 ноября 2016 г. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2017. Т. 1. С. 135–143.



3. *Климовицкий А.* Оперное творчество Сергея Слонимского // Современная советская опера: сб. научных трудов под ред. А. Порфирьевой. ЛГИТМИК, 1985. 157 с.
4. *Игнатова М.* Музыкальный театр С. Слонимского: драматургия и символика // Молодой ученый. № 11, ноябрь, 2010. URL: <https://moluch.ru/archive/22/2194/> (дата обращения: 10.09.2021).
5. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.

Информация об авторе

И. А. Яшенков — преподаватель, заведующий теоретическим отделом Детской музыкальной школы

им. М. А. Балакирева города Сарова, преподаватель Арзамасского музыкального колледжа

Information about the author

I. A. Yashenkov — teacher, Head of the Theoretical Department of the M. A. Balakirev Children's Music School in Sarov, teacher of the Arzamas Music College

Звуковой образ Сонаты для скрипки и фортепиано Э. Денисова

Научная статья
УДК 78.04

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 69–73

Матюшонок Ирина Александровна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, pianistka83@mail.ru*

Композиторские опусы Эдисона Денисова объединяет эстетическая установка на следование законам логики и гармонии. Эти черты проявились в ранней Сонате для скрипки и фортепиано, написанной в 1963 году в период становления авторского стиля, когда музыкальный язык композитора ориентировался на додекафонию. Автор статьи анализирует звуковой стиль произведения и дает методические рекомендации для его исполнителей.

Ключевые слова: соната, авангард, звуковой образ, колористичность, остинатность, дуэт

Для цитирования: Матюшонок И. А. Звуковой образ Сонаты для скрипки и фортепиано Э. Денисова // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 69–73

69

Sound image of the Sonata for Violin and Piano by E. Denisov

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 69–73

Matyushonok Irina A.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
pianistka83@mail.ru*

Edison Denisov's composer's opuses are united by an aesthetic attitude towards following the laws of logic and harmony. These features manifested themselves in the early Sonata for violin and piano, written in 1963 during the formation of the author's style, when the composer's musical language was guided by dodecaphony. The author analyzes the sound style of the piece and gives guidelines for its performers.

Key words: sonata, avant-garde, sound image, color, obstinateness, duet

For citation: Matyushonok I. A. Sound image of Sonata for violin and piano by E. Denisov // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 69–73



Одной из ярких фигур «советского авангарда» стал композитор Эдисон Денисов. Его наследие отмечено тягой к экспериментальности, духовный мир его музыки многогранен.

Творчество композитора отмечено эстетической установкой на следование законам логики и гармонии. Он является приверженцем идеи новой красоты в современной музыке.

Обращаясь к камерно-инструментальным сочинениям Денисова, в частности, к Сонате для скрипки и фортепиано, следует упомянуть о несомненном влиянии на них музыки предшественников, например, Дмитрия Шостаковича, особенно в раннем творчестве. Рисунок мелодической линии в них четко очерченный, фактура отражает стремление к неоклассичности. Близок Денисову И. Стравинский, что особенно проявилось в тяготении к ритмической остроте на основе метрической неуравновешенности, а также в отказе от

тонально-аккордовой гармонии в пользу линейно-полифонического склада.

Еще одной яркой особенностью творческого облика Денисова является тяготение к лиризму, образам абсолютной чистоты. Отличительной чертой его стиля также является утонченность, отточенность письма.

В 1960-е годы в творчестве Эдисона Денисова ведущими были камерно-инструментальные жанры. В этот период возникла тяга композитора к прозрачности и ясности письма, к «тонким» краскам и мелодическим линиям.

Жанр сонаты в творчестве Денисова в чем-то опирается на традицию, его, например, привлекает классический тип сонатного *allegro*, но все это не противоречит идее индивидуализации звукового мира музыки. Подобное отчасти проявилось и в ранней Сонате для скрипки и фортепиано, написанной в 1963 году в период становления авторского

стиля, когда музыкальный язык композитора ориентировался на додекафонию. Данное сочинение более традиционно, нежели другие произведения, написанные позже, когда композитор проявил тяготение к камерной музыке, к прозрачным краскам, утонченности мысли, к раскрытию тембровых возможностей каждого инструмента, склонности к изяществу музыкальной ткани, расширению тональности.

При всей индивидуальности жанра, цикл сонаты достаточно традиционен — трехчастен.

Первая часть — *Allegro moderato* — насыщена движением. Среди звуковых особенностей, свойственных стилю композитора, можно выделить «стрельбу», «уколы», остро ритмизованные точки в партии фортепиано уже в начале части, способствующие динамизации музыки. Партия скрипки задает четкий метр, на котором будет основана вся часть (*Пример 1*).

Пример 1

Еще один яркий звуковой образ музыки Денисова — это «шорохи», «гладкие нити» в партии скрипки, которые в ходе

развития передаются партии фортепиано и возвращаются обратно. «Шорохи» погружают слушателя в мир призрачности,

создают эффект загадочности, этому способствуют динамика *pp* и штрих *leggiero* (*Пример 2*).

Пример 2

The musical score for Example 2 consists of three systems of staves. The first system (measures 4-8) includes a Violino part and a Piano part. The Violino part begins with a rest, followed by a melodic line. The Piano part is marked *pp* and *leggiero*. The second system (measures 9-13) continues the melodic development in both parts. The third system (measures 14-18) shows the Violino part with a *mf* dynamic and the Piano part with a *p* dynamic, featuring a dense chordal texture.

71

Следует обратить внимание на параллелизм трезвучий в партии фортепиано, создающий особую звуковую колористичность, красочный объем, в основе которого — «высокая» чистота звучания. По мнению Ю. Холопова и В. Ценовой, это соноры-дублировки, в которых заметно влияние Дебюсси.

Несомненно, идея оstinatности является объединяющей в *Allegro moderato*. Широко представленная как в партии скрипки, так и у фортепиано уже с самого начала части, она вносит в музыку динамизм и энергию.

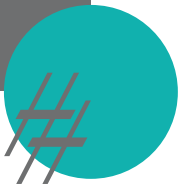
Обращаясь к исполнительской трактовке камерного ансамбля, необходимо указать на некоторые исполнительские сложности, связанные с метроритмом, а точнее, с постоянной сменой размера,

вносящей определенное неудобство в интерпретацию сочинения.

Вторая часть — *Largo* — по звучанию представляет собой спокойный, затаенный, таинственный «диалог» двух инструментов. Фортепиано открывает часть неким монологом, словно исходящим из глубины сознания. Это впечатление создается благодаря использованию басового регистра, *pp*, левой педали и усиливается при исполнении благодаря следованию авторской ремарке играть «очень концентрированно, без экспрессии» (Пример 3).

Скрипка подхватывает и продолжает этот мелодический монолог, играя также *pp*, с сурдиной, но более выразительно (согласно авторскому указанию). Часть компактна, ей присущ осо-

бый созерцательный колорит. Она воспринимается как прелюдия к финалу, о чем свидетельствуют отсутствие указания размера, ритмическая свобода, импровизационность в изложении материала, обилие пассажей у скрипки на фоне выдержанных аккордов в партии фортепиано. Классическая трактовка второй части как обращения к внутреннему миру человека сохранена, однако ее наполнение качественно иное. Мы слышим здесь выражение внутреннего мира современного человека, с характерной для него свободой и в то же время интенсивностью чувствования. Это подчеркнуто ритмоинтонационным разнообразием, а также с помощью эффекта напряженного вслушивания в звуковую материю, возникающую



где-то на грани ее существования (основной динамический нюанс части — *pp*).

Третья часть — *Vivace* — переклюкает в сферу быстрого, моторного, но при этом легкого, скерцозного движения (Пример 4).

Созданию живописной картины здесь способствуют обилие репетиций, постоянное использование штриха *staccato*, что придает части тембральную легкость и «остроту» звучания. Заключительный эпи-

зод — *Andante molto* — погружает слушателей в мир медитации, вызывая ассоциации со второй частью, которая, как уже говорилось, воспринимается как прелюдия к финалу (Пример 5).

Пример 3

Пример 4

Пример 5

Таким образом, создается смысловая арка, некое философско-созерцательное обрамление. Так же, как во второй части, большое внимание уделяется динамическому оттенку *piano*. Однако в новых условиях этот нюанс создает иной образ: звучание как бы растворяется, рассеивается в зыбких прозрачных звуковых пластах.

По дискретности материала звуковой стиль пьесы близок музыке Шнитке, партия скрип-

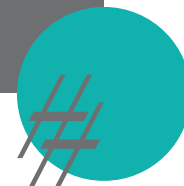
ки здесь также сложна технически, интонационно. В ней преобладают скачки, двойные ноты, характерно отсутствие метра, обращает на себя внимание алеаторная каденция (2 часть), а также широкое использование флажолетов в третьей части. Однако Денисов акцентирует внимание на звуковой красоте музыки, что обнаруживает важный аспект творчества композитора, связанный с идеей света и чистоты.

Информация об авторе

И. А. Матюшонок — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Information about the author

I. A. Matyushonok — Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Music Pedagogy and Performance



МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА

Влияние искусства А. В. Неждановой на творчество композиторов-современников

Научная статья
УДК 78.071.1

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 74–77

Конасова Дарья Дмитриевна
*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижегород, Россия, dariaopera22@yandex.ru*

В статье автор рассматривает вопрос влияния искусства Народной артистки СССР, солистки Большого театра Антонины Васильевны Неждановой на творчество современных ей композиторов; характеризует профессиональную позицию певицы по отношению к авторам музыки как сотворчество, показывает ценность и значимость совместной работы исполнительницы и композиторов для русской музыкальной культуры.

Ключевые слова: А. В. Нежданова, сольное пение, Большой театр, музыка

Для цитирования: Конасова Д. Д. Влияние искусства А. В. Неждановой на творчество композиторов-современников // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 74–77

74

MUSICAL PERFORMANCE AND PEDAGOGY

The influence of A. V. Nejdanova's art on the work of contemporary composers

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 74–77

Konasova Darya D.
*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
dariaopera22@yandex.ru*

In the article, the author examines the question of the influence of the art of the People's Artist of the USSR, soloist of the Bolshoi Theater Antonina Vasilyevna Nejdanova on the work of composers; characterizes the professional position of the singer in relation to the authors of music as co-creation, shows the value and significance of the joint work of the performer and composers for Russian musical culture.

Key words: Nejdanova, solo singing, Bolshoi Theater, music

For citation: Konasova D. D. Played by Jean Langle. The influence of A.V. Nejdanova's art on the work of contemporary composers // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). 74–77

Вокальное искусство и личность Антонины Васильевны Неждановой оказали заметное влияние на творчество современных ей композиторов, таких как С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, Р. М. Глиэр, М. М. Ипполитов-Иванов, Ц. А. Кюи, Н. С. Голованов, А. С. Аренский, А. Т. Гречанинов, С. Н. Василенко. Слыша ее прекрасный голос, мягкий тембр, восхищаясь ее вокальным мастерством, они писали свои произведения, рассчитывая на безупречное исполнение Неждановой, на то, что она сумеет передать слушателям глубину их музыкальных замыслов. Ее глубокая профессиональная заинтересованность позволила композиторам работать в сотрудничестве с певицей, наилучшим образом решая при сочинении произведений задачи написания вокальной партии наиболее удобно для исполнителя: композиторы советовались с Неждановой при выборе тональности, определении тесситуры, в вопросах дыхания, нюансировки, мелодии, строения фразы. Некоторые произведения композиторы прямо посвящали Неждановой, будучи уверенными, что ее пение будет фактически созданием исполнительского шедевра, наилучшим воплощением их музыки. Благодаря возможности такого сотворчества русская музыкальная культура обогатилась прекрасными произведениями камерного и оперного репертуара для лирико-колоратурного сопрано.

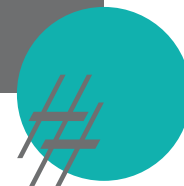
Наиболее заметное влияние оказала Антонина Нежданова на творчество *Николая Семеновича Голованова*, который был не только ее супругом, но и, начиная с 1919 года и до конца жизни

Антонины Васильевны (1950), ее постоянным аккомпаниатором. Николай Семенович посвятил Неждановой следующие романсы: «Зюлейка плачет» на стихи Петра Потемкина (1914), «К Пречистой» на стихи Татьяны Щепкиной-Куперник (1917), «Он шел путем» на ст. Федора Соллогуба (1916–1919), «Что такое греза» на ст. Игоря Северянина (1918). Сам он писал: «Мне посчастливилось быть ее постоянным аккомпаниатором, много работать с ней, и поэтому я знаю все тонкости ее исполнения» [1, 338]. Николай Семенович выделял несколько свойств, характеризующих пение А. Неждановой: исключительную легкость звукообразования, очаровательный тембр, «большой диапазон, ровно звучащий во всех регистрах», «необычайно длинное ровное дыхание», «естественную, непринужденную» дикцию, «врожденное чувство формы» музыкального произведения, «безупречную интонацию и ритмичность», «настоящий художественный темперамент без надрыва». Благодаря этим качествам пения Неждановой Голованов мог обращаться к наисложнейшим стихам таких поэтов, как Игорь Северянин, А. А. Ахматова, А. С. Пушкин, не только передавая свой замысел через технически, фактурно и гармонически сложный аккомпанемент, но и используя замысловатую мелодику и ритмические сложности для вокальной партии. Ансамбль Неждановой и Голованова как певицы и аккомпаниатора был безупречен, ведь это было неотъемлемой частью их совместной жизни.

Помимо посвященных лично Неждановой певица исполня-

ла порядка двадцати романсов Н. С. Голованова. Сохранились записи романсов в исполнении Неждановой «Свеж и душист твой роскошный венок» на ст. А. А. Фета, «Юноша и дева» на ст. А. С. Пушкина, сделанные в 1939 году. Голованов создавал для выступлений Неждановой переложения сопровождений многих романсов для трио — скрипки, виолончели и фортепиано, и для дуэта — виолончели и фортепиано. Кроме того, он обрабатывал народные песни разных национальностей специально для Антонины Васильевны. Нежданова «напевала» народные песни, а Голованов записывал их с ее голоса. На рукописи обработки русской народной песни «Эх, да надоели, надоели ночки, да наскучили», сделанной Головановым, указано: «Тема сообщена А. В. Неждановой».

Вот список народных песен в обработке Голованова, которые исполняла Антонина Васильевна: норвежская н. п. «Русалка» (1942–1944); украинские «Ой, джигуне, джигуне», «Чумарочка рябесенька» (1929–1946), татарская «Аромат степной, душистый», белорусские «Не секи ты, батюшка» (1918), «Ой, уродилась сильна, буйна ягода в бору», «Полыночек», «Через сад-виноград», «Что за месяц, что за ясный» (1929–1946), русские «Вечерком за речкою», «Зачем тебя я, милый мой, узнала», «Как за горенкой», «На том берегу Дуная», «Ноченька», «Подуй, подуй, эх, непогодушка», «Потеряла я колечко», «Прощай, радость», «Сережа-пастушок», «Сохнет, вянет по полюшке травонька», «У зари-то, у зореньки», «Что пониже было города Саратова», «Что не в озере вода» (1923–1950).



Сергей Васильевич Рахманинов также писал музыку для Неждановой. Но, в отличие от Голованова, который стремился передать сложность стиха в музыке, используя соответствующие выразительные средства, Рахманинов показывал именно красоту голоса Неждановой. Он писал музыку мелодичную, рассчитывая на льющийся голос певицы, словно летящий сквозь время, полагаясь при этом на ее исполнительское мастерство, на способность владеть дыханием, нюансировкой во фразе, постоянное протяжное *legato*, большой диапазон с ровным тембром. Пример плодотворного сотрудничества между замечательной русской певицей и гениальным русским композитором представляет собой история создания «Вокализа» Рахманинова (соч. 34 № 14), посвященного Неждановой. Совместно оговаривалась тональность, так как изначально композитор писал в тональности *es-moll*, но певицей была предложена и окончательно принята композитором тональность *cis-moll*. Артистка понизила тональность для свободы звучания и наибольшей выразительности исполнения. Неоднократно Нежданова исполняла «Вокализ» под аккомпанемент самого автора. В таком же стиле и голосовой подаче звучания Рахманинов представлял ее в партии Франчески в опере «Франческа да Римини». Музыка в партии Франчески Рахманинов сочинял, предполагая, что она будет исполняться Антониной Васильевной, рассчитывая на чистое, полетное звучание голоса Неждановой, полного глубокого чувства, на ее умение свободно владеть дыханием. Под руководством Рахманинова Нежданова готовила пар-

тию Франчески для премьеры в Большом театре, но, к сожалению, от участия пришлось отказаться в связи с необходимостью петь в тот же вечер партию Царицы ночи в опере В. А. Моцарта «Волшебная флейта», а замены певице не нашлось. Арию Франчески «Пусть не дано нам знать любозаний» Антонина Васильевна неоднократно включала в концертную программу.

Композитор *Рейнгольд Морлицев* высоко ценил вокальное мастерство Неждановой, написав и посвятив ей следующие романсы: «Взор твой безмолвен» на стихи Мирры Лохвицкой (1926), «Русалка» на стихи Константина Бальмонта (1911). При исполнении романса «Русалка» от певицы требуется умение исполнять сложные интонационные обороты, мастерски владеть исполнением штрихов и нюансов, длинным дыханием.

В 1916 году *Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов* посвятил Неждановой «Четыре провансальские песни» на стихи Поля Верлена: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Также Михаил Михайлович вверил Антонине Неждановой исполнение партии Герды на премьере его оперы «Оле из Норланда» 8 ноября 1916 года. Партия Герды писалась Ипполитовым-Ивановым для лирического сопрано, но специально для Неждановой Михаил Михайлович написал сложную высокую по тесситуре колоратурную арию.

Цезарь Антонович Кюи посвятил Неждановой свой романс «Румяной зарею» на стихи Александра Пушкина (1907–1908).

В процессе работы над новыми вокальными сочинениями к Антонине Васильевне обра-

лись за советами и другие композиторы-современники.

Антон Степанович Аренский лично аккомпанировал свои сочинения Неждановой и в ходе творческого процесса исправлял свои романсы так, чтобы вокальная партия была удобна для вокалиста-исполнителя и ярко передавала художественную мысль.

Николай Андреевич Римский-Корсаков писал партию Шемаханской Царицы в опере «Золотой Петушок» с учетом технического владения Антониной Неждановой голосом и ее умения исполнять сложные интонационные обороты, длинные фразы на одном дыхании в высокой тесситуре. Также Н. А. Римский-Корсаков использовал в партии Шемаханской Царицы крайние высокие ноты большой длительности, например, *e* третьей октавы, которое длится три такта (на словах «жениха» на стр. 170 в клавише редактора Н. Богданова, 1977). 6 ноября 1909 года в премьеры Большого театра именно Нежданова с огромным успехом исполнила Шемаханскую Царицу в опере «Золотой петушок».

Сергей Никифорович Василенко советовался с Антониной Васильевной, когда создавал вокальный цикл «Маорийские песни» для высокого сопрано на стихи Константина Бальмонта. 11 февраля 1917 года Антонина Васильевна блестяще исполнила этот цикл в симфоническом концерте под управлением самого композитора.

Александр Тихонович Гречанинов обращался за советами к А. В. Неждановой по поводу вокальной партии в своих сочинениях, в частности партии Забавы в опере «Добрыня Никитич». Эту партию Нежданова исполни-

ла 14 октября 1903 года на премьере оперы.

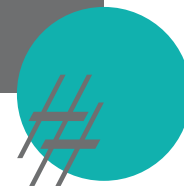
Рассмотрев примеры сотрудничества Антонины Васильевны Неждановой с композиторами-современниками, можно сделать вывод, что она была не просто рядовым исполнителем музыкальных сочинений, но сотрудничая с авторами, участвовала в создании этих сочинений и тем самым повлияла на появление целого пласта рус-

ской музыки. Результаты исследования, пока еще далеко не полного, показывают, что композиторами-современниками создано двенадцать романсов с посвящением А. В. Неждановой. Оперы Гречанинова «Добрыня Никитич», Римского-Корсакова «Золотой Петушок», Ипполитова-Иванова «Оле из Норланда», Рахманинова «Франческа да Римини» существуют во многом благодаря творчеству и высочай-

шему мастерству Неждановой. Целый ряд музыкальных произведений для лирико-колоратурного сопрано был создан русскими композиторами под влиянием и при участии Антонины Неждановой. В этом ее заслуга и ее бессмертие.

Список источников

1. Николай Голованов и его время. Кн. 1. Челябинск: Авто Граф, 2017. 536 с.



Вспоминая Маргариту Александровну Саморукову

Научная статья
УДК 78.071.1

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 78–80

Костылева Ольга Михайловна
Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А. С. Пушкина, Нижний Новгород, Россия, silverkostil@gmail.com

Статья посвящена личности дирижера, профессора Горьковской (Нижегородской) консерватории М. А. Саморуковой. Обращаясь к эпистолярным источникам — переписке с Н. С. Рабиновичем, Н. Я. Чайкиным, Л. М. Гинзбургом, а также основываясь на личных воспоминаниях, автор статьи описывает профессиональные и личные качества М. А. Саморуковой, особенности ее методики работы со студентами и творческими коллективами.

Ключевые слова: Маргарита Саморукова, Горьковская консерватория, дирижер, педагог

Для цитирования: Костылева О. М. Вспоминая Маргариту Александровну Саморукову // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 78–80

78

Remembering Margarita Aleksandrovna Samorukova

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 78–80

Kostyleva Olga M.
Nizhny Novgorod State Academic Opera and Ballet Theater named after A. S. Pushkin, Nizhny Novgorod, Russia, silverkostil@gmail.com

The article is devoted to the personality of the conductor, professor of the Gorky (Nizhny Novgorod) Conservatory M. A. Samorukova. Referring to epistolary sources — correspondence with N. S. Rabinovich, N. Ya. Chaikin, L. M. Ginzburg, as well as based on personal memories, the author of the article describes the professional and personal qualities of Samorukova, the specifics of the methodology of working with students and creative teams.

Key words: Margarita Samorukova, Gorky Conservatory, conductor, teacher

For citation: Kostyleva O. M. Remembering Margarita Aleksandrovna Samorukova // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 78–80

Саморукова М. А. (11.03.1925, Ржев – 20.12.2002, Нижний Новгород) — дирижер, хормейстер, педагог, профессор, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (26.01.1998). М. А. Саморукова является выпускницей МГК им П. И. Чайковского 1952 года (класс профессора Л. М. Гинзбурга по специальности «дирижер хора»), ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова 1962 года (класс профессора Н.С. Рабиновича по специальности «дирижер симфонического оркестра и оперы»). Она работала главным хормейстером в Горьковском театре оперы и балета им А. С. Пушкина, Татарском театре оперы и балета им. М. Джалиля (в качестве приглашенного дирижера провела спектакль «Кармен» Ж. Бизе с участием солистки Большого театра Киры Леоновой). Среди ее учеников — А. Скульский, В. Понькин, А. Лебедев, С. Вантеев, Р. Нигматуллин, Е. Шейко, С. Калагин, В. Блинов, Е. Кириллов, В. Онуфриев, М. Емельяничев.

Имя этого легендарного педагога навсегда вошло в историю Нижегородской консерватории. Невозможно переоценить вклад Маргариты Александровны в развитие дирижерского искусства в консерватории. Свой путь в городе Горьком М. А. Саморукова начала после окончания МГК им. П. И. Чайковского в 1956 году с преподавания на кафедре хорового дирижирования. Уже в 1959 году она поступает в Ленинградскую консерваторию в класс профессора Рабиновича Н. С. В своих дневниках она пишет об этом так: «В ходатайстве Горьковской консерватории указывалось, что направляют меня с целью последующего

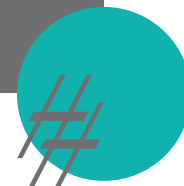
использования в нашей консерватории в качестве дирижера. Окончив консерваторию в 1962 году, я сразу получила работу по дирижерской специальности в оперном классе»¹.

Важной вехой в истории консерватории стало создание в 1965 году оркестра баянов. Из письма Рабиновичу Н. С. об этом можно узнать подробнее: «У нас в консерватории по инициативе профессора Чайкина Н. Я. организован оркестр баянистов. Работать с ним предложили мне. Оказалось, очень интересно. Возможности этого состава гораздо больше, чем я предполагала, но надо их, конечно, изучить и научиться хорошо делать переложения. Не всякую музыку можно брать. Надо выбирать. Пока в этом помогает Н. Я. Чайкин. Первая программа состоит из трех произведений: Органной прелюдии и фуги D-dur Баха, Concerto grosso № 12 Генделя и симфонии Моцарта g-moll № 40. Все это может хорошо звучать на баянах, надо только сделать тщательно. Сольные партии в концерте (две скрипки и виолончель) будут играть преподаватели консерватории... Если приедете к нам во второй половине, то я попрошу Вас послушать моих баянистов. Право, они не так уж плохи, а за полгода еще научатся. Это очень интересная затея — оркестр баянистов. Надеюсь, что удастся сварить борщ из топора. Сейчас уже есть в составе два смычковых контрабаса, в декабре будут специальные оркестровые баяны и механические литавры, думает посадить деревянные духовые, с нами уже играют первоклассные для Горького солисты. Ну а ведь аппетит приходит во время еды». Оркестр баянов явился первой концертной площадкой для прак-

тической работы студентов-дирижеров. В дневниках Маргарита Александровна комментирует: «Музыка, безусловно, служит всестороннему выявлению личности, но не при любых условиях. У дирижера это бывает в процессе творческого общения с хором, оркестром, оперным коллективом и публикой, по крайней мере, для меня это так. На уроках по дирижированию в классе под фортепиано из-за неестественности условий даю ученику малую часть того, что можно бы дать, будь это репетиция хора или оркестра. Такова печальная особенность профессии — нет инструмента для занятий».

М. А. Саморукова была очень требовательным педагогом. Перед тем, как встать за пульт и дирижировать с концертмейстерами, было необходимо сдать программу. Естественно наизусть, что означало: «Наизусть — это когда ты можешь на память написать любой такт партитуры». Работа над хоровой партитурой начиналась с разбора стихов с обязательным чтением вслух (докладывали стихи концертмейстерам). Маргарита Александровна была очень требовательна к владению игрой на рояле, говорила: «Тактировать я смогу научить и обезьяну за 4 месяца, но дирижером она не станет».

Была у студентов Маргариты Александровны и счастливая возможность проходить оркестровую практику (Оркестр педагогов ДМШ № 5). Но для того чтобы встать за дирижерский пульт, нужно было пройти библиотечную практику: научиться грамотно писать партии для оркестрантов (с правильными переворотами страниц), при необходимости транспонировать в разные ключи. В конце каждо-



го года давали концерты класса. Из письма Гинзбургу Л. М. 17 января 1977 года можно узнать следующее: «Уважаемый Лео Морицевич! <...> У меня растут новые ученики по дирижированию. В декабре был классный концерт, в котором они дирижировали оркестрами и хором. Еще раз убедилась, что способности нужно определять в процессе их работы с оркестром и концертных выступлений. Конечно, после того, как в классе поставлен предварительный диагноз. После декабрьского концерта мне кажется, что подают надежды двое. Один из них дирижировал фрагменты из Реквиема Моцарта (симфонический оркестр и хор), а другой — увертюры к операм Моцарта "Свадьба Фигаро" и "Похищение из Сераля", Мусоргского "Катакомбы", "Бабу Ягу" и "Богатырские ворота", и Свиридова Вступление из музыки к к/ф "Время, вперед!" (оркестр баянистов, симфонический оркестр и большой хор — около 120 человек). Сделали запись. Храню пленку. Теперь я постоянно работаю с магнитофоном, ученики к этому тоже привыкли и сами просят, чтобы записали их репетицию». В декабре 2001 года состоялся последний концерт класса, мне посчастливилось дирижировать фрагменты оперы Орфей Глюка. Подготовка шла как оперном театре — полный цикл репетиций. Это и корректуры оркестра, спевки с солистами, хором и, наконец, общие репетиции. Однажды я ошиблась в речитати-

ве. За это была схвачена за ногу и стащена с пульта со словами: «Вон отсюда! Таким студентам не место в моем классе! Если к следующей репетиции не выучишь, оперу будет дирижировать более достойный студент!». За два месяца подготовки к концерту класса я не услышала от Маргариты Александровны ни одного доброго слова в свой адрес, и только накануне выступления она сказала: «Поздравляю, ты прошла тест на психологическую устойчивость».

Однажды я поинтересовалась у Маргариты Александровны, не жалеет ли она, что не вышла замуж и нет семьи? «Знаешь, лет до сорока переживала. Сейчас я думаю, что правильно все сложилось — семья отвлекла бы меня от работы». Маргарита Александровна обладала редким качеством — уважением ко времени. Это проявлялось во всем — быстрая походка, лаконичная речь, аскетичность в быту, пунктуальность. Если студент опаздывал на урок, Маргарита Александровна просила не утруждать себя объяснениями причин опоздания. «Экономь мое время!» — говорила она. В дневниках она пишет о своей педагогической работе: «Самосовершенствование для меня уже превратилось в несбыточную мечту. Все поглотили ученики. Пытаюсь улучшить методы работы с ними. К сожалению, не все зависит от меня. Главное — чтобы ученики росли и выходили на хорошую жизненную дорогу. Вот в этом, по-видимому, и заключается мое стрем-

ление к совершенствованию. А для молодых особенно важно, на мой взгляд, нравственное совершенствование. Все, что делаете, научитесь делать не для себя, а для людей, тогда на вашу работу, творческую или иную, будет спрос и счастье будут вокруг вас и у вас».

В завершении хотелось бы вспомнить последнюю встречу с Маргаритой Александровной. После показа «Царской невесты» Римского-Корсакова на сцене НМУ им М. А. Балакирева мы шли к остановке, М. А. Саморукова рассуждала об идеальном взаимодействии дирижера и артиста, при котором дирижер должен обеспечить абсолютно комфортное нахождение певца на сцене, а последний, в свою очередь, обязан настолько досконально знать материал своей партии, чтоб «не смотреть в рот дирижеру за каждым вступлением». Маргарита Александровна, с мальчишеским задором, впрыгнула в маршрутку и махнула мне рукой: «Пока!» Такой она осталась в моей памяти — маленькая женщина, безгранично преданная Музыке.

Примечание

¹ Дневник, а также письма М. А. Саморуковой, цитируемые в статье, находятся в личном архиве автора статьи.

Информация об авторе

О. М. Костылева — хормейстер

Information about the author

O. M. Kostyleva — choirmaster

Профессионально-ориентированное обучение музыканта в современной России

Научная статья
УДК 78.01

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 81–84

Сорокина Яна Юрьевна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, sorokina.nngk@yandex.ru*

Профессиональное обучение музыканта в современной России сопряжено с большими трудностями. Путь от ученика до профессионального исполнителя занимает более десяти лет, на протяжении которых и обучающиеся, и педагоги нередко сталкиваются с многочисленными проблемами, вызванными несовершенством существующей трехступенчатой образовательной системы. Решением некоторых из этих вопросов может быть система ЦМШ при консерваториях или специализированная Высшая музыкальная школа центра «Сириус».

Ключевые слова: музыкальная педагогика, фортепиано, центральная музыкальная школа, центр «Сириус».

Для цитирования: Сорокина Я. Ю. Профессионально-ориентированное обучение музыканта в современной России // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 81–84

81

Professionally-oriented training of a musician in modern Russia

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 81–84

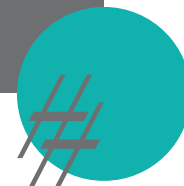
Sorokina Yana Y.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
sorokina.nngk@yandex.ru*

Professional training of a musician in modern Russia is fraught with great difficulties. The path from student to professional performer takes more than ten years, during which both students and teachers often face numerous problems caused by the imperfection of the existing three-stage educational system. The solution to some of these issues may be the system of the Central Music School at conservatories or the specialized Higher Music School of the Sirius Center.

Key words: music pedagogy, piano, central music school, Sirius Center

For citation: Sorokina Y. Y. Professionally-oriented training of a musician in modern Russia // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 81–84



Профессиональное обучение музыканта — процесс длительный и весьма непростой для всех, кто принимает в нем участие. Тернистый путь от самых первых уроков в ДМШ и ДШИ до вершин исполнительского мастерства занимает более пятнадцати лет, на протяжении которых даже самому талантливому обучающемуся не всегда удается дойти до его завершения. Музыкальное искусство каждый год теряет определенное количество одаренных учеников, которые, имея природную предрасположенность к профессии, по тем или иным причинам вынуждены навсегда с ней расстаться. Такая, казалось бы, незначительная потеря, в перспективе оборачивается нехваткой ценных кадров на разных стадиях обучения, что в конечном итоге негативно сказывается на всей системе музыкального образования.

Принятая в Российской Федерации система музыкального образования, основанная на лучших достижениях советской педагогической мысли, в настоящее время представляет собой «золотой стандарт» обучения, эффективность которого была доказана многими поколениями великих музыкантов, имена которых вошли в историю мировой музыки, что отмечает министр культуры РФ О. Б. Любимова [1]. И все же следует признать, что даже у этой, казалось бы, близкой к идеалу системы, есть проблемы, мешающие ее дальнейшему развитию.

Первая из них касается начальной ступени обучения — детских музыкальных школ и школ искусств. Эмоциональные и физические перегрузки у детей, вызванные необходимостью совмещать многочасовые занятия

в общеобразовательной школе с предпрофессиональной программой в музыкальных школах, зачастую становятся причинами стресса и хронической усталости, негативно сказывающимися как на качестве подготовки, так и на мотивации к обучению.

Проблемы иного рода тревожат обучающихся, готовящихся к поступлению в училище. Для всех специальностей, в особенности — для исполнителей, жизненно необходимы консультации, позволяющие не только привыкнуть к новой обстановке, но и увидеть давно выученные произведения в ином свете, обогатить их содержание новыми смысловыми оттенками. Более того, именно на подобных встречах устанавливается первая связь с потенциальным наставником, от которого будет зависеть дальнейшее профессиональное и личностное становление обучающегося, раскрытие его таланта и получение ценнейшего практического опыта [2, 117]. Тем не менее, не каждому ученику удается получить достаточное количество консультаций — как правило, многие ДМШ и ДШИ находятся в других городах или населенных пунктах, добраться из которых бывает достаточно проблематично, в особенности — подростку.

Еще одна, не менее важная, проблема связана с необходимостью взаимодействия трех ступеней музыкального образования между собой. Даже нахождение всех учебных заведений в пределах одного города далеко не полностью решает проблемы перехода от одного уровня обучения к другому: в этом случае у детей возникает необходимость перестройки и привыкания к новым правилам, что не всегда положительно сказывается на их

психическом и эмоциональном состоянии. Многие талантливые ученики отказываются от перехода на следующий уровень обучения из-за недоверия к себе и своим способностям, из-за страха провала, и порой переубедить их в этом бывает весьма сложно [3, 217].

Одним из наиболее перспективных решений проблем подобного рода являются ЦМШ при консерваториях, не только успешно объединяющих все ступени обучения в рамках единого профессионального пространства, но и открывающих интересные возможности для детей и преподавателей. Уже существующие в Москве, Санкт-Петербурге, Казани и Новосибирске школы для одаренных перспективных детей доказали свою эффективность, но они не охватывают всей потребности в подобных центрах.

Фактически ЦМШ возрождает традиции русского дореволюционного музыкального образования, практиковавшегося в рамках Московской и Петербургской консерваторий. О перспективах этого пути говорят многие факты. В частности, педагог, имеющий возможность наблюдать профессиональный рост своего ученика с начальных классов ДМШ вплоть до его выпуска из музыкального вуза, обладает значительным преимуществом перед своими коллегами как в плане выстраивания корректной репертуарной политики, так и в плане прививания всех необходимых профессиональных и общекультурных качеств, необходимых любому молодому исполнителю для успешной работы в своей области.

Одним из наиболее важных преимуществ ЦМШ является

ся возможность получить особый опыт общения учеников различного возраста и уровня подготовки в классе одного педагога — универсального музыканта, способного грамотно выстроить учебный процесс от начальной до высшей ступени, благодаря чему ученики не только обучаются сами по себе, но и являются значимой частью музыкального сообщества.

Иногда на таких занятиях могли присутствовать различные музыкальные поколения: «на занятия к Гольденвейзеру приходили его ученики по Центральной музыкальной школе, студенты и аспиранты консерватории, причем, младшие <...> обожали старших» [4, 301]. Знаменитый русский педагог В. И. Сафонов не только требовал присутствия на занятиях всех учеников, но и использовал это непосредственно в педагогических целях: если у кого-нибудь не получался пассаж, его по очереди играли остальные.

Разумеется, одновременная работа с учениками на протяжении всех трех ступеней образовательной системы обладает своими нюансами. К таковым можно отнести не только сложность в правильном формировании русла учебного процесса, но и риск эмоционального выгорания как у педагога, так и у обучающихся. Несмотря на это, на примере собственного класса я могла неоднократно убедиться в удивительной эффективности этого метода занятий, который не только культурно обогащает и развивает учеников, но и дает дополнительную мотивацию для их профессионального роста. Подтверждение этой мысли можно найти в воспоминаниях многих знаменитых музыкантов — пиани-

стов и педагогов. В частности, профессор Петербургской консерватории С. И. Савшинский весьма высоко ценил уроки учителя, профессора Л. В. Николаева: «Пользу, которую приносило присутствие на занятиях учителя с другими учениками, вряд ли можно переоценить. Создавался интерес к работе и успехам товарищей. Каждый получал возможность детально изучить значительно больший круг произведений, нежели смог бы охватить, занимаясь с профессором наедине... Наблюдая со стороны за уроком товарища, легче было понять многое из того, что на самом себе трудно заметить и осмыслить» [5, 35].

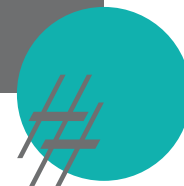
Очень важным, и вне сомнения, полезным опытом следует считать изучение одного и того же сочинения с разными учениками, особенно — с учащимися разного возраста: в этом случае возникает что-то вроде негласного соревнования, которое создает дополнительную мотивацию к работе над своими ошибками, ускоряя процесс разучивания произведения. Даже «заочное» знание произведения оказывает благотворное влияние на учеников. М. И. Хальфин отзывался об этом методе следующим образом: «Помню, <...> мне была задана "Испанская рапсодия" Листа. Несколько раз я слышал ее в исполнении другого студента, знал замечания педагога... Когда я выучил и сыграл ее в классе, С. И. мог уже, минуя общие замечания, обратиться к художественной отделке, связанной с моей исполнительской трактовкой произведения» [6, 73]. Показательным, на мой взгляд, являются и следующие воспоминания М. Я. Хальвина о коллективных уроках С. И. Сав-

шинского: «Сознание, что тебя слушает весь класс, во много раз поднимало чувство ответственности того студента, с которым занимался педагог» [6, 75].

Другое перспективное решение проблем современного музыкального образования состоит в создании особых центров для профессионально-ориентированных детей со всех уголков России, где будет организована возможность получения полного музыкального образования у лучших педагогов страны.

Несмотря на кажущуюся утопичность, эта концепция успешно воплощается в жизнь в рамках уникального проекта — Высшей музыкальной школы центра «Сириус», разработкой программы обучения для которой заняты ведущие отечественные специалисты в области профессионального музыкального образования; учитывается в том числе и богатейший опыт работы ЦМШ при МГК им. П. И. Чайковского, что обеспечивает высокий уровень подготовки будущих исполнителей [7].

Так, во время обучения планируется использование гибкой системы наставничества, целью которой является меньшая скованность педагога в рамках требований программы, что благотворно влияет на обеспечение более комфортных условий для индивидуального роста каждого отдельного ученика. Помимо прочего, «Сириус» предлагает и всестороннее культурное развитие для своих обучающихся — на его базе постоянно проводятся многочисленные мастер-классы, концерты и спектакли, обсуждение которых с наставниками поможет ребенку лучше понять самого себя, свои эстетические и культурные потребности.



Как и ЦМШ, Высшая музыкальная школа обещает соблюдение баланса между профессиональным и общим образованием за счет комбинирования индивидуальных занятий с элементами модульной системы. Вместе с тем предполагается наличие как очных, так и дистанционных занятий при помощи современных технологий, освоение которых является необходимым условием для дальнейшего профессионального роста музыканта XXI века. Каждый из таких детей, вернувшись в родной город, сам становится источником новых знаний и умений для своих сверстников, примеряя роль наставника. Практика показывает, что такие занятия оказывают благотворный эффект как на «учителей», так и на «учеников»: для них это не только возможность прикоснуться к азам профессии, вникнуть в суть педагогического процесса, но и возможность постепенно освоить весь инструментальный педагогический репертуар.

Работа с одаренными детьми в современных условиях — это важнейший вклад в будущее музыкального искусства. Новые, ранее неизвестные форматы

проведения занятий предлагают музыкальной педагогике более тесное и продуктивное взаимодействие учеников и преподавателей в рамках образовательной программы, качественное освоение навыков владения современными технологиями, а также особые возможности в культурном плане, напрямую влияющие на качество подготовки музыканта. И хотя на данный момент подобные инновации остаются скорее пределом мечтаний, в будущем распространение таких форм и методов обучения, вне сомнения, станут новым «золотым стандартом» музыкального образования.

Список источников

1. Российская газета (1998–2021). «Рояль для школы с оркестром». URL: <https://rg.ru/2020/11/15/liubimova-v-shkolah-iskusstv-progastaet-budushchee-opery-balet-teatra.html> (дата доступа: 21.09.2021).
2. *Куприна Е.* Психологические закономерности сотворческой музыкально-исполнительской деятельности // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2015. № 4 (19). С. 115–124.
3. *Степанов Н.* Культурологическая модель музыкального ис-

полнительства как условие социализации личности музыканта // Вестник МГУКИ. 2016. № 3 (71). С. 214–219.

4. *Николаева Т.* Мои воспоминания об учителе // Вспоминая о Московской консерватории. М.: Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, 1966. С. 300–309.
5. *Савшинский С.* Леонид Владимирович Николаев: очерк жизни и творческой деятельности. Л.: Советский композитор, 1960. 68 с.
6. *Хальфин М.* Годы учения // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: в 2 т. Т. 2. Л.: Музгиз, 1987. С. 72–75.
7. Лицей «Сириус» (2020–2021). В Сириусе открывается Высшая школа музыки. URL: <https://siriuslyceum.ru/news/v-siriuse-otkryvaetsya-visshaya-shkola-muziki> (дата обращения: 21.09.2021).

Информация об авторе

Я. Ю. Сорокина — доцент, заведующая кафедрой музыкальной педагогики и исполнительства

Information about the author

Y. Y. Sorokina — Associate Professor, Head of the Department of Music Pedagogy and Performance

К вопросу о конвенциональном характере музыкальной науки

Научная статья
УДК 78.01

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 85–88

Суслов Евгений Сергеевич

Арзамасский музыкальный колледж, Арзамас, Россия,
evsersus@mail.ru

В статье на примере понятия «транскрипция» подвергается сомнению вопрос объективности научного знания применительно к музыкальному искусству, рассматриваются исторический и функциональный аспекты становления понятийно-терминологического аппарата, что неизбежно влияет на изменение смыслового поля понятий и, соответственно, означающих их терминов. В круг рассматриваемых проблем вовлекаются вопросы передачи информации в музыкальном искусстве, теории знаковых систем, затрагивается понятие художественной семиотической системы, обозначается проблема классификации и дефиниции в музыковедении. Предпринимается попытка непротиворечивого определения понятий «жанр», «транскрипция», «музыкальное исполнительство».

Ключевые слова: музыкальное искусство, транскрипция, жанр, полифункциональность

Для цитирования: Суслов Е. С. К вопросу о конвенциональном характере музыкальной науки // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 85–88

85

On the question of the conventional nature of music science

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 85–88

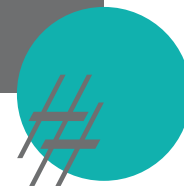
Suslov Evgeny S.

Arzamas College of Music, Arzamas, Russia, evsersus@mail.ru

On the example of the concept of «transcription» the historical and functional aspects of the formation of the conceptual and terminological apparatus are considered, which inevitably affects the change in the semantic field of concepts and, accordingly, their meanings. The range of problems under consideration includes the issues of information transfer in musical art, the theory of sign systems, the concept of an artistic semiotic system is touched upon, the problem of classification and definition in musicology is outlined. An attempt is made to consistently define the concepts of «genre», «transcription», «musical performance».

Key words: musical art, transcription, genre, polyfunctionality

For citation: Suslov E. S. On the question of the conventional nature of music science // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 85–88



Понятие *транскрипции*, связанное с областью пересечения теоретической мысли и практической исполнительской деятельности в музыкальном искусстве, все чаще привлекает внимание исследователей, стремящихся осознать сущность данного явления.

Одним из существенных отличительных качеств предметов искусства (художественных произведений) является то, что они актуально существуют как психически отражаемые модели только в процессе коммуникации (передачи информации, ее восприятия и отражения). В музыкальном искусстве каналом коммуникационной связи является исполнитель, принимающий непосредственное участие в создании материала исследования музыкальной науки.

Музыказнание и исполнительство

Любая наука пользуется определенным формальным языком. Язык необходим для построения системы, для возможности оперирования знаками без обращения к конкретному объекту, для применения таких методов познания, как абстрагирование, идеализация, формализация. Объектом изучения в музыковедении как науке (обладающей системой категорий, понятий и терминов) является формальная знаковая система в виде графической нотной записи. Наличие формальной знаковой системы — необходимое условие научной деятельности.

Однако, исполнителю приходится иметь дело не только с системой нотной записи. Вот что по этому поводу пишет выдающийся исследователь-музыковед С. Раппопорт: «Особенность исполнительских искусств состоит в том, что им приходится

пользоваться не одной, а двумя семиотическими системами, из которых только одна является художественной. Исполнительство можно определить, как перевод художественного содержания из нехудожественной системы в художественную. При этом несущественно число вариантов такого перевода. В принципе оно неисчерпаемо» [1, 37]. В этой же статье ученый фиксирует противоречие между «объективным» и «субъективным» аспектами художественного содержания: «...необходимо объективировать это (художественное) содержание, и притом так, чтобы оно могло служить множеству людей. Однако объективирует исполнитель не нотный текст, который только "отсылает к предметам", а художественное содержание. Его же исполнитель постигает в индивидуализированном виде и никак иначе постичь не может. Это и есть то противоречие, которое разрешается творчеством исполнителя...» [1, 44].

Исходя из вышесказанного, можно заключить: творческий аспект деятельности музыканта-исполнителя связан с полифункциональностью, полисемантической нагрузкой языковых элементов музыкального произведения (художественной системы) и, следовательно, с необходимостью субъективного выбора смысловых акцентов. Если рассматривать систему нотной записи, сложившуюся в европейской музыкальной культуре, как систему знаков, отражающую процессы движения, торможения, развития звуковых образований (соноров), которые в свою очередь являются идеализацией психических ассоциаций и представлений, как систему, отражающую эти процессы в ло-

гически дифференцированном виде, то можно сформулировать следующее определение понятия музыкальное исполнительство — организация во времени иерархической структуры ладо-гармонических, ритмических, интонационных, артикуляционных связей, как средств для построения сложной и многомерной системы силовых полей и тяготений. Это, в общем и целом, является сутью процесса передачи музыкальной идеи, сутью исполнительского процесса. Данное определение не может претендовать на исчерпывающую точность, однако здесь выражена идея одновременного оперирования исполнителем двумя семиотическими системами: системой нотной записи и ее психическим (образно-эмоциональным) отражением, выраженным в системе звуковых образований. Кроме того, оно акцентирует процессуальность явления.

Строго говоря, в случае с транскрипцией, следует говорить не о двух, а о трех семиотических системах. Помимо системы формальной нотной записи и художественной звуковой системы, «зашифрованной» композитором в знаках, следует вести речь и об обновленной художественной системе, сознательно измененной транскриптором. Мотивация транскриптора и глубина этих изменений могут быть разными, однако при сохранении сходства с оригиналом, налицо изменение художественной системы, как таковой: «...в реальность текста входит совсем не все, что материально ему присуще, если вкладывать в понятие материальности наивно-эмпирическое или позитивистское содержание. Реальность текста создается системой отношений,

тем, что имеет значимые анти-тезы, то есть тем, что входит в структуру произведения. Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. Отмечая это свойство, Клод Леви-Стросс писал: "Структура имеет системный характер. Соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных"» [2, 26].

Транскрипция.

Дефиниция термина.

Толкования и противоречия

Термин *транскрипция* разделил участь некоторых других терминов, используемых в музыкознании. Так, например, согласно определению Е. В. Назайкинского, *жанр* — «*многооставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое*» [3, 94]. В том же исследовании говорится, что понятие жанр в музыке не является чем-то застывшим и неизменным. Отличия в трактовках термина выдающимися учеными-музыковедами обусловлены различными принципами дефиниции жанров: условиями бытования музыки и особенностями исполнения у Т. В. Поповой, критерием содержания у В. А. Цуккермана, наличия или отсутствия связи музыки с другими видами искусства и немзыкальными компонентами у О. В. Соколова. О несовершенстве словарных определений категории лада указывает в своих работах Т. С. Бершадская. Среди примеров понятийной неустойчивости в области инструментального исполнительства можно привести определение штриха.

Что касается *транскрипции*, нужно сказать, что в практике употребляется несколько родственных терминов, таких как *переложение*, *аранжировка*, *парафраза*. Кроме того, многие исследователи к области транскрипции относят *фантазию* и *концертную обработку*. Все эти музыкальные термины объединяет жанровый принцип создания музыки на музыку, принцип переинтонирования оригинала музыкального произведения, применение метода трансформации (термин Б. Б. Бородина).

Любопытно рассмотреть понятие транскрипции в биологии. Здесь оно в целом означает перевод информации, записанной на ДНК, находящейся в ядре клетки, на молекулу РНК, доставляющую эту генетическую информацию в рибосомы для биосинтеза белка (механизм трансляции) из аминокислот по заданной матрице. Характерно, что в процессе биосинтеза, помимо генетически детерминированных реакций, встречаются спонтанные реакции (что в теории коммуникации может соответствовать понятию шума).

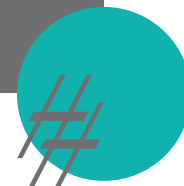
Суммируя характерные черты словарных толкований понятия транскрипция, попытаемся сформулировать некие константы:

1) транскрипция всегда связана с процессом передачи информации, причем с такой передачей, где происходит смена языка (знаковой сигнальной системы, в том числе — источника сигнала), кодирование и декодирование информации;

2) поскольку транскрипция связана с коммуникацией, информация, полученная адресатом, в определенной мере меняет свой характер (искажается);

3) транскрипция в музыке изначально, исходя из этимологии термина, означала графическую фиксацию звуков. Впоследствии, в результате практической деятельности исполнителей транскрипцией стали называть любое изменение оригинала. Термин стал толковаться более широко, акцентируя аспект изменения условий исполнения: смена инструментария, состава оркестра (ансамбля), функционального предназначения, смена самого исполнителя, изменение жизненного пространства в целом;

4) поскольку языковая система музыки носит художественный характер, смысловая нагрузка составляющих ее языковых элементов (знаков-сигналов) обладает способностью стремительно расти, соотносясь с большим количеством других структурных элементов. Кроме того, процесс кодирования и декодирования в процессе музыкальной коммуникации происходит дважды: сначала на пути «композитор-исполнитель», затем — «исполнитель-слушатель». В процессе кодировки и декодирования, семантика структурных элементов дополняется множеством коннотативных (дополнительных) значений. Таким образом, учитывая сложность и абстрактность языка музыки, а также субъективную сущность исполнителя (исполнителей), как канала коммуникации, количество помех и семантических шумов, возникающих в процессе коммуникации (а в нашем случае — транскрибирования), потенциально стремится к бесконечности. Стремится, но не достигает, поскольку генетическое родство транскрипции и оригинала всегда остается очевидным. Более того, транскрипция является одним из множества проявлений оригина-



ла, проявлением абстрактной художественной модели на частном структурно-текстуальном (контекстуальном) уровне.

Исходя из значения смежно-синонимичных терминов, таких как транскрипция, переложение, парафраза, аранжировка, обработка, мы можем говорить о наличии двух факторов, повлиявших на формирование смысловых границ данных понятий. Один из них — языковое происхождение. Второй — практика употребления. Именно в силу практики употребления тот или иной термин в разных социальных группах на разных исторических отрезках может означать несколько разные понятия, сохраняя принципиальную общность, восходящую к единой идее. В случае с музыкальной транскрипцией — это идея создания «музыки на музыку». Об этом же говорит Н. П. Иванчей в своем диссертационном исследовании: «В музыкальной культуре России XIX века для обозначения переработки ранее созданных произведений бытовали различные термины в качестве синонимов: транскрипция, обработка, переложение, аранжировка. Данные термины не были разведены в дефинициях, поскольку относились к одному и тому же явлению, существовавшему в культуре различных стран. Начиная со второй половины XX века, исследователями неоднократно осуществлялась попытка их размежевания. В различных инструментальных сферах сложились определенные традиции толкования указанных

терминов» [4, 10]. «В результате сложившейся языковой ситуации в отечественной культуре, применение различных терминов, обозначавших одно и то же явление, не требовало принципиального их размежевания в дефинициях, так как они были понятны всем. Издатели, выпуская транскрипции, не считали нужным использовать какой-то один язык, и на титульном листе, как правило, фигурировало название произведения на нескольких языках, включая французский и немецкий» [4, 13].

Заключение

«Анализ терминологии, связанной с явлением транскрипции в русской культуре XIX века и нашедшей свое отражение в исследованиях и словарях, привел к выводу о синонимичности их употребления в исследуемый период и искусственности разделения на обработки, аранжировки, переложения, транскрипции» [4, 13].

Подводя итог дефиниции термина «транскрипция», можем считать справедливым и доказанным тот факт, что данный термин носит конвенциональный характер. Исторически он применялся к широкому кругу музыкальных явлений. В фортепианном искусстве транскрипцией (вслед за Листом) традиционно считается сфера производных музыкальных произведений виртуозного характера. Тем не менее, необходимую зависимость терминологической дефиниции от виртуозного изложения инструментальной фактуры обнаружить не всегда удается. Поэтому, строго говоря, подобная

дефиниция не может считаться вполне научной. Большинство исследователей, предпринимавших попытку определения и размежевания родственных транскрипции понятий, неизбежно упирались в необходимость субъективной оценки отличительных признаков.

Исторический и функциональный аспекты становления понятий неизбежно влияют на изменение смыслового поля этих понятий и означающих их терминов. Транскрипция не избежала этой участи. Именно поэтому транскрипция является и феноменом, и жанром, и методом творчества, и коммуникативным процессом.

Список источников

1. *Раннопорт С. Х.* О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. М.: Музыка, 1972. Вып. 7.
2. *Бородин Б. Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусствовед. М., 2006.
3. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003.
4. *Иванчей Н. П.* Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2006.

Информация об авторе

Е. С. Суслов — директор Арзамасского музыкального колледжа

Information about the author

E. S. Suslov — Director of Arzamas Music College

Методика обучения игре на фортепиано в современных условиях

Научная статья
УДК 78.01

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 89–92

Щикунова Татьяна Евгеньевна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, shchikunova@yandex.ru*

В предлагаемой статье обобщается личный двадцатилетний опыт преподавания автором дисциплины «Методика обучения игре на фортепиано». Анализируется специфика и проблематика курса, рассматриваются приемы и методы работы со студентами-пианистами. С целью актуализации курса методики подготовлен целый ряд оригинальных учебно-методических пособий, созданных и апробированных автором. Они основаны на современных требованиях к обучению игре на фортепиано и отражают разные этапы педагогической работы (детская музыкальная школа – музыкальное училище – вуз).

Ключевые слова: фортепиано, методика преподавания фортепиано, Нижегородская консерватория, обучение игре на фортепиано, педагогическая практика в вузе

Для цитирования: Щикунова Т. Е. Методика обучения игре на фортепиано в современных условиях // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 89–92

89

Methods of teaching piano playing in modern conditions

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 89–92

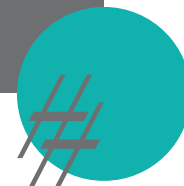
Shchikunova Tatiana E.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
shchikunova@yandex.ru*

This article summarizes the personal twenty-year experience of teaching the discipline "Methods of teaching to play the piano" by the author. The specificity and problems of the course are analyzed, techniques and methods of working with students-pianists are considered. In order to update the methodology course, a number of original teaching aids, created and tested by the author, have been prepared. They are based on modern requirements for learning to play the piano and reflect different stages of pedagogical work (children's music school – music school – university).

Key words: piano, methods of teaching piano, Nizhny Novgorod Conservatoire, piano teaching, pedagogical practice at the university

For citation: Shchikunova T. E. Methods of teaching piano playing in modern conditions // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 89–92



Предлагаемая статья — это обобщение собственного двадцатилетнего опыта преподавания учебной дисциплины «Методика обучения игре на фортепиано» для студентов разных направлений подготовки.

Как известно, методика воспитания пианистов входит в систему педагогических наук и занимает в ней свое, относительно самостоятельное место. На наш взгляд, консерваторский курс методики (в отличие от аналогичного курса в музыкальном колледже или училище) нацелен в первую очередь на систематизацию, структурирование имеющейся у студентов информации, а также на анализ и обобщение их профессиональных знаний и умений. Кроме того, важной задачей представляется создание позитивной мотивации студентов к будущей педагогической деятельности.

В связи с этим, рабочая программа дисциплины выстроена так, чтобы дать возможность изучить современную образовательную среду, начиная от этапа диагностики специальных способностей абитуриента (школьника или студента), документального сопровождения учебного процесса до объемного репертуара и принципов профессиональной работы над ним. Кроме того, внимание студентов акцентируется на значимости коммуникативных качеств, присущих личности успешного педагога: уметь вести диалог с учениками разного возраста, коллегами, педагогическим коллективом, быть способным донести свою точку зрения ясно и конструктивно, корректно и профессионально.

Отметим, что профессиональное музыкальное образование сегодня находится на пороге назревших перемен. Вектор из-

менений связан с повышением педагогической составляющей в учебном процессе и образовательных стандартах, с одной стороны, с другой, — обусловлен постоянно растущей связью с работодателями и реальной педагогической практикой, с третьей же, — с существенным обновлением и расширением практического комплекса способов, методов и технологий обучения игре на фортепиано.

Не секрет, что современная образовательная среда требует от педагога принципиально новых методических подходов: креативных, универсальных, мобильных и, конечно, безусловно, эффективных. В связи с этим, на базе научно-методического центра Нижегородской консерватории была создана методическая лаборатория, в задачи которой входит поиск различных педагогических приемов, помогающих сделать педагогический процесс наиболее продуктивным, а также мотивирующим ученика на саморазвитие и профессиональное продвижение.

Фонды методической лаборатории — это результаты, в том числе и успешной проектной деятельности студентов-пианистов консерватории разных направлений подготовки (специалист, бакалавриат, магистратура), осуществляемой на занятиях по методике обучения игре на инструменте. Как перспективный метод развивающего обучения, проектная деятельность, на мой взгляд, отвечает главным целям предмета методики — формирование собственной позиции на имеющийся у студента музыкально-исполнительский опыт и развитие мотивации к постоянным методическим поискам. Кроме того, длительный процесс

подготовки каждого проекта учит обучающихся грамотному, системному и профессиональному изложению своих идей и их презентации.

Проектная деятельность в курсе методики имеет несколько главных направлений:

1) диагностика музыкальных способностей начинающего пианиста, целенаправленная подготовка к обучению в ДМШ и ДШИ по предпрофессиональным программам;

2) массовая музыкальная педагогика и специфика общеразвивающих программ в ДМШ;

3) комплексное обеспечение учебного процесса в ДМШ и МУ учебными, методическими пособиями, а также экспериментальными и авторскими программами, отвечающими современным реалиям.

По всем вышеназванным направлениям ведется постоянная системная работа. Важным фактором является неразрывная связь теории, собственно проектной деятельности и практики: у каждого студента есть возможность проверить свои идеи в реальном педагогическом процессе, на занятиях с конкретным учеником. Таким образом, в проектной деятельности соблюдается последовательность этапов: проектирование – апробация – анализ – выводы. С удовлетворением можно отметить, что ряд студенческих проектов перешагнул порог вуза и сейчас успешно реализуется в различных образовательных учреждениях нашего города и не только. Более двадцати проектов прошли серьезную экспертизу и получили сертификаты как объекты авторских прав.

В методической лаборатории представлено более сотни проектов в различных жанрах. В

их числе — небольшие работы, направленные на освоение определенной темы или блока материалов, как правило, связанного с начальным обучением в ДМШ. В основном, в таких проектах исследуются и широко применяются игровые технологии для практической работы с младшими школьниками — всевозможные домино, лото, паззлы, игры в стиле мемори и т. д. Одной из первых проектных работ, получивших высокую экспертную оценку, стало игровое развивающее пособие «Ритматрешки», цель которого — освоение одного из важнейших аспектов музыкального искусства — ритмической стороны музыки через наглядное представление о различных длительностях.

Пособие включает в себя несколько блоков материалов:

1. Игровой блок содержит:

- такты, представленные в виде наглядных плакатов-вагончиков,
- различные длительности, представленные РИТМатрешками разных размеров.

2. Обучающий блок представлен нотным сборником, в котором собраны наиболее популярные песенки-попевки для работы как индивидуально, так и группой. Сборник называется «Музыкальный сундучок-раскраска», он не только снабжен занимательными картинками, которые можно раскрасить, но и укомплектован караоке-аккомпанементом.

3. Блок проверочных материалов — это приложение к «Музыкальному сундучку-раскраске», с помощью которого проверяется усвоение пройденного материала.

4. Справочно-информационный блок — информационно-пе-

дагогические тексты о существующих на данный момент работах, методиках, исследованиях о ритме как о важнейшем элементе структуры музыкальных способностей (Э. Жак-Далькроз, Б. Теплов, К. Орф, Ф. Брянская, Д. Кирнарская и др.)

В этом пособии впервые предложен ряд компонентов:

- 1) РИТМатрешки для объяснения длительностей и ритма;
- 2) музыкальные такты-вагоны для наглядного представления об организации ритмического рисунка.

Поставленные цели и задачи могут быть реализованы в различных педагогических условиях:

- на уроках сольфеджио;
- на уроках ритмики;
- на уроках фортепиано;
- на уроках музыки в общеобразовательной школе;
- на уроках вокала и др.

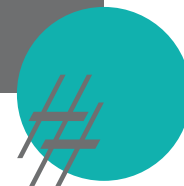
Надо отметить, что этот проект не только используется в консерваторском секторе педагогической практики на занятиях с начинающими, но и активно применяется на местах работы непосредственных авторов и создателей — сейчас уже выпускников кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской консерватории, работающих в разных городах страны.

Кроме небольших проектов, выделяются масштабные, многокомпонентные работы. Так, с выпускницей магистерской программы «Музыкальная педагогика», а ныне преподавателем одной из московских музыкальных школ, Екатериной Матлиной мы создали программу для дошкольников «Музыкальное погружение». Необходимость разработки определённой универсальной

методики раннего творческого развития детей не подвергается сомнению уже на протяжении нескольких десятилетий в различных сферах эстетической направленности. На деле же, в современной России методики, готовящей к поступлению в ДМШ или ДШИ на предпрофессиональные программы, развивающей комплекс музыкальных способностей, в том числе первоначальные исполнительские навыки, и главное, дающей возможности ранней профилизации конкретного ребенка, не существует.

Проблема звучит особенно актуально на современном этапе существования ДМШ: практика показывает, что школы стали отказываться от системы индивидуальных занятий на инструменте в подготовительном классе, принимая на обучение в первый класс в массовом порядке детей, не имеющих подготовки, тем самым лишая музыкальное сообщество конкурентоспособного младшего звена. Проект Екатерины Матлиной «Музыкальное погружение» призван отчасти компенсировать отсутствие такой методики. Его первая часть представляет собой анализ существующих западных (К. Орфа, М. Монтессори, З. Кодая, Ш. Судзуки, Е. Хайнер) и российских методик (Баренбойм-Перунова, Железновы, Тютюнникова, Королькова и др.) В проекте проанализированы психологические особенности детей дошкольного возраста, подробно раскрыт принцип наглядности, а также эффективные приемы творческого общения с дошкольниками.

Вторая часть проекта посвящена описанию практических занятий с детьми 3–6 лет, по-



звонящих активно развивать музыкально-слуховые представления ребенка, формировать его музыкальный кругозор и в целом эстетический вкус, а также целенаправленно, профессионально готовить его к поступлению в музыкальную школу. Разработанная программа позволяет провести качественную, детализированную диагностику музыкальных способностей ребенка, увидеть динамику их развития в течение длительного времени (год или два), осуществить раннюю профилизацию конкретного ученика — например, инструментальную или вокальную. Таким образом, комплексная методика, ориентированная на системные многокомпонентные групповые и индивидуальные занятия, обеспечивающая качественные межпредметные связи, могла бы стать важной ступенью, готовящей к успешному обучению по предпрофессиональным программам в ДМШ или ДШИ. С удовлетворением можно заметить, что данная авторская программа в настоящий момент реализуется в частных и государственных образовательных учреждениях Москвы.

Нельзя не сказать и несколько слов об интереснейшей программе «Классическая музыка в мировой анимации», созданной под моим руководством выпускницей магистерской программы Диной Шуваловой и успешно

ее реализующей вот уже 5 лет на базе ДМШ № 14 города Нижнего Новгорода. Возможность воспринимать музыкальную информацию с привлечением видеоматериала делает процесс обучения ребенка музыке более интересным и увлекательным. Кроме того, создание положительной мотивации при анализе различных музыкальных явлений значительно активизирует творческие возможности, как педагога, так и ученика любого возраста.

Мультфильм — знакомый и понятный детям жанр. При определенной творческой и педагогической работе с ним он может стать не только приятным развлечением, но и носителем мощного познавательного потенциала.

Данная программа рассчитана на 3 года обучения, то есть состоит из трех сегментов, каждый из которых самостоятелен, но при этом является частью единой системы. Таким образом, даже освоив одну из ступеней (только первую или вторую) учащийся получает определенные знания, умения и навыки, тем не менее, весь содержательный и системный объем может быть освоен только на протяжении трех лет обучения.

Каждая ступень имеет название: «В мире музыкального мультфильма – 1», «В мире музыкального мультфильма – 2» и «В мире музыкального мультфильма – 3».

Это позволяет легко ориентироваться в сегментах программы как учащимся и преподавателю, так и администрации. Специально отметим применение различных технологий и методических приемов, связанных с возрастными особенностями учащихся: первый сегмент программы рассчитан на 7–9 лет, второй — на 8–10 лет, третий — на 9–12 лет. Одной из задач предлагаемого авторского курса является привлечение интереса учащихся к познавательной, информационной и просветительской функции мультфильма.

Небольшие объемы данной статьи не позволяют охватить иные примеры созданных в методической лаборатории учебно-методических пособий. В заключении отмечу, что большая часть материалов не только отрецензирована, но и запатентована в качестве объектов авторских прав.

Информация об авторе

Т. Е. Щикунова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства, заведующая научно-методическим центром

Information about the author

T. E. Shikunova — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Pedagogy and Performance, Head of the Scientific and Methodological Center

Музыкальное просветительство как форма детского творчества

Научная статья
УДК 78.01

Музыкальное образование и наука. 2021.
№ 2 (15). С. 93–96

Махначева Татьяна Владимировна

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия, mahn-a@mail.ru*

Проблема духовного и творческого становления подрастающего поколения сегодня особенно актуальна. Пути ее решения автор видит в привлечении детей к основам академической культуры через систему комплексного художественного образования. Опираясь на результаты научных исследований в области музыковедения, музыкальной журналистики, психологии, педагогики и накопленный практический опыт, автор предлагает экспериментальную модель детского музыкального просветительства с применением медиа технологий, ориентированную на активное детское просветительское (журналистское) творчество в сфере музыкального искусства.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, музыкальная журналистика, просвещение, медиакультура

Для цитирования: Махначева Т. В. Музыкальное просветительство как форма детского творчества // Музыкальное образование и наука. 2021. № 2 (15). С. 93–96

93

Professionally-oriented training of a musician in the modern educational space

Original article

Music Education and Science. 2021.
№ 2 (15). P. 93–96

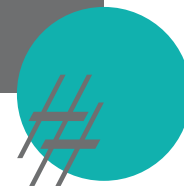
Makhnacheva Tatiana V.

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
mahn-a@mail.ru*

The problem of spiritual and creative formation of the younger generation is especially relevant today. The author sees the ways to solve it in attracting children to the basics of academic culture through a system of comprehensive art education. Based on the results of scientific research in the field of musicology, music journalism, psychology, pedagogy, and accumulated practical experience, the author offers an experimental model of children's musical enlightenment using media technologies, focused on active children's educational (journalistic) creativity in the field of musical art.

Key words: music pedagogy, music journalism, education, media culture

For citation: Makhnacheva T. V. Professionally-oriented training of a musician in the modern educational space // Musical Education and Science. 2021. No. 2 (15). P. 93–96



В научной литературе последних десятилетий активно обсуждается феномен музыкального просветительства¹. Вопросы его становления и динамики подробно освещены в публикациях Л. Л. Мельниковой [2], Н. Л. Савельевой [1], Е. Н. Яковлевой [3; 4]. В работах Е. В. Помеловой [5] и А. А. Сметовой [6] социально-педагогические аспекты просвещения Вятской губернии на рубеже XIX–XX вв., во второй — история развития и формы культурно-просветительской деятельности одной из областей Казахстана. Как «педагогическое средство формирования культурной среды» современного университета в психологическом ракурсе исследуют роль музыкального просветительства Л. А. Рапацкая и С. А. Поронок [7]. Рассматривая музыкальное просвещение как основную форму распространения и защиты академической культуры [8], и, минуя исторический аспект, обратимся к новым формам его бытования.

Сегодня в отечественной системе начального художественного образования приходится констатировать отсутствие нацеленности на подготовку потенциальных музыкальных просветителей, хотя музыкально-просветительская деятельность выпускников средних и высших учебных заведений предусмотрена принятыми десять лет назад федеральными образовательными стандартами. Реализуемые на базе ДМШ и ДШИ предпрофессиональные образовательные программы, предполагают освоение, прежде всего, исполнительских навыков, обеспечивая приобщение ребенка к искусству через обучение игре на инструменте. Междисциплинарные пе-

ресечения предметов учебного плана прослеживаются далеко не всегда, а просветительская деятельность учащихся ограничивается редкими внеклассными и конкурсными выступлениями.

Предлагаемая экспериментальная модель детского музыкального просветительства с применением медиатехнологий направлена на доступность обучения академической музыке и способам распространения полученных знаний. Она разработана и внедрена как целостная трехступенчатая музыкально-просветительская система на базе начального государственного музыкального образования (дошкольного, школьного и послешкольного профессионально-ориентированного уровней) в ДМШ № 15 г. Нижнего Новгорода. Главная его особенность — направленность на активное детское просветительское (журналистское) творчество в сфере музыкального искусства. Автор ориентировался на концепцию музыкального просветительства как формы деятельностного профессионального обучения, разработанную на кафедре музыкальной журналистики ННГК. Преемственность и системность учебных программ, спиралеобразный способ структурирования их содержания² предполагают синкретическое взаимопроникновение тем, изучаемых в различных предметах цикла. В дальнейшем они становятся материалом для творческих журналистских медиаработ, которые имеют просветительскую направленность. В условиях стремительно развивающихся цифровых технологий музыкально-просветительская деятельность немыслима без освоения современных медиа. При реали-

зации деятельностного подхода в организации обучения уникальное средство культурной коммуникации — медиасреда обретает черты лично создаваемой, динамичной, а главное — музыкально-просветительской.

Три уровня предлагаемой системы обусловлены возрастными особенностями музыкального восприятия и, выстраивая эволюцию образного мышления ребенка (наглядно-действенное — наглядно-образное — словесно-логическое) [9], включают в себя следующие виды творческой деятельности:

1. *Дошкольная ступень* предполагает развитие творческих возможностей ребенка среднего дошкольного возраста (4–6 лет) на *перцептивно-познавательном уровне* в творческой коммуникации «педагог-ребенок». В ходе интерактивных³ занятий создаются условия для эмоционального восприятия ребенком музыкального материала (использование медиасредств — авторские видеопрезентации, классическая музыка в мультфильмах). Цель этого этапа — побуждение детей к сильной музыкально-творческой деятельности (эмоциональное музыкально-слуховое восприятие, выразительное пение, театрализация, игра на музыкальных инструментах, игровая диагностика). Также в занятиях используются приемы постижения детьми средств, необходимых в будущей просветительской деятельности, прежде всего, формирование у дошкольника умения говорить о музыке. Это эвристические интерактивные формы устного творчества детей (в беседах обсуждается образно-интонационный строй музыки и ее выразительные средства) и игровые музыкально-двига-

тельные формы взаимодействия (в музыкально-ритмических упражнениях и инсценировках, сопровождаемых словом, дети познают жанровые и формообразующие особенности музыкальных произведений), которые содействует целостному восприятию музыкального образа, развитию мышления и речи. Так создаются предпосылки к будущей когнитивной деятельности, формированию и актуализации творческого потенциала ребенка.

2. *Школьная ступень* рассчитана на детей младшего и среднего школьного возраста (6,6–14 лет). Она предполагает репродуктивность музыкальной (с акцентом на уровне *когнитивно-познавательной*) деятельности и привлечение детей к *коллективному музыкально-просветительскому творчеству*. На данном этапе ребенок осваивает операционный механизм музыкального восприятия [11] и методы научного познания. В учебную практику включаются следующие виды творческой деятельности: участие в коллективных проектах, самостоятельные исследования, творческие работы, практическое освоение медиатехнологий. Это готовит ребенка к самостоятельной музыкально-просветительской деятельности, поскольку деятельность — оптимальный путь мотивации самостоятельного творчества. Сегодня психолого-педагогическая мысль ориентируется на проблемно-развивающее обучение, где деятельностный подход играет ведущую роль в формировании личности [12].

3. *Послешкольная ступень* предполагает активную *самостоятельную деятельность* обучающихся старшего школьного возраста (14–17 лет) на уровне

*продуктивного медиатворчества*⁴ в области *музыкального просветительства* (участие в НОУ, публикации на сайте учреждения, ведение личных блогов, лекторское сопровождение концертов, просветительских проектов, музыкально-редакторская деятельность) и *мотивацию дальнейшего профессионального обучения*. В процессе обучения музыкальному просветительству у детей формируются не только деятельностные компетенции, но и аксиологическая позиция, которую автор, вслед за исследователями [13], понимает как эволюционирующую индивидуальную систему смысловых характеристик и ценностей личности, проявляющуюся в реализации профессионально-ценностных взглядов (критическое отношение к художественным событиям), рефлексии как механизма профессионально-личностного роста, интеграции свободы и ответственности (художественное творчество и просветительство).

В целях реализации музыкально-просветительской модели разработан и корректируется методический комплекс, обеспеченный практическим материалом, отвечающим требованиям современной информационной среды. Таким образом, предлагаемая экспериментальная модель детского музыкально-просветительского обучения получила теоретическое научное, психологическое и методическое обоснование. Она актуальна, соответствует вызовам времени и востребована обществом, которое нуждается в духовном воспитании и образовании подрастающего поколения с помощью лучших достижений современных медиатехнологий.

Примечания

¹ В широком смысле, музыкальное просветительство — распространение знаний о музыкальном искусстве, система общего музыкального воспитания и образования, включающая в себя композиторскую, концертно-филармоническую, педагогическую и критико-журналистскую деятельность [1].

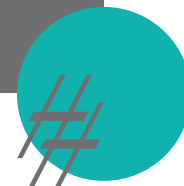
² Учебный материал располагается систематически и последовательно, с постепенным усложнением и расширением круга знаний [10]. Обусловленный особенностями детского восприятия и мышления, он позволяет формировать у детей целостное представление о мире, его составляющих, о видах искусства, музыкальных направлениях и стилях.

³ Постоянный диалог с ребенком, подчеркнутая значимость его мнения создают ауру доброжелательности и взаимоуважения, укрепляют самооценку и самосознание малыша, будируют его творческий поиск, развивают речевые навыки.

⁴ Медиальное творчество или Медиатворчество — инновационная деятельность в сфере средств массовой коммуникации, представляющая собой необычные подходы к композиции, содержанию и способам коммуникации различных текстов и изображения [14, 53]. В данном контексте понимается автором как созидательная музыкально-просветительская деятельность в сфере музыкально-журналистского творчества (пресса, радио, телевидение) с применением медиатехнологий.

Список источников

1. Савельева Н. Л. Музыкальное просветительство в деятельности концертно-филармонических организаций: теория, история, практика. Саратов, 2013. 28 с. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01005534094#?page=1> (дата обращения: 18.09.2021).



2. Мельникова Л. Л. Музыкальное просветительство. История и современность. Монография. URL: <http://nauka.x-pdf.ru/17istoriya/466212-1-melnikova-muzikalnoe-prosvetitelstvo-istoriya-sovremenost-monografiya-vvedenie.php> (дата обращения: 18.09.2021).
3. Яковлева Е. Н. Возрождение традиций музыкального просветительства в молодежной среде: на материале региональной культуры Курской области. Саратов, 2016, 59 с. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006663403#?page=1> (дата обращения: 18.09.2021).
4. Яковлева Е. Н. Музыкальное просветительство в динамике отечественной музыкальной культуры // Вестник АГУ. 2015. Вып. 1 (152). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzikalnoe-prosvetitelstvo-v-dinamike-otechestvennoy-muzikalnoy-kultury> (дата обращения: 18.09.2021).
5. Помелова Е. В. Просветительство и его роль в развитии образования в Вятской губернии со второй половины XIX века по Октябрь 1917 г. Вят. гос. гуманитар. ун-т. Киров, 2005, 18 с. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01002943104#?page=1> (дата обращения: 18.09.2021).
6. Сметова А. А. История развития музыкального просвещения Павлодарского Прииртышья: учебное пособие. Павлодар, 2006, 160 с. URL: <http://disus.ru/metodichki/48521-1-ministerstvo-obrazovaniya-nauki-respubliki-kazakhstan-pavlodarskiy-gosudarstvenniy-universitet-imenitoraygirova-smetova.php> (дата обращения: 18.09.2021).
7. Рапацкая Л. А., Поронок С. А. Музыкальное просветительство в образовательной среде современного университета // Педагогика и психология образования. 2016 № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzikalnoe-prosvetitelstvo-v-obrazovatelnoy-srede-sovremenogo-universiteta/viewer> (дата обращения: 18.09.2021).
8. Птушко Л. А. Музыкальная журналистика: теория и практика. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018. 328 с.
9. Немов Р. С. Психология. Кн. 2. М.: ВЛАДОС, 2004. 606 с.
10. Александрович П. И. Основы психологии и педагогики. Мн.: БГТУ, 2004. 274 с.
11. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика-XXI, 2006. 350 с.
12. Ефимова Ю. А. Из истории проблемно-деятельностного подхода. Его внедрение в практику иноязычного образования в сфере информационных и коммуникационных технологий // Вестник Тамбовского университета. 2007. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-problemno-deyatelnostnogo-podhoda-ego-vnedrenie-v-praktiku-inoyazychnogo-obrazovaniya-v-sfere-informatsionnyh-i-kommunikatsionnyh-tehnologiy> (дата обращения: 18.09.2021).
13. Скуднова Т. Д. Аксиологическая позиция личности как стратегическая цель образования // Вестник АГУ. Вып. 1. Майкоп, 2008. С. 34-39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologicheskaya-pozitsiya-lichnosti-kak-strategicheskaya-tsель-obrazovaniya> (дата обращения: 18.09.2021).
14. Хилько Н. Ф. Аудиовизуальная культура. Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2000, 149 с. URL: <https://studfile.net/preview/1771563/> (дата обращения: 18.09.2021).

Organ readings

<i>Skulskaya Zaryana A.</i> Organ through the prism of the 800th anniversary of Nizhny Novgorod culture	2
<i>Bardin Andrey A.</i> The legacy of Aristide Cavaille-Coll in electronic organ building	7
<i>Glazkova Yulia V.</i> Authenticism in the mirror of a historical body.....	12
<i>Gorokhova Lyudmila V.</i> Organ creativity of Jean Alain: questions of style, content and form	17
<i>Bestuzheva Olga S.</i> Jean Langle: performance features of the interpretation of organ compositions by C. Frank.....	20
<i>Zolotovskiy Vyacheslav P.</i> Great improvisational organists: Georg Friedrich Handel.....	27
<i>Novoselov Alexander E.</i> Organ education in the USA.....	31
<i>Paradies E.</i> Preparing Entrant Organists in the United States: methods of the XXI century.....	34

Theory and history of music

<i>Burtsev Mikhail Y.</i> Eduard Ganslik on content in music: a Dialogue of Criticism and Science	38
<i>Vasilenko Olga A.</i> Classical music in the media space of YouTube: problems and new opportunities	42
<i>Ilyin Philip S.</i> The prospects of the method prosopography in the study of the history of percussion instruments	47
<i>Kadykov Nikolay S.</i> The problem of the finale of «Khovanshchina» in the mirror of Modest Mussorgsky's Epistolary Legacy	51
<i>Fedusova Alina A.</i> «Degenerate music»: on the issue of terminology	56
<i>Zhang Yu.</i> Pervasion of foreign music in China: the first stages of the dialogue between the two traditions	61
<i>Yashenkov Ivan A.</i> The operatic work of S. M. Slonimsky as a genre and cultural dialogue.....	64
<i>Matyushonok Irina A.</i> Sound image of the Sonata for Violin and Piano by E. Denisov.....	69

Musical performance and pedagogy

<i>Konasova Darya D.</i> The influence of A.V. Nejdanova's art on the work of contemporary composers.....	74
<i>Kostyleva Olga M.</i> Remembering Margarita Aleksandrovna Samorukova.....	78
<i>Sorokina Yana Y.</i> Professionally-oriented training of a musician in modern Russia.....	81
<i>Suslov Evgeny S.</i> On the question of the conventional nature of music science.....	85
<i>Shchikunova Tatiana E.</i> Methods of teaching piano playing in modern conditions.....	89
<i>Makhnacheva Tatiana V.</i> Professionally-oriented training of a musician in the modern educational space	93