

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Научно-аналитический и научно-образовательный журнал

Издается с 2009 года

№ 1 (17) 2011

---

<b>ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ</b>	<b>Верина А.Н.</b> Числовая и графическая символика в сочинениях А. Кнайфеля «Царю Небесный» и «Утешителю»....	4
	<b>Васенина С.А.</b> Пространство в музыкально-исполнительской практике.....	7
	<b>Лизунова Г.В.</b> «Шульверк» К. Орфа и его национальные версии.....	10
	<b>Магон С.А.</b> Виниловый театр dark cabaret.....	15
	<b>Покало Е.А.</b> Исторические предпосылки становления инструментальной музыки Франции «периода обновления»...	17
	<b>Бестужева О.С.</b> Искусство игры на органе. Французская методика в трактатах М. Дюпре и Ж. Лангле.....	22
	<b>Рубан Н.Л.</b> К проблеме выбора репертуара для студентов в классе фортепиано.....	26
	<b>Фролов А.А.</b> Немецкая вокальная фонетика (к вопросу о специфике).....	32
	<b>Зелексон Л.А.</b> Модульный принцип изучения курса «Основы физики и электроники» в консерватории.....	35
	<b>Журов Ю.С.</b> Типология дирижерских схем в измерительной системе музыкальной метрики.....	38
<b>ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</b>	<b>Ван Чженчжен.</b> Вторая интерлюдия из цикла <i>Ludus tonalis</i> П. Хиндемита: проблема стиля и интерпретации.....	42
	<b>Чжан Чуньцяцзы.</b> Фу Цонг: об истоках исполнительского мастерства пианиста.....	45
	<b>Карпук А.В.</b> О некоторых стилистических и исполнительских аспектах клавирных сочинений Гайдна. Клавирная соната <i>Es-dur</i> (hob.xvi/52-land.62).....	49
	<b>ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА</b>	

**ACTUAL PROBLEMS**

**OF HIGH MUSICAL EDUCATION**

Science-analytical and science-educational journal

Publishing since 2009

№ 1 (17) 2011

<b>PROBLEMS OF MUSICAL HISTORY AND THEORY</b>	<b>Verina A.N.</b> Numerical and graphic symbolism in compositions by A. Knaifel “Heavenly King” and “To the Comforter”..	4
	<b>Vasenina S.A.</b> Space in the music performing practice.....	7
	<b>Lizunova G.V.</b> “Schulwerk” by K. Orf and his national versions.....	10
	<b>Magon S.A.</b> Vinyl theatre dark cabaret.....	15
	<b>Pokalo Ye.A.</b> The historical premises for the rise of instrumental music in France in the Restoration period.....	17
<b>PROBLEMS OF MUSICAL EDUCATION</b>	<b>Bestuzheva O.S.</b> The art of organ playing. The French methods in the treatises of M. Dupré and J. Langlais.....	22
	<b>Ruban N.L.</b> The problematic character of the choice of the piano repertoire.....	26
	<b>Frolov A.A.</b> The peculiarities of the German vocal phonetics...	32
	<b>Zelekson L.A.</b> The modular principle of the course “Fundamentals of Physics and Electronics” at the Conservatory.....	36
	<b>Zhurov Yu.S.</b> The typology of the conductor’s schemes in the measuring system of the musical metrics.....	38
<b>PROBLEMS OF MUSICAL PERFORMING</b>	<b>Van Chzhenchzhan.</b> The second interlude of P. Hindemith’s “Ludus tonalis”. The problem of the style and interpretation....	43
	<b>Chzhan Chun’tsetsy.</b> Fu Tsong. The sources of piano performer’s mastery.....	46
	<b>Karpuk A.V.</b> Some stylistic and performing aspects in clavier compositions by Haydn Clavier Sonata Es-dur (XVI/52-LAND. 62).....	50

*Собственный научно-образовательный и научно-аналитический журнал «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» консерватория издает с 2009 года. Он стал преемником традиционных сборников статей – материалов ежегодных конференций аспирантов, соискателей и молодых преподавателей вузов. За эти годы стало очевидно, насколько нужно нам издание, мобильно и гибко реагирующее на новые научные замыслы, идеи, проекты. Журнал превратился в открытую трибуну для обсуждения самых актуальных, свежих, пусть даже самых невероятных, творческих идей. Закономерным стало повышение научного статуса журнала. 25 февраля 2011 года опубликован новый Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть представлены основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук. Под номером 36 в этом Перечне – журнал Нижегородской консерватории.*

*Читатель держит в руках первый выпуск журнала в новом – ВАКовском – статусе. Поздравляем с этим событием всех преподавателей, студентов и аспирантов консерватории! Приглашаем авторов к публикации научных материалов и желаем творчества, вдохновения и научных открытий!*

## ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ

© Верина А.Н., 2011

ЧИСЛОВАЯ И ГРАФИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В СОЧИНЕНИЯХ А. КНАЙФЕЛЯ «ЦАРЮ НЕБЕСНЫЙ» И «УТЕШИТЕЛЮ»

В статье рассматривается применение принципа числового кодирования в организации музыкального пространства духовных сочинений А. Кнайфеля. Аналитический материал представлен двумя молитвами Святому Духу.  
*Ключевые слова:* А. Кнайфель; православная молитва; метафоричность; числовая символика; графическая визуализация

Два сочинения А. Кнайфеля — «Царю Небесный» (1994) и «Утешителю» (1995) — хронологически вписываются в рамки одного периода творчества композитора. Следующие друг за другом, созданные на один и тот же текст православной молитвы, они могли бы составить своеобразный цикл, своего рода бинарную композицию. Однако в действительности этого не происходит: слишком велико различие в звуковом воплощении сакрального содержания. Подобное явление можно сравнить с многовариантностью изображения ликов святых в иконостасе, который в свою очередь аккумулирует множество символов, обладающих самостоятельной семантикой. При всем различии музыкального текста обе молитвы Святому Духу сопряжены единством авторского замысла. Приверженность композитора к знаковой, числовой символике объясняется метафоричностью мышления, стремлением проникнуть в глубинную суть явлений и приоткрыть тайну скрытых смыслов.

Композитор не указывает исполнительский состав сочинений, но он выявляется непосредственно в контексте партитур. В молитве «Царю Небесный» участвуют *celestia, pianoforte, coro pieno, voce femminile solo, voce maschile 1 solo, voce maschile 2 solo*. В «Утешителю» — *coro pieno (tutti)*. Оба сочинения сближает заранее запрограммированный модуль, который выражается числом 7.

Примечательно, что в партитуре «Царю Небесный» композитор визуально очерчивает каждое вступление одного из ведущих инструментов — челесты, которая вступает в диалог с хором. Семь фраз челесты, плавно спускающиеся по звукам трезвучий, создают в сочинении рельеф самостоятельной мелодической линии. Партия смешанного хора и солистов также укладывается в семь проведений, являясь, по существу, отраженным обобщением интонационно-мелодических, гармонических и сонорно-акустических особенностей, заложенных в партии челесты. Отметим, что сакральному числу «семь» будет уготована особая роль в развитии образно-драматургической линии всего сочинения.

Существенной особенностью структуры молитвы «Царю Небесный» становится определенный порядок вступления голосов хора, солистов, инструментов и их дальнейшее функционирование в партитуре. По авторскому замыслу композиция условно делится на два этапа, где первый (тт. 1–14) содержит обращение к Господу, а второй — само моление, суть просьбы. Окончание первого этапа и переход ко второму ознаменованы длительной паузой (т. 14), сменой тембра одного из «участников» (фортепиано вместо челесты). Второй этап отличается большей интенсивностью тембро-мелодического развития, приводящего к кульминации.

В первом разделе в результате взаимодействия инструментального и вокального пластов визуализируется графическое изображение кривой, напоминающей очертаниями форму чаши: от начального звука *gis* в партии челесты до аналогичного звука в ц. 14. Заметим, что подобный символический знак будет присутствовать в литургических опусах последующих лет, в частности в программном сочинении «Чаша» (2004). *Чаша* является символом жертвенности, она же является символом очищения. Вспомним, что на иконе «Троица» в центре престола изображена чаша, вокруг которой расположены склонившиеся друг к другу три Божественных начала (Бог-Отец, Сын и Святой Дух). Их силуэты тоже вписываются в полу-

окружность, чашеобразный абрис которой символизирует их нераздельное единство<sup>1</sup>. В «Царю Небесный», обращаясь к этой символической фигуре, Кнайфель стремится через священную атрибутику приобщить слушателя к таинствам Святого Духа, приблизить к постижению непостижимого.

Принципиально важным этапом развития является вторая часть сочинения, где раскрытие внутреннего идейного замысла достигается во многом средствами тембровой драматургии. Благостно-созерцательный характер мотива челесты меняется в результате тембровых преобразований. В партии фортепиано он звучит более напряженно, а его дальнейшее пропевание вокалистами (*voce femmini solo* и *voce maschile 1 falsetto*) усиливает впечатление сопричастности человеческой молитве. И, наконец, в речитации мужского голоса соло (т. 21), напоминающей псалмодический распев, композитор подводит мотив к кульминационной точке. На словах «...Подателю... приди» поступательно продвигающаяся вверх мелодия достигает звука *fis*, наивысшего, наполненного глубоким сакральным смыслом. Здесь Кнайфель изобретает собственный кодовый звуковой словарь, одним из источников которого является часто используемый церковью латинский алфавит. Каждый звук соответствует букве и ее порядковому номеру. В данном случае буквы, из которых складывается звук *fis* (f — 6; i — 9; s — 19) образуют в сумме число 34, которое, в свою очередь, можно представить как  $3 + 4 = 7$ . Далее этот семантически значимый звук повторяется десять раз в партии солиста (октавой ниже, на словах: ны... от всякия скверны, ...и спаси) и дважды — в гармонической вертикали (два мажорных квартсекстаккорда). Таким образом, звук *fis* присутствует в нотном тексте 12 раз, отсылая нас к древнему иконописному образу, запечатлевшему Царя Небесного в окружении двенадцати апостолов. В качестве примера сошлемся на ветхозаветную икону «Пятидесятница», послужившую прообразом более поздней православной иконы «Троица».

Продолжая мысль о решающем значении тембрового развития, отметим еще один важный момент в драматургии этого опуса. В хоровой вертикали появляется тембр низкого баса (тт. 22–24, 28–31), звучащий на протяжении семи тактов (вновь число 7). В его партии пропеваются два звука: «соль» большой октавы и «си» — контроктавы. Несмотря на регистр, появившийся тембр воспринимается как «глас свыше». Характерностью тембра композитор подчеркивает важность свершающегося события, высвечивает некий итог всего замысла, утверждая через буквенно-смысловую символику непреходящее величие Господа (звук G — *Gott* — Бог, звук H — *Hristos* — Христос).

В ином ключе Кнайфель озвучивает молитвенный текст в композиции «Утешителю».

Во-первых, меняется состав участников: здесь вся нагрузка ложится на хор *a cappella*, который благодаря акустическому своеобразию вводит слушателя в атмосферу созерцательно-медитативного состояния. Неторопливое развертывание музыкальной материи усиливает ощущение глубокой сосредоточенности на молитве.

Во-вторых, в этом опусе процесс развития отличается единством «дыхания», выдвигая на первый план особенности драматургии, обнаруживающие связь с древними пластами христианских песнопений. В основе молитвы «Утешителю» лежит принцип свободно трактованной строчно-попевочной формы, определяющей числовой модуль всего сочинения. Священный текст разделяется на семь особым образом организованных строк, не всегда совпадающих с музыкальной фразировкой. Градации формы ощущаются благодаря авторским пометкам (знак запятой, служащий ориентиром для певческого дыхания) и заострению внимания на особо важных слогах «ключевого» слова посредством продлевания соответствующих им (слогам) аккордовых комплексов.

Канонический текст молитвы представлен пятистрочием:

- 1 — Царю Небесный, Утешителю, Душе истины,
- 2 — Иже везде сый и вся исполняяй,
- 3 — сокровище благих и жизни Подателю,
- 4 — прииди и вселися в ны, и очисти ны от всякия скверны,
- 5 — и спаси, Блаже, души наша.

У Кнайфеля — несколько иное «прочтение». Это связано с его стремлением передать символический смысл текста.

1 — Царю Небесный, Утешителю;

2 — Душе истины;

3 — Иже везде сый;

4 — и вся исполняяй;

5 — сокровище благих и жизни Подателю, приходи и вселися в ны;

6 — и очисти ны от всякия скверны и спаси,

7 — Блаже души наша.

В таком расположении закладывается числовой код 7, который реализуется в партитуре на разных уровнях.

Отметим следующую закономерность: аккордовые комплексы включают интервал септимы как своеобразный каркас хоральной фактуры (аккорды в концовках строк).

В приведенной таблице зафиксированы числовые закономерности по нескольким параметрам:

а) по количеству тактов в каждой из строк;

б) по аккордовой вертикали в окончаниях каждой из фраз, где звукам будет найден числовой эквивалент в виде букв латинского алфавита.

№ строки	Начало строки	Количество тактов в каждой строке	Аккордовые звуки, используемые в концовках строк	Числовой эквивалент (звуки-буквы латинского алфавита)	Сакральное число
Первая	1–7 такт	7	(a–e–g–d)	1 + 5 + 7 + 4	17 (1 + 7) = <u>8</u>
Вторая	8–10 такт	3	(as–d–g–d)	20 + 4 + 7 + 8	39 (3 + 9) = <u>12</u>
Третья	11–15 такт	5	(es–c–g–a)	24 + 3 + 7 + 1	35 (3 + 5) = <u>8</u>
Четвертая	16–20 такт	5	(c–a–f–g)	3 + 1 + 6 + 7	17 (1 + 7) = <u>8</u>
Пятая	21–38 такт	20	(g–d–f–c–a)	7 + 4 + 6 + 3 + 1	21 (2 + 1) = <u>3</u>
Шестая	39–47 такт	9	(b–f–d)	2 + 6 + 4	<u>12</u>
Седьмая	48–54 такт	7	(d–fis–a) (a–e)	4 + 34 + 5; 1 + 5	43 (4 + 3) = <u>7</u> + <u>6</u> = <u>13</u>

Определенный алгоритм, как следует из схемы, регулирует основные параметры композиции, выступает в качестве определяющего принципа концептуального мышления Кнайфеля. Числовые показатели складываются в систему:

а) сочинение состоит из *семи* текстомузыкальных образований (фраз);

б) *семь* тактов открывают и *семь* тактов венчают сочинение, образуя композиционную симметрию;

в) особое значение придается звуку *соль* (буквенно-числовым аналогом его является «G = 7»), который настойчиво выдерживается, появляясь в составе аккордовых блоков на протяжении двадцати четырех тактов!

Факт столь упорного и длительного по времени повторения этого звука свидетельствует отнюдь не об аскетичной экономии звукового материала, а, скорее, о желании композитора привлечь внимание слушателя, вступить с ним в диалог, слиться в едином стремлении к постижению сокровенного смысла литургического текста.

Число «семь» канонизировано практически всеми источниками христианской религии, где в обобщенном виде зашифровано имя Господа.

Идея использования числовых структур в качестве концептуальной основы присуща многим произведениям Кнайфеля. Об этом же свидетельствует и его собственное высказывание: «Пока я не найду ключевое число или принципиальный числовой порядок, я не могу начать сочинять» [1]. Числовую упорядоченность следует понимать как стремление автора к идеальной гармоничности, совершенству художественного воплощения образов окружающего мира. И в этом видится отчетливая связь с эпохой Баха (подробнее об этом см.: [1]). С

другой стороны, для композитора необычайно важен момент коммуникации, диалога со слушателем, где число как символ духовности становится проводником композиторского замысла.

#### Примечания

<sup>1</sup> В православной литургии в момент причастия священник выносит священный предмет — Святую Чашу, прикоснувшись к которой человек приобщается к божественному и освящается Святым Духом.

#### Литература

1. Верина А. Н. Послание и откровение: А. Кнайфель в диалоге с И.С. Бахом // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2009. № 1 (11) 2009. С. 9-12.
2. Цит. по: Alexander Kneifel. Auf der Suche. Ein Programmheft der Frankfurt Feste'92. Texte und Gespräch mit Alexander Kneifel von Tatjana Porwoll / Alte Oper Frankfurt.

© *Васенина С.А., 2011*

## ПРОСТРАНСТВО В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Музыка как чисто физический феномен — явление акустическое, поэтому обращение музыкантов к физическому пространству — это их повседневная практика. Знание природы музыкального инструмента и поведения звука в воздушной среде — это необходимые условия, при выполнении которых возможно рождение музыки. Такое обращение к пространству можно назвать прикладным или практическим, но это не будет точным определением, так как в музыке любое обращение к пространству предполагает творческую природу.

*Ключевые слова:* физическое пространство; расстояние; тембр; рассадка оркестра

С физической точки зрения музыкальное звучание — это звуковая волна, для создания которой необходима упругая среда. Воздух является такой средой. Звук передается на различные расстояния, распространяется в пространстве. Человек способен слышать окружающие его звуки, определять их направление, отдаленность, интенсивность, тембр. В повседневной жизни это помогает нам ориентироваться в пространстве. В музыке же, кроме этого, физическое пространство служит для достижения собственных музыкальных целей.

Каждому исполнителю известно, что звук, проходя определенное расстояние, меняет свои свойства. Он становится тише и глуше, так как при его распространении происходит частичная трансформация механической, звуковой энергии в тепловую. Любой музыкальный инструмент характеризуется определенной направленностью звука, интенсивностью звучания, индивидуальными тембровыми характеристиками. Так, у трубы звук, естественно, исходит из раструба, поэтому исполнитель направляет свой инструмент к зрителям. Это делает тембр трубы открытым и ясным. Благодаря яркому звучанию в оркестре трубы занимают самое дальнее центральное место. При таком расположении слушатель способен воспринимать данный инструмент в полной мере оптимально. У валторны ситуация немного другая. Музыкант, добиваясь мягкого звучания своего инструмента, разворачивает раструб от аудитории. Это приглушает звучание и делает направление распространения звука не таким прямолинейным, как у трубы. В сущности, аудитория слушает звук валторны отраженным от стен помещения. Поэтому при ее прослушивании рождается ощущение мягкой наполненности зала.

Кажется, что ежедневное обращение музыкантов к пространству не таит в себе никаких секретов. Каждый исполнитель знает акустические особенности своего инструмента и

пытается представить его в наилучшем свете, а исполнители ансамбля расслаиваются так, чтобы была возможность визуального общения друг с другом. Такое обращение к пространству можно назвать *функциональным*, так как оно имеет практическую или даже прикладную природу. Если условия функционального пространства не выполнены, то музыка будет представлена в искаженном виде. Задача музыканта — адаптироваться к акустическим условиям звуковоспроизведения, изучить поведение звука в пространстве [1]. Тем не менее такое обращение к пространству нельзя назвать только функциональным. Если внимательно посмотреть на исполнительскую практику, то можно заметить, что обращение музыкантов к акустическому пространству музыкально-выразительно и преследует художественную цель.

Сами музыканты не проводят четкой черты между функциональным и художественным обращением к пространству. Если поинтересоваться у исполнителей одного ансамбля, почему они выбрали определенное местоположение на сцене, то в основном они выделяют два фактора. Во-первых, расстояние между ансамблистами определяется их способностью быть в контакте во время исполнения. Во-вторых, расстояние между исполнителями влияет на конечный музыкальный результат: близкое расположение дает сплоченное звучание, разреженное — возможность индивидуального выражения каждого инструмента в ансамбле. В зависимости от поставленной задачи исполнители выбирают способ размещения на сцене.

В. Григорьев в своей работе «Методика обучения игре на скрипке» приводит несколько ценных примеров отношения музыкантов к физическому пространству концертного зала. Рахманинов в одном из интервью сказал, что «пианист — раб акустики. Только сыграв первую пьесу, испытав акустику зала и ощутив общую атмосферу, я знаю, в каком настроении я проведу весь концерт» [2]. Л. Стоковский сравнивал звучащую в хорошем акустическом зале музыку с картинами, написанными акварелью или пастелью, в то время как звучание, не окрашенное отражениями зала, — с плакатом, где все объекты четко очерчены [2]. В свое время Ф. Шаляпин проверял акустику помещения своеобразным образом: он складывал ладони раковинами и прикладывал их к ушам так, чтобы была возможность слушать звук, приходящий сзади. Таким образом, он мог слышать отражения зала и подстраивать свое звукоизвлечение под особенности акустики зала. Л. Коган утверждал, что помнит акустику всех крупнейших концертных залов мира и учитывает звучание скрипки в акустических условиях каждого из них при подготовке к выступлению.

В оркестре, представляющем собой большую группу исполнителей, «рабочее место» которых в процессе исполнения не меняется, направленность и интенсивность звучания музыкальных инструментов являются определяющими составляющими для расстановки музыкантов на сцене и их количественного соотношения. Дело в том, что инструменты оркестра расположены определенным образом не случайно. С одной стороны, громкие музыкальные инструменты, такие как медные духовые, ударные, размещаются глубже на сцене по отношению к более тихим. Таким образом, звучание струнных во время вступления меди не маскируется. Это простое пространственное решение помогает объединить инструменты с разной природой звучания внутри одного музыкального коллектива. С другой стороны, если бы инструменты расставлялись на сцене с позиции только их музыкально-акустических данных, то в результате мы имели бы одну четкую расстановку для каждого вида ансамбля. Однако это не так. Концертная практика показывает, что в расстановке исполнителей на сцене тоже существуют исполнительские предпочтения, которые связаны не столько с удобством исполнения, сколько с достижением своих художественных решений.

Можно обратиться к двум широко распространенным рассадкам оркестра: немецкой и американской. Их отличие состоит прежде всего в том, как располагаются струнные группы на сцене. Немецкая рассадка представляет собой сбалансированное распределение струнных: скрипки располагаются по обе стороны от дирижера, освобождая середину для более низких по звуку инструментов. Для огромного количества музыкального материала, где симметрия является важным элементом восприятия произведения [5, 273], такая рассадка соответствует непосредственно художественному назначению.

Американская рассадка, напротив, объединяет обе группы первых и вторых скрипок в одном месте, что придает им дополнительную силу звучания и способствует лучшей ансамблевости. Более того, расположение струнных оказывается выстроенным слева направо согласно их регистру. Если музыкальный материал представлен в виде нисходящих или восходящих пассажей, то движение звука от одной группы струнных к другой будет очень ясно воспринято аудиторией. Такой выразительный штрих можно наблюдать в фантазии для симфонического оркестра Чайковского «Франческа да Римини». Изображение композитором адских вихрей осуществляется целым набором музыкальных средств. Здесь и динамические контрасты, и «свистящие» тембры деревянных духовых инструментов. Из нотного примера можно видеть, что ко всем имеющимся музыкальным средствам присоединяется пространственный эффект. Спускающиеся в низкий диапазон шестнадцатые «пробегают» слева направо согласно расположению струнных на сцене. Такой дополнительный пространственный прием дает еще одну возможность художественного воздействия на слушателя.



П.И. Чайковский, фантазия для симфонического оркестра «Франческа да Римини»

Распределение инструментов по сцене не ограничивается струнной группой. Нередко исполнители перемещаются по просьбе дирижера в указанные места сцены в зависимости от исполняемого произведения. Известно, что Г.Н. Рождественский при исполнении «Болеро» Равеля просит ударника выходить вперед, перед оркестром, подчеркивая при этом сольную природу его партии. Подобная ситуация складывается в Первом фортепианном концерте Шостаковича, где трубач выступает в роли второго солиста (В.Т. Спиваков располагает трубу рядом с роялем). Такое расположение исполнителей может быть некомфортным для пианиста, но это выделяет партию трубы при сопоставлении двух инструментов и акустически, и содержательно.

Обращаясь к органу, можно видеть такую же закономерность расположения регистров, как и в симфоническом оркестре. Самые низкие, громкие регистры располагаются дальше от слушателя. Высокие регистры находятся ближе к слушателю. При этом не следует забывать, что сам орган занимает пространственно значительное место, поэтому отдельные его регистры могут восприниматься левее или правее центра, что тоже имеет выразительное значение.

По поводу органа отдельного разговора заслуживает педаль швеллер, которая предназначена для изменения тембра регистров. Этой педалью регулируется заслонка, заглушающая звук. Приглушенный или открытый тембр является следствием преодоления или, наоборот, свободного прохождения звука через заслонку. Таким образом, изменение акустических параметров ведет к музыкально-выразительному эффекту.

Пространственные проявления широко входят и в хоровую музыку. Большое количество примеров использования пространства сцены можно встретить в хоровом театре [6]. Так, описывая концерт из произведений мастеров эпохи Возрождения — А. Габриелли, Д. Палестрина, К. Монтеверди, К. Дезуальдо, состоявшийся прошедшей осенью в Рахманиновском зале Московской консерватории, Н.В. Кошкарева отметила, что дирижер удачно использовал различные варианты размещения хористов в зависимости от акустических задач каждого произведения.

Приведенные примеры свидетельствуют о мастерском использовании пространственных проявлений в музыке для достижения определенных технических и выразительных решений. Но эта тема пока открыта и недостаточно изучена.

#### Литература

1. Васенина С.А. Некоторые аспекты формирования пространства в звукозаписи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2010. №2 (14). — С. 4-5.
2. Григорьев В.Ю. Специфика звукоизвлечения в зале и учет психофизиологических механизмов эстрадного состояния // Методика обучения игре на скрипке. — М., 2006.
3. Мазель Л. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. — М., 1991.
4. Мусин И.А. Техника дирижирования. — Л., 1967.
5. Орлов Г. Дерево музыки. — СПб., 2005.
6. Калашникова Н.В. Современные формы хорового исполнительства – хоровой театр // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2009. №1 (11). — С. 38-41.
7. Кошкарева Н. В. Ожившие страницы // Музыкальная газета «Ипполитовка». — URL: [http://gazeta.ippolitovka.ru/Muzykalnaa\\_gazeta\\_Ippolitovka/novyj\\_vypusk/Zapisi/2010/10/20\\_Ozivsie\\_Stranicystata\\_O\\_Master-klasse.html](http://gazeta.ippolitovka.ru/Muzykalnaa_gazeta_Ippolitovka/novyj_vypusk/Zapisi/2010/10/20_Ozivsie_Stranicystata_O_Master-klasse.html)

© Лизунова Г.В., 2011

### «ШУЛЬВЕРК» К. ОРФА И ЕГО НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ

В статье обобщен опыт использования системы музыкального воспитания Орфа в разных странах (Японии, Канаде и США, Великобритании, Чехословакии и России): рассмотрены пути распространения музыкально-педагогической концепции немецкого композитора и проведен сравнительный анализ «Шульверка» и его американского и русского аналогов.

*Ключевые слова:* «Шульверк»; Америка; Россия

Одной из самых интересных новаций XX века в сфере музыкального воспитания является музыкально-педагогическая концепция немецкого композитора Карла Орфа, которая отражена в пятитомной антологии «Шульверк. Музыка для детей» (1950–1954). Слово «Шульверк» во многих странах стало почти нарицательным, так как обозначает принцип творческого обучения Орфа — «учимся, делая и творя». Автор понимал под ним обучение музыке в активном творческом овладении ее элементами.

Орф считал, что для детей необходима своя особая музыка, доступная переживанию ребенка. Это музыка, неразрывно связанная с речью и движением, она есть у всех народов мира. Ее Орф назвал элементарной и сделал основой «Шульверка». Он писал, что «*элементарный*», по латыни *elementarius*, означает «*относящийся к элементам, к основным веществам, первоначальный, изначальный*»... «*Элементарная музыка*» — это не музыка сама по себе: она связана с движением, танцем и словом; ее нужно самому создавать, в нее нужно включаться не как слушатель, а как ее участник» [1, 57–58].

Практическим пособием по «элементарной музыке» Орфа является пятитомная антология «Шульверк. Музыка для детей», составленная совместно с Гунильд Кетман.

Первый том «Шульверка» [2] состоит из трех частей:

1. Потешки и игровые песни.

2. Ритмико-мелодические упражнения.

3. Пьесы.

Первая часть включает шестьдесят четыре песни. Они рассказывают о сказочных персонажах и жизни природы. В основе текстов песен лежит немецкий детский фольклор: уличные и ярмарочные возгласы, детские стишки и заклички. Орф расположил песенный материал по принципу постепенного усложнения: от двузвучного зова кукушки к трехзвучному наигрышу и далее к пентатонике. Орф в «Шульверке» сознательно ограничивает слух ребенка пентатоникой. Он отказывается от кадансов и функциональности.

Для сопровождения мелодий в «Шульверке» автор применяет остинато и бурдон (простой и подвижный). Простой бурдон сохраняет оба голоса без изменения, образуя интервал чистой квинты, а подвижный позволяет двигаться либо одному из голосов (простой), либо обоим (двойной).

Основу второго раздела составляют ритмико-мелодические модели. Это короткие речевые упражнения и ритмы для хлопков, мелодизации и текстирования.

И ритмическим, и мелодическим упражнениям предшествуют речевые. Применение речи в обучении музыке является одним из важнейших педагогических принципов К. Орфа. В. Келлер относил речевые упражнения к области «элементарного музицирования», считая их подлинно музыкальными. Слово, поддержанное выразительным жестом, движением, воспринимается ребенком как первооснова музыки; с работы со словом и движением начинаются и ритмическое воспитание, и освоение нотной грамоты, и, главное, эмоциональное и творческое развитие детей.

В третью часть «Шульверка» входят пьесы для ансамблевой игры, где Орф использует определенный состав инструментов, разработанный им совместно с хранителем государственного собрания музыкальных инструментов в Берлине, музыковедом-этнографом Куртом Саксом. Орф-инструменты созданы специально для музыкального воспитания, они решают проблемы качества ансамблевого звучания. С педагогической точки зрения инструменты Орфа очень удобны, разнообразны, интересны и, самое главное, необычайно эффективны в обучении детей музыке.

Инструментарий Орфа охватывает звуковысотные — это разновидности штабшпилей, глэзершпиль (набор хорошо звучащих рюмок и бокалов, играть на которых следует палочками от гlockеншпиля), лютня, бас, литавры, и ударные инструменты — большой барабан, коробочка, трещотки или погремушка, бубен, треугольник и колокол. Штабшпили включают в себя гlockеншпили (на них играют палочкой с деревянной головкой или жесткой пластиковой палочкой) и ксилофоны (звук извлекается палочкой с твердой войлочной головкой). При исполнении первого тома в песнях, где используется только пентатонический звукоряд, пластинки звуков *fa* и *si* можно убрать.

Публикация «Шульверка» вызвала огромный интерес не только в Германии, но и в других странах. Стремительное распространение системы Орфа сделало необходимым создание центра, координирующего работу его многочисленных последователей. Так был основан Институт Орфа в Зальцбурге.

Уже в первое десятилетие деятельности Института (1961–1971) в нем учились студенты из 42 стран. Все ведущие педагоги Института постоянно распространяют методические принципы немецкого композитора в разных странах мира. Курсы и семинары за рубежом начали проводить сначала Карл Орф и Гунильд Кетман, затем Барбара Хазельбах, Вильгельм Келлер, Герман Регнер. Сейчас к ним присоединились десятки новых воспитанников орфовского института.

Распространение Орф-педагогике вызвало к жизни много версий «Шульверка». По словам Орфа, особенно содействовали его распространению школьные передачи Баварского радио, которые были записаны на пленку многими иностранными станциями: *«его стали переводить, а вернее — приспособлять оригинал “Музыки для детей” к другим языкам. Конечно, при этом речь могла идти не просто о переводе, а об истолковании по-новому, в духе “Шульверка” национальных детских песен и стихов»* [1, 60].

Бывшая ученица Гюнтершуле Полтиксена Матей, которая преподавала в Афинах, одной из первых начала опыт по национальной адаптации «Шульверка». В 1953 году в Зальцбурге на занятиях Г. Кетман побывали педагоги из Канады и Японии. В этих странах также началось освоение принципов «Шульверка» (в Канаде было осуществлено первое издание англоязычной версии).

Крупным центром Орф-педагогике на протяжении многих лет остается Великобритания. Здесь применяется своя версия «Шульверка» с английскими детскими песнями, есть и инструменты своего производства.

Особенно чуткое понимание идеи «Шульверка» проявилось в Чехословакии. Оригинальный чешский «Шульверк» вышел из печати в 1969 году. В отличие от многих национальных версий «Шульверка» чешское издание не начинается с пентатоники. Первым интервалом здесь является не малая терция, как в оригинале, а большая секунда, которая дает основу для переменного лада, что соответствует славянской песенной мелодике.

Самой сложной задачей стала адаптация «Шульверка» в тех странах, *«где не распространены немецкий язык и не поют немецких и австрийских песен, где бытуют иные, чем в томах Шульверка, звукоряды, лады и ритмы»* [3, 208]. Орф по этому поводу вспоминал: *«Совершая в прошлом году совместно с Кетман поездку по Японии, во время которой мы выступали с докладами и проводили занятия, мы имели возможность убедиться, как непосредственно реагировали японские дети на работу по “Шульверку”, как отзывчивы педагоги и как естественно пошла элементарная музыка в чуждую музыкальную культуру. Между тем в Японии наряду с переводом оригинального издания, являющегося как бы введением в западноевропейскую музыку, был создан и собственный вариант “Шульверка”, построенный на японских детских песнях, текстах и на японских звукорядах»* [1, 60].

Активная работа по адаптации «Шульверка» ведется в Аргентине, Бразилии и Мексике. Интерес к нему проявляют и африканские страны. Орфовские инструменты возвращаются здесь к своим истокам, оказываясь в родственной им среде музицирования (семинары и курсы проводились в Тунисе, Алжире, Марокко, Сенегале, Камеруне, Гане).

В США и Канаде идеи «Шульверка» впервые получили известность еще в середине 1950-х годов; публикации в 1956 году основательницы канадской Орф-Шульверк ассоциации Доротей Галь явились первой попыткой применения оригинальных работ Орфа и Кетман в условиях другого языка и культуры.

В 1974 году была основана канадская Орф-Шульверк ассоциация, в которую на сегодняшний день входит более тысячи преподавателей музыки, считающих музыкальное воспитание одним из главных подходов в формировании целостной личности.

История педагогической системы Орфа в США началась с семинаров по «Шульверку», которые проводила Доротей Галь (после обучения в Зальцбурге она вернулась в Канаду) под руководством Карла Орфа и Гунильд Кетман. В них приняли участие и преподаватели из Соединенных Штатов, в том числе Рут Поллок Хамм (будущий вице-президент, а затем и президент американской Орф-Шульверк ассоциации, автор многочисленных статей, обзоров и других публикаций, посвященных концепции Орфа) и Арнольд Буркхарт (первый президент американской Орф-Шульверк ассоциации). Он возглавил американскую Орф-Шульверк ассоциацию, основанную 11 мая 1968 года, по инициативе которой было осуществлено издание американского «Шульверка».

На сегодняшний день существуют три тома американского издания «Шульверк. Музыка для детей»:

Том 1: Дошкольное воспитание (1982).

Том 2: Начальная школа (1977).

Том 3: Последние годы начального обучения (1980).

Первый том предназначен для детей дошкольного возраста. Он, так же как и немецкий «Шульверк», состоит из трех частей. Но в отличие от оригинала здесь нет четкого разграничения на потешки и игровые песни, ритмико-мелодические упражнения и пьесы. Основу американского «Шульверка» составляют игры. В рамках игры изучаются песни, речевые

упражнения, пьесы с инструментальным сопровождением, движение, чтение и запись нот, и опыт слушания. По сравнению с немецким американский «Шульверк» более разработан методически. В нем содержится множество рекомендаций по использованию материала в курсе обучения, приводятся фотографии, иллюстрирующие содержание, а также есть несколько статей, посвященных конкретным темам в области музыкального и танцевального образования.

Американские составители, так же как и Орф в своем «Шульверке», расположили песенный материал по принципу постепенного усложнения: от двузвучного зова кукушки к трихорду, а затем и к пентатонике. Но здесь есть песни, которые написаны в пентатоническом звукоряде не только от тона «до», но и от «соль» и «фа». Кроме того, используется минорная пентатоника, например от тона «ля». Таким образом, американский «Шульверк» в ладовом отношении гораздо богаче своего прообраза.

Для сопровождения мелодий в американском «Шульверке» также применяется сочетание остинато и бурдона, правда, только простого. Что касается подвижного бурдона, то он встречается редко. В отличие от немецкого «Шульверка» здесь есть песни и без сопровождения вообще.

Так же как и в оригинале, в американском «Шульверке» речь имеет важнейшее значение. В отличие от немецкого «Шульверка» в американском издании для развития речи представлены и песни на иностранном языке. Причиной этого является необходимость пробудить в ребенке восприятие звука другого языка и умение понимать людей, говорящих на нем.

Основу инструментария, как и в немецком издании, составляют разновидности гlockenspiel, ксилофонов и металлофонов и различные шумовые инструменты. Басовые партии также могут исполняться щипковыми или смычковыми струнными инструментами (гитара, лютня, виолончель), которые дополнены разновидностями блокфлейт (они отсутствуют в первом томе «Шульверка», но используются Орфом далее). Исполнительские приемы отличаются от тех, что указаны в немецком «Шульверке»: например, применяется глиссандо. Таким образом, в инструментальной игре появляются элементы мелоса. По-видимому, это связано с тем, что в американском «Шульверке» особое внимание уделяется мелодической линии в отличие от оригинала, где преобладала ритмическая сторона.

В отличие от немецкого в американском издании есть такие формы работы, как движение, чтение и запись нот, опыт слушания.

Движение в американском «Шульверке» включает в себя три направления: ритмика, танцевальные формы и двигательные импровизации. В первом томе немецкого «Шульверка» движений нет вообще, но в педагогической системе Орфа они имеют огромное значение наряду с речью и музыкой.

Чтение и запись нот развиваются по двум направлениям: 1) графическая и 2) традиционная нотация. Задачей первого вида нотации является пробуждение творческой фантазии отдельного ученика или группы учеников. А второй вид нотации со своими правилами и ограничениями заставляет ученика точно повторять то, что написано.

Графическая нотация в американском «Шульверке» присутствует не случайно. По-видимому, американские составители опирались на опыт послевоенного авангарда, где поновому осмысливается связь между видимым и слышимым (вспомним сонорную музыку, записанную при помощи точек, пятен, линий).

О. Леонтьева указывает привлекательные для американцев черты «Шульверка»: импровизация по модели, использование фольклорного наследия, поощрение творческого начала, установка на контакты и взаимопонимание народов. *«И все же характерный для американской школы плюрализм систем воспитания, быстрая смена моды в этой области препятствуют сосредоточенной работе в рамках этой системы. Слишком велика страна, пестра картина соперничающих методов музыкального воспитания»* [3, 211]. Наверное, поэтому американские составители не следуют оригиналу буквально, хотя и называют свое пособие «Шульверком».

История методики Орфа в России началась лишь с 60-х годов, когда у советских педагогов (Владимира Власова, Елены Черной) появилась возможность съездить в Зальцбург. В декабре 1967 года с целью непосредственного знакомства с музыкально-педагогической системой немецкого композитора Австрию посетила делегация Министерства культуры СССР. В нее входили директор музыкального училища при Московской консерватории Л. Артынова, инспектор Управления учебных заведений Министерства культуры СССР В. Литвинов и выдающийся советский пианист и педагог Лев Баренбойм.

Первым педагогом в СССР, который начал использовать на своих занятиях принципы музыкально-педагогической системы немецкого композитора, стала жена Л. Баренбойма Фанни Марморштейн. До знакомства с «Шульверком» ее уроки сольфеджио ограничивались известными традиционными формами. Но в 1969 году благодаря инициативе дирекции средней специальной музыкальной школы при Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, в которой она работала около 30 лет, и помощи Министерства культуры СССР был получен комплект орфовских инструментов.

Следующий этап распространения музыкально-педагогической системы Орфа связан с деятельностью преподавателя музыки Вячеслава Жилина в поселке Варна Челябинской области. По его инициативе в 1988 году было организовано «Педагогическое общество К. Орфа» при Челябинском областном музыкальном обществе, председателем которого он и является. Сейчас «Педагогическое общество» активно пропагандирует музыкально-педагогическую концепцию немецкого композитора и проводит курсы и мастер-классы во многих городах России. Ежегодно проходят Международные семинары по орфовской педагогике, ведущими на которых являются профессора и преподаватели Орф-института в Зальцбурге.

Идея создания русского «Шульверка» исходила от самого композитора, о чем он высказывался в письмах к О. Леонтьевой. Но замысел не был реализован. О. Леонтьева вернулась к нему только в 80-е годы. Она предложила создать русский вариант «Шульверка» В. Жилину, педагогической работой которого всегда интересовалась. Он сразу же согласился, но в то время это было сделать очень сложно. Первый том «Шульверка» К. Орфа, переведенный на русский язык В. Жилиным при участии О. Леонтьевой и Г. Хохряковой, вышел из печати лишь в 2008 году.

Перевод на русский язык немецкого «Шульверка» для авторов был сложной задачей. Они стремились к тому, чтобы сохранить музыкальный материал, однако тексты к песням подвергались изменениям или полностью заменялись, поскольку языковые модели пословиц, заговорок, присказок в переводе на русский язык с трудом ложились на данную Орфом мелодию. Изменения коснулись и инструментария: в русском «Шульверке» басовые инструменты, в частности гамбу или виолончель, можно заменить на балалайку-бас или гитару. Таким образом, русские составители пособия практически точно следуют оригиналу, хотя материал представлен в сокращенном виде.

Выход в свет русского перевода «Шульверка» К. Орфа не снял вопрос о создании альтернативной российской версии «Шульверка». На возможность такого решения указывал еще Баренбойм: *«В каждой стране “Шульверк” обязательно должен быть существенно обогащен своим словесным и музыкальным народным достоянием, в частности детским фольклором. На такую национальную адаптацию “Шульверка” (которая должна заключаться не столько в том, чтобы присочинить что-либо новое, сколько в том, чтобы найти это новое в своем народном богатстве и вдохнуть в него современную жизнь) имеет право лишь тот творчески одаренный музыкант, кто проникнется важнейшими общими идеями, лежащими в основе музыкально-педагогической концепции Орфа, и найдет путь, ведущий к их осуществлению»* [4, 23].

Таким образом, в ближайшее время может появиться новый «Шульверк», основу которого составят детский русский фольклор (потешки, прибаутки, считалки, дразнилки, залички, приговорки, игровые песенные припевы, хороводы, а также богатейший раздел

древних календарных песен, дошедших до нас со времен язычества) и русские народные инструменты (гусли, гудки, свирели, рожки, сопели, погремушки, трещотки, колокольчики).

В наши дни музыкально-педагогическая система К. Орфа прочно укоренилась как средство творческого развития. Будучи созданной для общеобразовательной школы, она используется и в специальном музыкальном образовании. Наряду с другими системами воспитания методические принципы К. Орфа применяются в детских садах и в группах раннего развития (для детей до трех лет). Идеи выдающегося педагога используются и в арт-терапии, при лечении детей с отклонениями в развитии. Таким образом, концепция творческого обучения К. Орфа оказалась универсальной.

#### Литература

1. Орф К. «Шульверк». Итоги и задачи / Баренбойм Л. Элементарное музыкальное воспитание по Карлу Орфу. — М., 1978.
2. Orff C. Keetman G. Orff-Schulwerk. Musik für Kinder, Bd. 1 Schott, 1950–1954.
3. Леонтьева О. Карл Орф. — М., 1984.
4. Баренбойм Л. Элементарное музыкальное воспитание по Карлу Орфу. — М., 1978.

© Магон С.А., 2011

### ВИНИЛОВЫЙ ТЕАТР DARK CABARET

Статья посвящена «дарк кабаре» — своеобразному синтезу панка и жанра кабаре первой половины XX века. Автор берет на себя смелость познакомить читателя с этим сложным и малоизученным явлением массовой музыкальной культуры. Как и в кабаре 1920-х гг., театр остается неизменным спутником музыки на сцене. И не только на сцене.

*Ключевые слова:* кабаре; театр; массовая музыкальная культура

Сначала появится конференсье...

Вы смотрите поверх движущихся силуэтов и видите сиамских близнецов с одним аккордеоном на двоих...

Вы смотрите на сцену и видите трех «арахисовых» девиц с изуродованными искусственным целлюлитом бедрами...

На секунду гаснет свет — и декорации меняются. Теперь вы видите флегматичного клоуна, одетого, как бармен из старого вестерна. И не сразу понятно, что он поет веселые куплеты... об убийстве.

На что только не насмотришься на концертных выступлениях музыкантов, чье творчество связано с жанром dark cabaret: *Nora Keyes, Vagabond Opera, Circus Contraption, Jason Webley, The Dresden Dolls, Jill Tracy*... Dark cabaret — это молодой музыкально-театральный жанр, в котором музыка настолько подчиняется сценическому действию, что по одной интонации голоса на пленке мы угадываем малейшее движение мимических складочек на лице артиста. Dark cabaret — это круг темных, часто отнюдь не позитивных образов, навеянных работами Тима Бёртона, Роберта Вине, Фридриха Вильгельма Мурнау и Дэвида Линча. Dark cabaret — это не попытка реанимировать подвальные кабачки начала прошлого века, а, скорее, своеобразная аура вокруг того или иного музыкального коллектива...

В 1972 году в свет выходит фильм Боба Фосса о кабаре времен Веймарской республики. Разумеется, подкрашенный голливудским флером и черной тушью для ресниц. И всего через десятилетие после этого мы получаем бесшабашных клоунов — музыкантов из *The Tiger lilies* и эксцентричных кабаре дамочек *Les Reiners Prochaines*. Но официальная дата рождения dark cabaret будет зарегистрирована Сэмом Розенталем лишь десять лет спустя — в 1995-м. В тот год термин был применен исключительно к МУЗЫКАЛЬНОМУ проекту, не предполагавшему сценической рефлексии на тему кабаре. Позднее сплав немецких зонгов с французским шансоном, стиль ретро, «облагороженный» старой доброй панк-культурой, и

все популярные легкие музыкальные жанры далеких 20-х в песнях dark cabaret спровоцировали интересный побочный эффект: желание воскресить атмосферу веймарских лет. За счет театра. За счет элементов яркого запоминающегося шоу. Музыка создается с расчетом на определенное сценическое действие. В мы попадаем из вполне конкретного места и времени в искусственно созданный срез реальности: в 3–4-минутное кино, сопровождающее насыщенную событиями песню... Или маленький театрик ужасов, не рассчитанный на параллельную трансляцию с больших экранов — для тех, кто сидит на галерке. Мы должны видеть каждый жест, каждую детальку костюма — ведь все это настолько хрупко! Мы должны быть готовы к спонтанному диалогу и уметь моментально реагировать на все маленькие провокации. Сцена камерна. Сцена условна. Как и тогда — в 1920-е, часто стирается грань между артистом и публикой. У кого-то из «дарк кабарэ» артистов это заметно в большей степени, у кого-то — в меньшей.

Русско-немецкая группа *Leik Eick*. Женщины, размалеванные под изрядно потрепанных жизнью проституток, могут отвесить вам звонкую оплеуху, а могут заключить в наигранно жаркие объятия — все зависит от ситуации, в которую вас бросят. Или их же клип на песню «Метаморфозы». Самое настоящее шоу уродов, вульгарно отплясывающих под «фашистский» маршик. Лица, как восковые маски, которые только что подрисовали паяльником; деформированные щеки; губы с полустертым контуром помады; выцветшие безумные глаза. Ничего не происходит. Нам просто показывают детали.

Сестрички из *Vermillion Lies*. Розовые кружочки румян, кукольные шляпки и купальники а-ля 30-е поверх колгот в сеточку. Домашние выступления этой неразлучной парочки («сиамские близнецы, сросшиеся кончиками волос») давно обсуждаются на страницах Интернета. С оттенком легкого сожаления от невозможности увидеть это вживую. Гитара, аккордеон, фисгармония и целый арсенал необычных музыкальных инструментов — от старинной пишущей машинки до велосипедного звоночка. «Уровень воды в океане поднимается»<sup>1</sup> — свисток иллюстрирует текст забавным мультяшным «уим!» «Ледники тают» — свисток послушно вторит «иум!» Между строк — забавные комментарии на тему глобального потепления. Зрители счастливы.

Клип на песню *My old friend* группы *Voltair*. Слушая запись, невозможно догадаться, что этот «старый друг» стар в самом прямом смысле этого слова, причем настолько, что уже превратился в почерневший труп в накрахмаленном смокинге. Правда, это не мешает веселой толпе из «Семейки Аддамсов»<sup>2</sup> отмечать очередной день рождения покойника. Задуть вместе с ним свечи на праздничном торте, водить хороводы, танцевать и пить из старых пыльных бокалов. Не на всех «живых» праздниках бывает такая жизнерадостная атмосфера! Веселая смерть. Метафора, разросшаяся за пределы абсурда.

Что объединяет все dark cabaret группы — это своеобразное отношение к миру мертвых, к смерти. Не жестокой, не predetermined, не безысходной. Скорее, она похожа на Белую Королеву из бёртоновской «Алисы». На Биттлджуса, играющего на банджо. Или на цепочки нелепых убийств в фильмах братьев Коэнов. Смерть не пугает, но вызывает какой-то патологический интерес — и ее атрибутика постоянно присутствует в текстах песен, элементах имиджа, видеокартинке...

Клип на песню *In the room where you sleep* группы *Dead man's bones*. Первое, что бросается в глаза, — оскалившиеся черепа на фортепиано, из которого трагично торчат внутренности. Второе — это хор маленьких детей, спрятанных под масками монстров, скелетов, «полосатых» ведьмочек на фоне мрачной нарисованной улицы. В целом что-то среднее между «Праздничным деревом» Рея Брэдбери и «Кабинетом доктора Калигари» Роберта Вине. Лица детей серьезны до безобразия.

Но даже без визуального ряда dark cabaret музыка насыщена театральными спецэффектами. Сценические образы, в прошлом сезоне покинувшие театр, в этом занимают все пространство компакт диска — и оно подчас гораздо шире самой сцены. Здесь возможно все. Мы слышим голос из граммофона; игла шипит по гравию толстой-претолстой пластинки — размером с сырную лепешку. И мы помним, что в 1900-х гг. грамзаписи были крайне попу-

лярны... Мы слышим, как бежит с корабля скопище крыс — или это звук стригущих ножниц? Голоса по рации. Волны и чайки — иногда лишь намекающие на второй, подводный смысл текста...

Многие dark cabaret песни просто напоминают саундтрек к какому-нибудь фильму ужасов 1980-х, потому что опираются на те звуковые эффекты, которые мы привыкли осознавать как «щекочущие нервы»...

Виниловый театр в dark cabaret. Лишь малая часть того, что скрывается за этим необычным, подчас ломающим привычный мир, явлением. За кадром остались и интересные пародии, перенявшие суть у кабаре начала прошлого века... И комплекс музыкальных жанров — с которыми так любят экспериментировать dark cabaret артисты... И странный юмор, проявляющийся в разных, иногда совсем не светлых сценических ситуациях... И круг образов, который вовсе не ограничивается смертью и уродцами. Все это пока остается за кадром. Но только пока...

#### Примечания

<sup>1</sup> Строчка из песни *Global Warming*.

<sup>2</sup> Ассоциация вольная, но не случайная.

© Покало Е.А., 2011

### ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ФРАНЦИИ «ПЕРИОДА ОБНОВЛЕНИЯ»

Последняя треть XIX века — время расцвета инструментальной музыки во Франции. Сен-Санс, Лало, д'Энди, Франк, Форе, Шоссон активно пишут для симфонического оркестра и камерно-инструментальных составов. Смещению композиторского интереса от театральной музыки в область инструментальных и камерно-инструментальных жанров способствовали организация Национального общества, занимающегося пропагандой французского искусства, возникновение новых симфонических оркестров и камерных ансамблей, активная деятельность выдающихся педагогов Парижской консерватории и исполнителей-виртуозов.

*Ключевые слова:* Франция; обновление; камерная; инструментальная; музыка

Последняя треть XIX века во французской музыке, с одной стороны, время обновления, поиска новых путей развития, с другой — обращение к традициям, возрождение «национального духа». В этот период расцветает творчество целого созвездия молодых композиторов: Сен-Санса, Лало, Шоссона, Форе, д'Энди. Широкое признание приходит к Сезару Франку, который стал одним из лидеров нового движения. В фокусе их внимания впервые за долгое время развития французского музыкального искусства оказываются инструментальные жанры чистой музыки. Опера, традиционно занимавшая важнейшее место в культуре Франции, несколько сдает свои позиции, что позволило Сен-Сансу в 1897 году в статье «Музыкальное движение» написать: «В современном мире музыки доминирует одно явление: эмансипация инструментальной музыки; до сих пор — вассал вокальной музыки, ныне она внезапно взлетает, раскрывает новый мир, выступает соперницей своей старой владычицы» [1, 270].

Причиной этих перемен явилась не только революция 1870 года, которая активизировала социально-культурные процессы в обществе и послужила толчком к новому витку развития музыкального искусства. Период становления камерно-инструментальной и симфонической музыки во Франции был длительным и охватывал почти все XIX столетие. Богатые традиции французской музыкальной культуры уходят корнями в XVII–XVIII века. Это время

расцвета оперы, основоположником которой был Люлли, и инструментальных школ: клавишной (вершиной которой стало творчество Франсуа Куперена) и скрипичной (основоположником которой был виртуоз Жан-Мари Леклер).

Сложившееся соотношение театральной и инструментальной музыки (не в пользу последней) было результатом не только потребности королевского двора в пышных зрелищах и празднествах, но и разных функций, которые несли в себе два вида музыкального искусства. Инструментальная музыка возникла как чисто развлекательное, услаждающее слух публики явление и долгое время оставалась таковой, в то время как опера часто отражала идеи и взгляды, волнующие общество. Она всегда живо реагировала на вкусы публики (например, «лирическая трагедия» Люлли, историко-героические оперы в стиле ампир времен Наполеона, большая опера Реставрации).

Несмотря на развитие инструментальных жанров в немецкоязычных странах эпохи классицизма, наполнению их глубоким идейно-образным содержанием, взгляд на инструментальную музыку как не несущую глубокого смысла надолго зафиксировался во французском обществе. В XIX веке Александр Шорон, музыковед и издатель, писал: «...с того момента, когда музыка оказывается соединенной со словом, она уже не может ограничиваться услаждением чувств, нужно, чтобы она стала живописной или выразительной, а часто и тем, и другим одновременно» [2, 37]. В 1833 году Антонин Рейха, композитор, теоретик, друг Бетховена, с сожалением писал: «Прискорбно для поэзии и горестно для музыки, что во Франции знают и умеют ценить все еще только один музыкальный жанр... оперу» [1, 37].

Тем не менее, занимая второстепенное положение, симфоническая музыка медленно, трудно, но развивалась. Основы французского симфонизма были заложены еще в XVIII веке Франсуа Госсекем. Композитор написал около 50 симфоний, самой известной из которых является «Охотничья». Опираясь на опыт мангеймцев, он начал преобразовывать симфонический оркестр (например, одним из первых во Франции ввел в состав оркестра кларнет), искал новые динамические и колористические эффекты. При участии Госсека были основаны Духовные концерты, на которых публично исполнялась в том числе инструментальная музыка. При этом Госсек активно работал в Парижской опере, и его оперное наследие довольно обширно. В самом деле, многие композиторы, творившие в Париже в XVIII–XIX веках, писали камерно-инструментальные и симфонические сочинения, оставляя в центре внимания оперу.

В XIX столетии в симфонической сфере работали Берлиоз (создатель программного симфонизма нового типа), Гуно, Бизе. Ш. Гуно писал произведения и для различных камерных составов. Но никто из них не сформировал школы, в своем творчестве они не создали устойчивой преемственности традиции.

Ситуацию усугубляла невостребованность сочинений у слушательской аудитории и трудности с их концертным исполнением во Франции. Сен-Санс вспоминал: «Французский композитор, до 1870 года имевший смелость вступить на скользкий путь инструментальной музыки, не имел иной возможности публично исполнить свои сочинения, как дать от себя свой собственный концерт и пригласить на него своих друзей и музыкальных критиков. Что касается публики, я разумею “настоящей публики”, то о ней нечего было и думать: напечатанная на афише фамилия композитора, а притом еще композитора французского, а сверх того еще и живущего, обладала чудесным свойством обращать всех в бегство» [7, 173].

Исключение составляло разве что «Общество концертов Консерватории», созданное под руководством Хабенка в 1828 году. Этот оркестр, «открывший» Парижу симфонии Бетховена, тем самым подтолкнув общество к некоторому пересмотру взглядов на инструментальную музыку, исполнил отдельные симфонические произведения Берлиоза, Франка, Сен-Санса. Однако и «Общество концертов Консерватории» со сменой руководства закрыло свои двери для нового поколения композиторов Франции. Д'Энди, Шоссон, Массне были вынуждены проводить премьеры своих произведений в Брюсселе, не имея возможности выступить перед французской публикой.

Схожая ситуация наблюдалась и в камерной музыке. В 30-е годы XIX века расцветает школа виртуозов, которая привлекает во Францию целую плеяду блистательных исполнителей-инструменталистов, среди которых выделяются Лист, Шопен, Паганини. В Париже, европейской столице искусств того времени, проводилось множество концертов, вызывавших широкий резонанс в обществе. Но интерес публики больше касался личностей музыкантов и не привел к популяризации инструментальной музыки (в частности, камерной).

Произведения камерных жанров так и не вышли на большую сцену за пределы салона. До 1870 года в Париже постоянно функционировал лишь квартет под управлением Жана Пьера Морена — скрипача, педагога, ученика Франсуа Хабенка и Пьера Байо<sup>1</sup>. Вместе с Пьером Шевийяром<sup>2</sup> Морен основал *Societe Maurin-Chevillard* — ансамбль, специализировавшийся на исполнении поздних квартетов Бетховена. Р. Роллан писал: «...у широкой публики Общество последних квартетов Бетховена пользовалось репутацией учреждения, посвятившего себя исполнению странной и непонятной музыки, написанной глухим человеком» [5, 192].

Толчком для коренного перелома соотношения сил в искусстве становятся общественно-политические события во Франции. Горестное поражение во франко-прусской войне 1870 года стало встряской для общественного самосознания. Революция, последовавшая вслед за этим, открыла новые пути развития многих сфер жизни, в том числе и для музыкального искусства. Новое поколение композиторов «периода обновления» более интересовалось инструментальной музыкой, чем театральной.

В разгар войны 1870 года было основано Национальное общество музыки. Первыми учредителями общества стали Камилл Сен-Санс и Ромен Бюссин — профессор пения консерватории. Их инициативу поддержали самые авторитетные музыканты Парижа, в том числе Франк, Форе, Массне и другие. Перед обществом стояла задача создания новой французской школы, популяризация инструментальной и камерной музыки, распространение и опубликование произведений молодых композиторов, организация новых учебных центров, пропагандирующих «галльское искусство» (девиз объединения — *Ars gallica*).

Национальное общество стало инструментом, цель которого состояла в донесении до широкой аудитории произведений живых французских композиторов. Р. Роллан в очерке «Музыкальное обновление» свидетельствует, что «все значительное во французской музыке с 1870 по 1900 год прошло через эти концерты. Без Национального общества большинство произведений, составляющих гордость нашей музыки, не только не дождалось бы исполнения, но, пожалуй, и не было бы написано. Обществу принадлежит редкая заслуга — лет на 10–15 опережать общественное мнение, которое оно к тому же и воспитывало, обязывая его уважать таланты, которое это общество раньше всех выдвигало» [5, 174].

Любопытно, что на первом концерте, состоявшемся 25 ноября 1871 года в зале Плейель, в начале программы прозвучало трио Франка. Популяризации инструментальных жанров способствовало создание в Париже нескольких профессиональных оркестров высокого уровня. В 1873 году Эдуар Колонн, скрипач и дирижер, основал «Артистическую ассоциацию». Незадолго до организации своего оркестра он провел мировую премьеру оратории Франка «Искушение».

Впоследствии дирижер постоянно исполнял современные сочинения французских авторов: Берлиоза, Массне, Лало, Бизе, Равеля. В 1881 году возникает «Общество новых концертов» под руководством Шарля Ламурё. Но уже с 1873 года французский скрипач и дирижер проводит концерты, на которых под его управлением публика могла познакомиться с произведениями Генделя и Баха. Доступность этих концертов для студенчества и не самых обеспеченных слоев общества сделала свое дело. Позже Сен-Санс с удовлетворением замечал возросшую активность публики, горячо выражавшей свое отношение к звучащим сочинениям. В свою очередь, возможность исполнения симфонических произведений стала важным фактором смещения композиторского интереса в сферу инструментальной музыки. Р. Роллан писал: «...за 30 лет Национальное общество создало в Париже плеяду хороших

симфонических и камерных композиторов и избранную публику, которая их, видимо, ценит» [5, 177].

Помимо симфонических коллективов в это время создаются различные музыкальные объединения, исполнявшие камерно-инструментальные произведения. Первопроходцем в области камерной музыки в Париже был Эмиль Лемуан, основавший общество *La Trompette* («Труба»). Изначально это сообщество представляло собой квартет любителей-непрофессионалов. Постепенно, достигнув успехов у публики, организация привлекла внимание слушателей. Знакомство с Сен-Сансом помогло развитию общества. Композитор привлек к сотрудничеству с «Трубой» своих друзей, известных музыкантов: пианиста и педагога Луи Дьемера, Рауля Пюньо — пианиста и композитора, учившегося у Матиа и Тома<sup>3</sup>, Гийома Реми — бельгийского скрипача, активно сотрудничавшего с различными камерными ансамблями (при его участии прошла премьера Трио соль-минор Эрнеста Шоссона, в 1882 году в составе *La Trompette* он участвовал в исполнении квартета Бердржиха Сметаны «Из моей жизни») и многих других.

Общение и взаимодействие композиторов и исполнителей способствовало обогащению камерно-инструментального репертуара. Так, Сен-Санс ввел в камерный ансамбль в качестве концертующего инструмента трубу, написав для общества Септет для фортепиано, трубы, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Вдохновившись возможностями, которые дает камерный состав, Венсан д'Энди создал «Сюиту in d» для трубы, двух флейт и струнных инструментов. Репутация *La Trompette* в музыкальном мире стала довольно весомой, и многие известные исполнители-гастролеры, среди них Антон Рубинштейн, Игнаций Ян Падеревский, Эжен д'Альбер, Ганс фон Бюлов, Анна Есипова, сотрудничали с коллективом. Таким образом, *La Trompette* сыграло важнейшую роль в популяризации камерной музыки.

В 1901 году было создано «Новое парижское филармоническое общество» под руководством Эммануила Рей и Луи де Морсье, ставившее целью познакомить парижского слушателя с лучшими европейскими и французскими квартетами. Соревнование между разными составами способствовало повышению уровня мастерства музыкантов. Кроме того, публика имела редкую возможность услышать самые разные интерпретации квартетов французских и зарубежных композиторов.

Расцвет инструментального творчества композиторов был неотъемлемо связан с деятельностью выдающихся исполнителей того времени. Здесь можно говорить не только о гастрوليрующих звездах европейского и русского инструментализма, но и о расцвете исполнительской и педагогической школы во Франции. Франк, чей класс органа в Парижской консерватории превратился, по сути, в класс композиции, привил любовь к инструментальной музыке своим ученикам. Из его класса вышли мастера симфонической и камерной музыки — д'Энди, Борд, Бревиль, Шоссон, Дюпарк.

Деятельность в Парижской консерватории выдающихся педагогов-исполнителей Антуана Франсуа Мармонтеля и Луи Дьемера увенчалась воспитанием великих исполнителей Казадезюса, Корто, Казеллы, Дебюсси, Лонг, Дювернуа, Планте. В конце XIX века расцветает французская скрипичная школа. В «период обновления» появляются такие виртуозы, как Вьетан, Сарасате, Изаи, Данкла. Они активно сотрудничают с новым поколением французских композиторов, вдохновляя их на сочинение камерно-инструментальных произведений для самых разных составов.

Пабло де Сарасате, выдающийся скрипач-виртуоз, был также прекрасным камерным музыкантом, игравшим в составе различных струнных квартетов. Эжен Изаи, великий бельгийский скрипач, дирижер и композитор, близко общался с Франком, который посвятил ему Сонату для скрипки и фортепиано.

Во многом благодаря расцвету исполнительской школы и великим педагогам Парижской консерватории количество симфонических и камерно-инструментальных произведений французских композиторов на рубеже веков резко превышает число театральных. Обретая своего слушателя, заинтересованных исполнителей-виртуозов, имея возможность представ-

лять свои сочинения перед широкой аудиторией, композиторы с радостью отдаются творчеству, реализуют самые смелые замыслы. Э. Лало в письме критику Жилльену отмечал: «Когда я пишу произведение со словами, я становлюсь рабом того, что принято называть музыкальной правдой и выразительностью, соответствующих данному тексту; но когда я пишу музыку без литературного текста, тогда передо мной и вокруг меня лишь мелодический и гармонический мир звуков; для музыканта этот необъятный мир обладает в самом деле, помимо всякой литературы, своей поэзией и своими драмами» [4, 239].

Длительный процесс становления инструментальной музыки во Франции триумфально завершается в «период обновления», давая простор композиторам в создании чистой и программной симфонической музыки, камерных ансамблей разнообразных составов. Этот расцвет надолго определяет лицо французской композиторской школы. Позже внутри мощного движения образуются и отделятся разные течения, но именно этот период определил пути развития симфонической и камерной музыки во Франции в конце XIX — начале XX века.

#### Примечания

<sup>1</sup> Байо, Пьер — французский скрипач и композитор. Преподавал в Парижской консерватории, среди его учеников — Абенек, Берио, Данкла. В 1814 году организовал первые в Париже квартетные вечера.

<sup>2</sup> Шевийяр, Пьер — бельгийский виолончелист, композитор, профессор Парижской консерватории.

<sup>3</sup> Тома, Амбруаз — французский композитор. Сочинял главным образом для музыкального театра.

#### Литература

1. Бронфин Е.Ф. Мысль о музыке во Франции XIX века // Музыкальная эстетика Франции XIX века. (Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е.Ф. Бронфин). — М.: Музыка, 1974.

2. Гроув Д. Музыкальный словарь. — М.: Практика, 2001.

3. Друскин М. Зарубежная музыкальная культура второй половины XIX века. — М.: Музыка, 1964.

4. Из писем Лало к критику Жилльену // Музыкальная эстетика Франции XIX века. — М.: Музыка, 1974.

5. Роллан Р. Обновление. Очерк музыкального развития Парижа, начиная с 1870 года // Музыкально-историческое наследие. Вып. 4. Музыканты наших дней. — М.: Музыка, 1989.

6. Сен-Санс К. Музыкальное движение (из сборника «Портреты и воспоминания») // Музыкальная эстетика Франции XIX века. — М.: Музыка, 1974.

7. Сен-Санс К. Гармония и мелодия // Музыкальная эстетика Франции XIX века. — М.: Музыка, 1974.

8. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX— начало XX века. (Составление, перевод, вступительная статья и комментарии А. Бушен). — Л.: Музыка, 1972.

9. Французская музыка второй половины XIX века. Сборник переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлин и Ж. Продомма. (Подбор материалов, вступительная статья и редакция М.С. Друскина). ЛГК. — М.: Искусство, 1938.

## ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© Бестужева О.С., 2011

**ИСКУССТВО ИГРЫ НА ОРГАНЕ.  
ФРАНЦУЗСКАЯ МЕТОДИКА В ТРАКТАТАХ М. ДЮПРЕ И Ж. ЛАНГЛЕ**

Во французской органной музыке на протяжении XX века многие ведущие композиторы немалое значение уделяют вопросам органной техники. В данной статье автором рассматриваются в сравнении органная методика М. Дюпре и Ж. Лангле – учителя и ученика, выделяются основные положения, затронутые в их работах.

*Ключевые слова:* Méthode d'Orgue; Дюпре; Лангле; педальные упражнения

Существует немало трудов и исследований, в которых так или иначе затрагиваются вопросы техники игры на органе. Сегодня интерес к ее изучению особенно важен и оправдан в связи со все большим развитием светской органной концертной деятельности, требующей высокого уровня исполнительского мастерства. Также проблематика этого вопроса связана с огромным накоплением органного репертуара. В силу стилистического многообразия проблема взаимосвязи музыкального текста с выбором технических приемов встает достаточно остро. В различные эпохи решение этого вопроса реализовывалось по-разному. Если в XIX веке произведения прошлого часто адаптировались к новой стилистической и исполнительской эстетике, то в XX же столетии наряду с формированием собственных школ потребовался более обобщающий и универсальный метод. Именно с XX века закладываются основы так называемого аутентичного исполнения органной музыки. Несомненно то, что в наше время вопросы технически наиболее совершенного и вместе с тем грамотного исполнения органного репертуара наиболее актуальны.

Во французской органной музыке конца XIX — начала XX века практически все ведущие композиторы немалое значение уделяют вопросам органной техники: Луи Вьерн *L'Orgue*, Шарль Турнемир *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation de Musique à l'Orgue* («Заметки по исполнению, регистровке и импровизации органной музыки»), Марсель Дюпре *Traité d'Improvisation à l'Orgue* («Трактат по органной импровизации»), *Méthode d'Orgue* («Органная методика»), Жан Лангле *Méthode d'Orgue*. Интересно, что время написания «Органной методики» Лангле отделяет от предыдущих полвека. Если работы Вьерна, Турнемира, Дюпре написаны в 1920–1930-е годы, то *Méthode d'Orgue* Лангле датирован 1984 годом.

Лангле (1907–1991) написал эту методику, будучи уже зрелым композитором, имея за плечами немалый педагогический опыт. В течение 40 лет он был профессором знаменитого Национального института слепых (Institut national des Jeunes Aveugles), где в свое время обучался и сам Лангле, будучи от рождения слепым. С 1961 по 1976 год он преподавал в не менее известном французском образовательном учреждении *Schola Cantorum*, обучая как французских, так и иностранных студентов. Помимо этого, Лангле совершил несколько турне по Америке, где провел множество концертов и мастер-классов, оставив заметный след в музыкальной жизни этой страны.

В творческой биографии Лангле важным оказывается период обучения в Парижской консерватории по классу органа у Марселя Дюпре (1886–1971), чьи работы (*Méthode d'Orgue*, *Traité d'Improvisation à l'Orgue*) некоторыми исследователями считаются основой формирования органной традиции сегодня<sup>1</sup>. Несомненно, что Лангле сам прошел через эту школу. Написав одноименную работу, Лангле в основном повторил и закрепил путь учителя, внося в него некоторые свои коррективы.

«Метод...» Лангле не является таким фундаментальным трудом, как органная школа Дюпре. Это объясняется прежде всего разными задачами, которые ставили перед собой эти

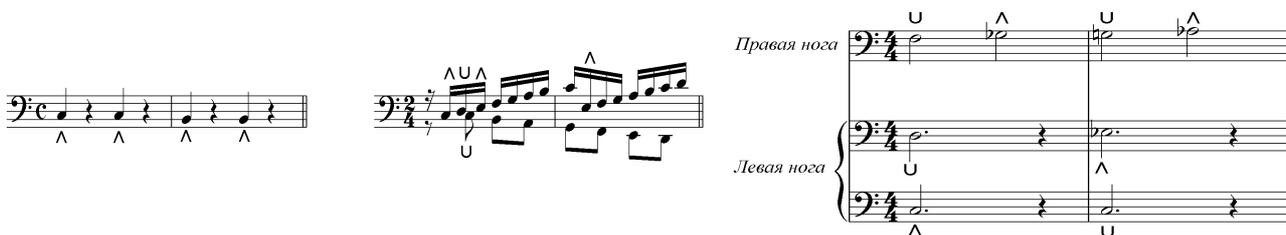
авторы. Дюпре был в своем роде «первопроходцем», посвятив свой труд совершенствованию техники органиста с одной стороны, и довольно строгой регламентации правил игры на инструменте — с другой. У Лангле, скорее всего, не стояло задачи создать систематизированный труд по разным аспектам органной техники, но, так или иначе, он освещает стороны, наиболее специфические для органного искусства: отличительные правила мануальной техники, особенности посадки, педальные этюды, общие сведения об органе (устройство и характеристика групп регистров), общий обзор по импровизации и несколько слов об искусстве органной регистровки. *Méthode d'Orgue* Лангле гораздо более компактен такового у Дюпре. Например, его экскурс в импровизацию помещается на одной странице, хотя и содержит много интересных и ценных замечаний, тогда как искусству импровизации у Дюпре посвящен целый сборник. Также в предисловии Лангле специально оговаривает, что «сознательно не ставит конкретных проблем органной техники, касающихся фразировки, орнаментики, регистровки, туше, старинной и современной аппликатуры, <...> предпочитая полагаться на проницательность и опыт ответственных учителей» [5, 2]. Дюпре, наоборот, специально оговаривается об особенностях органного туше (в частности, *legato*), дает множество упражнений на аппликатуру (также в большинстве ориентированную на достижение legato).

Упражнение на скольжение первого пальца:



Первую часть методики Дюпре посвящает упражнениям на развитие техники органиста, в заключении к наиболее сложным баховским педальным соло дает свой вариант аппликатуры. Во второй части работы только на нотных примерах из произведений Баха он выстраивает целую систему строго регламентированных правил органной игры, отдельную главу посвящает баховской орнаментике. Несмотря на огромную ценность данной работы, многие ее положения с точки зрения современного взгляда на исполнение Баха могут вызывать дискуссии<sup>2</sup>.

Лангле, сознательно избегая вопросов, связанных с интерпретацией органной музыки, делает акцент именно на технологии игры. Фактически его работа содержит в себе черты самоучителя, с одной стороны (общие сведения об устройстве инструмента, краткий обзор по импровизации), но вместе с тем требует от исполнителя приобретения профессиональных технических навыков. Педальные упражнения, составляющие большую часть этого сборника, выстроены по мере увеличения трудности: от взятия одной ноты до гаммообразных пассажей и аккордов, а в конце дан пример педального соло из *Point d'Orgue* Лангле.



Таким образом, если *Méthode d'Orgue* Дюпре все-таки ориентирован на исполнение Баха (как на эталон), то основным методом Лангле оказывается приобретение универсальных технических навыков. Одна из целей сформулирована им так: «Мы надеемся, что ваше развитие пойдет быстро и позволит вам исполнять органную репертуар во всей его полноте» [5, 2].

Несомненно, что Лангле написал эту работу, продолжая основные педагогические установки своего учителя. Дюпре, в свою очередь, обобщил и систематизировал педагогический опыт своих предшественников. Судя по имеющимся русскоязычным источникам, развитие органной педагогики во Франции начинается со второй половины XIX века и связано с именем Сезара Франка (1822–1890). Если Франк больше времени уделял вопросам импровизации (и композиции), то сменивший его на посту профессора Парижской консерватории

Шарль-Мари Видор (1844–1937) сосредотачивает внимание учеников на вопросах интерпретации органных сочинений, прежде всего Баха<sup>3</sup>.

Так определяются две основные сферы во французской органной педагогике: интерпретации и импровизации. Лангле превосходно владел и тем и другим. По имеющейся дискографии мы можем сделать вывод, что Лангле был первым исполнителем большинства своих органных сочинений, а также помимо авторских дисков записал произведения Франка, К.Ф.Э. Баха и И.С. Баха, Пахельбеля, Перселла, Куперена, Турнемира, Вьерна, Мессиана. Среди импровизаций самые распространенные – импровизации на темы григорианских хоралов, на бретонские фольклорные темы, фантазия на *Vach* и другие.

Будучи сам концертирующим органистом, Лангле своей методикой подчеркивает необходимость овладения технической базой. О том, что *Méthode d'Orgue* Лангле ориентирован по крайней мере на профессионального исполнителя, свидетельствует сложность и разработанность педальных упражнений, а также его тезис о том, что обучение на органе невозможно без предварительного овладения достаточной фортепианной техникой<sup>4</sup>. Это положение до сих пор имеет своих сторонников и противников, подчеркивающих различие между органной и фортепианной техниками в области артикуляции и туше. Тем не менее такой подход, провозглашенный еще Дюпре, открывает для органиста новые перспективы в освоении репертуара, прежде всего XX века, когда в органную фактуру проникают черты виртуозной фортепианной техники. Лангле не дает никаких специальных упражнений, но, обобщая Дюпре, выделяет три характерных для органной артикуляции принципа: укорачивания, «залиговывания» и повторения репетируемых и общих нот. Он отмечает еще одну отличительную особенность: на органе артикуляция должна осуществляться исключительно пальцами — требование, идущее от старинных клавирных школ. По аналогии с пальцевой техникой в педали артикуляция не менее важна и осуществляется только с помощью ступни, без участия колена. На органе также важен момент точной фиксации взятия и снятия звука. Лангле обращает внимание органиста на технические детали: естественная постановка ног, игра ближе к черным клавишам, постоянный контакт с педальной клавиатурой. Эти советы направлены на то, чтобы облегчить процесс игры, на удобство посадки, экономию движений органиста.

Можно выделить некоторые основополагающие приемы педальной техники: сочетание поочередной игры ногами с исполнением целой группы нот одной ногой, широкое применение приемов скольжения, одновременная игра правой и левой ног с несовпадением аппликатуры между ними. Некоторые упражнения сопровождаются заданием транспонировать их, что требует от исполнителя самостоятельного нахождения новой аппликатуры или сохранения прежней. С технической точки зрения упражнения развивают гибкость и подвижность ступни, равномерность перехода с носка на каблук, координацию ног. С другой стороны, они знаменуют обращение исполнителя к новому органному репертуару и отражают его стилистические изменения. Если во времена барокко преобладала игра носком при поднятом каблуке, что было связано с определенной атакой звука, то в методиках Лангле и Дюпре эти представления расширяются<sup>5</sup>.

Сосредотачиваясь на вопросах технического мастерства, Лангле стремится дать исполнителю техническую базу для освоения органного репертуара любой сложности. Метод осознанного преувеличения технических трудностей после их освоения упрощает процесс игры и направляет внимание исполнителя на решение других задач. Тогда оказывается правомерным требование Лангле «никогда не смотреть на ноги во время игры», поскольку развивается внутреннее ощущение клавиатуры, слияние исполнителя с инструментом.

Лангле подчеркивает важность овладения технической базой не только для исполнения разнообразного репертуара, но и для того, чтобы исполнитель мог свободно импровизировать по мере своих способностей и желания. Сходная установка содержится и в трактате по импровизации Дюпре: «Тот, кто открывает эту книгу в надежде раскрыть способ импровизирования, тому предстоит предаться суровому экзамену по своей технике» [7, 1]. С одной стороны, такой подход может показаться, на первый взгляд, всего лишь погоней за техниче-

ским совершенством, но сколько талантливых музыкантов было выпущено из органного класса Дюпре! Среди них: Оливье Мессиа́н, Жан Лангле, Гастон Литез, Жан Ален, Мари-Клер Ален, Мишель Шапюи, Жан Гийу и многие другие. *Traité d'Improvisation à l'Orgue* Дюпре выстроен как тщательно проработанный, строго систематизированный учебный курс. В предисловии работы он предупреждает: «Чтобы быть хорошим импровизатором, нужно иметь не только приобретенную гибкую, надежную технику, но и знать гармонию, контрапункт, фугу, нельзя также игнорировать ни plain-chant (григорианский хорал), ни композицию, ни оркестровку» [7, 2]. Его курс по импровизации охватывает изучение различных исторически сложившихся форм и жанров: контрапункт — хорал (варианты хорала: канонический, контрапунктический, орнаментированный, фугированный, смешанные формы), сюита, фуга, вариация — триптих (например, вариация–хорал–фуга), симфонические формы, свободные. В приложении он пишет о роли импровизации во время католической службы<sup>6</sup>.

Такое пристальное внимание к искусству импровизации характерно для французской органной школы. Дело в том, что многие французские органисты на протяжении нескольких веков являлись также церковными органистами, а эта профессия требовала развития импровизаторских навыков. Не случайно Дюпре помещает в свой курс изучение хорала и особенности католической органной мессы. Импровизация на григорианский хорал входила в обязательные экзаменационные требования еще со времен Франка. Стоит отметить тесную связь импровизации с композицией. Искусство импровизирования являлось неотъемлемой частью стиля композиторского письма. В органном наследии Лангле (как в сольных сочинениях, так и в мессах для органа с хором) многие произведения написаны на хоральные темы, те же григорианские цитаты мы встречаем в его импровизациях: *Kyrie Orbis factor*, *Salve Regina*, *Veni Creator* и другие.

В *Méthode d'Orgue* Лангле пишет, что искусство импровизации имеет «...свои собственные законы — свою технику и тайну» [5, 49]. Здесь под словом техника подразумевается, скорее, не виртуозность, а основные положения, которыми должен руководствоваться начинающий импровизатор. И Лангле, и Дюпре отмечают приоритет мысли над техникой. Дюпре пишет: «Мысль хорошего импровизатора должна опережать руки» [7, 2]. У Лангле читаем: «Музыка должна быть прежде заготовлена, чем сыграна», «Импровизатор сможет <...> передать правдивую эмоцию, если будет руководствоваться умом, а не своими мышцами». В целом краткий очерк Лангле по импровизации облечен в более художественную форму изложения. Советы, которые он дает, направлены в конечном счете на «исследование поэзии музыкального языка». Замечания по регистровке связаны с развитием «музыкального вкуса» органиста, который, по мнению Лангле, является его «лучшим наставником». Выше уже отмечалась взаимосвязь импровизаторской и композиторской техник. В общих высказываниях Лангле можно усмотреть черты, характерные для его композиторского стиля: это прежде всего ритмическая, колористическая и гармоническая сферы. Например, его высказывание «григорианика или свободная модальность безгранично богаче в возможностях, чем тональность» [5, 49] отсылает нас к гармоническому языку его сочинений. То же можно сказать и о его совете менять ритмическую организацию той или иной последовательности, о способе колорирования голосов, в соответствии с чем изменяется их функциональность: от солирующего до аккомпанирующего. Таким образом, при внимательном прочтении страницы по импровизации Лангле можно частично проникнуть в его творческий метод не столько с точки зрения содержания, сколько с позиций технологии. Кажется не случайной общая выстроенность «Методики» Лангле, в которой очерк по импровизации помещается в самом конце, после упражнений на педальную технику, после главы об устройстве органных регистров и их характерных признаков. Обращение к импровизации является этапом, на котором музыкант может стать «мастером самовыражения» и постичь поэзию музыкального языка при наличии определенной технической базы и умении владеть тем многообразием возможностей, которые предлагает орган. Практическая направленность «Методики» Лангле призвана дать музыканту свободу в постижении мастерства органного искусства в сложной взаимосвязи его компонентов.

## Примечания

<sup>1</sup> В статье М. Моховой приводится мнение голландского органиста, педагога, исследователя Яка ван Оортмерссена. Он считает, что «современная органная традиция опирается (с точки зрения музыкальных и технических представлений) на систему Дюпре, основанную на периодизации старинной музыки с учетом эстетических и временных параметров» [3, 219].

<sup>2</sup> Еще больше споров относительно исполнения барочной музыки вызывают некоторые положения Турнемира, высказанные им в работе *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation de Musique à l'Orgue*. Здесь мы встретим длинные фразировочные лиги, предложения по регистровке, характерные для авторского стиля самого Турнемира.

<sup>3</sup> Ш.-М. Видор учился в Брюсселе у Н. Лемменса — яркого приверженца баховской музыки и, более того, его «потомка» по линии «учитель–ученик».

<sup>4</sup> Лангле буквально повторяет слова Дюпре, что «фортепиано — основа техники органиста». Его комплекс упражнений напоминает фортепианную школу Маргарет Лонг.

<sup>5</sup> Дюпре предлагает на исполнение виртуозных педальных отрывков из произведений И.С. Баха свою аппликатуру, сочетая старинные и новые принципы. Лангле избегает таких указаний.

<sup>6</sup> См. характеристику трактата Дюпре в сб.: Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков, «Школа Видора-Дюпре». — М., 2008. С. 592–599.

## Литература

1. Будников В. Марсель Дюпре «Школа органной игры» (пер. с фр.): Реферат. — Нижний Новгород: ННГК им. Глинки, 2010.
2. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. — М.: Музиздат, 2008.
3. Кривицкая Е. Аристид Кавайе-Коль и его современники // К столетию органа Большого зала Московской консерватории. Материалы научной конференции / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сборник 41. — М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002.
4. Класс органа Парижской консерватории. Исторический очерк. Мари-Луиза Лангле (пер. с фр. Е. Кривицкой) // Журнал «Орган». — 2010. — № 3.
5. Мохова М. Некоторые аспекты органной техники в их исторической динамике // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: вып. 6: материалы VI Всероссийской научно-методической конференции аспирантов и молодых преподавателей. Сб. статей. — Нижний Новгород, 2004.
6. Langlais J. Méthode d'Orgue. — Paris: Edition M. Combret, 1984.
7. Dupre M. Méthode d'Orgue. — Paris, 1927.
8. Dupre M. Traité d'Improvisation à l'Orgue. — Paris, 1925.

© Рубан Н.Л., 2011

## К ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА РЕПЕРТУАРА ДЛЯ СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Статья посвящена проблеме составления репертуара с учетом специфических особенностей курса фортепиано. Автор рассматривает ряд музыкальных произведений, которые рекомендует включать в программы студентов.

*Ключевые слова:* курс фортепиано; исполнители; выбор репертуара; составление программы; стиль; направление; произведение

Задача выбора репертуара является одной из важнейших в педагогической деятельности музыкантов. На репертуаре формируются музыкальный вкус и эстетические представления исполнителя, развиваются его пианистические навыки и способности. Успех выступлений юных музыкантов на публике во многом зависит от грамотного подбора произведений, то есть профессионального подхода в деятельности педагогов. Поэтому проблема выбора репертуара как фактора воспитания музыкантов всегда актуальна и заслуживает глубокого и детального рассмотрения.

При составлении программ педагогам следует принять во внимание ряд специфических особенностей курса фортепиано. Во-первых, в фортепианном классе проходят обучение студенты разных исполнительских профилей, разных возрастных категорий. Во-вторых, если на факультет специального фортепиано принимают исполнителей с относительно одинаковой подготовкой, то по курсу фортепиано преподавателям приходится обучать студентов с различным уровнем подготовленности. Они должны приобщиться к исполнительской деятельности, то есть овладеть комплексом технических и выразительных средств, научиться мыслить художественными образами, используя творческую фантазию, воображение и интуицию. Курс фортепиано — многогранная дисциплина, поэтому задача выбора репертуара имеет первостепенное значение. Следовательно, имеет смысл подробно рассмотреть ключевые аспекты в работе педагогов, чтобы избежать ошибок при подборе программ.

На первоначальном этапе необходимо определить оптимальный уровень сложности произведений для каждого студента. В отношении трудности педагогического репертуара следует избегать двух крайностей: слишком трудных и слишком легких пьес. К сожалению, это одна из распространенных ошибок в деятельности педагогов. Особенно не стоит увлекаться трудностью. Это изнашивает душу исполнителя, утомляет его, в результате неудачных выступлений возможны психологические травмы. В целом по степени трудности репертуар студентов должны составлять произведения, которые лишь несколько превышают их сегодняшние возможности. «В основном при подборе репертуара должен преобладать принцип постепенности усложнения художественных и пианистических задач» [5, 74]. Трудные произведения, на которых юный музыкант может значительно продвинуться вперед, желательно включать в программу в виде исключения, а не как часто встречающийся случай. На экзаменах, концертах желательно играть только те произведения, которые доставляют исполнителю удовольствие, где он «творит», а не трудится в поте лица над преодолением одного препятствия за другим. Таким образом, выбор пьес вполне возможен в рамках трех курсов: того, на котором учится студент, на курс ниже и на курс выше.

При подборе программы педагогу следует: 1. Оценить уровень профессиональной подготовки и музыкальный потенциал студента (его индивидуальные способности и навыки). Педагогу можно попросить студента исполнить пройденные пьесы или почитать с листа, чтобы примерно определить уровень его подготовки. Как известно, курс фортепиано проходят играющие музыканты на базе музыкальной школы и музыкального училища; слабо играющие — на базе музыкальной школы и совсем не умеющие играть. Данные сведения необходимо учитывать. 2. Важно понять индивидуальные стремления, склонности, черты характера, тип темперамента, то есть выявить лучшие свойства личности музыканта.

«Искусство твориться личностью. Каждый ученик — это целый мир, его нужно воспитывать» [2, 21]. Педагог должен быть не только хорошим музыкантом, мастером своего дела, но и психологом. Очень важно подобрать ключ к сердцу каждого исполнителя, понять, что ему свойственно, чего не хватает. В ходе занятий со студентами педагог наблюдает, изучает их, пробует различные методы, приемы воздействия, индивидуально подбирает репертуар. В умении найти для каждого студента наилучший путь и темп развития проявляется суть педагогической работы. «Индивидуальный подход к ученику — одновременно путь к педагогическому мастерству» [10, 72].

При составлении программ педагогу особенно важно учитывать интерес студентов к определенной композиторской школе, стилю, жанру. Не стоит игнорировать желания, стремления исполнителей, важно поощрять проявления самостоятельности при выборе и поиске новых произведений. Для многих студентов это стимул для занятий и творческого роста.

Иногда молодым исполнителям не хватает знаний и музыкального опыта, чтобы понять стиль, определить уровень сложности произведений в соотношении со своими возможностями. Задача педагога — подробно объяснить суть обязательных требований к программе. Необходимо высказать свои рекомендации, пожелания. С одной стороны, важно включать в программу исполнителя пьесы, соответствующие его склонностям, а с другой — произведения, которые требуют работы над преодолением слабых сторон музыканта. Например:

если студент очень склонен к классической музыке, надо чаще ему предлагать пьесы других стилевых направлений. Следует включать произведения, пока еще не близкие исполнителю, но расширяющие его музыкальный кругозор, воспитывающие его вкус, помогающие ему всесторонне развивать владение инструментом.

При выборе репертуара следует избегать шаблона, «уравниловки», ведь это приводит к постепенной деградации даже опытного педагога. Главная задача — вовлечь студента, пробудить интерес и желание творчески подойти к процессу подбора программы.

Составление репертуара в классе фортепиано имеет свою специфику и отличительные особенности, которые необходимо учитывать.

В.Д. Ныркова в своей работе «Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей» пишет, что в основе курса лежит примерно общая для всех факультетов программа: 1) изучение на каждом курсе двух сочинений полифонического склада; 2) двух произведений крупной формы, три или четыре фортепианные пьесы, несколько аккомпанементов, ансамбль [6, 29]. Уровень трудности произведений существенно отличается в зависимости от степени подготовки и факультета, на котором студенты учатся. Будущие композиторы, музыковеды, частично дирижеры и звукорежиссеры не уступают пианистам, так как в музыкальных школах учились в классах специального фортепиано. Оркестранты слабее, поскольку в школе проходили курс общего, а не специального фортепиано, многие поступили в музыкальное училище без подготовки. Вокалисты иногда начинают обучение на фортепиано после 18 лет, а обладая хорошими вокальными данными, могут быть приняты в вуз вообще без фортепианного образования. В результате процесс занятий по фортепиано иногда проходит формально и неестественно. Исправить такую ситуацию возможно, если несколько изменить и расширить рамки обязательных программных требований.

Каждый педагог выбирает свой путь. Любые программы, инструкции, касающиеся музыкально-педагогического процесса, должны восприниматься как примерные, ориентировочные материалы. Например, со студентами, начинающими обучение на фортепиано, прежде всего следует заниматься музыкой, важно их привлечь, заинтересовать и ни в коем случае не перегружать. На самом начальном этапе занятий вместо полифонии и сонаты в программу можно включить ряд разнохарактерных пьес, канонов, этюдов для развития координации движений и увеличения объема музыкальной памяти. Вместо аккомпанементов следует поиграть больше ансамблей в четыре руки для активизации слуха и приобретения опыта игры в ансамбле.

В настоящее время вышли в свет следующие сборники издательства «Феникс», которые могут помочь с выбором репертуара: С.А. Барсукова «Азбука игры на фортепиано», Н. Мордасов «Сборник джазовых пьес для фортепиано», В. Коровицын «Детский альбом», Б. Поливода, В. Сластенко «Школа игры на фортепиано», О. Иванова, И. Кузнецов «Новый музыкальный букварь», Г. Цыганова, И. Королькова «Новая школа игры на фортепиано». «Музыкальная коллекция» 2–5 классы. В сборнике «От классики до джаза», выпуски 1, 2, опубликованы известные и любимые мелодии для фортепиано.

Важно, чтобы репертуар начинающего пианиста включал больше разнообразных пьес, из которых впоследствии можно подобрать программу выступления на зачет или экзамен. Количеством пройденных произведений студент нарабатывает основные навыки, приемы игры на фортепиано, что положительно влияет на качество исполнения.

При составлении репертуара педагогам и исполнителям необходимо учитывать одну из существенных проблем — это недостаточное количество часов для занятий, отпущенных по программе. Заниматься в домашних условиях у некоторых студентов нет возможности, например из-за отсутствия фортепиано. Многие ребята совмещают учебу в вузе с работой, соответственно времени для занятий не хватает. В таких условиях желание играть на фортепиано исчезает, а творческий процесс превращается в формальное и некачественное выполнение обязательной программы. В результате на зачетах и экзаменах произведения исполняются в недоученном виде, при этом психологически-напряженное состояние испытывают и

студент, и преподаватель. В данной ситуации нужно искать разные пути, методы, которые помогут справиться с трудностями.

Например, педагогу следует строго определить сроки изучения каждого из намеченных произведений. Весь репертуар разделить по месяцам или по неделям, начинать работу с более сложных пьес. Такое распределение помогает «держать в руках» всю программу. Это положительно влияет на качество исполнения, поскольку произведения детально прорабатываются. Занимаясь на фортепиано, студентам следует запомнить, что «одна до конца доделанная вещь в тысячу раз полезнее, чем 15 вещей, которые не доделаны. Ничего нет вреднее этого бросания от одной вещи к другой. Словом, надо всякое произведение отшлифовать, только тогда будет исполнитель воспитывать в себе настоящего музыканта» [10, 21].

Педагогу важно формировать положительное отношение студентов к обучению в классе фортепиано и добиваться того, чтобы занятия стали импульсом для развития музыкальных способностей. Основным фактором для достижения этой цели является выбор репертуара. Интересная учебная программа может стать для студентов дополнительным стимулом к занятиям. Нередко педагоги используют лишь излюбленные и проверенные на практике произведения, не обновляя привычные программные требования за счет новых стилевых направлений. Например, не включают в репертуар джазовую, современную, малоизвестную классическую музыку.

По убеждению автора, целесообразнее к вопросу выбора программы подходить более творчески, то есть постоянно обновлять репертуарный список. Педагогам важно учесть, что поколение молодых музыкантов-исполнителей часто привлекает новизна, необычность музыки современных и менее известных композиторов. Большой популярностью пользуется джазовая, эстрадная музыка. Конечно, развитие музыканта связано в значительной мере с усвоением классического наследия. Но из-за слабого уровня подготовки и отсутствия элементарных профессиональных навыков многие студенты не могут хорошо исполнить и понять музыку известных композиторов (классиков, романтиков). Поэтому мы считаем, что вполне возможны и целесообразны отступления от официальных программ для более успешного и плодотворного развития индивидуальности исполнителей.

В качестве примера приведем несколько конкретных редко исполняемых произведений, которые, как показывает наш опыт, вызывают желание у студентов «творить» на фортепиано.

Прежде всего это музыка джазового направления. «Воздействие джазового стиля на слушательскую аудиторию неповторимо и мгновенно. Его возбуждающая сила огромна. Людей “глухих” к джазу или равнодушных мало» [4, 230].

Юные музыканты любят джаз, потому что чувствуют в нем свежесть, избыток жизненной силы, энергии. Эта музыка волнует и радует, доставляет удовольствие не только знаатокам, но и всем, кто чувствует музыку.

Прежде чем исполнять джаз, студентам важно составить представление о данном стиле. «Джаз — род профессионального музыкального искусства. Возник на Юге США в конце XIX — начале XX в. в результате взаимодействия африканской и европейской музыкальных культур» [8]. В отличие от профессионального композиторского искусства джаз возник в самых низах общества. Это трудовые, религиозные, светские песни негритянского населения, а также танцевально-бытовая музыка белых поселенцев США. Впоследствии джаз стал импровизационным искусством. Одним из определяющих и наиболее оригинальных элементов джаза является его ритм. Он отличается сложной многоплановой структурой. Для ритма характерны три основных принципа: двудольность особого типа, полиритмия, сложная система синкопирования. Большая роль принадлежит особенностям артикуляции (произнесение музыкальной ткани, фразировка), важны такие детали, как подчеркнутые и акцентированные ноты. Для джазовой гармонии характерна диссонантность — употребление альтерированных аккордов, тяга к хроматизмам, стремление к аккордовому параллелизму.

Манера игры джазовой музыки отличается особой активностью, повышенной импульсивностью музыкальной речи, но не громкостью игры. Для пианизма характерно непринуж-

денное, пластичное строение музыкальных фраз. В целом джазовая музыка привлекает новыми красками, необычными гармониями, ритмической свободой.

Педагогам и студентам в классе фортепиано автор рекомендует включать в программу полифонию не только строгого, но и джазового стиля. Например, М. Шмитц «25 джазовых инвенций» — сборник разнохарактерных инвенций, написанных в джазовой манере с характерными вариантами ритма. Музыкальный язык этих пьес во многом опирается на баховскую стилистику. Но в то же время использование разнообразных джазовых ритмов, приемов артикуляции, характерных мелодических фигур, придает инвенциям особую неповторимость. С пианистической точки зрения пьесы представляют благодарный и полезный материал. Их полифоническое голосоведение намеренно простое. Небольшие по объему инвенции понятны исполнителю по содержанию, доступны в техническом отношении, а также предоставляют музыкантам возможность исполнять полифонические произведения в джазовой, импровизационной манере, проникнутой особой энергией. Джазовые инвенции вносят разнообразие и расширяют рамки обязательной программы. Оригинальность замысла композитора проявляется в сочетании жанра полифонии и джазового направления, что вызывает особый интерес у исполнителей и слушателей.

При выборе студентам этюда автор предлагает обратиться к «Джазовым этюдам» М. Дворжака. Как известно, этюд необходимо включать в программу исполнителей. Приобретение и совершенствование технических приемов, развитие пальцевой беглости — это основа для обучения игре на любом инструменте. Студентам, у которых отсутствует базовое музыкальное образование, достаточно непросто справиться с техническими трудностями в этюдах. На зачетах, экзаменах исполнители сильно волнуются, поэтому часто ошибаются, останавливаются. Для преодоления психологического напряжения, негативного настроения педагогам вполне целесообразно предлагать студентам подвижные пьесы-этюды. Они более доступны в техническом отношении и выразительны по характеру.

Например, этюды М. Дворжака очень нравятся учащимся, поскольку интересны по музыке и приемлемы по уровню технической сложности. Среди них можно выбрать этюды как для начинающих: *h-moll*, *E-dur*, *D-dur*, так и для хорошо подготовленных исполнителей: *B-dur*, *h-moll* в темпе босановы. Этюды написаны в джазовой манере и отличаются многообразием и яркостью образных характеристик, красочностью музыкального языка.

Подобрать пьесу исходя из индивидуальных способностей исполнителя несложно, поскольку фортепианная литература предоставляет огромное богатство выбора. Написано множество замечательных, джазовых композиций в обработке для фортепиано, широко известных и любимых публикой. Вот ряд пьес, которые можно порекомендовать для студентов в классе фортепиано: О. Питерсон *Initiation to Bogie*, Р. Рожерс *My Fanny Valentin*, Дж. Ширинг «Не трогайте моего Баха», А. Эшпай «Старый напев», Д. Эллингтон «Одиночество», Г. Гемуан «Мечты за пианино», Г. Шеринг «Колыбельная», Э. Мак-Доулл «Песня»; для фортепиано и саксофона: Дж. Гершвин «Хлопай в такт», З. Абрау «Тико-тико»; ансамбль Дж. Гершвин «Колыбельная» из оперы «Порги и Бесс». Все предлагаемые произведения — лишь малая часть из всего многообразия музыки, написанной в эстрадно-джазовом направлении. Педагогам желательно чаще включать в репертуар студентов произведения этого стиля, поскольку они пробуждают интерес и доставляют удовольствие исполнителям и слушателям. Джазовые композиции воспитывают и развивают у юных исполнителей хорошее чувство метроритма, умение быстро и точно реагировать на смены темпа, размера, характера движения. Импровизационная манера игры на фортепиано помогает студентам справиться с волнением, ощутить уверенность, внутреннюю свободу, что является одной из основных задач при обучении музыкантов-исполнителей.

Наряду с джазовыми пьесами важно включать в репертуар студентов современные произведения, в которых находит свое музыкальное воплощение новая эпоха. Мир образов, переживаний в современной музыке очень близок молодому поколению. Он выражен свежим, ярким музыкальным языком и построен на интонациях наших дней.

Работа над музыкой современных и малоизвестных композиторов полезна, поскольку образцы интерпретации еще не сформировались, а это обстоятельство помогает созданию атмосферы творческих поисков и сомнений в классе: выбор темпа, характер, педализация и так далее. В работе над широко известными классическими произведениями педагогам и студентам приходится учитывать предписания редакторов, традиции — все это несколько тормозит проявление творческой инициативы. Следовательно, разучивание музыки, которая еще не сложилась, открывает перед исполнителями и педагогами широкие возможности искать свои пути интерпретации. Программа с редко исполняемыми произведениями выглядит более эффектно. Однако поиск подходящих произведений требует больше педагогических усилий, но в итоге они окупаются на выступлениях студентов, при обсуждении и оценке.

Например, интересны следующие пьесы: «Отзвуки», 2 пьесы для фортепиано В. Рузманова (казанский молодой композитор), «Фортепианная пьеса», «Детская пьеса» А. Веберна, «6 маленьких пьес» соч. 19 А. Шёнберга. Можно включить в программу «Пьесы» из цикла «Детям» Б. Бартока, также «Портрет» соч. 5 Т. Хренникова, «Чакону», «Пьесу» соч. 3 Т. Эйслера.

Музыкальный язык пьес своеобразен и уникален. Композиторы используют современную технику письма, которая выражается: 1) непростой ритмической организацией (полиритмия, сочетание сложных ритмических формул, размеров); 2) необычным построением тонального плана (множество отклонений, модуляций, диссонансов, хроматизмов). Создается впечатление, что пьесы написаны «вне тональности и ритма». Такие музыкальные произведения привлекательны новизной звуковых красок-эффектов.

Основной задачей для исполнителей является поиск выразительных средств на фортепиано. Важно с помощью педали, агогики ритма, тонкой динамики изобразить на фортепиано множество ярких «образов-картин». Процесс работы над произведениями современных композиторов способствует развитию творческого воображения, фантазии, тембрового слуха у студентов. Это главные и неотъемлемые качества для музыкантов-профессионалов.

Таким образом, репертуар студентов должен быть прежде всего интересным, разнообразным и доступным в исполнительском отношении. Его выбор требует творческого подхода и вдумчивого отношения.

В итоге отметим, что основным условием педагогического творчества и совершенствования является постоянный поиск нового и лучшего для юных исполнителей. Педагогу важно помнить, что знание художественных и педагогических достоинств репертуара приходит только в результате многолетней работы со студентами разных способностей.

#### Литература

1. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — Л., 1969.
2. Землянский Б. Я. О музыкальной педагогике. — М., 1987.
3. Карпычев М.Г. Практика пианизма. — Новосибирск, 2007.
4. Конен В.Д. Пути американской музыки. — М., 1965.
5. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. — М., 2002.
6. Ныркова В. Д. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей. — М., 1988.
7. Зенина Л.Л. Курс фортепиано в комплексном воспитании музыканта // Курс фортепиано в подготовке специалистов-музыкантов: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 15. — Новосибирск, 1990.— С. 14–19.
8. Музыкально-энциклопедический словарь. — М., 1990.
9. Толстых Н. Фортепианное обучение как средство музыкального развития студентов разных специальностей // Фортепианное обучение студентов разных специальностей в музыкальном вузе. Сборник трудов. Вып. 89. — М., 1987. — С. 15–24.
10. Из бесед с А.Б. Гольденвейзера «О музыкальном воспитании и обучении детей» // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 2.— М., 1967.— С. 19–25.
11. Фейгин М. О воспитании пианистов-профессионалов // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 2.— М., 1967.— С. 72–80.

© Фролов А.А., 2011

## НЕМЕЦКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ФОНЕТИКА

### (К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ)

В статье рассматриваются некоторые особенности немецкой произносительной нормы применительно к пению, предпринимается попытка сопоставить фонетические правила артикуляции гласных и согласных звуков в устной речи и в пении.

*Ключевые слова:* артикуляция; вокал; норма; речь; фонетика

Качество владения иностранным языком студентами музыкального вуза (как, впрочем, и любого неязыкового) зачастую не отвечает требованиям, предъявляемым к специалистам в современных условиях. Студенты оказываются несостоятельными в ситуациях межкультурного взаимодействия с носителями изучаемого языка. В результате наблюдаются нарушения межкультурного общения и коммуникативные сбои. Сказанное распространяется как на семантический, смысловой аспект изучаемого языка, так и на фонетическую сторону иноязычной речи.

Вхождение консерватории в международное образовательное сообщество и мировое культурное пространство открывает для студентов и аспирантов новые возможности участия в художественно-образовательных проектах, научно-практических конференциях и стажировках, международных конкурсах и фестивалях. Реальностью стали сегодня, в частности, международные школы вокального мастерства, специальные семинары, курсы, мастер-классы по проблемам вокального исполнительства. В силу этого высокий уровень владения фонетической стороной иноязычной речи приобретает для музыкантов особую значимость, являясь существенным показателем их профессиональной успешности (см. об этом подробнее: [1]).

Обращаясь к проблеме немецкой вокальной фонетики, мы считаем возможным отказаться от стандартного пути прямого сопоставления произносительных норм в русском и немецком языках. Во-первых, эти материалы подробно изложены в многочисленных методических трудах (Т.С. Богомазова, Е.В. Зарецкая, О.Г. Козьмин, К.А. Левковская, Н.А. Милюкова, О.А. Норк, Th. Siebs, E. Stock и др.). На данном методическом принципе, как правило, строят свою работу все преподаватели немецкого языка как в школе, так и в вузе. Имея дело со студентами-музыкантами, мы бы хотели привлечь внимание не только их самих, но и преподавателей к сопоставлению другого рода, а именно фонетических правил произнесения гласных и согласных в устной речи и в пении. Делаем это абсолютно сознательно, поскольку:

1. Такой сравнительный анализ отсутствует даже в специальной литературе (как в русской, так и в немецкой), а потому представляет особый интерес как объект самостоятельного исследования.

2. От трети до половины студентов музыкального вуза, овладевая пением как специальностью (вокалисты, певцы и дирижеры хора, актеры музыкального театра, учителя пения и музыки), непосредственно обращаются в своем репертуаре к немецкоязычной музыке — от Баха и Генделя до нововенцев, Орфа и Хиндемита. Другая часть студентов (инструменталисты и музыковеды, критики и журналисты, композиторы и звукорежиссеры) в своей практической работе достаточно часто также имеют дело с вокальной, в частности немецкоязычной литературой. В этой связи владение нормами певческой артикуляции представляется обязательным как для тех, так и других.

3. В силу повышенной восприимчивости музыкального слуха студенты специального вуза достаточно легко (и наш опыт это доказывает) усваивают произносительные нормы немецкого языка именно в сопоставлении правильного говорения и пропевания одних и тех же текстов. На практике мы наблюдаем несколько ситуаций. При полном совпадении произносительной речевой и певческой нормы студенты воспринимают ее как общую для пения и говорения, легко закрепляют в своем сознании. При значительных различиях в произ-

несении и вокализации одних и тех же фонем именно на этих различиях мы осваиваем их абсолютно верную артикуляцию (обучение на контрасте). И наконец: в случае незначительных отличий тех или иных речевых и певческих звуков мы концентрируем внимание именно на качественной градации, воспитывая тем самым культуру иноязычной слухопроизводительной детали.

Для доказательства изложенного обратимся к последовательному рассмотрению нормы в конкретном применении относительно отдельных звуков и звукосочетаний.

Работа преподавателя над вокализацией немецких текстов по сути своей регламентируется двумя группами задач: а) конструктивно-методическими и б) художественными. Однако в обоих случаях мы опираемся, с одной стороны, на универсальные принципы «жизни» слова в вокальной музыке, с другой — на специфические, характеризующие вокально-производительную практику собственно немецкого языка. Динамические и темпоральные изменения, как и более сильные коартикуляционные слияния и связи, зачастую диктуются самой музыкой. С другой стороны, и в сольном исполнении, и в гомогенном хоровом необходимо обеспечить разборчивость вокального текста.

В реальности мы сталкиваемся с тем, что певцы зачастую не владеют произносительными нормами немецкого языка, вуалируя этот профессиональный недостаток с помощью своеобразной дикционной «каши». При этом в оправдание можно нередко услышать даже мысль о том, что немецкий язык якобы немзыкален. Художественная практика великих немецких певцов, к примеру Фишера Дискау или Элизабет Щварцкопф, убедительно опровергает это утверждение.

Любое физиологическое пропевание немецкого текста характеризуется оптимальным соотношением напряжения и разрешения. В его основе лежит артикуляционная база литературного произношения. В пении можно согласиться с увеличенной звонкостью, в большей мере выраженной ассимиляцией гласных звуков с соседними назальными согласными и отсутствием придыхания.

В целом внимание следует обратить на четкую артикуляцию согласных. Следствием декламации речевых текстов в опере и оперетте оказывается нечистый тон, хриплый звук. С одной стороны, это объясняется тем, что певец не сумел найти естественной речевой tessitura. С другой — неудовлетворительной артикуляцией согласных. Индифферентная tessitura для баса G-A, баритона A-H, тенора (в том числе высокого) c, альты g-a, меццо-сопрано a-h, сопрано (в том числе колоратурного) c<sup>1</sup>.

Вокальные гласные артикулируются с бóльшим резонансом. Именно он во многом определяет тембр голоса, художественное воздействие на слушателя, естественность музыкального высказывания. Нюансировка обусловлена речевой ситуацией и музыкальным исполнением.

В большинстве случаев в пении требуется мягкая атака, хотя возможна также и физиологическая твердая (твердый приступ). Способ и тип атаки в основном зависят от эмоциональной стороны и темпоральных моментов. Твердая атака диктуется чаще всего особенностями акцентуации. В этом случае она используется так же, как и в речи. Мягкая атака, характеризующая в первую очередь стиль легато, или физиологическая твердая помогают полноценно компенсировать перетягивание слоговых ауслаутов. В словах же с гласным в анлауте следует избегать как чрезмерно твердой, так и мягкой атаки. Полное же отсутствие атаки приводит к смыслоразличительным ошибкам. Приведем примеры из хоровой литературы: *weicht ihr Trauergeister (Weichtier)*; *nie kann ohne Wonne (Kanone)*; *ein stolzer Adler (Radler)*; *uns erlöset hat (unzerlöset)*.

С целью избежать «перетекания» одного слова в другое певцам порой рекомендуется перед произнесением гласного в анлауте мысленно представить согласный [h], рассматриваемый некоторыми фонетистами как особый придыхательный приступ гласных. Не возражая в принципе против такого приема в сольном пении, предостережем от чрезмерного увлечения им в хоровом исполнении. Когда указанный звук «мысленно представляют» сорок и более артистов хора, нельзя исключить, что кто-то и произнесет его. В результате опять-таки

получаем смысловой сдвиг, например: ...*schuf Gott Himmel (H)und (H)Erde; Es steht (h)ein Lind (Hein Lind); O Haupt voll Blut (h)und Wunden (Bluthund)*.

Звонкие ауслауты и анлауты между словами отграничиваются легким снятием тона. Переходы такого рода возможны между гласными, дифтонгами и звонкими согласными.

Что касается количественно-качественных характеристик гласных звуков, отметим, что нейтрализация их позволительна лишь в высоких регистрах сопрано. Во всех остальных регистрах сохраняется типичный звуковой характер. Долгота и краткость вокальных гласных обуславливается длительностью нот.

Увеличение либо уменьшение степени огубления, раствора челюсти, носоглотки, напряженности артикуляции, равно как и недостаточный контакт переднего края языка с нижними резцами влечет за собой изменение окраски гласных. Особенно это заметно в выдержанных вокальных звуках.

Не следует утрировать напряжения речевого аппарата при произнесении долгих закрытых гласных. Сохраняется характер закрытых и открытых гласных. Особенности артикуляции, которые обусловлены самой музыкой, требуют более подробных пояснений преподавателя. В целом же описание физиологической вокальной артикуляции гласных совпадает с общепринятой речевой. Поскольку именно в пении речевые артикуляционные ошибки особенно заметны, к ним желательнее отнестись более пристально.

Следует сконцентрировать внимание на произношении редуцированного [ə] в аффиксах. В пении в отличие от речи этот звук реализуется всегда, к тому же с более сильным резонансом, сближаясь тем самым со звуком [ø:]. Особо тщательной артикуляции этот звук требует в хоровом исполнении.

Звук [ə] в конечном слоге не привязан к звучанию корневого слога. В больших длительностях на этом звуке необходимо своевременно перейти на *diminuendo*.

Дифтонг в пении (как и в речи) также представляет собой односложное сочетание двух гласных компонентов. Увеличение выдержки звука требует более тщательной артикуляции. Певческая артикуляция дифтонгов в кратких длительностях соответствует речевой. В случае увеличенной длительности в рамках какой-либо фигурации первый гласный выдерживается практически до конца, а затем к нему максимально быстро присоединяется второй. Прежде всего эту особенность следует учитывать в хоровом пении.

Темпоральные изменения гласных приводят к сдвигу и в соотношении гласный — согласный. В таком случае согласный звук в пении артикулирует перед тактовой долей гласного, рассматривая его как своего рода форшлаг.

При описании согласных рекомендуется исходить из того, что в вокальной практике пропеваются не одни лишь гласные. Большое значение имеет также и реализация согласных. Одновременно следует учитывать некоторые особенности певческих согласных в сравнении с речевыми. Все ошибки в произношении согласных в пении также более заметны, чем в речи.

По сравнению с речью все звонкие согласные характеризуются более интенсивным звучанием, благодаря чему обеспечивается хорошая вокальная дикция. В первую очередь это касается назальных и звонких спирантов (фрикативов). Таким образом, певец особое внимание уделяет усвоению артикуляции звуков [b], [d], [g], [v], [z]. Произнесение глухих согласных допускает некоторую редукцию. Так, например, смычно-взрывные в ауслаутной позиции в рамках музыкальной фразы артикулируются без аспирации. У глухих спирантов несколько уменьшается шум трения. Такая редукция, однако, не должна влиять на разборчивость текста и ни в коем случае не должна приводить к ассимиляции с соответствующим звонким согласным.

Следует избегать портаменто (отчетливого разделения) между звонкими согласными, особенно между [m], [n], [l], [v], [z], [r] и гласным. Эти звуки пропеваются уже на высоте гласного.

В работе над немецким [R] следует учитывать различие, существующее при артикуляции этого звука в речи и в пении. Увулярный [R] способствует занижению тона и отста-

ванию в переходе к следующему, что недопустимо в хоровом и ансамблевом пении. Отсюда преобладание в пении переднеязычного [r]. Заметим, что такой способ произнесения согласного допустим и в австрийской, и в южнонемецкой традиции. Следует, однако, предостеречь от утрированного произнесения звука, вполне достаточно двух вибраций.

Встречаются исключения, диктуемые художественными задачами. Так, например, во вступительном хоре *Herr, unser Herrscher* («Господь, спаситель наш») из оратории И.С. Баха «Страсти по Иоанну» в исполнении Кеттвицкого ансамбля имени Баха совместно с хором студентов Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки в рамках фестиваля И.С. Баха (октябрь 2008 года) дирижер Вольфганг Клэзенер требовал от исполнителей мощного, объемного, раскатистого [r]. Тем самым акцентировался светлый характер музыки, которая в отличие от «Страстей по Матфею» не является музыкой собственно пассионов. Согласно протестантской теологической традиции Иисус не страдает, с самого начала он предстает Вседержителем, которому подвластно все сущее. Именно поэтому в заключительном хоре *Ruht wohl* («Мир вашему праху») поется: «Мы не оплакиваем смерть Иисуса».

В приведенных ниже позициях раньше также преобладало использование переднеязычного [r], однако в настоящее время наблюдается очевидная тенденция к вокализации вибранта, когда он утрачивает характер согласного и произносится как редуцированный гласный неопределенного тембра [α] (оба варианта существуют в качестве равноправных).

Позиционные условия употребления вокализованного [α]: а) в префиксах *er-*, *her-*, *ver-*, *zer-*; б) после долгого гласного (за исключением [a:]) в одно- и многосложных словах в ударной или безударной позиции (*vor*, *hört*; *Erde*, *fürwahr*); в) в суффиксе *-er* (*einer*, *Mitternacht*, *düstern*).

Подводя итог сказанному, еще раз отметим, что строгое следование речевой орфоэпии не всегда возможно в вокальной практике. Умелое сочетание в вокальном искусстве речевой и вокальной норм (задача сама по себе достаточно трудная) будет залогом профессионального становления студента-музыканта.

#### Литература

1. Лившина С.Н. Резонанс гласных звуков [Текст] // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. — № 4 (16). — С. 19-22.
2. Grosses Wörterbuch der deutschen Aussprache [Текст] / Leipzig: Bibliogr. Institut, 1982. — 600 S.
3. Kohler K.J. Einführung in die Phonetik des Deutschen [Текст] / K.J. Kohler. — 2. Auflage. Erich Schmidt Verlag GmbH, Berlin, 1995. — 251 S.
4. Krech E.-M. Standartaussprache im Spannungsfeld von Norm, Normierung und Realisation [Текст] / E.-M.Krech // DaF. — 1999. — N3. — S. 135-141.
5. Trubel G. Die Sprache im Chorgesang [Текст] / G. Trubel. — Verlag Singende Gemeinde, Wuppertal, 1990. — 49 S.

© Зелексон Л.А., 2011

### МОДУЛЬНЫЙ ПРИНЦИП ИЗУЧЕНИЯ КУРСА «ОСНОВЫ ФИЗИКИ И ЭЛЕКТРОНИКИ» В КОНСЕРВАТОРИИ

Предлагается методика преподавания курса основ физики для студентов-звукорежиссеров музыкального вуза на основе модульного принципа обучения и использования компьютера.

*Ключевые слова:* физика; звукорежиссер; модульное обучение; компьютер

Изучение курса физики в гуманитарных вузах в отличие от технических имеет принципиальные особенности. Во-первых, студенты-«гуманитарии», как правило, имеют слабую базовую подготовку по физике и математике. Во-вторых, у них в основном отсутствует мотивация к изучению этого предмета, преобладает отношение к нему как к необязательному.

Вышесказанное более чем справедливо и по отношению к студентам консерватории — будущим звукорежиссерам, в основной своей массе вообще не имеющим законченного среднего образования. В то же время преподаватель обязан придерживаться примерной программы предмета, которая излагает основы его содержания и требования государственного образовательного стандарта. Налицо явное противоречие между конечной целью и «стартовыми условиями».

На наш взгляд, выход из этой ситуации возможен, и основан он на двух основных положениях: 1) качественное изменение подхода к основам преподавания данного предмета в консерватории в отличие от традиционного — на основе модульного принципа и 2) широкое использование компьютеров в процессе обучения. Детальной разработке этих принципов и посвящена настоящая работа. Приведем основные тезисы в пользу целесообразности такого подхода.

1. Как известно, сущность модульной технологии состоит в том, что взаимодействие преподавателя и студентов в учебном процессе осуществляется на принципиально новой основе: с помощью модулей обеспечивается осознанное самостоятельное достижение студентами определенного уровня подготовки. Принцип модульного обучения выражает прежде всего целенаправленность обучения, которая способствует формированию мотивации в обучении. Использовать модульную технологию можно как при изучении новых тем, которые студенты способны освоить самостоятельно (материал основан на ранее изученном), так и при закреплении, обобщении и систематизации изученного материала. Преподаватель на этих занятиях выполняет роль консультанта, корректирует и направляет работу студентов. Все эти условия являются благотворной почвой для развития у них способностей использовать имеющиеся знания в новых ситуациях. Модульное обучение обеспечивает самостоятельность приобретения дополнительных знаний к уже известным и осуществление их переноса в новые условия, студент учится самостоятельно организовывать усвоение нового материала. Кроме того, модульное занятие позволяет дать материал не только в большем объеме, но и углубить и расширить знания, умения и навыки по данной теме.

Задача преподавателя — смоделировать содержание учебной дисциплины на весь период обучения, отобрать важнейшие теоретические сведения, научные факты, спрогнозировать результаты обучения, продумать способы их достижения.

В таблице приведена примерная структурно-логическая схема, дающая представление о блочно-модульном построении изложения содержания дисциплины.

<b>Блок</b>	<b>Модуль</b>
1. Механика	1.1. Механика материальной точки 1.2. Законы сохранения 1.3. Механика твердого тела 1.4. Механика сплошной среды
2. Электромагнетизм	2.1. Электростатическое поле в вакууме 2.2. Электростатическое поле в веществе 2.3. Магнитное поле в вакууме 2.4. Магнитное поле в веществе 2.5. Постоянный электрический ток 2.6. Переменный электрический ток
3. Физика колебаний и волн	3.1. Колебательные и волновые процессы 3.2. Интерференция и дифракция 3.3. Взаимодействие электромагнитных волн с веществом
4. Квантовая физика	4.1. Квантовая природа излучения 4.2. Физика атомов и молекул 4.3. Зонная теория твердого тела

В начале работы над модулем перед студентами ставится цель, какие формулы, методы, физические теории они должны знать. По мере раскрытия содержания модуля в ходе чтения лекций, знания студентов систематизируются, вопросы, возникающие по ходу изучения модуля, приобретают все более осмысленный характер. Изучение модуля завершается зачетом. Формой зачетного урока может быть, например, выполнение дифференцированной самостоятельной работы или работа с тестовыми заданиями.

2. С точки зрения новых возможностей, открывающихся с использованием компьютеров, преподавание физики занимает особое место. Это связано с тем, что, помимо обучающих и контролирующих компьютерных программ, получающих все большее распространение в преподавании самых разных предметов, в физике имеется возможность использовать компьютерное моделирование многих изучаемых явлений.

Физика — наука экспериментальная, ее всегда преподают, сопровождая демонстрационным экспериментом. Использование компьютеров в обучении физики меняет методику ее преподавания как в сторону повышения эффективности обучения, так и в сторону облегчения работы преподавателя.

При этом сам процесс обучения становится качественно иным, более плодотворным, чем при традиционном методе (лекции, семинары и т. д.), — он превращается в интерактивный. В частности, у студента появляется возможность самому экспериментировать, меняя начальные условия той или иной физической модели и наблюдая при этом за вызванными этим изменением описываемого процесса. Отметим к тому же, что сейчас имеется возможность использовать разнообразные программы по физике высокого качества, в изобилии имеющиеся в Интернете.

Все вышесказанное полностью относится и к курсу физики, изучаемому студентами консерватории — будущими звукорежиссерами. Поэтому, на наш взгляд, преподавателю на занятиях основной акцент целесообразнее сделать на объяснении основополагающих, фундаментальных принципов физики, а «иллюстрацию» вытекающих из них следствий проводить уже с использованием компьютера. Более того, многие частные вопросы физики, для которых разработаны различные интерактивные физические модели, студенту нетрудно изучить самостоятельно и таким образом частично компенсировать недостаток времени, отводимого на изучение данного курса. Эта задача облегчается тем, что сейчас нет студента, не владеющего компьютером.

Таким образом, компьютеризация преподавания физики в консерватории позволяет существенно уплотнить занятия, сделать их более продуктивными, а знания студентов — прочнее и глубже.

#### Литература

1. Образцов П.И. Информационно-технологическое обеспечение учебного процесса в вузе // Высшее образование в России. — 2001. — № 6. — С. 46–50.
2. Талызина Н.Ф. Технология обучения и ее место в педагогическом процессе // Современная высшая школа. — 1977. — № 1. — С. 21–35.

**ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

© Журов Ю.С., 2011

**ТИПОЛОГИЯ ДИРИЖЕРСКИХ СХЕМ  
В ИЗМЕРИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕТРИКИ**

В статье представлен теоретико-дирижерский взгляд на проблему музыкальной метрики. Автор рассматривает отношение метра и размера как функциональное, на конкретных примерах демонстрируя основную и переменную функции размера.

*Ключевые слова:* метр; размер; дирижерская схема; типология

В измерительной системе музыки структурная организация метрики представлена размером и выражается в его показателе отношением метра к величине метрической доли.

Действие отношения работает по принципу соответствия таким образом, что с изменением продолжительности тактовой доли изменяется и число долей в размере (например, когда  $\frac{6}{8}$  дирижируют «на два»).

Однако не является ли этот заявленный мною принцип допущением? Он никак не затрагивает размер: не приводит цифровой показатель размера в соответствие с теми показателями метрики, которые, как это часто встречается, в музыке изменяются.

А как видит соотношение метра и размера теория дирижирования? Она говорит, что с изменением метрической структуры выставленный композиторами размер перестает соответствовать реальному метру сочинения [1]. Например, в хоровых фрагментах «Огни погашены» Рахманинов ставит размер  $\frac{6}{8}$ , в то время как реальная их метрика двудольная. Или хор «Звоны победные» Грига: метрика хора четырехдольная, а композитор ставит двудольный размер,  $\frac{2}{4}$ . То же и «Вальс» Гуно: величина метрической доли равна такту, а выставленный размер  $\frac{3}{4}$  указывает на метр, равный четверти.

Примеры можно продолжать. Но и этих достаточно, чтобы теоретико-дирижерский взгляд на интересующую нас проблематику получил достаточно ясное развернутое изложение.

А как объясняет несоответствие метрик теоретическое дирижирование, ведь известно, что несоизмеримости не могут и соотноситься?! Почему композиторы все же указывают «нереальные» размеры в своих сочинениях?

Объясняет тем, что «как бы композитор ни был пунктуален в своих записях, он часто в силу несовершенства этих обозначений не может постоянно и точно указывать метр своего сочинения. Во-первых, есть размеры, которые при существующем способе записи вообще невозможно отобразить, и тогда вынужденно проставлять размер, вовсе не выражающий реальный метр произведения. Во-вторых, в размере указываются не обе основные метрические единицы (доля и такт), а лишь низшая из них — доля. В процессе движения метрическая сторона музыки может изменяться, и не все эти изменения возможно и целесообразно записывать» [1, 78].

Объяснение кажется нам неубедительным, но проблема сформулирована: композиторы выставляют размеры, выражающие метр, но выставленные размеры отображают ли изменение метра?

**1. Функциональная система**

Когда элементарная теория музыки предлагает определять метр по цифровому показателю размера, то для нас важно не то, что размер цифровой, а то, что показание размера является действием метра.

Существующие взгляды на характер отношения метра и размера принципиально различны. Так, для элементарной теории оно является цифровым. Согласно ей, структура музыкальной ткани выражается верхней цифрой размера [3, 41]. Напротив, дирижерская теория считает, что соотношение реального метра и размера далеко не всегда столь прямолинейно и элементарно, как оно представляется элементарной теорией. По мнению дирижеров, метрика сочинения выражается размером далеко не всегда [1, 78].

Я рассматриваю отношение метра и размера как функциональное. Для меня размер отображает всегда только реальный метр. При этом исхожу из того, что в измерительной системе размер и метр вступают в отношение иного, нецифрового порядка, основанного на непосредственной зависимости их друг от друга на принципе соответствия. Согласно ему, действием размера является его указание на метр. И это действие выражать метр является функцией размера.

Отображать метр я называю основной функцией размера в отличие от переменной (см. далее) [2, 59]. Например, дирижирование «на два» является основной функцией размера  $2/4$ .

Поясним с другой стороны. Так как размер отображает метр, то в своих отношениях к метру он выступает его функцией. Поэтому метрика сочинения функционально выражается размером и (согласно теории музыки) отображается соответствующим этой функции типом (формой) дирижерской схемы. Например, дирижирование по двудольной схеме является основной функцией размера  $2/4$ .

Действие выражения сформулировано элементарной теорией. Она объясняет явление отображение тем, что в простых размерах верхняя цифра показателя — 2 или 3 — совпадает с числом долей метра:  $2/4$ ,  $3/4$  [3, 41]. Но как раз на этом совпадении и основано действие принципа соответствия, которое я называю функцией. По сути дела, элементарная теория раскрывает механизм функционирования размера. В нем величина доли метра выступает устойчивый метрической единицей. Например, для выполняющего основную функцию размера  $2/4$  метрической единицей может быть только четверть. Она не может выражаться (соответствовать) также восьмой или половинной, как это характерно для переменной функции.

Для того чтобы размер выполнял основную функцию, необходимо соблюдение трех условий: 1) постоянство величины тактовой доли; 2) постоянство числа долей в такте; 3) постоянство акцентной схемы такта.

Но механизм постоянства действует не всегда, потому что, как известно, метрическая структура сочинения может изменяться. И с нею соответственным образом должна измениться и функция нашего размера.

Но почему функция, а не сам размер? По дирижерской теории «двум разным метрическим структурам соответствуют и два разных размера: вместо  $6/8$  будут  $6/8$  и  $2/4$  [1, 79]. Но мы должны задаться вопросом: какие изменения метра влекут за собой перемену размера, а какие — его функции? Согласно элементарной теории, размер меняют те изменения, которые относятся к метру — метрические. Таковы переменные размеры:  $2/4$ ,  $3/4$  и т. д., то есть размеры, изменяющиеся количеством счетных долей [3, 41]. Понятно, что нас не могут интересовать переменные размеры. Мы оставляем их в стороне как размеры, выполняющие основную функцию.

Другое дело структурные изменения метра. Они совершаются в такте, меняют его внутреннее метрическое строение: величину доли, количество долей, акцентуацию. Все эти «внутренние дела», конечно, никак не коснутся размера  $6/8$ , потому что теперь двудольная метрика —  $2/4$  — является функцией его, шестидольного. И я говорю: функции размеров, отображающих структурные изменения метрики, называются переменными.

Вывод: структурные метрические изменения музыкальной ткани сочинения не меняют размер, но изменяют его функцию.

Далее. Функциональные изменения выражаются размером согласно заявленному нами принципу соответствия. Проверим этот наш принцип.

Объясняя основную функцию, мы говорили, что в простых размерах показатель — 2 или 3 — соответствует числу долей метра:  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ . Это объясняло нам механизм действия функции: двудольная метрика выражается только двудольным размером.

Теперь же, исследуя переменную функцию, мы должны показать, что двудольным размером —  $\frac{2}{4}$  — можно выразить не только двудольный метр, но также, например, и однодольный, если тактовая доля переменит свою метрическую величину. Допустим, что она теперь половинная. Но тогда и такт стал однодольным. И тогда по принципу соответствия число доли такта — 2 — соизмеряется уже не только цифре 2, показателя числа долей нашего размера, но и цифре 1. Почему одновременно двум цифрам? Потому что в такте половинная доля является однодольной и в то же время двудольной. Ибо, как двудольная, она представляется частями однодольной (внутридолевая пульсация), которые при случае становятся основными метрическими единицами (с основной функцией). Потому размер ( $\frac{2}{4}$ ) и не меняет метрический показатель. Нет надобности, он соответствует обоим метрам. Они (размер и метр) соизмеримые величины, измеряются одинаковой мерой. Поэтому переменной функцией размера является дирижирование по однодольной схеме (переменная, потому что переменилась величина метрической доли). А основной — дирижирование по двудольной.

Элементарная теория права, когда говорит, что метрическая структура сочинения выражается размером. Но она не объяснила, почему выражается. Мы выяснили: потому что размер — это функция метра.

Но тут требуется уточнить. Метр выражается в размере функционально, но определяется в его цифровом показателе. Например, основной функцией размер  $\frac{2}{4}$  указывает дирижеру на двудольную схему тактирования. Показателем он дает ему всю метрическую информацию о структуре музыкальной ткани.

Другое дело, когда структура переменяется. Размер не меняет свой показатель. Функционально он «предлагает» однодольную, четырехдольную и восьмидольную схемы. И этого достаточно. Какую выбрать, дирижеру подскажет метрическая структура сочинения, так как в показателе размера мы теперь знаем, определена (в точности показана) дирижерская доля, размер доли, ее метрическая акцентация. Например, дирижер выбирает однодольную схему тактирования, потому что дирижерская доля (взмах) равна такту, она единственная в нем и имеет только один акцент.

Случаи несоответствия размера метру в музыке исключены. Композиторы не выставляют размеры ошибочно. Совершенна и система записи размеров. Конечно, один и тот же материал можно мыслить в различных метрических структурах, например и в шестидольной, и в двудольной. Но отражающий из размер ( $\frac{6}{8}$ ) верен, так как функционально соответствует любой из них.

Если количество дирижерских взмахов в такте не совпадает с количеством метрических долей, указанных в размере [1, 86], то это значит, что оно совпадает с другим количеством долей размера, или, говоря иначе, размер выполняет, например, не основную, а переменную функцию. Так, хор «Звоны победные» («Олаф Тригвазон» Грига) [1, 87]. Авторский размер  $\frac{2}{4}$ , но предлагается дирижировать «на четыре». Количество взмахов дирижера не совпадает с цифрой 2 показателя размера  $\frac{2}{4}$ . Однако показатель 2 соответствует не только двум взмахам дирижера, но также и четырем («на правах» внутренней пульсации) — вспомогательным единицам с признаками основной метрической единицы, равной восьмой.

Вывод. Изменилась функция размера  $\frac{2}{4}$ . И он соответствует четырехдольной структуре фрагмента.

В том-то и заключается переменность функции, что цифра 2 показателя размера  $\frac{2}{4}$  соответствует также и цифрам 1 и 4 (и восемь). Размер верно отображает метр, и измененная схема точна. И нет никаких причин с изменением метра переменять размер.

## 2. Схемообразующая система

Считается, что «указание размера (метра), поставленные в начале произведения, не всегда обозначают схему тактирования» [4, 66].

Но почему? Размер  $\frac{2}{4}$  укажет на двудольную схему, если число долей метра этого размера определится цифрой показателя — 2. Однако со сменой в сочинении метрической доли на половинную верхняя цифра показателя — 1 совпадает с числом долей метра этого сочинения — 1. И теперь размер  $\frac{2}{4}$  укажет дирижеру однодольную схему тактирования.

Вывод. Размер определяет типологическую классификацию дирижерских схем — типологию, основанную на различиях постоянства и переменчивости метрического склада структуры музыкальной ткани сочинения.

По этой классификации мы имеем следующие типы дирижерских схем: а) основные, б) переменные. Так как размеры указывают схемы функционально, метром, функцией которого они являются, то и обозначаемые ими схемы всегда конкретны и определены. Например, размер  $\frac{2}{4}$  указывает на схему двудольную — основную и на схему однодольную, четырехдольную, восьмидольную — переменную. Дирижеру остается только выбрать ту из них, которая соответствует метрической структуре музыки или ее фрагменту. Конечно, свой выбор ему придется соотнести и «с требованиями художественной исполнительской перспективы сочинения» (Чесноков). (О чем мы из-за специфической направленности темы нашей статьи, захватившей наше внимание на выяснение особенных сторон дирижерской метрики, фактически ничего не сказали. В частности о том, что акцентная схема такта — это норма, с которой реальная акцентуация должна быть соотнесена, но которая может не реализоваться в звучании из-за потребностей художественного исполнения музыки. Или о том, что выразительная сторона музыки оказывает сильное влияние на рисунки дирижерских схем и т. д.)

Но которую из схем выбрать? Ответ очевиден: ту, что соответствует метру. «Дирижер должен исходить из закономерностей музыки, внимательно анализируя ее метрическую структуру» [4, 49].

Определиться с основным типом (формой) схемы не представляет для дирижера ничего особенного, ибо метрика не меняется: двудольная дирижируется только по двудольной схеме, трехдольная — только по трехдольной и т. д.

Другое дело переменный тип. Отличающаяся изменчивостью, эта особенность метрики ставит перед дирижером проблему выбора схемы. Ведь теперь наш принцип соответствия проявляет себя иначе: например, двудольной схеме соответствует не только двудольная метрика, но и четырехдольная, и пятидольная и т. д.

Нельзя не видеть, что музыкальная измерительная система предопределила отношение метра и размера тем, что разделила их по назначению определять выбор схемы тактирования.

Размеру условлено выражать метрическую структуру присущими ему типическим формами схем тактирования. В книге «Техника дирижирования» Мусин отдал этим формам целую главу, названную им «Схемы тактирования» [4, 48–68]. Из нее следует, например, что размер  $\frac{2}{4}$  не дирижируют иначе, как только «на два», «на раз», «на четыре», «на восемь».

И потому, встретив сочинение, написанное в двудольном размере, наш дирижер уже заранее осведомлен о всех возможных схемах тактирования этим размером. «Двудольная схема тактирования применяется в дирижировании размерами  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$ , а также  $\frac{6}{16}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{6}{4}$ , если они обозначаются двумя ударами» [4, 49].

Метр: его назначение в системе измерения — предложить, какую из условленных размером схем выбрать для дирижирования. Метр указывает схему метрической структурой. Она нам уже известна. Повторим. Ею является единица дирижерского взмаха (величина доли), количество дирижерских взмахов (величина такта), акцентная схема такта (выявление в нем соотношения сильных и слабых долей). То есть в зависимости от контекста метр определяет одновременно разные функции — основную и переменную.

Рассмотрим на примере хора И. Мельника «Кто, волны, вас остановил», каким образом измерительная система направляет дирижера к выбору схем тактирования.

В сочинении нам интересны два фрагмента. Эпизод «Взыграйте, ветры» изложен в размере  $\frac{3}{8}$ , в характере «бодро, решительно». Размер  $\frac{3}{8}$  предлагает (согласно Мусину) два варианта схем: трехдольную и однодольную. Какую из них выбрать, наш дирижер обращает-

ся к метру сочинения. Его структурное построение характеризуется одним дирижерским взмахом, равным такту и имеющим один акцент. О том, что эпизод дирижируют «на раз», подсказывает и художественная сторона музыки — мятущийся образ. Однако группировка тактов двудольная. На это указывает акцент — вершина четырехтактовой фразы. Окончательное решение дирижера: взяв за дирижерский взмах такт, группируя такты, дирижировать по двудольной схеме.

В следующем эпизоде «Где ты, гроза» из двух условленных размером  $\frac{3}{8}$  схем дирижер выберет трехдольную. Его выбор определен метром: дирижерский взмах равен восьмой, количество взмахов три, акцентная схема имеет одну сильную тактовую долю. Такой выбор соответствует и исполнительской перспективой: ключ свободы художественно решен выбором медленного темпа и двумя дополнительными неметрическими акцентами в такте.

Получается, что двум разным метрическим структурам (однодольной — «Взрывайте, ветры» и трехдольной — «Где ты, гроза») композитор предпосылает один размер  $\frac{3}{8}$ . Что это, противоречие? Нет, размер поставлен правильно. Он соответствует той и другой метрике. Но наше представление соответствия размера окажется ошибочным, если мы, пройдем мимо его функциональности<sup>1</sup>.

То обстоятельство, что дирижерские схемы, отражая метр, не затрагивают размера, и приводит теоретическое дирижирование к отрыву размера от его функции отображать метр. Это ошибка.

#### Примечания

<sup>1</sup> Так как все сложные размеры составлены из простых, то и свойства их являются свойствами простых размеров. И мы лишь ради простоты изложения обращаемся к примерам простых размеров: все сказанное равно относится и к сложным размерам.

#### Литература

1. Гаркунов Е.Н. Соотношение метра, размера и дирижерской схемы // Вопросы музыкальной теории и педагогики. — Горький, 1975.
2. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Теоретические основы гармонии. — М., 1965.
3. Алексеев Б.К. Элементарная теория музыки. — М., 1986.
4. Мусин И.А. Техника дирижирования. — Л., 1967.

© Ван Чженчжен, 2011

### ВТОРАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ ИЗ ЦИКЛА *LUDUS TONALIS* П. ХИНДЕМИТА: ПРОБЛЕМА СТИЛЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Статья посвящена одному из наиболее ярких сочинений П. Хиндемита — *Ludus tonalis*. Несмотря на значительное количество научной литературы о данном произведении, проблема его стиля изучена недостаточно. В статье на основе анализа второй интерлюдии выявлен стилиевой диалог с творчеством французских клавесинистов и импрессионистов. Отмечены некоторые особенности исполнения интерлюдии.

*Ключевые слова:* Хиндемит; *Ludus tonalis*; стилиевой диалог; французские клавесинисты; Дебюсси; Равель; интерпретация.

*Ludus tonalis* — одно из самых известных произведений Хиндемита для фортепиано. Произведение имеет богатую исследовательскую традицию в музыковедении: ему посвящены очерки, статьи, разделы монографий. На примере цикла проанализирована концепция тональности и особенности полифонического стиля композитора (работы Т. Левого, Ю. Этингера, О. Тер-Оганезовой, Л. Бергер и др.), отдельно исследована проблема фуги (И. Цахер). *Ludus tonalis* неоднократно рассматривалось в диалоге с циклом «Двадцать четыре прелюдии и фуги» Д. Шостаковича (Т. Левая, Ю. Этингер), на его материале выявлялись

стилевые пересечения с традициями барокко (Н. Коринфская), многие исследователи проводили параллели с ХТК И.С. Баха. И все же произведение поистине неисчерпаемо как для музыковедческого исследования, так и для исполнительской интерпретации.

Задача данной статьи — более детально рассмотреть проблему стиля в одной из интерлюдий цикла, обратив внимание на особенности диалога Хиндемита с французской музыкальной культурой. Поводом для рефлексии помимо самого музыкального материала послужили некоторые параллели с творчеством Рамо, отмеченные в работах Т. Левоу, Н. Коринфской, а также наблюдения И. Цахер над стилем композитора и собственный исполнительский опыт.

Обращение композитора к стилевому диалогу в *Ludus tonales* не случайно. И. Цахер отмечает, что произведение представляет собой «исключительное по масштабу стилистическое и семантическое обобщение», объясняя это тем, что написано оно после мировоззренческого кризиса и призвано воплотить творческое кредо автора. Интересно, что многообразные стилевые аллюзии возникают именно в интерлюдиях, олицетворяя, по мнению исследовательницы, «некую мировоззренческую нестабильность», в то время как фуга «воплощает конструктивное начало, демонстрируя характерно хиндемитовский способ организации» [5, 74].

Обратимся к анализу интерлюдии № 2 в интересующем нас аспекте. Ее музыка отличается проникновенной и вместе с тем чуть отстраненной лирикой, тонкостью, изысканностью. Интерлюдии предпослано авторское обозначение *Pastorale, moderato*, что указывает на вполне определенный жанровый прототип и отсылает к эпохе французского рококо.

Как известно, родиной пасторали как музыкального жанра является Сицилия, где она представляла собой лирическое произведение на темы из сельской жизни. В XVII–XVIII веках она распространяется и в других странах Европы. Особенности жанра является размер  $\frac{6}{8}$  или  $\frac{12}{8}$ , средний темп, движение триолями и пунктирный ритм, певучесть (*Cantabile*). Пастораль этого периода похожа на старинный танец того же происхождения — сицилиану. В наиболее тонком и изысканном варианте оба жанра претворяются в миниатюрах французских клавесинистов (например, у Куперена и Рамо), а также в сонатах Скарлатти.

Царство «спокойных наслаждений» эпохи рококо, каким перед нами предстает пастораль в своем клавесинном варианте, отмечено всеми признаками своей предшественницы: размер  $\frac{6}{8}$  или  $\frac{12}{8}$ , мелодичность тематизма, умеренный темп. Сходство с сицилианой — в орнаментальности мелодии: ее пребывании в узком диапазоне, размытости благодаря развитой мелизматике. Анализируя проявление пасторальности в творчестве Куперена, А. Булычева отмечает, что сицилиана в отличие от своей родственницы жиги «всегда немного «рассеянна»: помимо меланхолии и пасторальности она воплощает еще одну важнейшую грань купереновского лиризма — мечтательность» [1]. Исследовательница отмечает преобладание пасторальности в пьесах, представляющих собой женские портреты («Освежающая», «Флора», «Волшебница»), считая их тонкой стилизацией балетных спектаклей своего времени. Приведем красноречивую цитату: «У Куперена находим те же мимолетные эмфатические интонации, которые составляли “язык чувств” клавесинных пьес Шамбоньера и Луи Куперена, опер Люлли, куртуазных арий Мишеля Ламбера: верхнюю камбиату, восходящий предъем, задержанный диссонанс, синкопу в трехдольном метре, ставшую прообразом купереновского *suspension* (буквально “повисания”), оттягивания звука, наполняющего его экспрессией. Парный прием к *suspension* — неожиданное продление звука, тоже своего рода “повисания”». Она также обращает внимание на любовь клавесинистов к органным пунктам, считая их эмблемой «спокойных наслаждений» пасторали.

Все отмеченные особенности наблюдаются и в музыке Интерлюдии. Однако Хиндемит здесь далек от стилизации. В соответствии с принципами неоклассицизма он значительно обновляет музыкальный язык, что проявляется прежде всего в области ладовой организации и гармонии.

Ведущую роль в формировании музыкального образа играют пластичность, гибкость мелодических фраз, специфическая интервалика мелодии, в которой особое место занимают

звучания кварто-квинтового строения (что очень характерно для стиля композитора), выразительная гармоническая логика, выражающаяся в неуловимых и красочных сменах тонально-гармонических поворотов (см. яркую смену бемольной сферы на диезную в т. 4–5).

Особую пластику и изысканность музыке придает терпкость и вместе с тем благозвучность интервальных последований — как известно, понятие интервала в творчестве и теоретическом наследии Хиндемита является основным. Прозрачное четырехголосие вносит особую краску в этот образ, создавая ощущение некоего рельефного и вместе с тем неуловимо-хрупкого, постоянно меняющегося начала. В числе стилизованных элементов — органичный пункт, сохраняющий семантику покоя и умиротворенности.

В таком виде музыка Хиндемита вступает в диалог с творчеством французских авторов более позднего времени — фортепианной музыкой Дебюсси и Равеля. В ней ощущается легкое дыхание импрессионизма.

Прежде всего оно возникает благодаря тонкой нюансировке. На протяжении 24 тактов пьесы постоянно происходит трепетная смена динамики в рамках от *pp* до *f*, причем в отличие от террасообразной динамики барокко здесь используется плавный переход с помощью крещендо и диминуэндо.

Еще один элемент этого стиля — параллельное движение квинтами (т. 3) и септаккордами (тт. 16–17). И. Цахер также отмечает свободную имитацию стиля импрессионизм в цикле, в частности, обнаруживая намек на «Дельфийских танцовщиц» в кульминации Интерлюдии [5, 80].

В мелодико-ритмической линии пьесы можно обнаружить и некоторое сходство с произведениями Равеля. Так, Менуэт из «Гробницы Куперена» и Интерлудию объединяет сходный тип «вращающейся» мелодии, хотя интонационно они разные.

#### Менуэт

#### Интерлюдия

Итак, рассмотренное сквозь призму стиля миниатюрное произведение оказалось предельно ассоциативным. Несмотря на ярко выраженное хиндемитовское начало, проявившееся, прежде всего в ладово-гармонической организации, в нем просвечивает целая галерея многократно отражающих друг друга стилизаций: французский неоклассицизм/импрессионизм — клавирное рококо — французский балет — народное искусство Сицилии. Подобный стилевой конгломерат требует особых интеллектуальных усилий от исполнителя. Не случайно Хиндемит отмечает в своем «Мире композитора», что звуки, изданные клавиатурой, как бы совершенно они ни были извлечены, «приобретают музыкальную ценность лишь, если их ставят во временные и пространственные связи друг с другом. Лишь тогда художник может убедительно создать их бесконечно тонкую градацию, беспрестанное

взаимодействие мельчайших динамических оттенков и соразмерных временных отрезков — всю чарующую пленительность хорошего фортепианного исполнения. И, несомненно, не рука его господствует в пределах микрокосма музыкального многообразия, а его интеллект как властитель исполнительской руки» [4, 229].

Лирический характер пьесы отражен в артикуляционных указаниях (легато) автора. Напомним, что Хиндемит сравнивал игру на инструменте с пением, считая, что если инструменталист «хочет по-настоящему возбудить своих слушателей интеллектуально и эмоционально, ему бы лучше сохранять близость с условиями вокального исполнения». Детализированная фразировка и дышащая нюансировка — яркое подтверждение этому.

Отдельного внимания заслуживает фактура Интерлюдии. Она сочетает в себе гомофонно-гармонический и полифонический склад, причем встречаются как фрагменты чистой линейной гомофонии, так и более разветвленные в фактурном плане эпизоды.

Продумывания требует и драматургический аспект этой миниатюры — несмотря на лаконизм масштабов, можно видеть, что Интерлюдия имеет свой ясно выраженный драматургический профиль: движение к кульминации, находящейся примерно в зоне «золотого сечения» (на звуках повторяющейся терции в верхнем голосе), и сокращенная реприза, основанная на постепенном возвращении к исходному настроению, эмоциональному модусу и динамическому состоянию. При этом можно заметить, что развитие пьесы следует логике драматургического *diminuendo* — заключительные такты пьесы (за исключением трех последних, где левая рука вновь уходит в низкий регистр) изложены на более высоком высотном уровне, отчего звучание пьесы приобретает бесплотно-ирреальный, истаивающий оттенок. Таким образом, выстроить эту композицию «по горизонтали» составляет здесь особую задачу для пианиста, равно как и совместить лирическое начало в ней с точным, четким и ясным прикосновением к клавишам, без звуковых «провалов» и ложной сентиментальности, озвучивая каждый нюанс.

#### Литература

1. Бульчева А. Обманчивая ясность поэзии рококо в клавесинных пьесах Франсуа Куперена // Музыкальная академия. 2001.
2. Коринфская Н. Модель барочной игры в *Ludus tonalis* П. Хиндемита. Дипломная работа. — Нижний Новгород, 2002.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. — М., 1974.
4. Хиндемит П. Мир композитора. Горизонты и ограничения. — Кембридж: Изд. Гарвардского университета, 1953, изд. 2-е, англ. Перевод К. Шахназаровой.
5. Цахер И. Фуга как феномен музыкального мышления. Бетховен. Хиндемит. Танеев. Шостакович. — М., 2005.

© Чжан Чуньцяцзы, 2011

### ФУ ЦОНГ: ОБ ИСТОКАХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА ПИАНИСТА

В статье раскрываются пути формирования пианистического мастерства одного из первых китайских пианистов, получивших мировое признание. Показано, что своеобразие пианизма Фу Цонга основано на плодотворном взаимопроникновении ценностей китайской, русской и европейской традиций.

*Ключевые слова:* Фу Цонг; Фу Лэй; А. Бронштейн; З. Джевецкий; китайский пианист.

По оценке многих современных музыкантов, китайский пианист Фу Цонг (р. 1934) относится к числу выдающихся пианистов XX века и может быть по праву назван «национальным гением». Удивительно, что начав свою творческую деятельность в 7-летнем возрасте, он

активно продолжает ее до сих пор, занимаясь в среднем по 10 часов в сутки. В репертуаре пианиста — произведения Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Дебюсси. Но особое место в нем занимает музыка Шопена. Не случайно через 160 лет после смерти Шопена Фу Цонг был назван «поэтом фортепиано», завоевав третью премию и став лучшим исполнителем мазурки в 1955 году на Международном конкурсе пианистов им. Шопена.

На русском языке информация об этом пианисте содержится только в книге Л. Григорьева, Я. Платека «Современные пианисты» [3], где очерчены лишь самые основные факты его биографии. В то же время было бы интересно проследить истоки становления пианизма в Китае, но рассмотреть условия его формирования не в целом, а как бы «изнутри», то есть сквозь призму становления отдельной выдающейся личности. С этих позиций особый интерес представляет путь формирования исполнительского мастерства Фу Цонга, выявление ключевых фигур и условий, повлиявших на его становление как музыканта.

Фу Цонг родился 10 марта в Шанхае (Китай) в интеллигентной семье. Его отец Фу Лэй является известным ученым, теоретиком искусства, переводчиком. Он был страстным поклонником французской литературы и первым перевел на китайский язык произведения Бальзака. Фу Лэй был близким другом Ромен Роллана и многих других французских деятелей искусства. Он обладал обширными познаниями в области китайской и западной культуры, глубоко понимал и ценил искусство, как филолог обладал очень точным и искренним стилем высказывания, что, несомненно, оказало огромное влияние на Фу Цонга и отразилось на его понимании искусства.

В дальнейшем отец и сын продолжали общаться, что нашло свое отражение в их переписке. В одном из писем, относящихся уже к более позднему периоду пребывания Фу Цонга в Польше, мы находим слова Фу Лэй о своей роли в жизни молодого пианиста: «Я пишу тебе не только потому, что хочу общаться, но и для более важных целей. Во-первых, я думаю, что мы должны больше говорить с тобой о музыке и об игре других пианистов, во-вторых, мне хотелось бы узнать обо всем новом, что происходит в Европе; в-третьих, благодаря нашей переписке ты должен научиться лучше выражать свои мысли и, наконец, я думаю, что должен быть всегда мысленно рядом с тобой, чтобы вовремя дать совет, чтобы быть твоим «зеркалом» и предупредить о возможных проблемах раньше, чем это сделает кто-то другой. Это относится как к жизни, так и к искусству, которым ты занимаешься» [6].

В своих наставлениях сыну Фу Лэй часто повторял: «Прежде всего ты должен быть человеком, после этого — художником и только потом музыкантом. Пианистом ты должен быть в последнюю очередь» [6]. Эти слова стали ориентиром для собственных представлений Фу Цонга об искусстве. Позднее он говорил на своих мастер-классах, что настоящий художник должен очень хорошо знать философию, религию, искусство и особенно литературу, чтобы культивировать в себе, прежде всего, духовные ценности. Это относится, конечно, не только к пианистам, но и вообще ко всем образованным людям.

Фу Цонг был очень благодарен своему отцу за помощь и поддержку. Он всегда вспоминал его ум, страдания, его одиночество и внутреннюю борьбу, которая происходила из-за невозможности находиться в гармонии с обществом, из-за противоречий между его идеалами и реальностью. В одном из своих интервью он с горечью говорил: «Перед тем как я покинул Китай, я получил одно из самых глубоких писем от своего отца, в котором он очень тонко и точно выразил свое мнение о нашем тяжелом положении. “Мы, — сказал он, — подобны траве, которая вырастает даже в самых холодных условиях, пробиваясь сквозь лед, и мы должны быть благодарны Богу за то, что мы все же живем”. Благодаря отцу я рано понял, что такое жизнь и рано повзрослел. Еще в детстве он познакомил меня с творениями бессмертного Шекспира, его трагедиями “Гамлет” и “Король Лир”. Он постоянно способствовал моему росту, даже когда я стал взрослым, он дал мне знание, но, что еще более важно, заложил в меня стремление к его умножению, которое бесконечно!» [6].

Роль отца в развитии гениального китайского пианиста, таким образом, трудно переоценить. Он заложил прочный нравственный фундамент в основу личности Фу Цонга, который даже получив большую известность, всегда оставался простым и искренним в обращении

нии с людьми. И, конечно, он создал основательную духовную базу, на которую уже получивший известность пианист опирался всю свою жизнь. В этом уважении к старшим, а также в приоритете духовного развития над материальным очевидны давние традиции китайской культуры, в особенности традиции конфуцианства.

Тем не менее для развития пианистического мастерства необходимо специальное обучение. Вот почему в 1941 году Фу Цонг начал брать уроки игры на рояле у итальянского пианиста Марио Пачи<sup>1</sup>, который в свою очередь был последователем великого Ф. Листа. Как известно, у Пачи обучались многие китайские пианисты, в числе которых — пианисты старшего поколения (Юй Бяньмин, У Или, Чжан Цзюньвэй) и тогдашние молодые музыканты (Чжу Гунн-и, Чжоу Гуанжэн), которые впоследствии стали известными концертирующими пианистами и педагогами [2, 8]. Обучение Марио Пачи было направлено прежде всего на развитие техники у своих учеников. По свидетельству Чэн Чженвея, приведенному им в статье «Как Фу Цонг учился музыке», педагог клал «медную пластинку на тыльную сторону его ладони и заставлял его так играть. Если не получалось — бил по рукам» [10, 19]. Очень большое внимание Марио Пачи уделял этюдам, делая упор на развитие силы и независимости пальцев. Бянь Мэн отмечает в связи с этим, что строгая пальцевая техника в итоге стала существенным признаком исполнения подавляющего большинства китайских пианистов [10, 19]. Исследователи подчеркивают, что этот метод применялся не только при исполнении классики (Бах, Моцарт, Бетховен), но и при исполнении произведений композиторов-романтиков (Шопен, Лист, Рахманинов), а также Прокофьева, Бартока и даже Дебюсси [10, 19]. Позже Фу Цонг осознал, что хотя Марио Пачи и заложил основы его технического развития, он в то же время способствовал появлению зажатости плечевого аппарата, который, согласно его методике обучения, не участвовал в игре [9].

После смерти Марио Пачи в 1946 году занятия прекратились, в связи с чем, а также из-за последующей революции наступил четырехлетний перерыв в обучении игре на фортепиано. Однако желание стать пианистом было столь велико, что Фу Цонг согласился занять место церковного органиста в Шанхае, пастор которой как раз искал себе помощника. Последний настоятельно рекомендовал юному пианисту продолжать свои занятия на фортепиано. Это было в 1947 году, когда Фу Цонг поступил в среднюю общеобразовательную школу Датун, куда его направили родители, сами они были вынуждены на время уехать в Куньмин из-за неблагоприятных политических событий в Шанхае. Для тринадцатилетнего юноши, получившего замечательное домашнее образование, пойти сразу в среднюю школу, минуя начальный этап, не составило особого труда.

После возвращения в Шанхай в 1950 году он учился в консерватории на фортепианном факультете в течение двух лет в классе пианистки Ады Бронштейн (р. 1912), продолжавшей традиции русской фортепианной школы<sup>2</sup>. Фу Цонг очень много занимался, усердно играя по 7–8 часов в день без перерыва. Именно в этот период окончательно сформировалась техническая база пианиста. По воспоминаниям А. Бронштейн, Фу Цонг был ее любимым учеником: «Друг попросил меня послушать, как он играет, когда я была очень загружена работой, но я уважаю друзей, поэтому все же нашла время для прослушивания. Это просто фантастика! Я услышала, как он талантлив. Видимо, у него был исключительный талант, интуитивное понимание музыки. Я услышала, как он играл “Французскую сюиту” Баха, и поняла, что он должен стать знаменитым. Я руководила его подготовкой и замечала, насколько тонко он воспринимал все то, чему его учат, этот пианист — самая большая награда для меня» [4].

Таким образом, среди истоков мастерства будущего национального гения — русская фортепианная школа.

Однако через год пианистка вынуждена была переехать в Канаду, так что занятия опять пришлось отложить.

В результате обучения мастерство Фу Цонга значительно выросло, о чем свидетельствует его успешное исполнение Пятого фортепианного концерта Бетховена в 1953 году с Шанхайским симфоническим оркестром. В том же году в Румынии состоялся четвертый Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Фу Цонг успешно прошел отборочный тур в

Китае и в качестве единственного китайского представителя принял участие в конкурсе пианистов, где ему удалось завоевать третью премию. На конкурсе он исполнил одну из прелюдий Скрябина. Несмотря на явный успех, Фу Цонг все еще ощущал недостаток профессионализма — слишком фрагментарным и непоследовательным было его фортепианное обучение. Однако очевидно, что выдающиеся успехи китайского пианиста не могли остаться незамеченными.

В 1954 году он получил направление в Варшавскую консерваторию, где поступил в класс профессора Збигнева Джевецкого (1890–1971) — одного из корифеев польской фортепианной педагогики, знатока и хорошего исполнителя музыки Шопена. Н.В. Буслаева приводит в своей диссертации характеристику Джевецкого как пианиста и педагога. Ссылаясь на воспоминания его ученицы Змыд-Дормус, она отмечает, что Джевецкий очень много концертировал, пропагандируя польскую музыку, причем его исполнительская манера со временем эволюционировала от объективности в исполнении музыки барокко и венского классицизма до смены стилевых ориентиров и обращения к музыке композиторов XIX века с их «романтическим теплом». Особое внимание пианист уделял музыке Шопена, исполнение которой отличалось интеллектуализмом, а также стремлением к точности и ясности исполнения.

Ценным для Фу Цонга качеством оказалась установка профессора на воспитание у своих учеников музыкальности. Близким его эстетическому кредо стало и акцентирование Джевецким интеллектуального начала в музыке и исполнении, подразумевающее тщательную проработку деталей, изучение логики строения произведения, стремление к чувству целого, уравновешенности отдельных элементов. Кроме того, с индивидуальностью китайского пианиста гармонировала и задача воспитания самостоятельности у студента (известна история о том, как однажды Фу Цонг ушел из дома, не сойдясь с отцом в оценке сонат Бетховена и продемонстрировав тем самым самостоятельность и независимость своих суждений в области музыкального искусства). Джевецкий же, напротив, уже с самого начала работы ученика над произведением настаивал на необходимости поисков собственной исполнительской интерпретации. Именно для того, чтобы избежать пагубного подражания, польский педагог практически не использовал метод показа на фортепиано, предпочитая словесные объяснения [1, 106–107].

Многие ученики Джевецкого получили мировое признание, став лауреатами международных конкурсов Шопена, вполне закономерно, что в их числе оказался и Фу Цонг. В марте 1955 года в числе 74 исполнителей из разных стран в качестве единственного китайского исполнителя он принял участие в пятом Международном конкурсе пианистов в Варшаве и занял третье место, получив также премию польского радио за лучшее исполнение мазурки. Это событие стало знаковым для истории китайского фортепианного искусства: впервые азиатский пианист добился столь выдающихся достижений.

Подводя итоги краткому экскурсу в область фортепианной подготовки Фу Цонга, отметим плодотворное сочетание нескольких факторов. Это, во-первых, первоначальные условия высококачественного домашнего образования и воспитания, заложившие ценностно-эстетические ориентиры у будущего пианиста. Во-вторых, сочетание установок лучших европейских (итальянских, польских) и русской фортепианно-исполнительских школ, способствующих становлению и развитию виртуозной техники и пониманию специфики фортепианного мышления. И, наконец, личностные качества, в числе которых нужно отметить невероятное трудолюбие и упорство в достижении цели, независимость в суждениях и в то же время парадоксальное сочетание преданности традиционной национальной культуре и открытости всему новому. В заключение приведем удачное высказывание Фу Лэй, которое с полным основанием можно отнести и к творческой деятельности его сына: «Если восточную мудрость соединить с западной энергией и энтузиазмом, то, вероятно, можно стать свидетелем появления новой культуры» [7].

## Примечания

<sup>1</sup> Марио Пачи (умер в 1946 году) — итальянский пианист, дирижер. Кроме концертной деятельности занимался педагогикой. Один из первых иностранных музыкантов в Китае, способствовавший становлению концертной жизни в стране.

<sup>2</sup> Ада Бронштейн — китайская пианистка, дочь русских эмигрантов. Ученица Бориса Матвеевича Лазарева — крупного русского пианиста, педагога, выпускника Санкт-Петербургской консерватории (класс А.И. Зилоти). Его жена — Кириена Александровна Лазарева — тоже из известной музыкальной семьи, дочь пианиста и педагога А.И. Зилоти, внучка российского мецената, создателя Третьяковской галереи — П.М. Третьякова [5, 276].

## Литература

1. Буслаева Н.В. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства: дис. ... канд. искусств. — Нижний Новгород, 2006.
2. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Автореф. дис. ... канд. искусств. — СПб., 1994.
3. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. — М., 1990.
4. Дяо Пэй Хуа. Ада Бронштейн как педагог Фу Цонга // Фортепианное искусство. — Пекин, 1999. Май.
5. Мелихов Б. Белый Харбин. Середина 20-х. [Электронное издание]. Режим доступа: [http://www.rp-net.ru/images/book/Melihov-Belyu\\_Harbin.pdf](http://www.rp-net.ru/images/book/Melihov-Belyu_Harbin.pdf).
6. Семейная переписка Фу Лэй. — Пекин: Совместное изд-во, 2000.
7. Фу Мин. Сборник статей и писем Фу Лэй. Т. 2. — Изд-во литература и искусство Аньхуэй.
8. Фу Цонг. Мастер-класс.
9. Фу Цонг: к 70-летию со дня рождения. — Тяньцзинь: Академия общественных наук, 2004.
10. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития. — СПб., 2009.

© Карпук А.В., 2011

**О НЕКОТОРЫХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ АСПЕКТАХ  
КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ ГАЙДНА.  
КЛАВИРНАЯ СОНАТА *ES-DUR* (НОВ. XVI/52-LAND.62)**

Статья посвящена проблемам интерпретации клавирных сочинений Й. Гайдна, главным образом сонат. Автор анализирует ключевые этапы работы с нотным текстом, опираясь на важнейшие эстетические закономерности гайдновской эпохи. В качестве примера выбрана Соната Ми-бемоль мажор (№ 52).

*Ключевые слова:* Й. Гайдн; клавиры; соната; интерпретация

В обширном наследии Гайдна исключительно важна роль клавирных сочинений. Венский мастер, не будучи виртуозом-клавесинистом, оставил шедевры клавирной музыки, которые блистают остроумием и смелостью образного строя, удивляют гибкостью музыкальной формы, фактурными находками. Так, клавирное наследие композитора, и в частности его сонаты, дает современным музыкантам серьезный повод для размышлений, методических изысканий и для самых различных исполнительских интерпретаций.

«Простой и ясный» Гайдн на самом деле вовсе не так прост и ясен. Для исполнения, достойного великого мастера, необходимо не только владение пианистической техникой, но и представление о его творчестве в целом, понимание культурного контекста классической эпохи. П. Казальс в 1953 году уверял, что «эпоха Гайдна... еще не наступила» и «многие не понимают Гайдна». И по сей день, спустя более полувека, слова великого виолончелиста все еще не потеряли актуальности — а следовательно, актуальны и научные, методические статьи, разработки и наблюдения, помогающие углублению интерпретации музыки венского классика и «исправлению великой несправедливости»<sup>1</sup>.

В своем исследовании «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» Л. Кириллина отмечает: «Трудное у Гайдна содержится не в броских сопоставлениях, не в конфликтной тематической драматургии, не в нагнетании чисто звуковой мощи, а в тех деталях и тонкостях, которые в XVIII веке улавливались знатоками... Гайдн на самом деле порою чрезвычайно глубок, однако это глубина не океана или темного омута, а прозрачного горного озера: при поверхностном взгляде кажется, что дно близко, ибо отчетливо видны все камешки и водоросли, но это лишь иллюзия ясности и безмятежности — приглядевшись, можно заметить, что там, в глубине, происходят свои трагедии и драмы — звуки, интонации, мотивы, ритмы, акценты, паузы ведут себя как живые существа, населяющие эти прозрачные воды»<sup>2</sup>.

По словам Л. Гаккеля, «только из сегодняшнего дня глядя, мы вправе и в силах оценить спокойное мужество Гайдна, олицетворившего немирный и беспокойный XVIII век музыкой ясной, светлой, мудрой, бесконечно разнообразной»<sup>3</sup>. Истоки радостного мирозерцания Гайдна коренятся в глубоко присущем ему добросердечии и дружелюбии, в искреннем братском расположении к человеку, в чувстве благодарности Богу и своему народу. «На земле так мало веселых и довольных людей, — пишет почитателям уже пожилой композитор, — повсюду их подстерегают заботы и горе, быть может, твой труд станет источником, из коего озабоченный и обремененный делами человек почерпнет на несколько мгновений покой и отдых!»<sup>4</sup>

Гайдн часто и охотно обращался к клавиру в течение всей жизни. Клавесин был еще очень распространен, но фортепиано уже вытесняло его. Интерес к новому молоточковому семейству клавишных и его новым открывавшимся возможностям у композитора усиливался с годами.

Среди сочинений композитора для клавира — концерты, сонаты, вариационные циклы, фантазии, каприччио, танцевальные и детские пьесы, клавирные трио, камерные сонаты. В силу количественного преимущества и показательности в плане творческой эволюции Гайдна основу жанровой структуры его фортепианных сочинений составляют *сонаты*, которые Гайдн сочинял на протяжении 40 лет. До сих пор точное количество гайдновских клавирных сонат неизвестно. Было принято считать, что Гайдн написал 52 клавирные сонаты, но в 1963 году под редакцией К. Лэндон вышел «Венский уртекст», в который вошли 62 сонаты композитора. Есть предположения, что и это не окончательная цифра, поиски продолжаются...

Те сочинения, которыми мы располагаем, демонстрируют длительную и постоянную эволюцию авторского стиля. Первые циклы композитора, известные под довольно расплывчатым жанровым обозначением «партита» или «дивертисмент для клавира», возникли из области домашнего музицирования. Они миниатюрны по масштабам, регистрово ограничены первой-второй октавой, исключительно прозрачны по фактуре. Вместе с тем уже эти юношеские опыты содержат некие устойчивые, типично гайдновские стилевые элементы: интенсивность мотивного развития, детальная работа над формой, преобладание мажорных красок, двигательная энергия ритма.

Интересны поиски Гайдна в области формы сонат. На протяжении своей творческой эволюции композитор применял различные типы циклических композиций — *трехчастную* (в финале чаще быстрая часть, но бывает также менуэт, первые части встречаются медленные, вариационные и импровизационного склада) и *двухчастную* (медленная — быстрая и две быстрые части). Так, утвердив сонатный цикл, автор сам же отступает от созданной схемы, демонстрируя иные возможности и намечая новые пути развития сонатного цикла.

Со временем в сторону усложнения меняется сама ткань гайдновских сонат. Обычно лаконичные, технически доступные ученическим рукам, кристально прозрачные по фактуре сочинения Гайдна в поздние годы сменяются изощренно-виртуозными, по-новому трудными, многозвучными, событийными, насыщенными и достаточно объемными сонатами, полными разнообразных художественных открытий. В своей статье «Фортепианное творчество Й. Гайдна» Л. Ройзман пишет: «Сонаты Й. Гайдна представляют собой незаменимый художественный материал для учащихся-пианистов самой разной степени подготовленности»<sup>5</sup>.

\* \* \*

Характерный образец клавирного стиля поздних лет — его *последняя соната Es dur* (Hob. XVI/52 — Land. 62). Она создана в 1795 году во время второго посещения Лондона. Соната посвящена прославленной пианистке Терезе Янсен-Бартолоцци, с которой композитор был дружен и мастерство которой высоко ценил. Напечатана соната в 1798 году — одновременно с Пятой сонатой Бетховена. Криста Лэндон в предисловии к «венскому изданию» 1963 года подчеркивает ценность гайдновской сонаты: «Она удовлетворяет требованиям к классической сонате и в то же время указывает дорогу в будущее». В. Тирдатов видит в ней «лучшую из гайдновских сонат и одно из прекраснейших творений композитора», называет ее «подлинной симфонией для фортепиано и блистательной вершиной клавирного творчества композитора»<sup>6</sup>. Леопольд Новак не без оснований усматривает в позднейших сонатных опусах Гайдна «указания на Моцарта, мир Бетховена и даже Шопена»<sup>7</sup>.

Посвящение знаменитой пианистке определило сложную, плотную, виртуозную, богато расцвеченную фактуру, придающую сонате *черты концертного жанра*. С концертным жанром сонату сближает наличие каденцеобразных импровизационных пассажей, фигураций. Соната во многом требует от исполнителя виртуозного блеска, быстроты эмоциональных переключений, звуковых контрастов, большого разнообразия штриховых приемов.

*Форма* сонаты отмечена в равной мере классическим совершенством и смелостью. Перед нами достаточно большой, хотя и привычно трехчастный сонатный цикл, в котором каждая часть индивидуальна, но в то же время эти три части представляют собой совершенный композиционный цикл в целом.

В данной сонате ярко проявляются некоторые особенности *оркестрового мышления* композитора. Именно они позволяют слышать в регистровых подголосках, полифонических имитациях и отзвуках «эхо» тембры перекликающихся оркестровых групп, отдельные сольные реплики и другие тембровые ассоциации. В Сонате слышится «тремоло литавр» в заключительной теме I части и в финале, кантиленные фразы виолончели, гобоя, флейты в лирическом *Adagio*, терцовые мотивы, характерные для струнной группы, «золотой ход» валторн, кристальное звучание колокольчиков в побочной теме I части, оркестровое *tutti* в начале сонатного *allegro*. Как отмечает К. Лэндон, Гайдн предпочитал писать разнонаправленные штили в интервалах, извлекаемых одной рукой, чтобы подчеркнуть, как в партитуре, самостоятельность голосов. Оркестровость клавирной музыки в дальнейшем найдет яркое продолжение в сонатном творчестве Бетховена, Шопена, Листа.

Оригинален *ладогармонический облик* Сонаты: это и обильная хроматизация мелодии (4 такта перед репризой *Adagio*, тт. 50–60 финала), и далекие напряженные модуляционные ходы (тт. 36–46 финала), и смелый тональный план (медленная часть написана в *E-dur*, что искусно подготовлено звучанием *E-dur* в разработке I части — тт. 68–69), и довольно терпкие для XVIII века диссонансы, образуемые гармоническими педалями (например, тт. 14–16 в I-й части, начало середины первого раздела 2-й части, начало финала).

Соната поражает необычной для композитора изобретательностью и прихотливостью в плане *фактурного изложения*. Здесь довольно часто сменяют друг друга рисунки полновзвучных туттийных аккордов, виртуозные унисонные и терцовые пассажи, затейливые гомофонно-полифонические переплетения, тремолирование, арпеджионные фигурации, долбящие репетиционные *ostinati*, одноголосная уже по-бетховенски патетическая декламация, барочное прелюдирование.

*Ритмический рисунок Сонаты* очень разнообразен и основывается на постоянных переходах или даже, скорее, на неких неуловимых «соскальзываниях» из метрономической мерности, четкости в барочную импровизационность и даже в предромантическое *rubato* (особенно во II и III частях). Например, причудливое чередование крупных длительностей с мелкими, которое прослеживается во всех частях сонаты, производит эффект смены темпов. Такой прием, но уже выписанный метрономическими категориями, впоследствии станет привычным у Бетховена.

\* \* \*

Рассмотрим чуть подробнее некоторые композиционно-драматургические особенности цикла.

Торжественно-приподнятая главная тема *Allegro*<sup>8</sup> ассоциируется с победно-героическим пафосом церемониалов XVIII века. По оркестровому многозвучной фактуре первого элемента главной темы свойственна декламационность, значительность. Вторым элементом *главной темы* отличается более прозрачной фактурой, «витиеватостью высказывания» (нисходящие секвенции, пассажи, паузы). Изобретательное соединение композитором противоположных по характеру музыкальных тем создает свою музыкальную «интригу». Грациозная, изящная, скерцозная *побочная тема* характерна по своей художественной сути для гайдновских тем, она напоминает легкий звон колокольчиков в сопровождении «золотых ходов» валторн. Заключительная партия синтезирует заявленную вначале серьезность и радостную легкость. В разработке присутствуют сложный тональный план, частая и неожиданная смена настроений, смена типов движений, но есть и определенная строгость — разработка, ясная по структуре, четко разделена на разделы. Степень единства и контрастности материала очень высока, при этом развитие ни на миг не прекращается и не отпускает внимания, так что разработка представляет очередной этап развития, она подготовлена всей логикой развития экспозиции. Энергичное развитие музыкального материала продолжает действовать и в репризе, где темы экспозиции не утрачивают своей жизнерадостности.

Трехчастное *Adagio* проникновенно и глубоко значительно. В его интеллектуальной лирике, где каждый звук словно на вес золота, слышны отзвуки перипетий начального *Allegro*. Характерные мелодические интонации приобретают в этой части несколько романтический смысл. Интонация вопроса охватывает здесь диапазон оттенков настроения от спокойного, просветленно-задумчивого до тревожного, беспокойного, экспрессивного по мере развития драматургии. По тональному колориту *Adagio* необычно: оно написано в *E-dur*, а средний раздел — в одноименном миноре. Такой смелый подход к тональному плану был в определенной степени новаторским для Гайдна.

Финал *Presto*, оптимистичный по духу, вносит праздничное, динамическое начало, производит впечатление необыкновенной эффектности, смелости музыкальных мыслей, оттеняя напряженность *Adagio* лучезарной атмосферой игры. Вольночное гудение баса, фольклорная танцевальность тем, «оркестровые переключки» — все это напоминает некое карнавальное мелькание масок. Многообразность рождается из сочетания энергичной, танцевальной главной темы, лирической промежуточной (первой связующей), «прелюдийной» побочной темы, виртуозной, требующей известной пианистической ловкости, заключительной темы.

В масштабах этого цикла возрастают и *связи между его частями*. Торжественно-праздничная, увертюрная аккордовость *Allegro* отзывается в «хоровом» полнозвучии медленной части и оркестровых аккордах финального *Presto*. Сквозную роль играют тонально-гармонические краски. Наиболее напряженный в фонической «палитре» эпохи уменьшенный септаккорд пронизывает собой все три части. Тональности *C-dur* и *E-dur*, скрепляют собой I (разработка) и II части, *As-dur* — крайние быстрые части. Затронутые в процессе развития *Allegro* минорные тональности *b-moll* и особенно драматургически важный *c-moll* всплывают затем в финале. Есть и интонационные формулы со сквозной функцией. Это хроматизированное нисхождение движение (все три части), остигатные стучащие репетиции, терцовые и «сольные» пассажи-формулы бега или же краткие «тираты». Кроме того, заметен в драматургии целого мелодический оборот, предугадывающий бетховенские и затем романтические вопрошающие мотивы (например, I часть т. 9, II часть т. 1, III часть т. 31, прим. 9 а–в).



\* \* \*

Для исполнителей этой Сонаты сказанное о предромантических и предбетховенских прозрениях великого классика не должно становиться руководством к интерпретации в духе Бетховена или романтической фортепианной музыки. Несмотря на недвусмысленные высказывания композитора о наступившей смене приоритетов в плане инструмента, звучание Сонаты не должно слишком далеко уходить от клавишинного. Поэтому исполнителю сонаты следует сохранять «клавишинное» ощущение музыки — звонкое, прозрачное, с преимущественно пальцевой активностью. Кончики пальцев в пассажах необходимо ощущать острыми, чуткими, суховатыми. Нельзя играть Гайдна вязким романтическим *legato*, особенно это касается басового голоса, который на инструментах гайдновской поры отличался ясностью и звонкостью. Оркестровые приемы Гайдна при всей их очевидности не подразумевают мощи современного оркестра — скорее, звучание ансамблевого коллектива, где слышен каждый инструмент и очень мала медная группа (главным образом валторны). Соответственно необходимо осторожное обращение с *crescendo* и *diminuendo*, *forte*, с различными агогическими отклонениями (без преувеличений). Однако недозвученность или полное отсутствие динамических и агогических градаций, якобы не применявшихся в XVIII веке, также недопустимы. Следует помнить, что и ферматы Гайдна — это всего лишь чуть более затянувшиеся паузы. Большой бережности и знания эпохи требуют мелкие лиги в сонате, различные штрихи, украшения, артикуляция, темпоритм, характер звучания, педализация, никак не допускающие романтической «бескрайней» свободы.

Нет необходимости в слишком медленном темпе при исполнении II части: здесь вновь необходимо классическое чувство меры. Артикуляционный аспект сонаты диктуется во многом оперным происхождением мелодики (речитативы, декламация, ариозность): как известно, Гайдн сочинил 24 оперы. Необходимо обратить внимание на «вздыхающую» хореичность лиг в мотивах *lamento*, на особенность исполнения «клиньев» в концах лиг — они не означают у Гайдна максимально короткого *staccato*, а указывают всего лишь на ослабление нажима на клавишу, подобно тому, как это делается смычком. Также надлежит понимать *sF* Гайдна не как взрыв, но как выразительный акцент интонационно-фразировочного происхождения, художественно осмысленный.

Бережный, чуткий, вдумчивый, любовный подход к этой не без труда поддающейся интерпретации музыке сторицей окупится, она заиграет всеми своими радужными красками и выявит все свои художественные достоинства.

Учитывая историко-культурную специфику клавирного стиля Гайдна и вложив в исполнение свой личный художественный опыт, вкус, знание и чувство эпохи, можно выработать свою исполнительскую трактовку, убедительную интерпретацию клавирных сочинений Гайдна, и, в частности, такого шедевра, как Соната *Es-dur*.

Примечания

<sup>1</sup> Казальс П. Многие не понимают Гайдна // Как исполнять Гайдна. — М.: Классика-XXI, 2009. — С. 22.

<sup>2</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. — М.: МГК, 1996. — С. 167.

<sup>3</sup> Гаккель Л. Й. Гайдн // Исполнителю. Педагогу. Слушателю. — Л., 1988. — С. 160.

<sup>4</sup> Там же. С. 161.

<sup>5</sup> Цит. по: Как исполнять Гайдна. — М.: Классика-XXI, 2009. — С. 108.

<sup>6</sup> См. 16 в списке литературы.

<sup>7</sup> См. 12 в списке литературы, с. 178.

<sup>8</sup> К поставленному Л. Ройзманом дополнительно *moderato* характер музыки диктует добавить *maestoso*.

#### Литература

1. Алексеев А. Клавирное искусство. — М., 1952.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2.— М., 1988.
3. Альшванг А. Йозеф Гайдн. — М., 1947.
4. Асфандьярова А. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна. — Уфа, 2001.
5. Гаккель Л. Й. Гайдн // Исполнителю. Педагогу. Слушателю. — Л., 1988.
6. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. — М., 2000.
7. Как исполнять Гайдна.— М., 2003.
8. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начале XIX века. — М., 1996.
9. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. — М., 1972.
10. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. — М., 1991.
11. Меркулов А. «Венский уртекст» клавирных сонат Гайдна в работе пианиста-педагога // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11. — М., 1992.
12. Новак Д. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение.— М., 1973.
13. Осадзе Н. Путеводитель по сонатам Гайдна. — М., 2002.
14. Рабинович А. Иосиф Гайдн // Рабинович А. Избранные статьи и материалы. — М., 1959.
15. Ройзман Л. Фортепианное творчество Й. Гайдна // Гайдн Й. Избранные сонаты для фортепиано. Вып. 1.— М., 1960.
16. Тирдатов В. Комментарии к пластинкам «Сонаты Гайдна в исполнении Любове Тимофеевой».
17. Тропп В. Клавирные сонаты Гайдна и Моцарта. Истоки, параллели, взаимовлияния // Моцарт. Проблемы стиля. — М., 1996.

## SUMMARY

**The art of organ playing. The French methods in the treatises of M. Dupré and J. Langlais** (by O.S. Bestuzheva). Throughout the XX century in France many leading composers writing for the organ paid much attention to the organ technique. The author of the article gives a comparative characteristic of both, Dupré, the teacher, and Langlais, the pupil, and reveals the principal propositions touched upon in their works.

*Keywords:* *Méthode d'Orgue*; Dupré; Langlais; pedal training

**The second interlude of P. Hindemith's "Ludus tonalis". The problem of the style and interpretation** (by Van Chzhenchzhan) deals with the analysis of one of the finest compositions of P. Hindemith "Ludus tonalis". Though much has been written about this work, the style of the composition is not studied well enough. Giving a thorough analysis of the second interlude the author of the article reveals a "style dialog" with the manner of French harpsichordists and impressionists. The author also points to some peculiarities of interlude performance.

*Keywords:* P. Hindemith; "Ludus tonalis"; "style dialog"; French harpsichordists; Debussy; Ravel; interpretation

**Space in the music performing practice** (by S.A. Vasenina). Music is an acoustical phenomenon. So, musicians' treatment of physical space is daily practice for them. The knowledge of a musician instrument and a behavior of sound in compressible medium are the necessary conditions for a birth of music when the conditions are done. We can call such treatment as applied or practical treatment. But it is incomplete because every treatment of acoustical space is creative in music sphere.

*Keywords:* physical space; distance; timbre; orchestra array

**Numerical and graphic symbolism in compositions by A. Knaifel "Heavenly King" and "To the Comforter"** (by A.N. Verina) is devoted to the problem of the use of the numerical coding principal in organization of musical space in sacred compositions by A. Knaifel. Analytical material is represented by two prayers to the Holy Ghost.

*Keywords:* A. Knaifel; orthodox prayer; metaphoric character; numerical symbolism; graphic visualization

**The typology of the conductor's schemes in the measuring system of the musical metrics** (by Yu.S. Zhurov) expresses the conductor's theoretical view on the problem of the musical metrics. The author regards the relationship between the metre and the measure as a functional one, the concrete examples demonstrating the main and the variable functions of the measure.

*Keywords:* metre; measure; conductor's scheme; typology

**The modular principle of the course "Fundamentals of Physics and Electronics" at the Conservatory** (by L.A. Zelekson). The technique of the modular principle of physics with computer using is suggested for education of students soundmen.

*Keywords:* physics; soundman; modular training; computer.

**Some stylistic and performing aspects in clavier compositions by Haydn Clavier Sonata Esdur (XVI/52-LAND. 62)** (by A.V. Karpuk) deals with the problems of interpretation of Haydn's clavier compositions, mainly sonatas. The author analyses key stages of work at musical notation taking into consideration the important aesthetic rules in Haydn's epoch. Sonata E-flat major (№ 52) was taken as an example.

*Keyword:* Haydn; clavier; sonata; interpretation

**"Schulwerk" by K. Orf and his national versions** (by G.V. Lizunova) summarizes the practical usage of Orf's system of musical upbringing in different countries (Japan, Canada and USA, Great Britain, Czechoslovakia and Russia). Directions along which musical and pedagogical concepts of the German composer were spread as well as comparative analysis of "Schulwerk" and its American and Russian analogues were undertaken.

*Keywords:* "Schulwerk"; America; Russia

**Vinyl theatre dark cabaret** (by S.A. Magon) focuses on "dark cabaret" — a peculiar fusion of punk and cabaret genres of the first half of the 20<sup>th</sup> century. The author takes the liberty to acquaint the reader with this complex and poorly understood phenomenon of the mass musical culture. Like

in the cabaret of 20-s, theater remains to be a constant companion of music on the stage. And not just on the stage...

*Keywords:* cabaret; theatre; mass music culture

**The historical premises for the rise of instrumental music in France in the Restoration period** (by Ye.A. Pokalo). The latter part of the 19<sup>th</sup> century saw the blossom of instrumental music in France. Saint-Saens, Lalo, Franck, Fauré, Chausson were active in writing symphonic and chamber music. The organization of the National Union aiming at the propagation of French art, the appearance of new symphony orchestras and chamber ensembles as well as teaching and performing activities of French musicians made the composers turn from theatre music to instrumental and chamber genres.

*Keywords:* France; restoration; chamber; instrumental music

**The problematic character of the choice of the piano repertoire** (by N.L. Ruban) deals with the main tasks and difficulties in making up the repertoire, which are connected with the peculiarities of the piano course. The author draws the reader's attention to the key aspects of the teacher's activity and lays special emphasis on the individual and creative approach to choosing a programme and regular renewal of the repertoire.

*Keywords:* the piano course; performers; the choice of the repertoire; compiling the programme; style; direction; composition

**The peculiarities of the German vocal phonetics** (by A. Frolov) deals with some features peculiar to the German articulatory standard as applied to singing, an attempt being made to compare the phonetic rules of the articulation of the vowels and consonants in speech and singing.

*Keywords:* articulation; vocal; standard; speech; phonetics.

**Fu Tsong. The sources of piano performer's mastery** (by Chzhan Chun'tsetsy) deals with the analysis of the ways of forming performing mastery of one of the first Chinese pianists who gained world recognition and fame. The author of the article points to the peculiarities of Fu Tsong's technique, which results from a fruitful cross-fertilization between Chinese, Russian and European music.

*Keywords:* Fu Tsong; Fu Lay; A.Bronstein, Z.Dzhevetsky; Chinese pianist

## АВТОРЫ НОМЕРА

**Бестужева Ольга Сергеевна**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Ван Чженчжен**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Васенина Светлана Александровна**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [vsa83@mail.ru](mailto:vsa83@mail.ru)

**Верина Анна Николаевна**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Журов Юрий Сергеевич**, преподаватель Дзержинского музыкального колледжа

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Зелексон Лев Арнольдович**, доцент Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, кандидат физико-математических наук

E-mail: [lionhope@gmail.com](mailto:lionhope@gmail.com)

**Карпук Алла Викторовна**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, преподаватель Дзержинского музыкального колледжа

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Лизунова Галина Васильевна**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [galunia\\_nnov@mail.ru](mailto:galunia_nnov@mail.ru)

**Магон Светлана Александровна**, студентка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Покало Екатерина Анатольевна**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Рубан Наталья Леонидовна**, старший преподаватель кафедры фортепиано Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Фролов Алексей Андреевич**, доцент кафедры иностранных языков Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, кандидат филологических наук

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Чжан Чуньцзяцзы**, аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

E-mail: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)

**Требования к рукописям статей,  
заявленных к публикации в журнале  
«Актуальные проблемы высшего музыкального образования»**

- Редакционный совет принимает на рассмотрение ранее неопубликованные статьи.
- При решении о публикации учитываются актуальность темы, четкая постановка исследуемой проблемы, логика ее решения, научная достоверность и обоснованность положений. В статье должны быть представлены результаты исследования, сделаны соответствующие выводы.
- Редакционный совет сообщает автору о решении редколлегии по поводу публикации в течение двух месяцев со дня регистрации рукописи в редакции.
- Объем рукописей не должен превышать 15000 знаков (8 страниц формата А4, кегль 14, интервал 1,5).
- Текст статьи должен быть тщательно вычитан и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются.
- Правила оформления статьи:  
Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде текстового файла в формате Word.  
Оформление сносок и примечаний в пределах статьи должно быть единообразным: сноски оформляются списком литературы, составленным в порядке упоминания в тексте статьи, примечания должны быть даны в конце статьи перед списком литературы.
- К рукописям прилагаются:  
аннотация статьи и список ключевых слов (до десяти) на русском и английском языках, сведения об авторе: фамилия, имя, отчество полностью, ученые степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты;  
отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей) и рецензия профильной кафедры.
- Рукопись в конце обязательно подписывается автором (авторами). Дата.
- Публикация платная.

*Материалы можно направлять по адресу: **nngk-philosophia@yandex.ru***

603600, Нижний Новгород, ГСП-30,  
ул. Пискунова, д. 40, ННГК им. М.И. Глинки,  
каб. 420 (отдел аспирантуры).

*Редсовет журнала «Актуальные проблемы  
высшего музыкального образования»*

*С электронной версией журнала можно ознакомиться на сайте ННГК **www.nngk.nn.ru***

**Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2011 г.:**

1. Кафедра специального фортепиано: зав.кафедрой, профессор (специальное фортепиано, 1 ставка), профессор (специальное фортепиано, 1 ставка), зав.кафедрой, профессор (специальное фортепиано, 1 ставка);
2. Кафедра струнных инструментов: зав.кафедрой, профессор (скрипка, 1 ставка), профессор (скрипка, 0,25 ставки), ст. преподаватель (скрипка, 1 ставка), преподаватель (скрипка, 0,5 ставки);
3. Кафедра деревянных духовых инструментов: профессор (кларнет, 1 ставка); преподаватель (кларнет, ансамбль, оркестровые трудности, 0,5 ставки);
4. Кафедра медных духовых инструментов: доцент (труба, ансамбль, родственные инструменты, оркестровые трудности, 0,25 ставки)
5. Кафедра народных инструментов: профессор (домра, ансамбль, оркестр народных инструментов, 1 ставка), доцент (дирижирование оркестром народных инструментов, методика, 1 ставка), преподаватель (дирижирование, инструментовка);
6. Кафедра оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования: заведующий кафедрой, профессор (дирижирование симфоническим оркестром, оперный класс, 0,5 ставки), доцент (симфонический оркестр, 0,5 ставки), доцент (оперный класс, сценическая речь, 0,5 ставки), ст.преподаватель (духовой оркестр, дирижирование, 0,5 ставки), преподаватель (грим, театральные грим, 0,25 ставки);
7. Кафедра хорового дирижирования: зав.кафедрой, профессор (дирижирование, 1 ставка), профессор (дирижирование, чтение хоровых партитур, 1 ставка), профессор (дирижирование, 0,5 ставки), преподаватель (чтение хоровых партитур, 0,25 ставки);
8. Кафедра композиции и инструментовки: зав.кафедрой, профессор (сочинение, инструментовка, анализ музыкальных произведений, 1 ставка), профессор (гармония, полифония, чтение партитур, инструментовка, инструментоведение, 0,75 ставки), доцент (чтение партитур, инструментовка, аранжировка, 0,75 ставки), доцент (полифония, инструментовка, аранжировка, чтение партитур, 1 ставка);
9. Кафедра истории музыки: зав.кафедрой, профессор (музыковедение, история русской музыки, история советской музыки, 1 ставка), доцент (история зарубежной музыки, лекторская подготовка, 0,5 ставки);
10. Кафедра прикладного музыковедения: профессор (история советской музыки, основы драматургии музыкальных программ, музыкальное редактирование, 1 ставка), преподаватель (основы видеомонтажа музыкальных программ, основы операторского мастерства, видеомонтаж музыкальных программ, 0,25 ставки), преподаватель (музыкальная Интернет-журналистика, 0,25 ставки);
11. Кафедра теории музыки: зав.кафедрой, профессор (музыковедение, гармония, 1 ставка), доцент (гармония, анализ музыкальных произведений, методика преподавания гармонии, нотация в современной музыке, 1 ставка), доцент (анализ музыкальных произведений, слуховой анализ, методика преподавания анализа, 0,75 ставки);
12. Кафедра фортепиано: старший преподаватель (фортепиано, 0,25 ставки);
13. Кафедра философии и эстетики: профессор (философия, история и философия науки, 1 ставка), доцент (история искусства, философия искусства, история эстетики, эстетика, культурология, 1 ставка), доцент (отечественная история, 0,5 ставки), ст.преподаватель (отечественная история, философия, 0,5 ставки), преподаватель (основы правовых знаний, 0,25 ставки);
14. Кафедра музыкального театра: ст.преподаватель (мастерство артиста музыкального театра, вокальный ансамбль, 0,5 ставки), ст.преподаватель (мастерство артиста музыкального театра, 0,5 ставки), ст.преподаватель (мастерство артиста музыкального театра, 0,5 ставки), преподаватель (сольное пение, 0,5 ставки), ст.преподаватель (сольное пение, 1 ставка);
15. Кафедра камерного ансамбля: профессор (камерный ансамбль, 1 ставка), профессор (камерный ансамбль, орган, методика преподавания органа, 0,75 ставки), профессор (камерный ансамбль, 1 ставка);
16. Кафедра сольного пения: профессор (сольное пение, 0,75 ставки), профессор (народное пение, вокальный ансамбль, 1 ставка), профессор (сольное пение, камерное пение, 0,5 ставки), профессор (сольное пение, 1 ставка);
17. Кафедра педагогики и методики музыкального образования: зав.кафедрой, профессор (фортепиано, основы музыкальной методологии, современные проблемы науки и образования, методология психолого-педагогических исследований, методология музыкальной педагогики, теория музыкальной педагогики, 1 ставка), преподаватель (фортепиано, чтение с листа, 0,25 ставки), преподаватель (фортепиано, синтезатор, импровизация, 0,25 ставки);
18. Кафедра иностранных языков: ст.преподаватель (английский язык, 1 ставка), ст.преподаватель (французский язык, 0,25 ставки), преподаватель (английский язык, русский язык как иностранный, 0,25 ставки);
19. Кафедра концертмейстерского мастерства: профессор (концертмейстерский класс, 1 ставка);
20. Секция физического воспитания: ст.преподаватель (физическая культура, 0,5 ставки).

РЕКТОРАТ

**Редакционный совет:**

**Э.Б. Фертельмейстер** (председатель, главный редактор журнала, ректор ННГК имени М.И. Глинки, профессор кафедры хорового дирижирования), **Т.Б. Сиднева** (заместитель председателя, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой философии и эстетики, проректор по научно-исследовательской работе), **Б.С. Гецелев** (профессор, зав. кафедрой композиции и инструментовки ННГК им. М.И. Глинки), **Т.Я. Железнова** (кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и методики музыкального образования, декан факультета дополнительного образования и повышения квалификации), **А.А. Евдокимова** (кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки), **Т.Н. Левая** (доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки), **В.М. Цендровский** (кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки), **О.В. Соколов** (доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки), **В.Н. Сыров** (доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки), **Р.А. Ульянова** (кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой фортепиано, проректор по учебной работе), **Т.Г. Бухарова** (кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой иностранных языков), **Л.А. Зелексон** (кандидат физико-математических наук, доцент кафедры звукорежиссуры), **Е.В. Приданова** (кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки, зав. аспирантурой), **О.М. Зароднюк** (кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, ведущий специалист ректората, отв. секретарь).

---

Компьютерная верстка: Е.В. Приданова

Корректор: Л.А. Зелексон

Ответственный за выпуск: Е.В. Артемьева

Дизайн обложки: Е.Н. Соловьев

---

Подписано в печать 28.02.2011

Журнал зарегистрирован Министерством печати и массовой информации РФ.

Рег. № ФС77-41738 от 20.08.2010

Распространяется во всех регионах России.

Подписка по каталогам ОАО «Роспечать» (индекс 82885)

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования

(договор № 74-11/2010Р от 24.11.2010)

Адрес редакции:

603005, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки

Тел./факс (831) 419-40-56

---

© Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2011