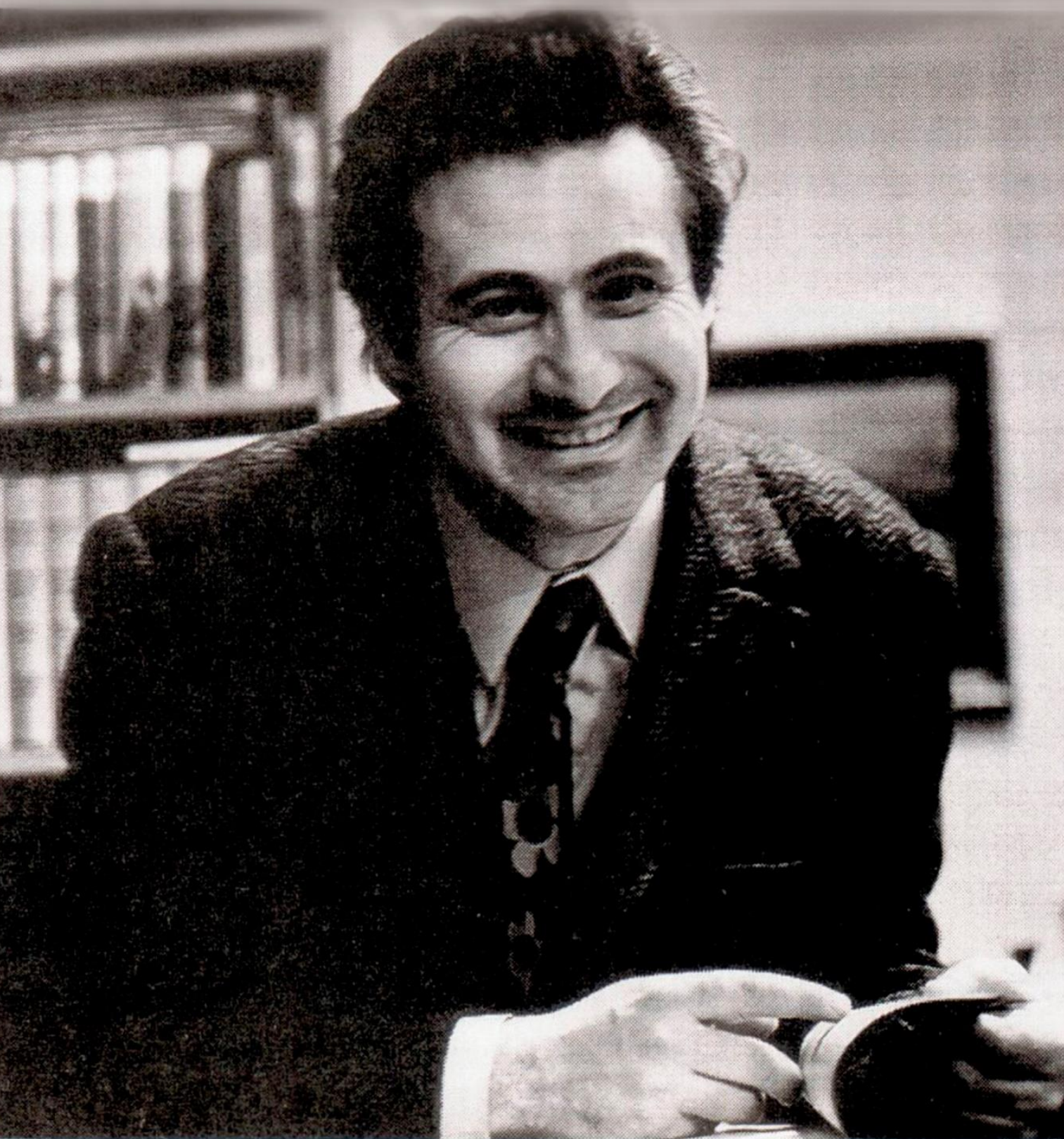


ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ



2024 № 1 (27)

Сетевое издание
«Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке»
Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ

Редакционный совет



Щербакова Анна Иосифовна

доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор МГИМ им. А.Г. Шнитке
– **председатель редакционного совета**

Shcherbakova Anna I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rector of the Moscow A. Schnittke State Music Institute
– **Chairman of the Editorial Board**



Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Ануфриева Наталья Ивановна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогических и социально-экономических наук, проректор по творческой и социально-воспитательной деятельности Московского государственного института культуры

Anufrieva Natalia I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogical and Socio-Economic Sciences, Vice-Rector for Creative and Socio-Educational Activities of the Moscow State Institute of Culture



Буянова Наталия Борисовна

доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой хорового дирижирования, проректор по учебно-методической работе МГИМ им. А.Г. Шнитке

Buyanova Natalia B.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Vice-Rector for Educational and Methodological Work of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Каменец Александр Владленович

доктор культурологии, профессор Российского государственного социального университета

Kamenets Alexander V.

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Russian State Social University



Каминская Елена Альбертовна

доктор культурологии, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства, профессор кафедры оркестрового дирижирования Московского государственного института культуры

Kaminskaya Elena A.

Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Educational and Methodological Work, Professor of the Department of Directing Theatrical Performances and Festivals of the Institute of Contemporary Art, Professor of the Department of Orchestral Conducting of the Moscow State Institute of Culture



Кизин Михаил Михайлович

доктор искусствоведения, профессор, Народный артист РФ, заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

Kizin Mikhail M.

Doctor of Art History, Professor, People's Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Vocal Art and Opera Training of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

Korsakova Irina A.

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Пчелинцев Анатолий Васильевич

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pchelintsev Anatoly V.

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Радынова Ольга Петровна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Radynova Olga P.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Смирнов Александр Владимирович

доктор педагогических наук, профессор, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

Smirnov Alexander V.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, teacher of the G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater art



Цыпин Геннадий Моисеевич

доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и социальных наук, главный научный сотрудник Факультета подготовки научно-педагогических кадров МГИМ им. А.Г. Шнитке

Tsypin Gennady M.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Academician of Pedagogical and Social Sciences, Chief Researcher of the Faculty of Training of Scientific and Pedagogical Personnel of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Шабшаевич Елена Марковна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Юнусова Виолетта Николаевна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Yunusova Violetta N.

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of History of Foreign Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Редколлегия журнала

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

– **главный редактор**

Korsakova Irina Anatolyevna

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute

– **Editor-in-Chief**

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– **заместитель главного редактора**

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– **deputy Editor-in-Chief**

Шабшаевич Елена Марковна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– **ответственный редактор**

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– **responsible editor**

Ганичева Юлия Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, старший научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Ganicheva Yulia V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Senior Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Грекова Любовь Валентиновна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Grekova Lyubov V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Логвинова Ирина Владимировна

кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Logvinova Irina V.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Печерская Александра Борисовна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства, ведущий научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pecherskaya Alexandra B.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Piano Art Department, Leading Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Шайхутдинов Рустам Раджапович

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shaikhutdinov Rustam R.

Candidate of Art History, Professor, Head of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Учредитель:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке»

Founder:

State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow A. Schnittke State Music Institute"

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 16.04.2018 года

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Communications 04/16/2018

Свидетельство о регистрации

ЭЛ № ФС77-72669 от

Certificate number

ЭЛ № ФС77-72669

Издается 6 раз в год

Published 6 times a year

Главный редактор: И.А. Корсакова –

проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г. Шнитке, доктор культурологии

Editor-in-Chief: Irina A. Korsakova –

Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute, Doctor of Cultural Studies

Предметная область журнала – гуманитарные науки по следующим отраслям наук и группам специальностей:

- 5.8.2 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.8.7 Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)
- 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

The subject area of the journal is humanities in the following branches of sciences and groups of specialties:

- 5.8.2 Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)
- 5.8.7 Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences)
- 5.10.1 Theory and history of culture, art (art history)
- 5.10.3 Types of art (with indication of specific art) (art history)

Почтовый адрес:

123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Веб-сайт: <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

Электронная почта: vestnik.mgim@mail.ru

Postal address:

10 Marshal Sokolovsky str., Moscow, 123060

Phone: 8 (499) 194-12-35

Website: <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

E-mail: vestnik.mgim@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- Мамедова Э.Л.
О культурных взаимосвязях России и Азербайджана 9
- Вяткин В.В., Кузнецова Т.С.
Особенности образной сферы произведений Рихарда Штрауса
(на примере Концерта для гобоя с оркестром) 16
- Шак Ф.М., Лубяная Е.В.
Стиль Оскара Питерсона в призме отечественного джазового пианизма 28

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

- Савченко Г.Ю.
Борис Чайковский. Секстет для духовых инструментов и арфы:
особенности музыкальной композиции 41

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

- Радынова О.П., Корсакова И.А.
Развитие самостоятельности на занятиях фортепиано у студентов
различных специальностей в музыкальном колледже и вузе 50
- Князева Г.Л., Печерская А.Б.
Художественно-творческая эмпатия как интегрирующий фактор
музыкально-педагогической и исполнительской деятельности 59
- Кошкина Е.В.
Репертуар в творческой деятельности современного любительского
хорового коллектива (опыт постановки проблемы) 67

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

- Бобров А.Д.
Эволюция струн скрипки и альты в исторической динамике
(некоторые аспекты) 75
- Луганская Э.А.
Русская народная песня в зеркале музыкальной критики: по страницам
рукописи Ю.Д. Энгеля 84

- Фотогалерея. Творческие события в Музыкальном доме Альфреда Шнитке 94
- Информация для авторов 103

CONTENT

MODERN RESEARCH

<i>Mamedova Elnara L.</i> On the cultural relations between Russia and Azerbaijan	9
<i>Vyatkin Vladimir V., Kuznetsova Tatyana S.</i> Features of the figurative sphere of Richard Strauss's works (on the example of an Oboe Concerto with orchestra).....	16
<i>Shak Fedor M., Lubyanyaya Elena V.</i> Oscar Peterson's style in the prism of Russian jazz pianism.....	28

THE MUSICAL WORLDS OF ALFRED SCHNITKE

<i>Savchenko Gleb Yu.</i> Boris Tchaikovsky. Sextet for wind instruments and harp: Features of musical composition.....	41
---	----

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

<i>Radynova Olga P., Korsakova Irina A.</i> Development of independence in piano lessons for students of various specialties at a music college and university	50
<i>Knyazeva Galina L., Pecherskaya Alexandra B.</i> Artistic and creative empathy as an integrating factor of musical, pedagogical and performing activities.....	59
<i>Koshkina Elizabeth V.</i> Repertoire in the creative activity of a modern amateur choral group (experience in problem setting)	67

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

<i>Bobrov Alexey D.</i> Evolution of violin and viola strings in historical dynamics (some aspects)	75
<i>Luganskaya Elvira A.</i> Russian folk song in the mirror of music criticism: according to the pages of the manuscript by Yu.D. Engel	84
Photo gallery. Creative events at the Alfred Schnittke Music House	94
Information for authors	103

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Э.Л. Мамедова

О КУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЯХ РОССИИ И АЗЕРБАЙДЖАНА

ON THE CULTURAL RELATIONS BETWEEN RUSSIA AND AZERBAIJAN

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые материалы московской прессы, связанные с культурной жизнью Баку. В журнале «Рампа и жизнь» систематически публиковалась информация о театральных постановках, концертах, гастролях российских деятелей искусств в Баку. Характеризовались театры и концертные сцены города. В статье подчеркивается важный факт участия русской культуры в просветительском движении в Азербайджане. Обзор российской, московской прессы отражает активность взаимосвязей русской и азербайджанской культуры в конце XIX – начале XX века.

Ключевые слова: культура, театр, просветительство, артист, опера, печать, журнал, пресса.

Abstract. The article examines materials from the Moscow press related to the cultural life of Baku. The magazine “Ramp and Life” systematically published information on theatrical performances, concerts, and Russian artists’ tours to Baku. The theaters and concert stages of the city were characterized. The article emphasizes the impact of Russian culture in the educational sphere in Azerbaijan. A review of the Russian and Moscow press reflects the activity of relations between Russian and Azerbaijani culture from the end of the 19th to the beginning of the 20th centuries.

Keywords: culture, theater, educational activities, artist, opera, publishing, magazine, press.

Актуализация проблем изучения истории азербайджанской культуры конца XIX – начала XX веков обусловлена определенными тенденциями в современном искусствознании. Стремление рассматривать факты исторических взаимосвязей культур России и Азербайджана связано с задачами азербайджанской гуманитарной науки, в частности, сравнительным искусствознанием.

Для понимания сущности и преобразовательных возможностей взаимосвязей духовной культуры России и Азербайджана необходимо углубиться в историю взаимосвязей. Интересным, актуальным с точки зрения истории культуры двух стран является период истории конца XIX – начала XX века.

Парадигма культурного развития Азербайджана в этот период состояла в том, что просветительское движение охватывало все более и более широкие социальные уровни. Ведущими аспектами оказались пресса, театр, образование. Именно данные слагаемые позволяли распространять просветительские идеи достаточно широко. Духовная атмосфера первой половины XX века оказала

огромное влияние на развитие художественного творчества. Стало еще более очевидным, что главным критерием культурного прогресса выступает просветительское движение.

Подчеркнем главный фактор в культурной жизни Баку. Осуществлялся синтез культур Запада, России и Востока. «Все культуры по сути своей всегда везде решают одни и те же фундаментальные вопросы ... однако язык этого разговора у каждой культуры свой. Понять его в значительной мере помогают многочисленные культурные организации ... в целях осознания человеком самого себя, своей роли и своего места в обществе и в мире» [1, с. 226].

Необходимость овладения русским языком, необходимость знания русской культуры провозглашались азербайджанскими просветителями на протяжении XIX века. Среди них были Аббаскули-ага Бакиханов, Мирза Казем-бек, Мирза Фатали Ахундов, Сеид Азим Ширвани, Магомед Таги Сидги Ордубади, Мирза Алекпер Сабир, Наджаф бек Везиров, Джалил Мамедкулизаде, Юсиф Везир Чемаземинли, Узеир Гаджибейли и многие другие.

Важно подчеркнуть, что «отношение азербайджанцев к русскому языку исторически объективно складывалось в пределах системы общенациональной духовности» [2, с. 12]. Так, классик азербайджанской музыки, создатель первой оперы на Востоке У. Гаджибейли, будучи выпускником Горийской Семинарии в двадцать один год составляет русско-азербайджанский и азербайджано-русский словарь.

В 1852 году в письме Председателю отделения этнографии Н.И. Надеждину Мирза Казем бек (1802-1870), выдающийся азербайджанский просветитель писал: «Я хорошо познакомился с русским языком. Он также разнообразен, многосторонен, можно сказать, радушен и гостеприимен, богат источниками, вообще великолепен и, наконец, самостоятелен как народ русский, как вся Россия» [2, с. 24].

А к издателю «Северной пчелы» М. Казем бек обращался со следующими словами: «... Россия, будучи поставлена историей, природою и всемирными экономическими интересами в такие близкие отношения к Востоку, должна преимущественно перед другими странами нести на своих могучих плечах великое дело просвещения восточных народов» [2, с. 25].

Огромное значение в развитии культуры Баку имели представители российской интеллигенции. Так, просветитель, я бы сказала, подвижник А.О. Чернявский (1840-1897) сыграл огромную роль в процессах образования в Азербайджане. Достаточно сказать, что в 1883 году им был издан учебник для азербайджанской школы «Ветен дили» («Родная речь»).

Одна из первых частных музыкальных школ Баку была создана в 1900 году А.Н. Ермолаевой. Такие российские музыканты как Ю.А. Шефферлинг, М. Черняховский, И.П. Розин, И. Шатковский и многие другие имели разнообразную деятельность от образовательной до концертной.

Российская печать, в контексте которой публиковались статьи о культурной жизни Баку конца XIX – начала XX века представляла собой исторически обусловленную потребность к приобщению к русскому языку. «Интерес деятелей литературы и искусства, всего азербайджанского народа к основам русской жизни, русской культуры и русского языка был детерминирован его внутренней исторической познавательной потребностью» [2, с. 5].

Благодаря просветительскому движению в Баку во второй половине XIX века стали издаваться русскоязычные газеты, первой из которых стала газета «Бакинский листок» (1871 год). Востребованность, интерес к русскому языку был столь велик, что даже представители разных областей художественной культуры внесли свой вклад в развитие русистики в Азербайджане.

Культурная, и в том числе, музыкальная практика отражалась в таком российском журнале как «Рампа и жизнь».

«Рампа и жизнь» - «еженедельный иллюстрированный журнал, издававшийся в Москве с 1908 года по 1918 год под редакцией Л.Г. Мунштейна... Журнал давал обширную информацию о главнейших событиях театрально-художественной жизни Петербурга, Москвы и провинции, печатал рецензии на театральные постановки, статьи по разным вопросам, касающимся театральной деятельности смежных искусств» [3].

В журнале «Рампа и жизнь» публиковалась разнообразная информация о культурной жизни Баку. Так, в журнале сообщалось о поездке З.А. Тагиева, известного нефтепромышленника и мецената, в Петербург «с целью заказать проект нового грандиозного оперного театра по образцу миланского театра «Dal-Verme», причем в одном партере будет до 1500 мест. Весь же театр рассчитан на 3 тысячи зрителей» [4, с. 265].

Театральные и концертные учреждения культуры в Баку были немногочисленные, но по информации московской прессы востребованы. Бесспорной значимостью для российской, московской прессы обладал так называемый Тагиевский театр. Бесспорно, что публикации журнала «Рампа и жизнь» отражали интерес столичных читателей к театральной культуре Баку. Примечательно, что разного рода информация на страницах журнала «Рампа и жизнь» чередовалась со статьями, посвященными и проблемам азербайджанского театра, поскольку азербайджанские театральные труппы, безусловно, испытывали определенные

трудности. Об этом писал И. Пресман летом 1909 года. Тот же автор писал из Баку об успехе первой оперы на Востоке «Лейли и Меджнун» У. Гаджибейли [5, с. 857], а также следующей его оперы «Шейх-Санан» [6, с. 436].

В московском журнале «Артист» систематически публиковалась информация о театральной жизни Баку. Корреспонденция охватывала все аспекты – от руководителя театральной труппы, актеров, режиссеров до критики и реакции публики. Приведу краткий вариант образца такого рода публикаций.

«БАКУ. (От нашего корреспондента). С 1-го октября открылся сезон в Тагиевском театре, в котором будет подвизаться русская опереточная труппа под управлением г. Лассалья. Состав труппы следующий: г-жи Станиславская-Дюран, Помпэ, Люценко (артистка московских императорских театров), Славская, Тенишева, Смирнова, Пальмская, Баранова и гг. Завадский, Вальеро, Кюррез, Сосновский, Бельский, Грехов, Охотин, Смирнов и др. Труппа, как видно из приведенного списка, для Баку очень сильна и если прибавить, что предполагаются гастролы г-ж Монбазон, Лассаль, Энглунд, Бельской и др., то можно заранее предсказать делу верный успех» [7, с. 145].

В 1893-1895 гг. широко комментировались спектакли драматической труппы под управлением В.И. Васильева-Вятского. Так, корреспондент журнала «Артист» достаточно критично отнесся к игре актрисы Е.Н. Горевой. Как хорошо известно, актриса играла во многих городах России и Европы. В Баку Е.Н. Горева выступала в следующих спектаклях – «Меддея», «Адриена Лекуврер», «Гроза», «Мария Стюарт» и другие. Так, критик писал: «В «Марии Стюарт» госпожа Горева не дала ни одной искренней ноты, ни одного штриха, подчеркивающего страдание несчастной королевы... так же она продекламировала и всю роль Катерины в «Грозе»» [8, с. 178].

В первые годы XX века была опубликована статья в журнале «Театральная Россия» под инициалами А.Г., о состоянии театрального искусства в Баку. Автор статьи «Бакинские отголоски» характеризовал театры и концертные сцены Баку. Концертные сцены были необходимы, поскольку в Баку служило достаточно много музыкантов, которые были активны в своей концертной деятельности.

В обзоре подчеркивалось существование частного театра, принадлежащего Г.З. Тагиеву, сцена Бакинского Общественного Собрания, где раз в неделю устраивались симфонические концерты оркестра под управлением известного капельмейстера М.И. Черняховского, сцена, субсидируемая Советом Съезда Нефтепромышленников в Черном городе. Нобелевский клуб «Villa petrollea», «Железнодорожный театр», сцена Морского собрания [9, с. 74-75].

Надо сказать, что столичная пресса широко освещала гастрольные поездки российских театральных трупп в Баку.

Отметим, что приезд в Баку известных актеров, режиссеров не всегда освещался на страницах русскоязычной прессы Баку. Вместе с тем, получал всестороннюю оценку в столичной прессе. Так, например, в журнале «Рампа и жизнь» под рубрикой «Письмо из Баку» корреспондент Я.Н. Камский писал следующее: «Весенние гастрольные В.Н. Давыдова явились для Баку настоящим праздником искусства и превратились в сплошной триумф, сопровождаясь шумными овациями... Из поставленных пьес наибольший успех имели «Свадьба Кречинского», «Ревизор» и «Горе от ума». Последние две пьесы шли с аншлагом при несомняемых аплодисментах и вызовах публики. Бакинцы, мало видевшие В.Н. Давыдова, были покорены исполнением ролей – Расплюева, Городничего и Фамусова, в изображении коих знаменитому артисту удалось достичь вершины художественного творчества» [10, с. 13].

Корреспондент журнала «Рампа и жизнь» были особо активны в течении 1912 года. И это не случайно, поскольку 1912 год отличался, как отмечалось на страницах журнала небывалым оживлением гастрольного сезона. «С колоссальным успехом здесь прошли зимою концерты Гофмана и Рахманинова. После Собинова, блеснувшего одним концертом, состоялся на днях и прошел с выдающимся успехом духовный концерт М.М. Долиной, в Лютеранской церкви, с участием сопрано М.А. Федоровой, Маргариты Гоцман (арфа), скрипачки С.О. Штейнкопф и органиста Петербургской Консерватории А. Керт» [11, с. 13].

Продолжая достаточно объемную цитату, отметим и концерт Бронислава Губермана, у которого прошло три концерта, «... поразивший публику чрезвычайно тонким художественным исполнением «Крейцеровой Сонаты» Бетховена, Clochette Паганини и др. пьес» [11, с. 13].

Как свидетельствовал Л.И. Камский, только в апреле в Баку ждали Венскую оперетту с постановкой «Царя Эдипа».

Критический анализ в журнале «Рампа и жизнь» привлекал внимание бакинской художественной интеллигенции и служил критерием обзора культурных предпочтений. Развернутые рецензии носили характер и интересных отчетов о гастролях ведущих российских артистов, исполнителей, театральных трупп.

Аккумуляция различных типов культурной деятельности отражала интересы и предпочтения определенных групп любителей театра. Гастроли российских театральных трупп, обладающих огромной силой коммуникативности, закладывали в культуру Баку творческий потенциал.

В заключении статьи подчеркнем огромную роль русскоязычной прессы Баку в анонсировании освещении, анализе культурных событий. Без внимания не оставалось практически ни одно художественное мероприятие, куда входили концерты, театральные постановки, благотворительные вечера, гастролы музыкантов и театральных трупп. В таких газетах как «Каспий», «Баку», «Бакинский листок» и других наряду с анонсами, информацией о художественных событиях, вниманию читателя предлагались те или иные факты функционирования российской культуры в Баку. В результате получали решение задачи формирования художественного вкуса, анализ важных тенденций развития азербайджанской культуры.

Как свидетельствуют источники, исторические материалы художественная реальность Баку была весьма активна. Огромную роль играли не только деятели культуры российского происхождения, но и гастролирующие театральные труппы. Благодаря известным музыкантам, вокалистам, звуковая атмосфера Баку приобретала значение эстетического уровня. Складывалась определенная культурная среда, включающая в себя художественные традиции Азербайджана и России.

Литература

1. Пархоменко Т.А. Институциональные формы культурной деятельности: от прошлого к настоящему // Культурные мифы: Материалы научной конференции «Типология и типы культур: разнообразие подходов» (20-22 марта 2000, Москва) (Изд-во культуры РФ, Российский институт культурологии). – М., 2001, с. 225-227.
2. Абдуллаев К.М., Гамидов И.Г. Русский язык в Азербайджане (история, современность, перспективы). Баку, Kitab aləmi, 2005, 550 с.
3. Рампа и жизнь. 1909-1918 [электронный ресурс]. – URL: lib.sptl.spb.ru
4. Провинция // Рампа и жизнь. – 1909. – № 3(16) (19 апреля). – С. 265.
5. Провинция // Рампа и жизнь. – 1909. № 38(51) (20 декабря). – С. 857.
6. Провинция // Рампа и жизнь. – 1910. № 26 (27 июня). – С. 436.
7. Хроника // Артист. Театральный, музыкальный и художественный журнал. – 1891. – № 16 (октябрь). – 315 с. [электронный ресурс]. – URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2334/>
8. Современное обозрение // Артист. Театральный, музыкальный и художественный журнал. – 1893. – № 31 (ноябрь). – 344 с. [электронный ресурс]. – URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2276>
9. Театральная Россия. – 1904. – № 5. – С. 74-75.
10. Камский Я.И. Письмо из Баку // Рампа и жизнь». – 1912. – № 16 (15 апреля). – С. 13-14.

References

1. Parkhomenko T.A. Institutsional'nye formy kul'turnoi deyatel'nosti: ot proshlogo k nastoyashchemu [Institutional forms of cultural activity: from the past to the present] //Kul'turnye mify: Materialy nauchnoi konferentsii «Ti-pologiya i tipy kul'tur: raznoobrazie podkhodov» [Cultural myths: Materials of the scientific conference "Typology and types of cultures: diversity of approaches"] (20-22 marta 2000, Moskva) (Izd-vo kul'tury RF, Rossiiskii institut kul'turologii). – M., 2001, s. 225-227.
2. Abdullaev K.M., Gamidov I.G. Russkii yazyk v Azerbaidzhane (istoriya, sovre-mennost', perspektivy) [The Russian language in Azerbaijan (history, modernity, prospects)]. Baku, Kitab aləmi, 2005, 550 s.
3. Rampa i zhizn'. 1909-1918 [Ramp and life. 1909-1918] [elektronnyi resurs]. – URL: lib.sptl.spb.ru
4. Provintsiya [Province] // Rampa i zhizn' [[Ramp and life]. – 1909. –№ 3(16) (19 aprelya). – S. 265.
5. Provintsiya [Province] // Rampa i zhizn' [[Ramp and life]. – 1909. № 38(51) (20 dekabrya). – S. 857.
6. Provintsiya [Province] // Rampa i zhizn' [[Ramp and life]. – 1910. № 26 (27 iyunya). – S. 436.
7. Khronika [Chronicle] // Artist. Teatral'nyi, muzykal'nyi i khudozhestvennyi zhurnal [Artist. Theatre, Music and Art Magazine]. – 1891. – № 16 (oktyabr'). – 315 s. [elektronnyi resurs]. – URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2334/>
8. Sovremennoe obozrenie [Modern review] // Artist. Teatral'nyi, muzykal'nyi i khudozhestvennyi zhurnal [Artist. Theatre, Music and Art Magazine]. – 1893. – № 31 (noyabr'). – 344 s. [elektronnyi resurs]. – URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2276>
9. Teatral'naya Rossiya [Theatrical Russia]. – 1904. – № 5. – S. 74-75.
10. Kamskii Ya.I. Pis'mo iz Baku [A letter from Baku] // Rampa i zhizn' [Ramp and life]. – 1912. – № 16 (15 aprelya). – S. 13-14.

Мамедова Эльнара Литвин гызы

доктор философии по искусствоведению,
профессор, заведующий кафедрой
методики и специальной педагогической подготовки
Бакинской Музыкальной Академии
e-mail: elya.3388@mail.ru

Elnara L. Mamedova

PhD in Art History,
Professor, Head of the Department
of Methodology and Special Pedagogical Training
in Baku Music Academy
e-mail: elya.3388@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОЙ СФЕРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РИХАРДА ШТРАУСА (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ)

FEATURES OF THE FIGURATIVE SPHERE OF RICHARD STRAUSS'S WORKS (ON THE EXAMPLE OF AN OBOE CONCERTO WITH ORCHESTRA)

Аннотация. В статье выделяются такие особенности образной сферы произведений Р. Штрауса как: жизнерадостность, действенное начало, эстетическая направленность. Эти особенности нашли свое отражение в концерте для гобоя с оркестром, написанном композитором в поздний период творчества. Все три части гобойного концерта полны светлого идиллического настроения. Концерт был написан вслед за «Метаморфозами» и помог автору выйти из тяжёлого состояния, которое он испытывал во время работы над этой трагической музыкой.

Ключевые слова: Рихард Штраус, творческий путь композитора, концерт для гобоя с оркестром, тематизм, образное содержание, исполнительские рекомендации для солиста.

Abstract. The article highlights such features of the figurative sphere of R. Strauss's works as: cheerfulness, effective principle, aesthetic orientation. These features are reflected in the concerto for oboe and orchestra, written by the composer in the late period of his work. All three parts of the oboe concerto are full of bright idyllic mood. The concert was written after the "Metamorphoses" and helped the author to get out of the difficult condition that he experienced while working on this tragic music.

Keywords: Richard Strauss, the composer's creative path, concerto for oboe and orchestra, thematism, figurative content, performance recommendations for a soloist.

Музыка Рихарда Штрауса – воплощение его индивидуальности, его философии, которую композитор пронёс через весь свой жизненный путь. Мировосприятие Штрауса имеет свои отличительные черты.

Жизнерадостность. Многие страницы музыки раннего Штрауса наполнены кипящей радостью: буйная пляска, заканчивающая симфоническую фантазию «Из Италии», идея гедонизма, которую несёт в себе личность штраусовского Дона Жуана, полная весёлого лукавства тема Тиля Эйленшпигеля. Композитор признавался, что хочет нести радость своей музыкой. Практически полностью из легкомысленных вальсов состоит его одна из самых знаменитых опер – «Кавалер розы». Более спокойной радостью наполнены произведения позднего Штрауса (вспомним, например, «Альпийскую симфонию»). Подавляющее число опер композитора написано на комические сюжеты. Радостное

мироощущение нашло отражение и в его оркестровке: партитуры композитора богато раскрашены тембровым разнообразием. Не удивительно, что композитору с таким мироощущением оказались особенно близки Моцарт и Иоганн Штраус, его венский тёзка. В жизни Штраус был энергичным, общительным, много уделял времени общественной деятельности; юный Штраус любил балы, уже женатый композитор легко переносил тяжёлый, вздорный характер своей жены и постоянные домашние скандалы. Над ссорами с женой он подшучивает в «Домашней симфонии». Такое восприятие жизни кажется естественным для человека с судьбой Штрауса: он никогда, даже во время войны, не терпел бед и лишений, всегда был материально обеспечен, снискал славу и почёт ещё в начале творческого пути и оставался мирового уровня знаменитостью до последних своих дней, несмотря на трудный характер жены, был счастлив с ней в браке.

Действенное начало. Несмотря на то, что Рихард Штраус завершает своим творчеством эпоху романтизма, в его музыке нет свойственной романтикам углублённости во внутренний мир собственных переживаний. Отправной точкой его музыки является действие. Недаром подавляющее большинство произведений композитора программно, причём программа прописана автором до мельчайших деталей. Даже монументальная картина «Альпийской симфонии» непосредственно связана с действием: её цикл трактуется как восхождение на гору и спуск с неё. Не удивительно, что с таким отношением к миру поздний Штраус обращает свой взгляд на эпоху классицизма, в центре которой стоит человек действующий. Черты действенности присутствуют и в его непрограммных инструментальных произведениях: в первых тактах второго концерта для валторны мы слышим решительное движение по звукам ми бемоль мажорного трезвучия; в первой части гобойного концерта интонационные опоры фраз также строятся по нотам текущей гармонии; мелодические построения имеют конкретную направленность и логическое завершение: такая черта более свойственна классицизму, чем романтизму. Действенное отношение к миру обосновывает тот факт, что ведущий персонаж творчества композитора не мечтатель, не страдалец, а – герой. В ранний творческий период Штраус подробно разрабатывает тему героизма, наследуя героике Бетховена и Вагнера. Но трактовка этой темы отличает его от предшественников.

Рихард Штраус рос в то время, когда Германия только объединилась в самостоятельное государство, в связи с чем в обществе получили развитие

идеи национальной гордости, разработка темы крайнего индивидуализма привела к созданию культа сверхчеловека, к появлению философии Ницше и Шопенгауэра. Под влияние данных идей попадает и Штраус. Симфоническая поэма «Так говорил Заратустра» написана по мотивам сочинения Ницше. В ней представлена философия Штрауса в концентрированном виде: обострённая чувственность, экспрессия, идеализация искусства как начала, которое преобразует мир и человека, эстетическое восприятие красоты. Но композитор не ограничивается разработкой чужих мыслей и пишет свой собственный трактат на тему сверхчеловека – симфоническую поэму «Жизнь героя», повесть о самом себе. «Это – произведение, полное героического опьянения, мощное, вычурное, тривиальное и божественное» – пишет о поэме Штрауса Ромен Роллан [2]. Понимание исхода действий героя также радикально отличает Штрауса от Бетховена и Вагнера. Героическая борьба Бетховена неизменно приводит к сияющему мажору, герой Вагнера даёт начало новому миру, разрушая старый. Герой Штрауса, оказавшись победителем, разочаровывается в своей победе. Единство философских взглядов раннего и позднего Штрауса наглядно видно из событий его жизни: оказавшись в ситуации мировой войны, он уединяется в Гармише и уходит в «мирные труды», как будто следуя по предначертанному сценарию из «Жизни героя».

Главной движущей силой и наполнением «мирных трудов» позднего Штрауса становится следующая черта его философии: эстетизация музыки, видение в ней спасения для человека и мира. Прежде всего, спасение в ней находит сам композитор, тяжело переживающий события военного времени. Наблюдая дегуманизацию нацистского общества, которая распространяется на все сферы жизни, Штраус решает, что культуру необходимо спасти. В письме Р. Роллану 12 февраля 1917 года, он пишет: «... именно мы, люди искусства, должны сохранить свободным наш взгляд, устремлённый на всё прекрасное и возвышенное...» [3, с. 96]. Он занимается международными музыкальными мероприятиями, пока нацистское правительство не отстраняет его от деятельности. После конфликта с правительством Штраус отказывается от идеи как-то повлиять на происходящие в стране и мире процессы и продолжает заниматься тем, чем он занимался всю жизнь – писать музыку. Все произведения позднего периода имеют ярко выраженный эстетический ориентир. Почти вся музыка, которую пишет Штраус в это время – светлая, радостная (за исключением «Метаморфоз»). Такой характер обусловлен желанием отгородиться от тяжёлой реальности. Р. Роллан в своём дневнике 12 мая 1924 года

записывает, что сказал ему Рихард Штраус при личной встрече: «От меня всегда ждут каких-то идей, грандиозных вещей. Я имею право писать ту музыку, которая мне нравится, не правда ли? Я не выношу трагической атмосферы современности. Мне хочется создавать весёлое. Это моя потребность.» [4, с 161].

После прихода к власти Гитлера Штрауса назначают главой Имперской палаты музыки. Это учреждение, которое руководило всей музыкальной жизнью гитлеровской Германии. Но очень скоро между композитором и новым правительством произошёл конфликт. Перед премьерой оперы «Молчаливая женщина» по распоряжению правительства с афиши было убрано имя либреттиста еврейского происхождения – Стефана Цвейга, который был другом Штрауса и состоял с ним в переписке. Штраус пригрозил, что он покинет мероприятие, и во избежание международного скандала имя Цвейга на афише пришлось восстановить. Своё возмущение новой расовой политикой власти Штраус описал в письме к другу, которое попало в руки фюреру. После этого последовал запрет на постановку «Молчаливой женщины» и отставка композитора с должности.

Видя изменения, происходящие в мире, композитор обращается к пасторальной просветлённой музыке. Буколическим настроением проникнута опера «Любовь Данаи». Глубоко переживая разрушение Мюнхенского оперного театра в октябре 1943 года, Рихард Штраус начинает писать «Метаморфозы» – пьесу для ансамбля струнных, проникнутую скорбью по утраченному миру. После окончания войны, осенью 1945 года, друзья помогли Штраусу вместе с женой переехать в Швейцарию, где они провели три с половиной года. Вскоре после переезда композитор начал писать концерт для гобоя с оркестром.

Саму идею концерта написания гобойного концерта подсказал композитору американский гобоист Джон де Ланси. Он был солдатом и в 1945 году охранял территорию вокруг Гармиша, где в это время находился Штраус. Концерт написан в то время, когда композитор искал и находил спасение от суровой действительности в радости искусства. Следовательно, идея, заложенная в этой музыке – нести радость. Это первое сочинение, написанное после переезда семьи Штраусов в Швейцарию в окружении гор и альпийских лугов. Не удивительно, что все три части гобойного концерта полны светлого идиллического настроения. Концерт был написан вслед за «Метаморфозами» и помог автору выйти из тяжёлого состояния, которое он испытывал во время работы над этой трагической музыкой.

Именно в поздний период творчества Штраус обращается к непрограммной инструментальной музыке. Образцом музыкальной эстетики для Штрауса служит Моцарт. Под влиянием кумира Штраус значительно облегчает свою оркестровку, иногда доходя до моцартовской прозрачности. Музыкальный тематизм становится более изящным, а гармонический фон упрощается. Музыка концерта приобретает черты классицизма: форма концерта трёхчастная, трактовка частей традиционна (сонатное аллегро – анданте – финальное рондо); ясный гармонический фон (отсутствуют сложные полигармонические аккорды, которые Штраус использовал в своих ранних сочинениях); прозрачная оркестровка, фактура наполнена имитационными подголосками; почти моцартовский состав оркестра (из классического двойного состава духовых Штраус убирает два оркестровых гобоя и добавляет английский рожок). Несмотря на все эти черты, концерт ближе к раннему романтическому стилю, чем к классическому: три части спаяны воедино, тональное соотношение частей терцовое, что типично для романтиков (D-B-D); каденция в первой части отсутствует, каденции во второй и третьей выписаны автором; после каденции в конце третьей части появляется новый тематизм, который воспринимается как самостоятельная часть.

В классическом концерте отправной логической точкой является соревновательность: соревнуются солист и оркестр. Отсюда обязательная виртуозность, длинные пассажи, развивающиеся с помощью секвенцирования. В первой части концерта Штрауса виртуозность не имеет доминирующего значения (в классическом концерте именно первая часть как правило несёт основную смысловую и техническую нагрузку): мы не найдём в ней ни одного развёрнутого пассажа. Пассажи небольшие, они как бы обвивают рельеф певучей темы. Концертная виртуозность появляется лишь в каденции второй части, далее распространяется на третью, но композитор не уделяет ей много внимания: пассажи достаточно короткие, отсутствуют развёрнутые технические фрагменты. Данная специфика тематизма не означает, что концерт прост для исполнения, а лишь является особенностью, которая отличает произведение от классического.

Ещё одна немаловажная особенность – кульминации. В классическом концерте кульминация – наивысшая точка напряжения, она характеризуется постепенным тематическим и динамическим нагнетанием. Но основные кульминации концерта Штрауса – тихие, поэтому воспринимаются как просветление (*calando* перед репризой 1 части, в конце каденций 2 и 3 частей; кода 10й части).

Юрген Мей отмечает, что тематизм концерта вырастает из трёх мелодических элементов [6]: 1) квартоль шестнадцатыми из двух повторяющихся нот (пример 1), появляющаяся в двухтактовом вступлении у виолончели;

Пример 1. Первый тематический элемент концерта.



2) длинная нота с вытекающим из неё пассажем шестнадцатых – начало главной партии (пример 2);

Пример 2. Второй тематический элемент концерта.

Начало главной партии первой части.



3) повторяющийся мотив на одной ноте, в котором усматривают роковой оттенок (пример 3).

Пример 3. Третий тематический элемент, начало побочной партии первой части.



В этот ряд можно добавить терцовую интонацию, которую композитор обыгрывает по-разному в каждой части (пример 4). Интонация неоднократно трансформируется, поэтому её нельзя назвать постоянным элементом. Вероятно, потому Мей не ставит её в ряд исходных элементов. Но по своей значимости в мелодикообразовании концерта эта интонация не уступает вышеперечисленным, ведь терцовое обыгрывание встречается на концах фраз на протяжении всего концерта. Подобное завершение придаёт мелодии мягкость и пасторальность, то есть создаёт характер концерта. Поэтому на данную интонацию стоит обратить внимание.

Пример 4. Терцовая интонация, завершающая первую фразу главной партии первой части.



Терцовая интонация является продолжением и завершением второго элемента. Образующаяся в результате их слияния фраза даёт основу главной партии первой части. Фразы соединяются в длинные мелодические линии: гобоист играет без пауз на протяжении полутора страниц.

Рассмотрим более подробно образное содержание Концерта для гобоя с оркестром.

Первая часть. Двухтактовое вступление виолончелей вводит слушателей и исполнителей в светлый мир концерта. Максимальная прозрачность фактуры и преобладание тишины над музыкой (только в первых двух тактах) создают ощущение пространственной глубины. В третьем такте начинается главная партия первой части: вступает гобой соло. Главная партия начинается в нюансе пиано. В контексте светлого образного мира концерта нюанс пиано, а также минорный лад являются обозначением спокойного характера музыки. Фактура сохраняет свою прозрачность: до 13-го такта 2ой цифры солирующий гобой сопровождают только струнные, в партии сопровождения очень много тишины. Главная партия – это простая распевная мелодия, изнутри наполненная фигурациями шестнадцатых. Фигурации в прямом смысле вписаны внутрь темы: они связывают интонации основной мелодии.

Из образной сферы произведения вытекают исполнительские рекомендации для солиста. Фигурации шестнадцатых в начале главной партии должны быть исполнены чуть тише контура основной темы. При этом не стоит делить мелодию на 2 пласта, так как мелодии в контексте гомофонно-гармонического склада это не свойственно. Для того, чтобы шестнадцатые можно было начать тише, длинную ноту, из которой они вытекают, следует сфилировать естественным образом. Первые два периода (до 8-го такта 1ой цифры) стоит играть так, чтобы мелодическая линия была максимально ровной, но гибкой, а фигурации шестнадцатых – спокойными.

Далее происходит усложнение ритмического контура основной темы, из чего можно заключить, что в исполнение нужно добавить новый нюанс настроения. С 9-го такта 1-ой цифры можно сделать шестнадцатые более выразительными, взволнованными (совсем немного, так как это ещё только начало развития), а контур темы – более волнообразным. Со второго такта начинается первое выписанное автором *crescendo* на три такта. Так как это первый нюанс после изначально выставленного *p*, то на него стоит обратить внимание. Скорее всего, это не просто фразировочное *crescendo*, его стоит сделать динамически

ярким. Пятый такт начинается с *p subito*, перед которым можно сделать маленькую цезуру. Также в этом такте стоит ремарка *espressivo*, что в контексте пасторального облика мелодии означает, что отмеченный данной ремаркой материал следует «пропеть». После шести тактов тихой музыки, в концерте появляется новый штрих: *staccato* на восьмой из-за такта. Введение нового штриха должно означать смену характера. Значит, следующие такты можно играть более взволнованно. Мелодическая линия представляет собой восходящий тонический секстаккорд, мелодия приобретает более утверждающий характер. Можно добавить больше движения (не выбиваясь сильно из темпа), получится контраст с предыдущим тематизмом.

Третья цифра – самая яркая кульминация главной партии. Она воспринимается ярче, чем окончание главной партии, потому что образуется в результате восходящего движения (тогда как конечная – в результате нисходящего), выше и имеет более плотную фактуру в сопровождении. Поэтому, логично сделать 1ый такт 3-ей цифры самым ярким во всей главной партии. В третьем такте той же цифры – небольшая каденция, тут допустимы темповые отклонения, например, замедление при движении вниз и ускорение при движении вверх. В пятом такте – синкопированная и акцентированная декламация на одной ноте, пожалуй, самая напряжённая интонация концерта. Поэтому её надо сыграть выразительно. Если до этого восходящий пассаж игрался на ускорении, то декламационную интонацию ускорять не следует – это подчеркнёт её значительность. На последнем *b* не стоит акцента, что говорит о нивелировании напряжения. 7-ой такт цифры 3, как и 9-ый, повторяется дважды с различием в одну ноту. В исполнительском искусстве есть традиция, согласно которой повторяющиеся подряд элементы исполняются в разной динамике, наверное, поэтому автор не посчитал нужным прописывать здесь нюансы.

За два такта до 4-ой цифры стоит *crescendo*. По протяжённости оно занимает всего полтора такта. Так как 4-ая цифра начинается *piano*, но не *subito*, не стоит делать это *crescendo* слишком выразительным, оно должно быть небольшим, естественным. Длинная восходящая мелодическая линия (4-ая цифра) как бы предвещает большую значительную кульминацию, но ничего подобного не происходит. За такт до окончания главной партии в сопровождении остаются только паузы, а плавная мелодическая поступь не может создать напряжение для большой кульминации. Главная партия заканчивается спо-

койно, просветлённо. Вернее, в таком характере заканчивает её солист. Оркестр в 5-ой цифре вступит ярким *tutti*. Именно в игре этих оттенков настроения и заключается прелесть этого концерта.

Первый раздел связующей партии исполняется оркестром, с 7-ой цифры вступает солист в нюансе *piano*. Волнообразная мелодия, наполненная трепыханием 1-го тематического элемента из вступления, остаётся спокойной первые 5 тактов, в 6-ом выписано небольшое *crescendo*, всего на один такт, которое приводит к интонации-возгласу по мажорному трезвучию (всего лишь в нюансе *mf*), которая повторяется дважды. Учитывая всё, что мы знаем о концерте, логично сыграть вторую интонацию как эхо. Пожалуй, эту интонацию можно трактовать как изобразительный элемент. В следующем такте выписано *diminuendo*. Таким образом, вся седьмая цифра представляет собой состояние невинного спокойствия.

Далее в оркестре проходит очень короткая побочная партия (всего один период) лирического характера. Её нетерпеливо перебивает заключительная партия. Широкие скачки-прыжки *staccato* и изящные нисходящие пассажи формируют её игривый характер. Следовательно, нюансы *sfp*, *fp*, о которых подробно рассказывалось в предыдущем разделе работы, будут мыслиться как шуточные, несерьёзные. Таким образом, при исполнении этих нюансов следует избегать грубости и исполнить их достаточно мягко. Штрих *staccato* также следует немного смягчить, так как слишком отрывистый штрих будет выбиваться из светлого, радостного настроения музыки.

В разработке проявляются интонации недосказанной побочной партии. Лиричность тематизма дополняет минор и интонации-вздохи (восходящая терция). Это первый лирический эпизод в партии солиста, так что не стоит упускать возможность показать новую краску звучания инструмента. Можно добавить выразительности в исполнение, если слегка подчеркнуть первую долю 4-го такта 13-й цифры и каждую верхнюю ноту интонации-вздоха (но, если переборщить с этим приёмом, можно придать мелодии дешёвую сентиментальность, что категорически не соответствует замыслу музыки).

Лирический эпизод заканчивается мажором, после чего звучит небольшая каденция-связка к репризе. В последнем такте каденции стоит обозначение *rosso calando*. Этот момент можно воспринимать, как тихую кульминацию, а значит, сыграть простое поступенное движение восьмыми трепетно и проникновенно. После подобного замирания нелогично было бы начать репризу в другом нюансе. Таким образом, несмотря на одинаково выставленное *piano*

в начале главной партии экспозиции и репризы, реприза начинается тише. Уравнивать экспозицию до нюанса репризы тоже было бы нелогично, так как первое появление основной темы будет тусклым и невыразительным, если начать совсем «издалека». Реприза сильно сокращена (исключение составляет побочная партия, которая увеличена вдвое). Все принципы, выдвинутые при разборе экспозиции, сохраняют свою силу в репризе. С 20-й цифры начинается кода. Её начало построено на материале связующей партии, в середине появляются элементы заключительной партии (которой нет в репризе), заканчивается всё 2-ым тематическим элементом (главная партия). Единственный нюанс, выставленный на всю коду – *piano*. В последних 8-ми тактах у солиста идёт восходящее движение по тональному трезвучию. Логично будет выстроить его как затихание, потому что после мелодия быстро уйдёт вниз и практически растворится в начальном тематическом элементе.

Вторая часть, *andante*. Светлая задумчивая песня, не замутнённая сомнениями, полная пасторальной наивности. Вся мелодия вырастает из одного тематического материала, поэтому мы не будем разбирать её также подробно как первую часть. Обозначим основные моменты. Прозрачная фактура и консонантная гармония не создают ни одного драматического момента на протяжении всей части. В партии солиста есть два ритмических элемента, которые можно назвать изобразительными, потому что они напоминают пастушеский наигрыш. 1-ый элемент: восьмая с точкой и две тридцать вторых (2 такта до 2-й цифры), 2-ой элемент: нисходящая фигурация из 4-х шестнадцатых и восьмой (в 1-ом такте 29-й цифры). Если первый элемент слушается импровизационно, даже когда он исполнен в строгом ритме, то второй можно исполнить чуть свободнее, зависнув на первой доле. Фразировка в таком случае не страдает, так как после этой фигурации идут паузы. Импровизационный характер ещё больше сблизит этот элемент с наигрышем. Помимо *legato*, в части присутствуют ещё два штриха: *non legato* и *detache*. *Non legato* используется на повторяющихся нотах (интонация побочной партии 1-ой части). *Detache* – на восходящей или нисходящей триольной поступи. Эти штрихи различаются атакой: в первом случае атака должна быть более мягкая, а во втором – чуть более твёрдая. Ещё один интересный момент – *fp* в 1-ом такте 31-ой цифры. Сопласуясь с лирическим характером музыки, можно истолковать его как луч солнца, внезапно прорезавший облако. Данная метафора использована для того, чтобы показать, что нюанс нужно исполнить достаточно мягко и ненапряженно. Впрочем, автор позаботился о том, чтобы нюанс звучал мягко: нота,

под которой он выписан, заливована с предыдущими. Вся каденция построена как наигрыш, она заканчивается затиханием (тихой кульминацией).

Третья часть, *vivace*. Это игривое рондо. Его скерцозное настроение обусловлено акцентами на вторые доли, скачками *staccato*, короткими форшлагами. Если в 1-ой части мы не рекомендовали использовать очень острое *staccato*, то тут можно не бояться укоротить этот штрих. В рефрене автор очень подробно прописал все нюансы, так что уточнений в этом случае не требуется. В первом эпизоде можно обратить внимание на восьмую *staccato* из-за такта (2-й такт 40-й цифры). Чтобы подчеркнуть игривый характер музыки, нужно немного присесть на сильную долю после подобного затакта. Во втором эпизоде появляется тема побочной партии 1-ой части. Третий эпизод построен на разработке материала 1-го эпизода, получается, что форма рондо приобретает черты сонатности. Эпизод заканчивается каденцией с типичной для этого концерта тихой кульминацией, после чего начинается второй финал. По жанру это любимый Штраусом венский вальс. Танцевальность музыки следует подчеркнуть, слегка опираясь на каждую сильную долю. Заканчивается концерт искромётными пассажами.

Итак, образ в музыке создаётся с помощью определённых исполнительских средств. Но так как любая интерпретация музыкального произведения – явление субъективное, то приведенный вариант трактовки нельзя воспринимать как абсолютную истину. Тем не менее, музыкант, исполняющий этот концерт, может обратиться к данной трактовке для более глубокого понимания произведения и почерпнуть из неё идеи для собственного творческого вдохновения.

Литература

1. Буцко А. Рихард Штраус: великий соблазнитель немецкой музыки. DW, 2014 – URL: <https://p.dw.com/p/1CGLI> (дата обращения 04.12.2021)
2. Краузе Э. Рихард Штраус. – М: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 612 с.
3. Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка, выдержки из дневника. Книга 3. – М: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 368 с.
4. Ромен Роллан. Рихард Штраус // Музыканты наших дней. – Петроград: Центральное кооперативное издательство «Мысль», 1923. – С. 159-181.
5. Ступель А.М. Рихард Штраус 1864-1949. Краткий очерк жизни и творчества: популярная монография. – Л: Музыка, 1972. – 95 с.

6. *Jurgen May. Last Works. // The Cambridge companion to Richard Strauss.* – UK: Cambridge University Press, 2010. – С. 178-192.
7. *Strauss Oboe Concerto, D, TrV 292, (1945), Miroslavsky, Рихард Штраус. Концерт для гобоя с оркестром [видеокалип] // Эмиль Мирославский: youtube-канал.* - URL: <https://youtu.be/Yjys6Vgc34M> (дата обращения 04.04.2022).

References

1. *Butsko A. Rikhard Shtraus: velikii soblaznitel' nemetskoj muzyki [Richard Strauss: the great seducer of German music]. DW, 2014 – URL: <https://p.dw.com/p/1CGLI> (data obrashcheniya 04.12.2021)*
2. *Krauze E. Rikhard Shtraus [Richard Strauss]. – М: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. – 612 s.*
3. *Rikhard Shtraus i Romen Rollan. Perepiska, vyderzhki iz dnevnika [Richard Strauss and Romain Rolland. Correspondence, excerpts from the diary]. Kniga 3. - М: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960. – 368 s.*
4. *Romen Rollan. Rikhard Shtraus [Richard Strauss] // Muzykanty nashikh dni. – Petrograd: Tsentral'-noe kooperativnoe izdatel'stvo «Mysl'», 1923. – S. 159-181.*
5. *Stupel' A.M. Rikhard Shtraus 1864-1949. Kratkii ocherk zhizni i tvorchestva [Richard Strauss 1864-1949. A brief sketch of life and creativity]: populyarnaya monografiya. – L: Muzyka, 1972. – 95 s.*
6. *Jurgen May. Last Works // The Cambridge companion to Richard Strauss.* – UK: Cambridge University Press, 2010. – pp. 178-192.
7. *Strauss Oboe Concerto, D, TrV 292, (1945), Miroslavsky, Richard Strauss. Oboe Concerto with orchestra [video clip] // Emil Miroslavsky: youtube channel.* - URL: <https://youtu.be/Yjys6Vgc34M> (accessed 04.04.2022).

Вяткин Владимир Владимирович

заведующий кафедрой духовых и ударных
инструментов МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: vladimirvyatkin@rambler.ru

Кузнецова Татьяна Сергеевна

магистрант кафедры духовых и ударных
инструментов МГИМ им. А.Г. Шнитке

Vladimir V. Vyatkin

Head of the Department of Wind and Percussion
Instruments at Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: vladimirvyatkin@rambler.ru

Tatyana S. Kuznetsova

Master's student of the Department of Wind and Percussion
Instruments of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

СТИЛЬ ОСКАРА ПИТЕРСОНА В ПРИЗМЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЖАЗОВОГО ПИАНИЗМА

OSCAR PETERSON'S STYLE IN THE PRISM OF RUSSIAN JAZZ PIANISM

Аннотация. В статье рассматривается влияние стилистики канадского пианиста Оскара Питерсона на отечественный джазовый пианизм советского периода. Авторами высказывается точка зрения, согласно которой стиль Питерсона идеально согласовывался с пространством официального советского джазового искусства. Характерные для музыканта орнаментика и унисонные пассажи, исполняемые двумя руками, в дальнейшем были использованы целым рядом отечественных джазменов. Отдельным элементом, воспринятым джазовым сообществом, выступает работа в формате фортепианного трио без ударной установки.

Ключевые слова: О. Питерсон, Л.А. Чижик, фортепианный джаз, фортепианное трио, джаз в СССР.

Abstract. The article examines the influence of the style of Canadian pianist Oscar Peterson on Soviet jazz pianism. Peterson's characteristic ornamentation and unison passages, performed with two hands, were later used by many Russian jazzmen. The authors express the point of view according to which Peterson's style was ideally consistent with the space of the official Soviet jazz art. A separate element, perceived by the jazz community, is the work in the format of a piano trio without a drum kit.

Keywords: O. Peterson, L.A. Chizhik, piano jazz, piano trio, jazz in the USSR.

Музыкальный язык О. Питерсона довольно многообразен, демонстрируя разносторонний интерес исполнителя не только к музыке академической традиции, но направлениям традиционного и современного джаза. Черты рэг-тайма, страйд-пиано, буги-вуги, блюза, госпел, фортепианного стиля «связанных рук» и других доджазовых стилей сочетаются в его игре с риффовой техникой свинга, бибоповыми элементами. Формируя хронологию его импровизационного мышления, следует упомянуть достаточно консервативное развитие музыкальных интересов в период становления, пришедшийся на 1940 годы. Согласно биографической работе Р. Марина, основной спектр интересов лежал в плоскости детального изучения особенностей стиля буги-вуги, а затем страйд-пиано [7, 35]. Страйд-пиано, формирующий значительные требования

к техническому мастерству исполнителя, был доскональным образом изучен Питерсоном ещё в подростковом возрасте. Нельзя не упомянуть о переломном моменте, связанном с влиянием Арта Тейтума. Фактически Питерсон, придерживавшийся несколько высокомерного отношения к талантам входящих в его окружение музыкально одарённых сверстников, оказался буквальным образом фрустрирован прослушиванием темы «Tiger Rag» в исполнении Тейтума. В рамках фиксированной средствами записи версии «Tiger Rag», сделанной в 1933 г., содержатся «строительные» элементы, из которых в дальнейшем будет формироваться его зрелый стиль. Атрибуты мышления на ранних этапах развития основывались на контрастном чередовании элементов страйда, фигур буги-вуги в левой руке с более близкими к бибопу моделями. Упомянутые контрастные переходы от одной модели к другой способны привлечь внимание не только подготовленной джазовой аудитории, но и многообразного круга неофитов. Именно этим свойством можно объяснить высокую степень внимания, проявленного к его музыке потенциально выходящей за рамки джаза публикой.

Но если А. Тейтум, бывший для О. Питерсона одним из важных идеалов, предопределил раннюю стадию его джазового развития, то стремительно захвативший интеллектуальную часть аудитории в 1940 г. стиль бибоп выступил основным ориентиром. Бибоп реформировал мелодику, гармонию и ритм джазовых композиций, став базисом дальнейших экспериментов в области джазового исполнительства. Достижения его пионеров Ч. Паркера и Д. Гиллеспи в дальнейшем оказались экстраполированы на фортепианную практику Б. Пауэллом, У. Келли, Б. Харрисом, Ф. Ньюборном и др. Перечисленные музыканты адаптировали артикуляцию и фразировку исполнительства на духовых инструментах в область игры на фортепиано, воплотили принципиально новую стратегию построения мелодических линий в связи с обогащением гармонии аккордами с альтерациями и гармоническими заменами, и, в результате, окончательно переформатировали джазовый пианизм в целом, согласно новой парадигме бибопа.

Одним из проблемных аспектов джазовой культуры в СССР следует назвать существовавший дефицит информации. Советское джазовое сообщество по очевидным историческим причинам не располагало полной информацией о новых записях, музыкантах, актуальных стилистических тенденциях. Множество западных музыкантов второго эшелона в отечественных джазовых кругах были попросту неизвестны. Подкрепляя приведённую мысль при-

мером, обратимся к персоне Телониуса Монка. Характерные для него особенности стиля, связанные с угловатостью фраз, перкуссивностью и стремлением к несколько алогичным фразам, возведённым в устойчивую стилевую категорию, обусловили закономерный интерес со стороны более позднего поколения интеллектуально ориентированных импровизаторов. В 1960–1970 г. представители продвинутых советских джазовых кругов были информированы о данном музыканте. Отметим, что Монк породил целый ряд последователей, среди которых наибольший интерес интеллектуальной части джазовой аудитории вызвали Хэрби Николс и Эндрю Хилл. Культивировавшиеся Николсом и Хиллом импровизации представляли собой акт глубокой творческой рефлексии и переосмысления созданных гением Монка стилистических атрибутов.

Степень осведомлённости в среде советских джазовых пианистов о Х. Николсе или его коллеге Э. Хилле оставалась крайне ограниченной. Об их существовании знали отдельные музыканты, филофонисты и примыкающие к ним аудиторные группы. Возникающая в русле данного вопроса проблема кроется даже не в том, что записи Николса или Хилла не имели должного хождения среди джазовой аудитории СССР. Здесь скорее следует утверждать, что оценить по достоинству их импровизационные «нарративы» мог слушатель, в полной мере приобщённый к музыке Т. Монка со всеми свойственными ей джазовыми противоречиями. Семантически плотный язык импровизаций Монка, к которому обращались столь же искушённые джазовые музыканты, предназначался для подготовленной аудитории пуристов. В СССР середины прошлого столетия проблематично представить место для развития подобных моделей джазового пианизма.

Работы Оскара Питерсона выступали прямой противоположностью приведённому примеру с Т. Монком, Э. Николсом и Э. Хиллом. Оценивая его художественное наследие, трудно уйти от утверждения, согласно которому музыкальный язык Питерсона исключительно демократичен по отношению к неподготовленному слушателю. Восприятие джазового материала в его исполнении не требовало каких-либо соотнесений с музыкой предшественников. В среде джазовой критики сложилась распространённая точка зрения, представляющая своего рода трюизм. Она основывалась на том, что Питерсон за счёт броскости и простоты языка содействовал тому, чтобы джазовое искусство обрело большую степень приятия в самых разных, в том числе в скептически относящихся к джазу кругах. Солидаризируясь с ней, укажем на особенно сильную сферу влияний, оказанных его стилем на отечественный джазовый пианизм.

Здесь важно будет уточнить, что особыми смысловыми ракурсами стиль Питерсона наполнялся в не слишком благоприятной для джаза исторической ситуации СССР середины XX в. Прямолинейность его мышления и тяготение к выхолащенным, исполненным на показном уровне виртуозности фразам, в частности, к исполняемым двумя руками унисонным пассажам, представляло собой не просто универсальное по языку музыкальное явление, но нечто идеально отвечающее представлениям официальных кругов о джазе. Виртуозную высокотемповую композицию в его исполнении можно было предъявить завязанному консерватору-академисту, привыкшему априорно негативно относиться ко всему джазовому. Экспансивная эмоциональная подача и серьёзный уровень контроля над инструментом лишали джазовых скептиков критических доводов против. Подобные свойства не характерны для творчества Бада Пауэлла или Телониуса Монка, поскольку успешное постижение их музыки требовало от слушателя компетентности и погруженности в область джазовой субкультуры, традиций и норм. Материал представителей бибопа 1940–1950 в диапазоне от Майлза Дэвиса до Джона Колтрейна хардбопового периода был всё ещё слишком вызывающим для официальных советских музыкальных кругов, в то время как Питерсон со свойственным ему универсализмом языка и броской виртуозностью обладал значительно большей степенью адаптивности.

Запланированное на ноябрь 1974 г. московское выступление О. Питерсона имело все шансы стать одним из наиболее запоминающихся событий концертного джаза в СССР. Срыв мероприятия, широко обсуждавшийся как в московских джазовых кругах, так и в исторической литературе о джазе, связывался главным образом с невыполнением условий контракта. Отметим, что западными биографами Питерсона — Д. Баттенем [7], А. Баррисом [6] и Р. Марин [8] факт посещения нашей страны упоминается лишь единожды (Д. Баттен). При сопоставлении отечественных и зарубежных точек зрения на несостоявшийся концерт авторы настоящей статьи обратили внимание на существующие расхождения в фактах. Согласно мнению, изложенному крупным отечественным джазовым деятелем А.Н. Баташевым, работавший с Питерсоном джазовый продюсер Н. Гранц негативно отреагировал на компромиссное качество гостиницы, предложенной музыкантам приглашающей стороной. Баташев утверждал, что вместе с музыкантами в СССР приехала и супруга Гранца. В работе Д. Баттена, несмотря на значительно меньшую степень информированности о недолгом пребывании Питерсона в СССР, о «второй половине»

Гранца ничего не говорится. Канадский автор упоминает о супруге самого Питерсона – Сэнди. Она посещала все гастрольные выступления мужа. Данный факт, на первый взгляд имеющий лишь локальное биографическое значение, способен объяснить срыв концерта бытовым контекстом¹.

Отменённому московскому концерту предшествовало выступление в Таллине, — увековеченное в звукозаписи и позже изданное за рубежом². На пластинку был интегрирован значительный объём тематического материала, представлявшего собой джазовые стандарты первого ряда. В целом ряде номеров актуализируется важнейшая составляющая развития исполнительской динамики Питерсона, связанная с уходом от стандартного формата фортепианного трио к более напряжённой с исполнительской точки зрения дуэтной форме. Несмотря на публикацию в СССР целого ряда важных записей Питерсона «Концерт в России» издан так и не был.

Большой резонанс среди советских музыкантов получила также запись «Концерт в Париже» 5 мая 1978 г., выпущенная комплектом из двух пластинок в 1981 г.³ Следует отметить, что «Концерт в Париже» выступал не первым проектом Питерсона в формате трио с контрабасом и гитарой. В большом количестве схожие работы сложились в его дискографии ещё в 1970 гг. Такой формат вскоре привлек отечественного пианиста Л.А. Чижика. Ещё в 1977 году он вместе с А.В. Исплатовским (контрабас) и А.А. Кузнецовым (гитара) записывает альбом «Джордж Гершвин. Популярные мелодии»⁴. В период 1970 г. данная запись становится одним из серьёзнейших высказываний в среде советского фортепианного джаза. По фактурным и композиционным решениям работа содержит привычные для О. Питерсона и его коллег фабулы: инструменты вторят друг другу, импровизационные фразы солистов чередуются по 4–8 тактов,

¹ Фактически отмена концерта могла быть действительно связана со скверными в представлении гостей условиями сервиса и размещения. Но обозначенные Д. Баттенем семейные обстоятельства, приведшие О. Питерсона сразу после возвращения из поездки к расторжению брачных отношений, формируют несколько отличающуюся от основной — личную версию причины отмены московского выступления.

² Концерт состоялся 17.11.1974 г. Название записи: Oscar Peterson. Concert in Russia. Pablo Records, SA-94710. Запись была опубликована принадлежащим Н. Гранцу звукозаписывающим лейблом Pablo двумя годами позднее.

³ «Трио Оскара Питерсона». Концерт в Париже. Мелодия, Stereo с 60–16557–60, 1981.

⁴ «Джордж Гершвин. Популярные мелодии». Мелодия, Stereo 33 с 60–08625–6, 1977). Отметим, что в период выхода диска с материалом Д. Гершвина Л.А. Чижик не только прекрасно знал музыку О. Питерсона, но и был знаком с маэстро лично.

используется игра в дубле, присутствуют развернутые интродукции фортепиано соло, в аккомпанементе гитары встречаются удары на слабые доли по приглушенным струнам для подчеркивания офф-бита¹, присутствуют туттийные фрагменты, и др. Кроме того, Чижик в своих соло демонстрирует элементы, обладающие зеркальной схожестью с приемами Питерсона. Среди них – орнаментика, хроматические опевания, вертикали аккордов и позиционные фигуры. Драматургия соло также имеет похожие черты – развитие фактуры от одноголосных мелодических линий восьмых нот, через пассажи к аккордовым квадратам, выполняющим функцию тутти, которые могут быть поддержаны аккомпанирующей группой. Несмотря на то, что в дальнейшем Л. А. Чижик ушёл в область импровизируемых сольных концертов, допускающих трактовку импровизации в выходящем за рамки джаза ключе, частые обращения к цитированию элементов стиля Питерсона сохранялись у него и в более поздние периоды творчества.

Комплекс средств выразительности каждого джазового музыканта является синтезом услышанного, осознанного, исполненного им ранее. В зависимости от стилистики проектов сдвиг употребляемых составляющих может происходить в ту или иную сторону, но существуют устойчивые элементы индивидуального стиля, которые способствуют слуховому опознанию данного музыканта. Так и в случае с О. Питерсоном, некоторые базовые компоненты фактуры, мелодики и других аспектов исполнительства представляется возможным выделить в качестве неких постоянных величин.

Из цитируемых отечественными пианистами элементов исполнительства О. Питерсона большая часть относится к мелодическому аспекту (интерпретация темы, импровизационные линии), меньше – к гармоническому (использование фиксированных фигураций для стандартных оборотов, надстройки) и фактурному (способы изложения музыкального материала и др.). Полностью идентифицировать принадлежность схожих черт к тому или иному аспектам не представляется возможным, поскольку они взаимодействуют между собой и проявляют характеристики нескольких аспектов одновременно.

¹ Этот прием восполняет в ритмическом плане отсутствие ударных, как носителя ритма и подстегивает исполнителей к динамическому подъему в игре.

Соло фортепиано в знаковой записи детской песни «Спят усталые игрушки» демонстрирует набор исполнительских приемов О. Питерсона¹. Композиция вызвала споры любителей джаза об авторстве импровизации – некоторые считали, что исполняет ее В.Э. Садыхов, который также сотрудничал с «Мелодией». Вспоминая о влиянии творчества О. Питерсона, В.Э. Садыхов говорит, что первое знакомство с пианистом вдохновило его выучить наизусть весь музыкальный материал альбома «Oscar Peterson at Carnegie Hall» (1952) [3]. Но сейчас доподлинно известно, два дубля с незначительными изменениями фраз в соло фортепиано сделаны при участии пианиста Б.М. Фрумкина [1]. Один из вариантов соло:

Пример 1. «Oscar Peterson at Carnegie Hall»

The musical score consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, accompanied by chords: F maj7, F maj7/E, Eb7, and D7. The second staff continues the melody with eighth-note patterns and includes chords Gm7, C7, Gm7, and C7. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, with chords Gm7 and C7. The fourth staff concludes the phrase with chords F maj7, Gm7, Am7, Gm7, and F maj7, featuring triplet ornaments.

Особенно стоит отметить наличие в соло орнаментики – как ритмически организованной в рамках импровизационной линии (тт.5, 7), так и в виде различного рода мелизмов (форшлагги, группетто и др. в тт.1, 2, 4, 8). Ярko проявляются в этом примере также альтерации и хроматизмы, имеющие бибоповую

¹ «Ансамбль «Мелодия играет песни Аркадия Островского» (Гб2-09471-2 ТУ 43-03-48-78, Московский опытный завод «Грамзапись»)

природу. Примечательно, например, обыгрывание аккорда C7 в 6 такте, где аккорд проявляется только к третьей доле такта, уступая первые две доли подготовке в виде альтерированных вертикалей и хроматических опеваний. Безусловно, здесь четко прослеживается преемственность многих элементов игры О. Питерсона.

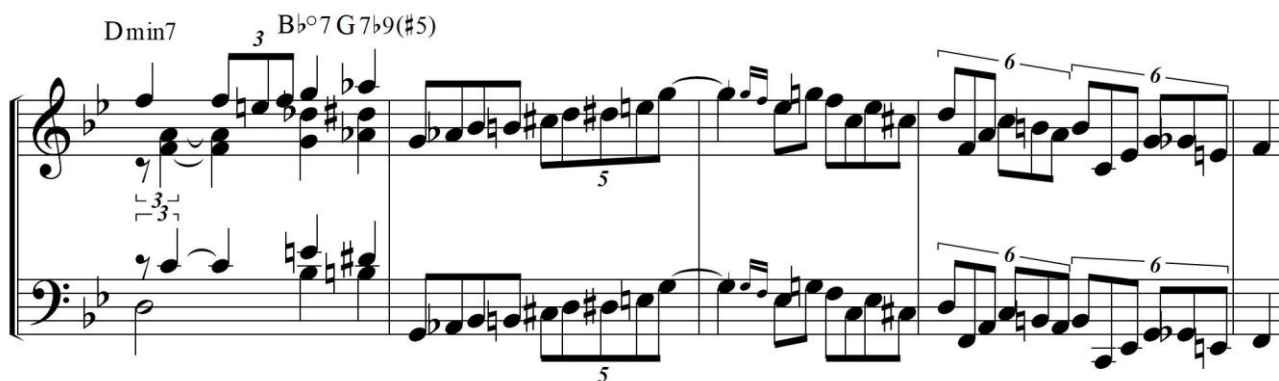
Учитывая определенные трудности в плане доступности музыкальных материалов в СССР, после издания альбомов О. Питерсона черты его исполнительского стиля можно проследить в релизах отечественных джазовых пианистов не только в 1980-е, но и позже, в 1990-е гг. Еще один отечественный джазовый пианист, демонстрирующий преемственность стилистики Питерсона – Д.Б. Крамер. Схожесть исполнительских параметров музыкантов проявляется, прежде всего, в высоком уровне владения техникой игры на фортепиано, обусловленной серьезной академической базой. Большое количество унаследованных параметров можно проследить у Крамера в области мелодики, импровизации и фактуры. К ним относятся основные принципы построения пассажей, использование секвенций, применение позиционных мелодических фигураций, пропорциональность мелодических фраз, способы обыгрывания аккордов. Безусловно, схожие элементы не являются прямым цитированием, но демонстрируют те же черты, что и аналогичные фигурации Питерсона.

Крамер активно использует фактурные формулы Питерсона. Например, достаточно часто встречающийся в соло Оскара способ заполнения пространства между фразами мелодии с помощью унисонных пассажей в партиях обеих рук появляется и у Крамера:

Пример 2. «My little suede shoes», Д. Крамер, «Imagine», 1999 г.

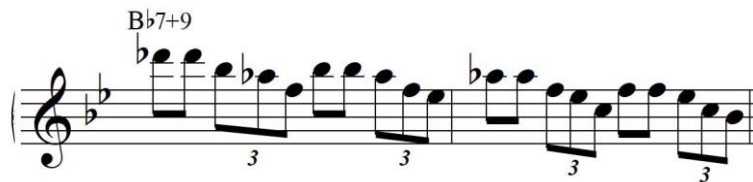
E \flat E \circ 7 B \flat maj7/F

**Пример 3. «Who can I turn to», Трио Оскара Питерсона
Концерт в Париже 5 октября 1978 г.**



Позиционные фигуры, схожие с теми, что использует Питерсон, так же часто встречаются в музыкальной ткани композиций Крамера. Как правило, это нисходящие фигурации, являющиеся секвенциями, которые активируют вращательные движения кисти и, в связи с этим, удобны для исполнения:

Пример 4. «Lester leaps in», Д. Крамер, «Imagine», 1999 г.



**Пример 5. «Please, don't talk about me when I'm gone», Трио Оскара Питерсона
Концерт в Париже 5 октября 1978 г.**



Крамер, как и Питерсон, использует устоявшиеся мелодические последовательности для обыгрывания стандартных гармонических оборотов и оборотов Rhythm Changes. Они основываются на хроматических опеваниях, терцовых удвоениях нот во фразах и вертикалях аккордов:

«Lester leaps in», Д. Крамер, «Vermont Vanderer», 1995 г.

«Lester leaps in», Д. Крамер, «Vermont Vanderer», 1995 г.



Специфическая амбивалентность оценки О. Питерсона в процессах джазового искусства проявляется в монолитности и принципиально неизменности его стиля на протяжении более чем 50 лет. Между его записями начала 1950-х и материалом 1980–1990 гг. нет принципиальной разницы, за исключением более частой актуализации в рамках поздних работ форматов фортепианного трио без ударной установки. Очевидной проблемой при критическом рассмотрении персоны пианиста выступает явно панегирический тон посвящённых ему популярных публикаций. Не раскрывает данного вопросов стиля и опубликованная им автобиография [2]. Мог ли Питерсон следовать за всеми смысловыми изменениями, произошедшими с бибопом во второй половине XX века? Анализ его записей показывает приверженность повторению одной стилистической модели импровизации бесчисленное число раз. В одном из новых видеоинтервью с Л.А. Чижиком упоминается диалог, состоявшийся между этим исполнителем и Питерсоном в рамках пражского джазового фестиваля¹. Встретив мастера Леонид Аркадьевич спросил его о той самой неизменности и предсказуемости стиля. Формулируя ответ, Питерсон сослался на вынужденную эксплуатацию сложившейся с годами – понятной и ожидаемой от него публикой стилистики. Он мотивировал собственный консерватизм и постоянство коммерческим целеполаганием работавших с ним продюсеров. У аудитории и критиков, по-видимому, должно создаваться ощущение конфликта художника с диктующим свои условия рынком. Безусловно, подобное объяснение не может быть принято в качестве исчерпывающего. Даже весьма редкая в творчестве музыканта смена рояля на электронные клавишные инструменты, в идеале требующая от исполнителя адаптации и возможного пересмотра манеры исполнения, в случае с Питерсоном не приводила к изменениям. Он играл на электромеханическом родес-пиано ровно так же, как на рояле. В 2015 году

¹ Встреча Л.Э. Чижика и О. Питерсона состоялась в рамках пражского джазового фестиваля в 1973 г.

один из авторов настоящей статьи опубликовал работу «Советский джаз как феномен массовой культуры» [5]. В ней проводилась мысль, согласно которой советский джаз представлял собой явление, на содержательном уровне связанное с официальной эстрадной музыкой. Более того, именно благодаря своей включённости в пространство «эстрадности» джаз и оказался легитимизирован официальными инстанциями. Пианизм Оскара Питерсона, о доступности языка которого сполна было сказано ранее, выступал здесь одним из примеров. Он хорошо вписывался в закадровую музыку, колыбельные песни легендарных детских телепередач. Следовательно, необходимо будет признать закономерным лидирование стилистической модели одарённого канадца в нашей культуре того времени. На этом фоне стили глубоко погруженных в джазовую субкультуру Т. Монка, Б. Пауэлла, Х. Николса были нежизнеспособны, а возможность их репрезентации в официальных форматах бытования советского джаза стремилась к нулю.

Литература

1. Мошков К.В. Российские джазовые стандарты. Тема 3: «Спят усталые игрушки» – URL:<https://dzen.ru/a/YJ5XOogyTk27yJ7u> (дата обращения 23.12.2023)
2. Питерсон О. Джазовая Одиссея. Автобиография. – СПб, Скифия – 2011, – 544 с.
3. Садыхов В.Э. Интервью –URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OVFx1oZ7KRY> (дата обращения 15.07.2023)
4. Чижик Л.А. Интервью Геннадия Ровнеру. – URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Zb2r1w8qjLg&t=118s> (дата обращения 15.01.2024)
5. Шак Ф.М. Советский джаз как феномен массовой культуры // Вестник Шэньгэгуа Адыгейского государственного университета. – Майкоп, 2015. – С. 170–179.
6. Barris A. Oscar Peterson. A Musical Biography. – Harper Collins Publishers, 2002. – 244 p.
7. Batten J. Oscar Peterson: The Man and His Jazz, Tundra Books, 2012 – 198 p.
8. Marin R. The live and Music of Oscar Peterson. University of Michigan Press, 2005. – 368 p.

References

1. Moshkov K.V. Rossijskie dzhazovye standarty. Tema 3: «Spyat ustalye igrushki» [Russian jazz standards. Theme 3: «Tired toys are sleeping»] – URL:<https://dzen.ru/a/YJ5XOogyTk27yJ7u> (date of application 23.12.2023)
2. Piterson O. Dzhazovaya Odisseyaya. Avtobiografiya. [A Jazz Odyssey. Autobiography]. – Saint-Petersburg, Scythia – 2011, 544 s.
3. Sadyhov V.E. Interv'yu [Interview]– URL:<https://www.youtube.com/watch?v=OVFx1oZ7KRY> (date of application 15.07.2023)

4. Chizhik L.A. Interv'yu Gennadiyu Rovneru. [Interview with Gennady Rovner] – URL:<https://www.youtube.com/watch?v=Zb2r1w8qjLg&t=118s> (date of application 01.2024)
5. Shak F.M. Sovetskij dzhaz kak fenomen massovoj kul'tury [Soviet jazz as a phenomenon of mass culture] // Bulletin of the Shienigeguz of the Adygea State University. – Maykop, 2015. – S. 170–179.
6. Barris A. Oscar Peterson. A Musical Biography. HarperCollins Publishers, 2002. – 244 p.
7. Batten J. Oscar Peterson: The Man and His Jazz, Tundra Books, 2012 – 198 p.
8. Marin R. The live and Music of Oscar Peterson. University of Michigan Press, 2005. – 368 p.

Шак Фёдор Михайлович

доктор искусствоведения, доцент кафедры
инструментального джазового исполнительства
Российской академии музыки им. Гнесиных
e-mail: fedorshak@gmail.com

Лубяная Елена Владимировна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры эстрадно-джазовой музыки
Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова

Fedor M. Shak

Doctor of Arts, Associate Professor at the Department
of Instrumental Jazz Performing Art
in Gnessins Russian Academy of Music
e-mail: fedorshak@gmail.com

Elena V. Lubyana

PhD in Art History, senior lecturer
at the Department of Pop and Jazz Music
in S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МИРЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Г.Ю. Савченко

БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ. СЕКСТЕТ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И АРФЫ: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

BORIS TCHAIKOVSKY. SEXTET FOR WIND INSTRUMENTS AND HARP: FEATURES OF MUSICAL COMPOSITION

Аннотация. Статья посвящена последнему камерно-инструментальному сочинению русского композитора Бориса Александровича Чайковского (1925-1996). Секстет для духовых инструментов и арфы, созданный в 1990 году, во многом обобщает основные стилистические «векторы», определившиеся в творчестве композитора ещё с середины 1960-х годов. К этому добавляются и многие приметы позднего стиля автора, связанные с новым кругом образов, выходящих в подлинно «метафизическое» пространство. В настоящей работе акцентируется внимание на структуре цикла и особенностях работы с темой, среди которых наиважнейшими принципами становятся вариантность и комбинаторика. Эти принципы напрямую влияют и на необычность драматургии Секстета: хотя в темповом отношении все части «укладываются» в композиционный образ «классического» четырехчастного цикла (за исключением медленного финала), каждая из них построена очень индивидуально и далека от риторических «схем».

Ключевые слова: Борис Чайковский, секстет, разнометровый ансамбль, индивидуальный авторский проект, композиция, мотивная комбинаторика

Abstract. This article is devoted to the last chamber oeuvre by Russian composer Boris Tchaikovsky (1925-1996). Sextet for wind instruments and harp was created in 1990. This work generalizes basic stylistic «vectors» that had took shape since mid-1960s. Also many signs of the late style are added, it relates with new range of characters that go out to «metaphysical» area. In this article attention is focused on the cycle's composition and features of the working over theme, such as variants (varied versions of subject) and motiv's combinatorics as general. This principles influence on ingenuity of the Sextet's composition. Although all movements match to classical cyclic forms in regard to tempos (besides final), each movement is made in very individual form and remote from rhetorical composition.

Keywords: Boris Tchaikovsky, sextet, multitimbre-ensemble, individual author's project, composition, motiv's combinatorics.

Произведения выдающегося русского композитора Бориса Чайковского в наши дни уже несомненно стали классикой, вошли в сокровищницу отечественного музыкального искусства второй половины XX века. Будучи учеником Шостаковича, Мясковского и Шебалина, Борис Чайковский в своём творчестве, с одной стороны, синтезировал традиции своих великих учителей, с другой стороны, выработал свой неповторимый композиторский стиль, совершенно не сходный с ними. Этот стиль, чуждый всякого рода экспериментальности, «заигрыванию» с авангардными техниками письма, оказался в высшей степени самобытным: композитору удалось найти свою «интонацию» в рамках традиционных музыкально-выразительных средств.

Борис Чайковский – автор большого количества инструментальных сочинений, среди которых значительную часть занимают камерные опусы. В их числе – шесть струнных квартетов, струнное и фортепианное трио, фортепианный квинтет, сонаты для скрипки и виолончели, произведения для смешанных ансамблей (Партита для виолончели и камерного ансамбля, Камерная симфония, Шесть этюдов для струнных и органа). В настоящей работе мы обратимся к последнему крупному произведению автора в камерном жанре – Секстету для духовых инструментов и арфы, созданному в 1990 году.

Во второй половине XX века разнотембровые камерные ансамбли приобрели особую популярность. Как отмечает Л.Д. Никитина, ещё в 60-е годы обращение композиторов к новым техникам письма, обновление музыкального языка, «интеллектуализированность», присущая камерной музыке в целом, стали «катализатором» её развития как «лаборатории творческих поисков» [3, с. 150]. Обновление музыкального языка породило и поиски «свежих» тембровых сочетаний. Эта тенденция, начавшись в советской музыке с 1960-х годов, продолжает существовать до нашего времени¹.

Секстет Бориса Чайковского – сочинение глубоко оригинальное, но при этом не экспериментальное (в его творчестве вообще отсутствуют как таковые «экспериментальные» опусы). По меткому определению

¹ Следует отметить, что сама по себе идея смешанного ансамбля была весьма популярна в 1920-е годы, подтверждением чему могут быть «Камерная симфония» и «Ноктюрн-квинтет» Н. Рославца, Септет Г. Попова, Нонет В. Щербачёва, «Фрагменты для нонета» А. Животова, ставшие подлинными, хотя и временно забытыми шедеврами раннесоветской музыки. Впоследствии, до 60-х годов эта традиция была прервана в связи с известными тенденциями культурно-политической жизни страны.

Ю.Б. Абдокова¹, «выбор состава [Секстета] обусловлен стремлением весьма аскетичными камерно-ансамблевыми средствами выразить идеи подлинно симфонического масштаба» [1, с. 131]. Для воплощения этой подлинно симфонической концепции Борис Чайковский применяет «пространственно-пластическую» трактовку двух тембровых полюсов – арфу и духовой квинтет, которая отражается в постоянном тембровом преобразовании музыкального материала. Это перманентное «преображение» музыкальной материи, по мысли Ю. Абдокова, выражается в пространственно-акустическом, темброво-колористическом, оптическом и движенческом типах разработки инструментальной палитры [1, с. 128]. В этом смысле арфа в Секстете трактуется диалектически: с одной стороны, её «разреженный», космический тембр акустически противопоставляется более «земным» духовым инструментам, с другой стороны, в отдельных эпизодах арфа «встраивается» в общий ансамбль, образуя очень оригинальные миксты с духовыми инструментами.

Драматургия Секстета весьма необычна: четырехчастная структура представляет очень индивидуализированную циклическую форму.

Ю. Абдоков отмечает «парность» быстрых (I, III) и медленных (II, IV) частей, а внутреннее их устройство метафорически сравнивает с поэтическими строфами. Действительно, «строфический» принцип, в музыкальном отношении связанный с вариантным и вариационным методом работы с тематическим материалом, многое объясняет в тектонике каждой из частей. Поэтому, очевидные жанровые аллюзии – развернутое Allegro I части, поэтичное Andante второй, наконец, скерцозная природа третьей – всего лишь внешняя оболочка. В цикле (как и во многих других сочинениях, начиная с 1970-х годов) Борис Чайковский избегает «готовых» схем, заменяя их глубоко индивидуализированным подходом к «формованию» материала. Отметим наиболее важные, на наш взгляд, составляющие композиционного метода в Секстете.

Первое, что обращает на себя внимание – тематическая многоэлементность. Первая тема первой части является не протяжённой мелодией, а «сум-

¹ Юрий Борисович Абдоков – композитор, музыковед, в прошлом – аспирант Б. Чайковского, профессор Московской консерватории. В настоящее время разрабатывает теорию «тембровой поэтики» оркестра. Является автором работ, посвящённых музыке Б. Чайковского и его современников (Н. Пейко, Г. Галынина, Р. Бунина, М. Вайнберга).

мой» отдельных мотивов и фраз. Вместе с тем фактура и общее звучание производят впечатления не «мозаичности», а сложносоставного, но единого «организма», внутреннее устройство которого согласовано и гармонично.

Другой важной особенностью композиционного метода является детализация темброво-фактурных элементов музыкальной ткани. Здесь нет случайностей: каждый мотив имеет значение, наделён интонационным смыслом и имеет свою «драматургию», которая выражается в вариантном, ладогармоническом и тембровом обновлении.

Третий важный момент связан с мотивной комбинаторикой: тембровые и тесситурные перестановки отдельных элементов, вариантная работа с мотивами, внезапное «вторжение» уже отзвучавших элементов в новый материал способствуют диалектическому сочетанию постоянного обновления при сохранении единой интонационной основы. Заметим, что композитор отказывается от буквальных реминисценций первоначального тематического материала в последующих частях, как это нередко бывает, например, в финалах сонатных и симфонических циклов у Прокофьева и реже у Шостаковича. «Напоминания» облечены в более утончённую форму: это некое единоначалие – каждая из частей начинается с одного и того же интонационного комплекса, всякий раз облечённого в разные фактурно-тематические формы. В процессе же развёртывания формы, если композитор и использует реминисценции, они звучат скорее как намёк, ускользающее воспоминание.

Наиболее тематически насыщенной и концентрированной является первая часть¹. Её драматургия основана на параллельном развитии шести основных элементов (Пример 1). Первоначальный «маршевый» зачин у валторны и «ответ» у кларнета и арфы (а) основанные на интонациях полутона и тритона, выполняют функцию своеобразного *exordium*. Далее к «беседе» присоединяется новый «участник» – фагот (b, ц.1), в партии которого проводится диатоническая тема, обрисовывающая основную тонику всего произведения – F и вместе с ней чрезвычайно «пластичную» мелодию в лидийском ладу. «Густому» фоготному соло противопоставляется прозрачная, воздушная тема кларнета, подхватываемая флейтой.

¹ Рамки настоящей работы позволили подробно рассмотреть лишь I часть Секстета.

Секстет. I ч.
тема а (комплекс)

Clarinetto (B)

Corno (F)

Arpa

1) гемитон

2) гемитон

3) трит. b

Весь первый раздел («строфа», до ц.4) совмещает в себе вступительную и экспозиционную функции. Поэтому при прослушивании музыка производит впечатление некоторой «мозаичности». Однако при внимательном «вслушивании» улавливается глубинная интонационная и синтаксическая связь между всеми элементами: гемитонные и тритоновые интонации темы а «диатонизируются» в большую секунду и чистую кварту в теме фагота и вновь «всплывают» в пассаже флейты и кларнета (тт. 5, 6 после ц.2). Таким образом перед нами возникает почти «моцартовский» тип экспонирования материала, с его интонационной многоэлементностью и тембровой «многомерностью».

тема б (комплекс)

ц. I

1)

2)

3)

Fg.

Дальнейшее композиционное развитие I части связано с двумя главными процессами. Первый из них – вариантное развитие уже отзвучавшего материала, заключающееся не только в интонационно-мелодических трансформациях каждой из тем (собственно, вариантах), но также в постоянном тембровом обновлении. Второй – постепенное «накопление» тематизма за счёт добавления всё новых и новых мотивов, некоторые из которых становятся «полноценными» тематическими единицами, а другие остаются в статусе «темы-эмбриона». Посредством совмещения двух этих процессов композиционная структура I части чрезвычайно мобильна, «скульптурна»: из одного и того же материала композитор в каждом разделе «вылепляет» всё новые и новые

формы, состоящие из совмещения нового и старого материала, из внезапного вторжения уже звучавших тем в новые разделы.

При всём при этом в последовании крупных разделов формы есть своя логика, связанная с повторностью материала и придающая общей композиции черты рондальности, и даже своего рода «куплетности» или «строфичности».

Первая строфа состоит из трёх разделов: начальный (до ц.5) – своего рода «увертюра». Она отличается «мнимой» калейдоскопичностью. Следующий за ней эпизод (до ц.8) обладает обратным качеством – целеустремлённостью, и потому совмещает в себе экспозиционную и развивающую функции. Экспозиционность проявляется, прежде всего, в изложении нового тематического материала. Развивающая функция всего эпизода отражается в фактурной стабильности, а также в последовательном ритмодинамическом возрастании – от «хрупких» имитаций восьмыми длительностями у флейты и арфы к решительной триольной теме, имитационно «нарастающей» по принципу фугато у кларнета, гобоя и флейты (ц. 6, тема e). На гребне первой кульминации возникает выразительная лирическая мелодия у валторны (ц. 8, тема f). По своему объёму (8 тактов) она превосходит все предыдущие темы. Очевидно именно поэтому композитор доверяет ей роль лирического «обобщения» и окончания «строфы».

The image displays five staves of musical notation, each representing a different theme and instrument:

- Staff 1:** Shows two themes. Theme c (мотив) is marked 'ц. 2' and 'Cl.' with dynamics *p dolce*. Theme d (мотив) is marked 'ц. 4' and 'Fl.' with dynamic *f*.
- Staff 2:** Shows Theme e, marked 'ц. 6' and 'Cl.', featuring a series of triplets with dynamic *f*.
- Staff 3:** Shows Theme f, marked 'ц. 8' and 'Cor.', featuring a melodic line with dynamic *f espress.*
- Staff 4:** Shows Theme g, marked 'ц. 18' and 'Ob.', featuring a melodic line with triplets and dynamic *f*.

В этом же первом разделе, мы можем наблюдать контраст «временных пропорций» – противопоставление «статики» начала строфы динамике её развития и завершения. Ходообразное построение, начинающееся с ц.9, выглядит как некое «безвременье». Однако именно здесь, в партии валторны, формируется новый тематический импульс (g), основанный на гемитонных «блужданиях». Впоследствии, изложенная в октавный унисон у флейты и гобоя, эта тема станет зерном главной кульминации всей части (ц. 20) и концентрацией всего подспудного элегического содержания этой музыки, до этого момента «сдерживаемого» авторской мыслью. Подходом к кульминационной зоне становится эпизод В (ц. 14), к которому теперь добавляется ещё фанфарная тема с пунктирным ритмом у гобоя (h), ритмически и интонационно выросшая из кларнетового лейтмотива (с). Возвращение материала первого эпизода (ц. 22) является продолжением кульминации, и потому звучит уже более целостно, чем в первоначальном «увертюрном» виде. Связующим фактурным элементом здесь является тембровый колористический эффект: пассаж арфы, частично дублированный пассажем флейты. В этой смысловой драматургической зоне (предкульминация-кульминация и послекульминационная «инерция»), расположенной в «точке золотого сечения» всей композиции I части¹, камерный ансамбль раскрывает свои подлинно оркестровые возможности, а затем вновь «свёртывается» до собственного «камерного» звучания. Как свидетельствует Ю. Абдоков, сам Борис Чайковский называл этот процесс «оптическим инструментарием», связанным с «умением приближать, удалять и в самом широком смысле – перемещать темброво-звуковые “блоки”, мыслить их как различные перспективные измерения» [1, с. 128].

Драматургия всей послекульминационной зоны сводится к некоей борьбе с «инерцией затухания»: в ц.30 звучит материал раздела В, но в замедленном темпе ($\theta = 108$). Энергичная квинтовая тема гобоя (h) становится фигурированным органом «бурдоном» у валторны. При варьированном повторении (ц. 32) темп ещё больше замедляется ($\theta = 100$), общая фактура «сжимается» до хоральных диссонирующих аккордов и производит впечатление, что из неё «выкачивается воздух». Однако же последний «взлёт», совмещающей в себе функции репризы и коды (ц. 34) устанавливает «классический» смысл окончания как восстановления утраченной гармонии.

¹ Самая высшая кульминационная точка находится в 118 такте (всего I часть занимает 197 тактов).

Секстет Бориса Чайковского во многом стал «квинтэссенцией» позднего стиля композитора. В этом сочинении ярко воплотились свойственные зрелому и позднему периодам творчества композитора особенности «творческого почерка». Это и индивидуализированная форма, основанная на вариантно-вариационном развитии единого мотивного комплекса, и «строфичность» построений, близкую по семантической функции поэтическим формам. Наконец, стоит отметить и особые свойства оркестровки, на которые указывает в вышеприведенной статье Ю. Абдоков – «оптический инструментарий», эффекты «приближения–удаления», благодаря которым ансамбль приобретает свойства большого оркестра или же наоборот, «свёртывается» до собственно камерной фактуры, особая тембровая «живопись», тембровое «зодчество». К этому можно прибавить «скульптурность» музыкальной ткани, процесс становления которой целиком находится в руках композитора. Данная характеристика во многом зависит от качеств исходного тематического материала, из которых главные – его «пластичность», «податливость». Эти качества и позволяют автору путём вариантных преобразований каждый раз придавать готовым «изваяниям» различную форму. Отсюда и «нериторический» подход к формообразованию, избегание «готовых» схем (например, сонатной формы – в первой части или же сложной трёхчастной – в скерцо). Тематизм Секстета, постоянно находящийся в процессе становления, воплощает, в итоге, концепцию необратимости времени, в котором нет точных повторений, как не повторяются дословно и события человеческой жизни.

Литература

1. Абдоков Ю. Б. Секстет для арфы и духовых инструментов Бориса Чайковского: очерк стиля и тембровой поэтики // Научный вестник Московской консерватории. – 2020. №3 (42). – С. 126 – 147.
2. Бобровский В. П. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. – М.: Сов. композитор, 1961. – 258 с.
3. Никитина Л. Д. Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – 278 с.

References

1. Abdokov Yu. Sextet dlya arfy i duxovy`x instrumentov Borisa Chajkovskogo: ocherk stilya i tembroy` poe`tiki [Sextet for Harp and Wind Instruments by Boris Chaykovsky: an Essay on Style and Timbre Poetics]. // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. – 2020. №3 (42). – PP. 126 – 147.

2. Bobrovskij V. Kamerno-instrumental`ny`e ansambli D. Shostakovicha [Dmitry Schostakovich's Chamber Ensembles].. – М.: Sov. kompozitor, 1961. – 258 pp.
3. Nikitina L. Sovetskaya muzy`ka. Istoriya i sovremennost` [The Soviet Music: History and Contemporaneity]. – М.: Muzy`ka, 1991. –278 s.

Савченко Глеб Юрьевич

*старший преподаватель кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: belgvas88@gmail.com*

Gleb Yu. Savchenko

*Senior Lecturer of the Department of Philosophy,
History, Theory of Culture and Art
in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: belgvas88@gmail.com*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О.П. Радынова
И.А. Корсакова

РАЗВИТИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ НА ЗАНЯТИЯХ ФОРТЕПИАНО У СТУДЕНТОВ РАЗЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ И ВУЗЕ

DEVELOPMENT OF INDEPENDENCE IN PIANO LESSONS FOR STUDENTS OF VARIOUS SPECIALTIES AT A MUSIC COLLEGE AND UNIVERSITY

Аннотация. Проблема развития самостоятельности не теряет свою актуальность. Правильная организация таких занятий способствует качественному росту профессионального овладения инструментом. При организации самостоятельной работы студентов разных специальностей необходимо учитывать специфику профессиональной направленности, особенности развития разных видов слуха и решать технические проблемы в тесном взаимодействии с музыкальными задачами. На занятиях в классе важно пробудить интерес к исполняемому произведению, вооружить студента необходимыми пианистическими приемами в поиске вариантов творческой интерпретации. Важной частью самостоятельной работы является включение студентов в познавательную деятельность, открывающую возможность индивидуального роста пианиста-исполнителя.

Ключевые слова: музыкальное образование, обучение игре на фортепиано, развитие самостоятельности, интерес к занятиям, познавательная деятельность.

Abstract. The problem of developing independence does not lose its relevance. Proper organization of such classes contributes to the qualitative growth of professional mastery of the instrument. When organizing independent work of students of different specialties, it is necessary to take into account the specifics of their professional orientation, the peculiarities of the development of different types of hearing and solve technical problems in close cooperation with musical tasks. In the classroom, it is important to arouse interest in the piece being performed, to equip the student with the necessary piano techniques in the search for creative interpretation options. An important part of independent work is the inclusion of students in cognitive activities, which opens up the possibility of individual growth of a pianist-performer.

Keywords: musical education, piano playing, self-reliance development, interest in classes, cognitive activity.

Проблема развития самостоятельности в силу ее значимости, является постоянно актуальной для различных областей педагогической науки, в том числе, для фортепианной музыкальной педагогики.

Особенностью контингента студентов различных специальностей в музыкальном колледже и вузе является разный уровень их фортепианной подготовки – от уровня начального обучения до хорошего владения навыками игры на фортепиано.

Среди студентов много способных и даже одаренных, которые могут развиваться быстрее остальных, поэтому на занятиях с этими студентами особенно необходим индивидуальный подход, что позволяет быстрее ликвидировать пробелы в их профессиональном становлении и подтягивать их к более высокому уровню овладения фортепианной игрой.

Обучение игре на фортепиано студентов различных специальностей способствует формированию у них основ музыкальной и общей культуры. На занятиях фортепиано студенты изучают музыкальные произведения разных эпох, жанров и стилей (полифонические произведения, сонатную форму, пьесы, играют гаммы и арпеджио, этюды на разные виды техники).

Однако обучение студентов разных специальностей имеет свою специфику. Студенты-инструменталисты, вокалисты имеют дело с однострочной фактурой музыкального текста.

Игра же на фортепиано основана на двухстрочной фактуре, для каждой руки отдельно, что усложняет разбор и исполнение произведения. Возникают двигательные, технические проблемы, в которых каждая рука играет свою партию в одновременном звучании, кроме того – сопровождается необходимостью овладения техникой педализации (прямая и запаздывающая педаль и пр.).

Исполнение полифонии предполагает необходимость развития всех видов слуха, прежде всего – полифонического, тембрового; исполнение пьес и сонатной формы – гармонического, мелодического, тембрового, полифонического слуха, игра гамм и арпеджио помогает развитию техники обучающихся и теоретической грамотности.

Кроме того, важно развивать у студентов внутренний слух – способность «предслышания» звучания, а также слухового контроля. Многие пианисты, педагоги указывают на необходимость «слушать себя и слышать», что важно для коррекции звучания самим исполнителем [3, с. 42].

Обучение игре на музыкальном инструменте осуществляется на индивидуальных занятиях и предполагает самостоятельную работу, без которой невозможно продвижение в овладении слухо-двигательными способностями и навыками игры на фортепиано.

Воспитание самостоятельности в процессе обучения важно начинать уже с этапа разбора произведения.

При этом, небрежность при первоначальном ознакомлении с текстом ведет за собой необходимость исправления допущенных ошибок, которые непременно удлиняют сроки выучивания произведения, искажают смыслы, уводят ученика от поставленных целей. Как известно, многие пианисты на этом этапе работы над произведением, с целью охвата целого, улавливания смысловых моментов, заложенных композитором, читают с листа все произведение. Такой способ ознакомления с произведением не представляется продуктивным из-за несовершенства навыка чтения с листа у большинства студентов разных специальностей, что ведет к тому, что ученик слышит сильно искаженное, не грамотное исполнение, и, следовательно, не имеет возможности получить представление о музыкальном образе.

Г.Г. Нейгауз же говорил, что «в нотном тексте есть абсолютно все... Каждая мелочь в тексте существенна, ибо она, являясь органической частицей целого, имеет определенный смысл, выразительность и позволяет глубже выявить художественный образ» [6, с. 208]. Поэтому начинающим обучение на фортепиано, или студентам не пианистам, можно рекомендовать прослушивание исполняемого произведения в интернете, в нескольких вариантах, в поисках варианта, наиболее убедительного и доступного для собственного исполнения, служащего эталоном для поиска собственных вариантов интерпретации.

И только получив представление о произведении, о музыкальном образе, (в художественном его исполнении), можно рекомендовать неторопливый, даже медленный, но вдумчивый разбор нового произведения, сначала каждой рукой отдельно, уточняя аппликатуру, налаживая слухо-двигательные связи в поиске выразительных интонаций. Можно рекомендовать и выучивание наизусть партии левой руки, для того, чтобы разгрузить внимание при соединении рук и направить его на эмоционально-образное восприятие текста, прочувствовать, понять и осмыслить его в поиске варианта интерпретации.

Причем полезно осуществлять такой разбор на уроке, под руководством педагога, разъясняя студенту мельчайшие текстовые обозначения – штрихи,

композиторские ремарки, оттенки и способы звуко-извлечения, освобождающие аппарат, снимающие напряжения, налаживающие слухо-двигательные связи.

После освоения студентом *правил грамотного разбора* на уроке, ему предлагается разобрать какой-либо раздел произведения самостоятельно, и после его исполнения на следующем уроке, вместе с педагогом проанализировать допущенные неточности в разборе текста.

По мере освоения текста студентом, эффективен *показ фрагментов произведения в исполнении педагога в «рабочем» виде*, (в замедленном темпе, акцентируя внимание на важных деталях) для формирования более ясных представлений звучания произведения у студента.

Проблема развития технических навыков постоянно находится в поле зрения педагога. Для их развития необходимо освобождение аппарата и овладение упражнениями, способствующими применению приемов для преодоления технических трудностей. Эти упражнения подробно описаны в книге Е.Я. Либермана «Работа над фортепианной техникой» [4].

Таким образом уже на этапе ознакомления с текстом произведения студенту предстоит решать как технические, так и музыкально-смысловые задачи: определять характер произведения, его разделов, тем и выявлять интонационные «зерна» (Б.В. Асафьев) в мелодиях, фразах, что позволяет услышать ведущие интонации и выразительно их исполнять, оживляя и делая осмысленным мелодическое движение.

В исследовании А. Вицинского, посвященного выявлению особенностей процесса работы над музыкальным произведением крупных музыкантов-пианистов, выявлено два способа работы – целостный процесс «вживания» пианиста в музыкальный образ» (Г.Г. Нейгауз и его школа) и разделение этого процесса на три этапа, в котором второй этап – это техническое освоение, отстраненное от музыкальных задач [2].

В работе со студентами разных специальностей, ввиду их слабой фортепианной подготовки, двигательные проблемы решаются в тесном взаимодействии с музыкальными задачами.

Аналогично и наоборот, музыкальные задачи в работе достигаются с помощью необходимых технических навыков.

После разбора произведения возникает проблема ускорения темпа и одновременно, облегчения фактуры.

Технические проблемы решаются постоянно, на всех этапах работы над производением. Для их решения существуют упражнения для укрепления пальцев и освобождения аппарата (Е.Я. Либерман). Эти упражнения важно показывать на уроке и закреплять выработку навыков освобождения рук также – на уроке, чтобы не заниматься впустую, неверно применяя систему упражнений и, таким образом, не достигая поставленных целей и задач. Так студенту надо исправить неправильную посадку, неоднократно, на каждом уроке поправляя ее. Технические навыки контакта с клавиатурой, беглости и ловкости пальцев, гибкости кисти, опоры пальцев в «свод кисти» успешно развиваются с помощью упражнения «толчок-расслабление», с резким подъемом кисти и ее падением, а также ритмические варианты проработки пассажей на упражнениях Е.Я. Либермана. Эти упражнения должны осваиваться учеником неоднократно, на уроке, под руководством педагога, чтобы эффективно их применять самостоятельно.

Чем больше приемов ученик «сделает своими», чем богаче будет его «копилка приемов», тем больше шансов ему предоставляется для того, чтобы быть успешным педагогом в его будущей профессиональной деятельности, и делиться уже со своими учениками своей «сокровищницей приемов» и «становиться ненужным ученику» (Г. Нейгауз – [6]).

Овладение техническими приемами игры с контактом с клавиатурой (Е. Либерман – [4]) также требует постоянного контроля правильности их применения. Вспомним слова К.Н. Игумнова, который говорил, что лучше не уметь совсем, чем уметь неправильно.

Для достижения успешности самостоятельной работы важно уже на уроке формулировать цели, задачи и показывать путь их достижения.

Г.Г. Нейгауз приводил интересный пример, описывая метод работы преподавателя Э. Гилельса – Б.М. Рейнгальд: «прекрасный педагог, воспитавшая много талантливой молодежи, учила с ним на уроке отдельно левую руку» [6, с. 147-148].

Успех самостоятельной работы (в данном примере) должен быть обеспечен глубоким пониманием того, что требуется от левой руки, какими приемами необходимо ее учить дома, самостоятельно. Таким образом, даже с одаренными учениками важно работать так, чтобы они не делали напрасной, вредной самостоятельной работы дома, а достигали нужного звучания уже на уроке, на фрагменте произведения, понимая и прочувствовав поставленную задачу, применяя нужный прием с пользой.

Важно и с менее одаренными учениками, быть уверенными, что они будут решать поставленные цели в самостоятельной работе правильно, наиболее коротким путем идти прямо к цели (Г.Г. Нейгауз).

Аналогично проходит работа над звуком. Показ разных приемов применения выразительного интонирования мелодий, поиски словесных характеристик музыкальных образов, нахождение «зерен-интонаций» (Б.В. Асафьев) в мелодиях, нюансировка, педализация и другие выразительные средства в произведении определяются совместно с педагогом на уроке, сначала с разъяснениями и поисками смыслов в разных вариантах интерпретации разделов произведения. После чего студент самостоятельно выполняет аналогичные задания. Интересно высказывание А. Корто, что «для пробуждения к жизни застывших нот текста, нужно вдыхать в эти ноты свою собственную жизнь» [5, с. 215].

Для пробуждения интереса к тому, что написано в нотах, развития культуры проникновения в образный строй произведения путем эмоционального осмысливания знаков текста, понимания чувств и смыслов, заложенных композитором, нужно показать ученику, что за нотными значками скрывается что-то очень важное и интересное, чувство уважения и пытливости. Ведь люди сохранили эти произведения, любя их красотой и содержательностью. Для того, чтобы ученик был способен к самостоятельной работе, он должен быть вооружен творческими умениями исполнителя – звучанием форте и пианисимо, владеть секретами разного звукоизвлечения и артикуляции, необходимыми пианистическими приемами – инструментами для самостоятельной работы в поиске вариантов творческой интерпретации произведения.

Еще одной важной частью самостоятельной работы является вовлечение студентов в познавательную деятельность, формирование познавательного интереса. Известный педагог П.И. Пидкасистый выделяет четыре типа самостоятельной работы: работа по готовому образцу; реконструктивная работа; вариативная работа; творческая работа [7].

Работа по образцу является низшим уровнем познавательной активности, на котором формируются профессиональные исполнительские навыки. Обучающиеся осваивают различные способы работы над аппликатурой, педалью, средствами музыкальной выразительности.

На следующем, реконструктивном, уровне студент может самостоятельно осмыслить отдельные фрагменты изучаемого музыкального материала. Владея техническими навыками, он может применить их при самостоя-

тельном разборе произведения, воспроизвести изученные ранее способы работы над различными задачами. Особенностью этого этапа является то, что студенты анализируют возможные пути решения поставленных задач и осуществляют выбор правильного.

Вариативная самостоятельная работа студентов осуществляется при работе с новыми художественными задачами, требующими анализа незнакомого материала. Самостоятельность при выполнении этих задач выходит за рамки элементарного обобщения, хотя и требует привлечения ранее усвоенных знаний и прошлого опыта. Для эффективного результата важно акцентировать внимание на осознанном выполнении каждого вида работы: не просто повторить то, что предложил педагог, а понять, почему тот или иной прием является наиболее эффективным, как именно тот или иной штрих, педаль, динамический нюанс влияют на создание художественного образа.

Четвертый – высший – уровень самостоятельной работы предполагает выполнение творческих заданий. Подняться на этот уровень можно, только пройдя первые три. От технических упражнений и повторения пройденного на уроке обучающиеся переходят к созданию собственной интерпретации. Характерно высказывание Н. Перельмана: «До сих пор не могу взять в толк, чего больше в нашем деле, правил или исключений: чуть только выведу правило, как тотчас натыкаюсь на исключение» [8, с. 37]. Таким образом, единого варианта для исполнения того или иного произведения или фрагмента не существует, однако для того, чтобы принять правильное аппликатурное решение, необходимо обладать достаточным опытом решения аналогичных задач, уметь анализировать текст, осознанно подходить к выполнению самостоятельной работы.

Подводя итоги вышеизложенному, можно заключить, что самостоятельная работа студентов профессиональных учебных заведений направлена на становление творческой самореализации пианистов-исполнителей. В процессе формирования профессиональных компетенций необходимо соблюдать поэтапное развитие умений и навыков обучающихся и осуществлять переход от репродуктивной работы к творческой. В процессе самостоятельной работы студентов необходимо учитывать уровень владения инструментом и их мотивацию к исполнительской деятельности, которая формируется прежде всего на учебных занятиях в классе индивидуального инструмента. Самостоятельная работа студентов осуществляется на основе диалогического общения

преподавателя со студентами, передающего им секреты исполнительской техники, показывающего им личный пример высокого исполнительского мастерства, вводящего их в мир фортепианного искусства, открывающего им возможности собственного индивидуального роста.

Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ. – М.: Классика-XXI, 2008. – 96 с.
3. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. – М.: Классика-XXI, 2003. – 127 с.
4. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2007. – 141 с.
5. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988. – 234 с.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Вступ. Статья Я.И. Мильштейна. – М.: Музыка, 1987. – 240 с.
7. Педагогика. Учебное пособие. / Под ред. П.И. Пидкасистого. – М.: Российское педагогическое агентство, 1996. – 608 с.
8. Перельман Н.Е. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1975. – 64 с.
9. Радынова О.П. Педагогика Евгения Яковлевича Либермана // Гнесинские педагогические школы: история и современность: Вторая международная научно-практическая конференция, 27-28 Февраля 2019 г. – М.: РАМ имени Гнесиных. 2020. – С. 51-60.
10. Радынова О.П., Корсакова И.А. К проблеме индивидуального подхода в развитии основ пианистической культуры у студентов-музыкантов разных специальностей // Наука и школа. – 2021. – № 3. – С. 219-225.
11. Радынова О.П., Корсакова И.А. Реализация компетентностного подхода на занятиях в фортепианном классе музыкального вуза // Человеческий капитал. – 2016. – № 9 (93). – Т. 1. – С.11-16.

References

1. Asaf'ev B.V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. L.: Muzyka [Music], 1971. – 376 s.
2. Vitsinskiy A.V. Protsess raboty pianista-ispolnitelya nad muzykal'nym proizvedeniem: psikhologicheskiy analiz [The process of a pianist-performer's work on a musical work: psychological analysis]. – M.: Klassika-XXI [Classics-XXI], 2008. – 96 s.
3. Kremenshteyn B.L. Vospitanie samostoyatel'nosti uchashchegosya v klasse spetsial'nogo fortepiano [Education of student's independence in a special piano class]. – M.: Klassika-XXI [Classics-XXI], 2003. – 127 s.
4. Liberman E.Ya. Rabota nad fortepiannoy tekhnikoy [Work on piano technique]. – M.: Klassika-XXI [Classics-XXI], 2007. – 141 s.

5. *Lieberman E.Ya.* Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom [The creative work of the pianist with the author's text]. – М.: Музыка [Music], 1988. – 234 с.
6. *Neygauz G.G.* Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga [On the art of piano playing. Notes of the teacher] / Vstup. Stat'ya Ya.I. Mil'shteyna. – М.: Музыка [Music], 1987. – 240 с.
7. *Pedagogika. Uchebnoe posobie* [Pedagogy. A study guide]. / Pod red. P.I. Pidkassistogo. – М.: Rossiyskoe pedagogicheskoe agentstvo, 1996. – 608 с.
8. *Perel'man N.E.* V klasse royalya [In the piano classroom]. – Л.: Музыка [Music], 1975. – 64 с.
9. *Radynova O.P.* Pedagogika Evgeniya Yakovlevicha Liebermana [Pedagogy of Evgeny Yakovlevich Lieberman] // Gnesinskie pedagogicheskie shkoly: istoriya i sovremennost': Vtoraya mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, 27-28 Fevralya 2019 g. – М.: RAM imeni Gnesinykh [Gnessin Academy of Sciences]. 2020. – С. 51-60.
10. *Radynova O.P., Korsakova I.A.* K probleme individual'nogo podkhoda v razvitii osnov pianisticheskoy kul'tury u studentov-muzykantov raznykh spetsial'nostey [On the problem of an individual approach in the development of the foundations of piano culture among students of musicians of different specialties] // Nauka i shkola [Science and school]. – 2021. – № 3. – С. 219-225.
11. *Radynova O.P., Korsakova I.A.* Realizatsiya kompetentnostnogo podkhoda na zanyatiyakh v fortepiannom klasse muzykal'nogo vuza [The implementation of a competence-based approach in the classroom in the piano class of a musical university] // Chelovecheskiy capital [Human capital]. – 2016. – № 9 (93). – Т. 1. – С.11-16.

Радынова Ольга Петровна

доктор педагогических наук, профессор кафедры
фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: olgaradynova@mail.ru

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии,
проректор по научно-исследовательской работе
МГИМ имени А.Г. Шнитке
e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

Olga P. Radynova

Professor, Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Piano Department
in Moscow A. Schnittke State Music Institute

Irina A. Korsakova,

Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Research
at Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: korsakovaia@schnittke.ru

Г.Л. Князева
А.Б. Печерская

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКАЯ ЭМПАТИЯ КАК ИНТЕГРИРУЮЩИЙ ФАКТОР МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ARTISTIC AND CREATIVE EMPATHY AS AN INTEGRATING FACTOR OF MUSICAL, PEDAGOGICAL AND PERFORMING ACTIVITIES

Аннотация. В статье раскрываются значение и роль эмпатии в музыкально-образовательном процессе и исполнительской деятельности, аргументируется необходимость воспитания художественно-творческой эмпатии и анализируются стадии формирования психолого-эмпатийного контура молодого музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: музыкальное образование, исполнительская деятельность, интерпретация, эмпатия, эмпатийный музыкально-исполнительский контур.

Abstract. The article reveals the importance and role of empathy in the musical and educational process and performing activities, argues for the need to foster artistic and creative empathy and analyzes the stages of formation of the psychological and empathic contour of a young musician-performer.

Keywords: musical education, musical and performing activity, interpretation, empathy, empathic musical and performing contour.

Актуальной психолого-педагогической задачей современного музыкального образования является формирование личности будущего музыканта-исполнителя и педагога-просветителя, обладающего не только набором профессиональных компетенций, но и большим духовно-эмпатическим потенциалом. Практика показывает, что без развитой профессионально-исполнительской и педагогической эмпатии невозможны глубокое освоение и творческая интерпретация музыкального произведения и нереализуема подлинно гуманистическая миссия, имеющая давние традиции в отечественной педагогике.

Понятие «эмпатия» («empathy») восходит к греческому «empathēia» (em – «в», pathos – «страсть, сильное чувство, страдание»). Философская, а затем и психологическая проблематика феномена эмпатии затрагивает важнейшие аспекты жизни человека и служит предметом осмысления с древнейших времен по настоящее время. Феномен эмпатии чрезвычайно многомерен в научной парадигме: им занимались Е.Я. Басин, С.Б. Борисенко, Т.П. Гаврилова, Ю.Б. Гиппенрейтер, М. Дэвис, Т.Д. Карягина, М.А. Пономарева, С. Престон,

К. Роджерс, Э. Штейн, К. Штюбер, И.М. Юсупов и многие другие ученые. В контексте педагогики художественного творчества и музыкально-педагогических исследований эмпатию изучали Э.Б. Абдуллин, Л.Н. Большунова, Е.В. Зинченко, Л.Л. Надирова, В.Г. Ражников, К.С. Станиславский и др. Следует отметить, что эмпатия является не только научным понятием, отражающим такие психологические явления как сочувствие, отзывчивость на эмоциональное настроение, «вчувствование» в личностно-ценностный мир другого человека, но и уникальным способом познания внутреннего мира других людей и передачи идейно-эмоционального содержания произведений художественного творчества от человека к человеку, от поколения к поколению.

Злободневной проблематикой современности, характеризующейся отчужденностью и атомизированностью индивидов на духовно-эмоциональном уровне, является воспитание у формирующегося молодого человека особого механизма межличностного и эстетического чувствования и познания, способного противостоять эгоцентрическому мировосприятию и мироощущению. Образование в сфере искусства является одной из самых благодатных областей развития эмпатического начала в структуре личности молодого человека, будущего музыканта-исполнителя, педагога, просветителя, ибо суть феномена музыкального искусства – есть эмоциональное воздействие и эмоциональный отклик, по словам Л.Н. Толстого – «стенография чувств».

Сочетая в себе эстетическую взаимосвязь интонационной горизонтали и гармонической вертикали, одухотворенную эмоционально-наполненным содержанием, музыкальное произведение пробуждает у исполнителя и слушателя широчайшую палитру чувств, переживаний и размышлений. В процессе восприятия музыки и постижения ее образно-художественного содержания формируется способность «вчувствования» в душевный мир другого человека. По мнению одного из лидеров гуманистического направления в психологии К. Роджерса, «чувствование-себя-в жизненном мире другого» представляет собой существенный критерий развитой эмпатии [5].

В знаменитой формуле-триаде Б.В. Асафьева – Композитор – Исполнитель – Слушатель – уже заложена сотворческая направленность музыкальной коммуникации, основанной на эмпатийном векторе передачи эмоционально-художественного содержания от создателя музыкального произведения к слушателю через посредника – исполнителя. Путем познания, внутриличностного

анализа, эмоционального синтеза и исполнительской интерпретации музыкального произведения осуществляется саморазвитие музыканта, его самопринятие и передача художественно-содержательного посыла от автора произведения к душевным струнам слушателей и учеников, ибо музыка несет в себе большой эмоциональный импульс, полностью соответствующий природе эмпатии.

Согласно современной психолого-педагогической литературе, в структуре эмпатии можно выделить эмоциональный, когнитивный и действенный, или поведенческий компоненты (В.И. Долгова, Е.В. Мельник, Н.Н. Обозов, Л.П. Стрелкова и др.). Опираясь на данную структуру, мы проанализировали воспитание художественно-творческой эмпатии музыканта как четырехфазный процесс, добавив в него необходимую в образовательном контексте фазу педагогического воздействия. Исходя из этого анализа, появляется понимание и осознание потребности в формировании психолого-эмпатийного контура молодого исполнителя как берущего в процессе обучения, черпающего из музыкального текста, затем преломляющего через себя и отдающего современникам исторические, эстетические и эмоциональные послания от прошлых веков к грядущим.

Соответственно, возникает необходимость формулировки и координации определенного ряда последовательных педагогических позиций, связанных с разработкой психологической и методико-образовательной тетрады, включающей в себя:

- индивидуально-личностную эмпатическую детерминанту обучающегося;
- психолого-педагогическое эмпатийное воздействие преподавателя на молодого музыканта;
- когнитивно-рефлексивную деятельность молодого исполнителя;
- реализацию эмпатийно-творческого потенциала пианиста в музыкально-исполнительском процессе.

Стадии формирования эмпатийного музыкально-исполнительского контура графически могут быть отображены следующим образом:

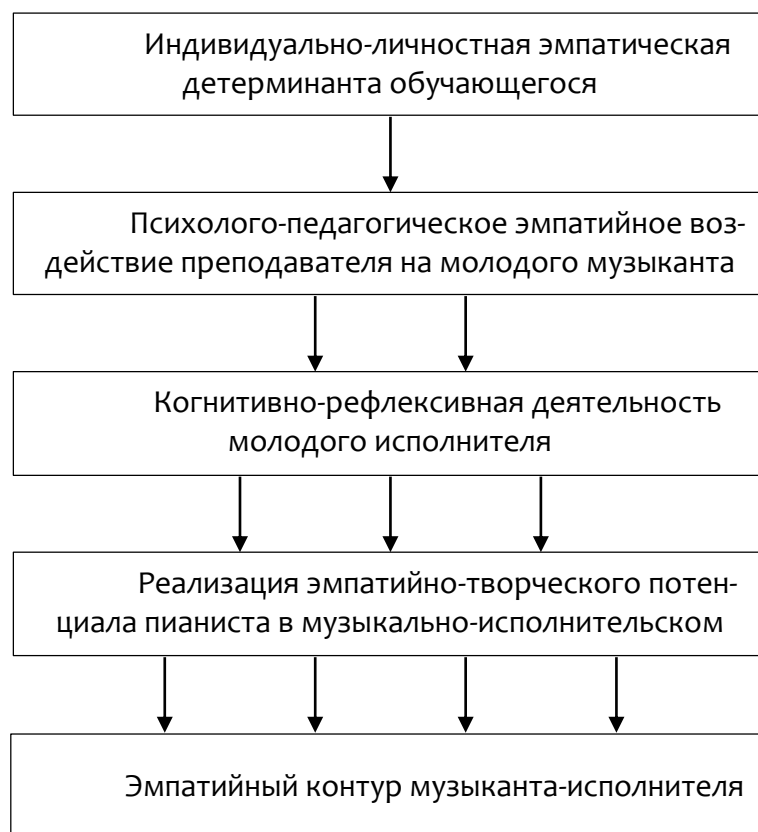


Рисунок 1.

Исходным импульсом изучения и формирования *эмпатийного музыкально-исполнительского контура*, учитывая бесконечное многообразие психологических особенностей человека, станет *индивидуально-личностная эмпатическая детерминанта обучающегося*. Она включает в себя как субъективно-психологические предпосылки эмпатических свойств личности молодого музыканта, так и багаж его знаний, умений и навыков и предшествующий эмоциональный опыт.

Специфика эмпатийного воздействия в музыкально-педагогическом процессе

Эмпатия в профессиональной деятельности педагога-музыканта должна служить основой всего спектра образовательно-исполнительского воздействия и коммуникации с обучающимся, ибо музыка, обладая уникальной в своей специфике степенью обобщенности художественных образов и эмоциональных воздействий на психику человека, способна раскрывать и формировать в молодом музыканте эмпатическое начало. Вместе с тем, для педагога эмпатия – это важнейшее личностно-творческое качество, подразумевающее

в том числе создание «организованной музыкальной среды» (Уколова Л.И.), которая характеризуется формированием комфортного психологического климата занятий, доверительных межличностных отношений и эмпатийно-сотворческим отражением духовно-эмоционального и образно-содержательного мира музыкального произведения в процессе работы над нотным материалом. Специальной педагогической задачей является развитие личностных качеств ученика, ориентированных на эмпатическое восприятие общечеловеческих и общехудожественных ценностей.

Когнитивно-рефлексивная деятельность обучающегося

Воспитание музыканта-исполнителя ставит педагога и обучающегося перед целым комплексом профессиональных методико-образовательных задач, которые наиболее эффективно решаются на основе эмпатийного взаимодействия. Вместе с тем, воплощение содержательно-эмоционального наполнения музыки в свою очередь требует от музыканта-исполнителя определенных усилий вчувствования, позволяющих прикоснуться к духовному и эмоциональному миру композитора, адекватно прочесть, постичь и воплотить его замысел. Известно, что музыкальный текст заключает в себе вариантную множественность понимания и истолкования. Несмотря на то, что он представляет собой достаточно жесткую структуру, индивидуальное восприятие и творческая расшифровка художественного образа возможны в бесчисленном количестве вариантов, умноженном на бесконечное разнообразие индивидуальных психоэмоциональных ответов. Структуры даны в нотном тексте, а познание скрытых смыслов этих структур и их художественно-исполнительская реализация – это уникальная рефлексия и собственное эмпатическое переживание каждого музыканта, которые осуществляются в ходе анализа текста, его осмысления, внутренней переработки и эмоционального принятия.

Таким образом, на каждом витке когнитивно-образовательной спирали (разбор, изучение и исполнение новых произведений) у молодого музыканта происходит процесс накопления, пополнения, трансформации личностной и когнитивно-творческой эмпатии. Эмоциональная эмпатия учащегося-исполнителя и когнитивно-аналитический процесс постижения специфики стиля, жанра, художественного образа, типологии и индивидуальных средств музыкального языка композитора, являются одновременно и фундаментом и материалом формирования четкого контура личностно-творческой исполнительской эмпатии.

Реализация эмпатийно-творческого потенциала в исполнительском процессе

Общепринятым в музыкальной педагогике является мнение о том, что для убедительного исполнения необходимо вжиться в произведение, «пропустить через себя» его художественное содержание, проникнуться эмоциональным отношением к музыке. Опираясь на теорию Б.В. Асафьева об интонации, служащую ключом к пониманию и, соответственно рефлексии и эмпатическому переживанию, процесса формирования и функционирования музыкальной ткани, исполнитель, обладающий сформированным личностным эмпатийным контуром, актуализирует в реальном звучании содержательную и эмоционально-образную суть всего спектра специфики музыкального языка, его знаковой системы, включающую свободную ассоциативность, конкретику и абстрактность, активно формирующие эмоционально-сопереживательный отклик как исполнителя, так и слушателя.

Музыкальная интонация, фраза, тема – это смыслоносущие и эмоциональные послы композитора, презентующие данное музыкальное произведение в сознании пианиста и слушателя и являющиеся объектом развития в эмпатическом преломлении каждого из участников процесса исполнения и восприятия музыки. В сознании и эмоциональной сфере исполнителя музыка пробуждает многообразные реминисценции и рождает ассоциативные связи с фактами личного, общечеловеческого и эстетически-художественного опыта. Творческое преобразование жизненных и художественных впечатлений, их органичный сплав в процессе музыкального исполнения придают интерпретации уникальные черты, основанные на своеобразии индивидуально-личностного отношения к музыке и эмпатийного вчувствования в музыкально-художественное содержание. Таким образом, мы подтверждаем ведущую роль и значение эмпатии как интегрирующего фактора в музыкально-педагогическом и исполнительском процессе.

Литература

1. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Исследование музыкального текста в работе над фортепианным произведением // Образовательный форсайт. – 2019. – № 4. – С. 115-120.
2. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальный текст как основа исполнительской интерпретации // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса: Материалы Четвертой научно-практической

- конференции Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. – М.: МГПУ, 2019. – С. 20-23.
3. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С. 190-193.
 4. Павлова Н.Д., Князева Г.Л. Гуманистическое воспитание на современном этапе развития педагогической науки // Наука и образование в контексте культурных традиций: материалы международной научно-практической конференции. – М.: Издательство «Перо», 2018. – С. 205-210.
 5. Рождерс К.Р. Становление личности. Взгляд на психотерапию. – М.: ИОИ, 2017. – 237 с.
 6. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: автореф. дисс. доктора пед. наук / Л. И. Уколова. – М., 2008. – 55 с.
 7. Цуркис Г.Л. Элементы актерского мастерства в работе над фортепианным произведением // Актуальные проблемы музыкального и художественного образования и культуры: история и современность. – М.: МГПУ, 2008. – С. 237-243.
 8. Юсупов И.М. Вчувствование, проникновение, понимание. – Казань, 1993. – 199 с.

References

1. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. Issledovanie muzykal'nogo teksta v rabote nad fortepiannym proizvedeniem [The study of musical text in the work on a piano work] // Obrazovatel'nyy foresayt [Educational foresight]. – 2019. – № 4. – S. 115-120.
2. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. Muzykal'nyy tekst kak osnova ispolnitel'skoy interpretatsii [Musical text as the basis of performing interpretation] // Kul'tura i iskusstvo kak vazhneyshaya chast' edinogo obrazovatel'nogo prostranstva stolichnogo megapolisa [Culture and art as the most important part of the unified educational space of the capital Megapolis]: Materialy Chetvertoy nauchno-prakticheskoy konferentsii Instituta kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. – М.: МГПУ [Moscow City Pedagogical University], 2019. – S. 20-23.
3. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. Fortepianny pedagogicheskiy repertuar kak faktor garmonizatsii individual'no-lichnostnykh osobennostey studentov-muzykantov [Piano pedagogical repertoire as a factor of harmonization of individual and personal characteristics of student musicians] // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science and culture]. – 2022. – № 2 (93). – S. 190-193.
4. Pavlova N.D., Knyazeva G.L. Gumanisticheskoe vospitanie na sovremennom etape razvitiya pedagogicheskoy nauki [Humanistic education at the present stage of the development of pedagogical science] // Nauka i obrazovanie v kontekste kul'turnykh traditsiy: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Science and education in the context of cultural traditions: materials of the international scientific and practical conference]. – М.: Izdatel'stvo «Pero», 2018. – S. 205-210.
5. Rozhders K.R. Stanovlenie lichnosti. Vzglyad na psikhoterapiyu [Formation of personality.

- A look at psychotherapy]. – М.: IOI, 2017. – 237 s.
6. *Ukolova L.I.* Pedagogicheski organizovannaya muzykal'naya sreda kak sredstvo stanovleniya dukhovnoy kul'tury rastushchego cheloveka [Pedagogically organized musical environment as a means of developing the spiritual culture of a growing person]: avtoref. diss. doktora ped. nauk / L. I. Ukolova. – М., 2008. – 55 s.
 7. *Tsurkis G.L.* Elementy akterskogo masterstva v rabote nad fortepiannym proizvedeniem [Elements of acting skills in working on a piano piece] // Aktual'nye problemy muzykal'nogo i khudozhestvennogo obrazovaniya i kul'tury: istoriya i sovremennost' [Actual problems of musical and artistic education and culture: history and modernity]. – М.: MGPU [Moscow City Pedagogical University], 2008. – S. 237-243.
 8. *Yusupov I.M.* Vchuvstvovanie, proniknovenie, ponimanie [Feeling, penetration, understanding]. – Kazan', 1993. – 199 s.

Князева Галина Львовна

кандидат педагогических наук, доцент,
доцент департамента музыкального искусства
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Печерская Александра Борисовна

кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры фортепианного искусства,

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

e-mail: surok1208@rambler.ru

Galina L. Knyazeva

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
of Moscow City Pedagogical University

e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Alexandra B. Pecherskaya

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor of Piano Art Department

In Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: surok1208@rambler.ru

**РЕПЕРТУАР В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО
ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА
(ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМЫ)**

**REPERTOIRE IN THE CREATIVE ACTIVITY OF A MODERN AMATEUR CHORAL
GROUP (EXPERIENCE IN PROBLEM SETTING)**

Аннотация. В данной статье рассматривается роль репертуара в деятельности хорового коллектива, состоящего из певцов, не имеющих профессионального музыкального образования. Одним из основных принципов, которым автор руководствуется при формулировке позиций в репертуарном комплексе, является его соответствие понятию «исполнительская культура».

Опираясь на три группы критериев исполнительской культуры (техническую, художественную и поведенческую), позволяющие максимально объективно оценивать музыкантский облик коллектива-исполнителя, были предложены и систематизированы некоторые категории хоровых направлений, которые могут существенно обогатить исполнительский уровень современных любительских хоровых коллективов.

Стратегическая роль выбираемого хормейстером репертуарного комплекса подчеркивается важностью повышения качественного уровня отечественного хорового исполнительства.

Ключевые слова: репертуар; современный любительский хоровой коллектив; исполнительская культура, хоровой репертуар, педагогика.

Abstract. This article examines the role of the repertoire in the activities of a choral group consisting of singers who do not have a professional musical education. One of the main principles that the author is guided by when formulating positions in the repertoire complex is its compliance with the concept of "performing culture".

Based on three groups of criteria of performing culture (technical, artistic and behavioral), which allow for the most objective assessment of the musical appearance of the performing group, some categories of choral directions have been proposed and systematized, which can significantly enrich the performing level of modern amateur choral groups.

The strategic role of the repertoire complex chosen by the choirmaster is emphasized by the importance of improving the quality level of domestic choral performance.

Keywords: repertoire; modern amateur choral group; performing culture, choral repertoire, pedagogy.

«Всякое искусство предполагает отбор» [5, с.83].

Музыкальная исполнительская культура была и является значительным музыкально-просветительским и духовно преобразующим инструментом общества. В этой связи, необходимо отметить, что «прикосновение» к хоровому искусству (в профессиональном или любительском «прочтении») должно всякий раз стремиться к высокому исполнительскому качеству. Достигнуть этого возможно путем всеобщего элементарного музыкального образования. Творческая деятельность любительских хоров во многом способствует этому.

Участники такого хора, являясь частью особого для них творческого проекта, принимая участие в репетиционном процессе и концертных выступлениях, в свою очередь получают самореализацию и под новым углом зрения, с новым смыслом начинают воспринимать окружающую действительность. Подобное явление, когда новые знания накладываются на старый опыт или старые представления рассматриваются в новом свете, способно вывести человеческое мышление на новый уровень.

В вокально-хоровой деятельности формирование нового знания базируется на репертуарном комплексе, который ставит перед исполнителями определенные творческие задачи.

Репертуар является своего рода «краеугольным камнем» исполнительской материи. Он имеет свойство одновременно объединять в себе теорию и практику. Специально подобранный репертуар, выстраиваемый по принципу контраста, стилистически разнообразный, написанный в современных композиторских техниках, с включением эффектных сценических приемов (сценическое движение, body percussion, театрализация и др.) способствует расширению представлений о хоровом исполнительстве, что несомненно повышает заинтересованность участников хора к этому виду творческой деятельности.

Исходя из этого, в стратегическом развитии любительского хора выбор репертуара играет ключевую роль. Подбирая хоровой репертуар, необходимо учитывать ряд требований, соответствующих мере высокого исполнительства. Рассмотрим его с трех позиций, соответствующих трем группам критериев исполнительской культуры.

Один из корифеев русской хоровой школы С.А. Казачков писал: «Из оставленного нам наследства мы должны взять завоеванную веками высокую

технику пения (строй, ансамбль, дикцию), звуковую мощь, льющуюся широкой волной, широту динамического и регистрового диапазона» [2, с. 34]. Исходя из этого, важную роль играют произведения, формирующие вокально-хоровую технику и исполнительскую культуру в ее *техническом проявлении* (строй, ансамбль, нюансы и т.д.):

1. Исполняемый репертуар должен быть *посильным* для хора, как в техническом отношении, так и в философском. Сильно завышенные требования, диктуемые сложным произведением, приведут к поверхностному отношению к музыкальному тексту, неряшливости в исполнении, и как следствие, не будут выполнены задачи формирования высокой исполнительской культуры. Поэтому необходимо учиться базовым техническим навыкам на простых, доступных для восприятия и воспроизведения музыкальных сочинениях.

2. Однако, также стоит отметить, что при постановке *серьезных исполнительских задач и выборе несложного (но не без трудностей) концертного репертуара*, качественный рост взрослого хора происходит быстрее. Как известно, одна из особенностей обучения взрослых людей заключается в осмыслении ими практического опыта. Еще китайский философ Конфуций говорил: «Скажи мне — и я забуду, покажи мне — и я запомню, дай мне сделать — и я пойму». Хоровые произведения слегка завышенной трудности являются своего рода «трамплином» для творческого развития. Как показывает практика, при постановке серьезных исполнительских задач у взрослых людей повышается мотивация к выбранному виду деятельности, к развитию необходимых вокальных навыков, активизируется творческое мышление.

3. Для многих хоровых коллективов, за исключением нескольких, которые специализируются только в одном направлении – барокко, народная музыка, духовная музыка, характерно *разнообразие вокально-хоровых стилей и жанров* в репертуаре. Как правило, это классика, народные песни, духовные сочинения и произведения современных композиторов. Такой комплекс сам по себе является полноценным, так как охватывает музыку разных стилистических направлений, детальное изучение которой значительно расширяет и развивает технические вокально-хоровые навыки.

4. Безусловно, выбираемые произведения должны быть эстетически красивыми. Красивая музыка, написанная в простой форме, где использованы простые гармонии, прозрачная фактура изложения, будет способствовать формированию понятия о благозвучном вокально-хоровом звуке. Именно в произведениях, где в простоте слышится красота, и осознается значимость

безупречного звука, хорового тембра, вырабатывается пристальное отношение к произнесению слова, являющимся одной из наиболее важных отличительных особенностей хорового исполнительства.

5. Определенную сложность с вокально-технической точки зрения, а также в связи с этим необходимость включения в репертуар, являет собой *современная хоровая музыка*. Из-за насыщенности сложными интервалами и гармонией, обилия хроматизма, современными ритмами, исполнение такой музыки требует от певцов свободного владения интонацией, механизмами голосообразования. Современные хоровые произведения предоставляют творческому коллективу уникальный потенциал для профессионального совершенствования, «быть впереди возможностей» [1, с. 63]. Для качественного освоения такого музыкального материала крайне необходимо овладение певцами различными приемами формирования звука, постоянная работа над координацией слуховых и интонационных ощущений, что значительно увеличивает представления о вокально-хоровой звучности, а также воспитывает кропотливую интонационную работу.

Таким образом, благодаря многожанровому репертуару, который является посильным для исполнения любительского хора, но в то же время ставит перед ним серьезные исполнительские задачи (в том числе интонационные, ритмические, тембровые), постепенно развиваются певческие навыки, воспитывается академическая манера пения как основа красивой вокально-хоровой звучности, закрепляется владение различными штрихами.

Репертуар, рассматриваемый с позиции *художественных критериев* исполнительской культуры, должен содержать в себе высокохудожественные произведения, формирующие музыкальный вкус, музыкальность, выразительность, глубину восприятия. При выборе таких сочинений необходимо опираться на следующие составляющие:

1. *Включение в репертуар произведений отечественной и зарубежной классики* будет способствовать развитию высокого художественного вкуса, формированию непосредственной связи вокального звука с эмоциональным выражением музыкальной идеи. Кроме того, произведения отечественной классики насыщены глубинной философией и символизмом. Именно классические традиции являются той вечной категорией ценностей, которые способны многозначно воздействовать на последующие человеческие поколения. Люди, обращаясь к ним, постигают художественное совершенство, средства,

с чьей помощью способны воплощаться глубокие идейные замыслы. На классических примерах можно наблюдать баланс содержания и формы, учиться видеть гармонию между ними, при этом осознавать смысл, суть общечеловеческих проблем, заложенных в произведении. Естественное понимание и любовь к классике – музыкальным богатствам, накопленным поколениями, часто определяют отношение человека ко многим сложным и трудным неизбежно возникающим на жизненном пути проблемам, прежде всего проблемам нравственным. В связи с этим, одной из важнейших задач дирижера является раскрытие символики и разъяснение смыслов, заложенных в произведении. Прикосновение в репетиционном процессе к жемчужинам музыкальной классики с грамотной «расшифровкой» со стороны руководителя дает возможность хору научиться воспринимать интонационные и гармонические законы как язык, с помощью которого возможно выразить неуловимые движения тонкой человеческой души.

2. Произведения, выбираемые для разучивания, а затем представляемые на концертной эстраде, должны быть, в первую очередь, интересны самим исполнителям, а также слушателям (так будет живой отклик на выступление, что несомненно важно для мотивации участников хора). Этот репертуарный комплекс должен, с одной стороны, опираться на произведения, доказавшие прочность во времени, сочинения, наполненные глубоким смыслом и красотой. С другой стороны, выбираемые дирижером произведения должны соответствовать духу времени, быть актуальными и современными по своему содержанию и форме, вызывать желание певцов хора исполнять такие сочинения, соучаствовать в их интерпретации.

3. Современные хоровые сочинения крайне необходимы в репертуаре не только с целью оттачивания вокально-технических навыков, но и с позиции художественных критериев. Сочинения, написанные в современной стилистике, требуют серьезного осмысления певцами образа в контексте современной фактуры. Ее особые свойства и приемы, например, атональность, необычные ритмы и асимметричные размеры, сонорика, кластерные созвучия и аккорды – способны передать новые, соответствующие духу времени эмоции и краски. Усложнение языка Новой музыки «позволяет хоровым певцам оттачивать свое художественное и техническое мастерство, развивать чуткость слуха, музыкальный вкус» [1, с. 63]. Новая особая красота современной хоровой музыки, точно и тонко исполненная творческим коллективом, дошедшая до слушателя, а главное, ставшая ему понятной, может встать в один ряд

с классическими шедеврами хорового искусства прошлого.

4. В общей концепции репертуар должен быть разнообразным по стилю, нести в себе обучающее начало, побуждающее исполнителей к *неустанной работе мысли* всякий раз при работе над ним, воспитывать художественный вкус и способность сознательно контролировать певческое звукоизвлечение и звуковедение в зависимости от художественных целей произведения. Безусловно, необходимо учитывать способности участников хора, их количество и их жизненный опыт/возраст/сферу деятельности.

При выстраивании стратегически направленного репертуарного комплекса, необходимо также опираться на *поведенческие критерии*, которые позволят не только сформировать организованность и согласованность действий певцов и дирижера на сцене, воспитать внимание и концентрацию в момент исполнения, но также существенно разнообразить выступления хора на концертной эстраде.

1. В последнее время становятся актуальными виды творчества, представляющие собой *коллаборационные проекты*, где задействованы исполнители различных исполнительских направлений, к примеру, танцевальные и вокальные коллективы. Для возможности участия в таких проектах необходим соответствующий репертуар, который позволит представить художественный результат в согласованном взаимодействии с другими видами исполнительского искусства.

2. В связи с этим возникает актуальный вопрос, связанный с *проблемой жанра*. Руководителю необходимо осмысление, в частности, предназначения хорового жанра, условий исполнения, состав исполнителей и т.д. В связи с этим можно выделить два направления, которые взаимно дополняют друг друга.

С одной стороны, это *классические традиции*, опирающиеся на крупные вокально-оркестровые жанры (кантаты, оратории, оперы), а также на жанр хоровой миниатюры и хоровые циклы для различных составов с сопровождением и *a cappella*. Как говорил Г.В. Свиридов, камерный хор – это «иная культура, умело и интересно осваиваемая русскими музыкантами. Однако нелепым было бы думать, что ею можно заменить Большой русский хор. Его заменить не может и не должно заменить ничто. Это велико, глубокое самобытное искусство, представляющее весомый вклад в мировую культуру» [4, с. 274].

С другой стороны, это *нетрадиционное преломление общепринятых музыкально-выразительных средств*, что приводит к интеграции несовместимых, на первый взгляд, приемов в хоровых сочинениях, например, к смешению стилевых и жанровых признаков, добавление в музыкальную палитру элементов из других исполнительских традиций (*body percussion*, элементы рок-музыки и т.д.). Исполнение такой музыки позволяет раскрыть потенциальные возможности хорового коллектива, которые на деле оказываются значительно шире. «В современном хоровом исполнительстве заложено многое: песенность и кантилена, инструментальность, речитативность и театрализация» [3, с. 337].

3. Произведения, подобранные и выстроенные в отношении *театрализации, режиссуры*, существенно повлияют на полноту исполнительского облика творческого коллектива. Любое концертное или конкурсное выступление будет в значительной мере обогащено, если в исполняемой программе будет присутствовать элемент «дерзости» в сочетании с высоким художественным вкусом. Здесь необходимо помнить о просветительском аспекте хоровой музыки, поскольку эстетика современного хорового исполнительства оказывает влияние не только на исполнителей, но и на восприятие этой музыки слушателем. Привлекательными для слушателя могут стать лишь те сочинения, в которых хоровой коллектив точно и тонко передал художественными средствами музыкальную мысль. Подкрепив качественное музыкальное исполнение приемами визуализации в форме хорошо режиссированного выступления, хоровой коллектив сможет добиться заинтересованности публики, а также укрепления мотивации внутри коллектива.

Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что исполнительская культура современного любительского хора должна сочетать в себе традиции отечественного хорового искусства в сочетании с современными исполнительскими средствами. Такой универсальный творческий коллектив в эпоху «непопулярности» академических жанров может сыграть немаловажную роль в музыкальном просветительстве. Современное хоровое исполнительство, опираясь на богатые национальные традиции, неустанно совершенствуется, а такое важное дело, как музыкальное просветительство, всегда было неотъемлемым аспектом в творческой деятельности русских хоровых коллективов. По нашим убеждениям, именно в этих традициях современным хоровым коллективам необходимо формировать свой творческий облик.

Литература

1. Борис Тевлин. Хоровые пути. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2001. – 379 с.
2. Казачков С.А. Дирижер хора – артист и педагог. – Казань, 1998. – 307 с.
3. Легостаев Е.Д. Музыкально-просветительская деятельность русских хоров в контексте современного хорового исполнительства: Материалы межд.науч-практ. конф., Курск, 2010 г. / Гл. ред.: М.Л. Космовская. – Курск: Курский гос. ун-т, 2010. – С. 327-341.
4. Свиридов Г.В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и комент. А.С. Белоненко. – М.: Мол. Гвардия, 2002. – 795 с.
5. Стравинский И.Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях. – М.: Издательство АСТ, 2023. – 160 с.

References

1. Boris Tevlin. Khorovye puti. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Choral paths. Articles. Memories. Materials] / red.-sost. V.S. Tsenova. – M.: Muzyka, 2001. – 379 s.
2. Kazachkov S.A. Dirizher khora – artist i pedagog [The conductor of the choir is an artist and teacher]. – Kazan', 1998. – 307 s.
3. Legostaev E.D. Muzykal'no-prosvetitel'skaya deyatel'nost' russkikh khorov v kontekste sovremennogo khorovogo ispolnitel'stva [Musical and educational activities of Russian choirs in the context of modern choral performance]: Materialy mezhd.nauch-prakt. konf., Kursk, 2010 g. / Gl. red.: M.L. Kosmovskaya. – Kursk: Kurskiy gos. un-t, 2010. – S. 327-341.
4. Sviridov G.V. Muzyka kak sud'ba [Music as fate] / sost., avt. predisl. i koment. A.S. Belonenko. – M.: Mol. Gvardiya, 2002. – 795 s.
5. Stravinskiy I.F. Muzykal'naya poetika. V shesti lektsiyakh [Musical poetics. In six lectures]. – M.: Izdatel'stvo AST, 2023. – 160 s.

Кошкина Елизавета Владимировна
преподаватель кафедры хорового дирижирования
МГИМ им. А.Г. Шнитке,
e-mail: lizakoshkina5@gmail.com

Elizaveta V.Koshkina
Lecturer at the Choral Conducting Department
of the Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: lizakoshkina5@gmail.com

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

А.Д. Бобров

ЭВОЛЮЦИЯ СТРУН СКРИПКИ И АЛЬТА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ (НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ)

THE EVOLUTION OF THE VIOLIN AND VIOLA STRINGS IN HISTORICAL DYNAMICS (SOME ASPECTS)

Аннотация. В статье отражены основные этапы модернизации струн скрипки и альты с момента их появления по сегодняшний день в контексте различных исторических эпох и музыкальных жанров. Обобщены и систематизированы данные, полученные за последние 400 лет. Анализ конструкционных материалов сердечника и оплетки, натяжения и эксплуатационных особенностей струн выполнен в отечественном музыкознании впервые.

Ключевые слова: Скрипка, альт, струна, производство струн, жанр музыки, натяжение, обмотка, сердечник.

Abstract. The article reflects the main stages of modernization of violin and viola strings from the moment of their appearance to the present day in the context of various historical eras and musical genres. Data obtained over the past 400 years are summarized and systematized. Analysis of the structural materials of the core and braid, tension and operational features of the strings was carried out for the first time in domestic musicology.

Keywords: Violin, viola, string, string production, genre of music, gauges, envelope, core.

Современное музыкознание располагает достаточно обширной базой исследований, направленных на изучение конструкции инструментов, ее эволюции в процессе возрастания технических требований и совершенствования исполнительских возможностей. Не стало исключением и семейство виол, претерпевшее в исторической динамике существенные изменения. Они коснулись и главного носителя интонации – струн, сыгравших существенную роль в становлении скрипки и альты. Именно струны, наряду с другими конструктивными элементами, в различные периоды музыкальной истории определяли точность выполнения художественных задач, связанных с достижением необходимого тембра звучания для конкретного произведения или музыкального стиля. Поэтому целью исследования стала необходимость систематизации разрозненных данных в отношении использования различных типов струн в контексте

обусловленности их применения в исполнительской практике и в связи с технологическими особенностями производства – проблема, малоизученная в отечественном музыкознании. Достижению поставленной цели сопутствует также решение такой задачи, как изучение параметров звучания скрипки и альты применительно к музыкальному стилю, технике игры, роли музыкального инструмента в произведении.

Струны, применяемые на первых скрипках и альтях, были жильными. Наряду с тем, что в средневековой Европе встречались и шелковые, пришедшие из Азии и поныне используемые в Китае и Японии, чаще всего применялись именно жильные струны, изготовленные из скрученных кишок животных, и эта традиция также восходит к Востоку и Древней Греции. В отличие от шелковых, они обладали большей прочностью и износостойкостью, мягким тембром, лучше цеплялись смычком, относительно хорошо держали строй. Существует документ XIV-го века, в котором описан процесс производства кишечных струн. Овечьи внутренности погружались в воду или щелочь не менее чем на полдня для удаления остатков мяса. В течение следующих двух дней их держали в сильном щелочном растворе или красном вине. Будучи еще мокрыми, пряди по две, три, или четыре скручивали вместе, и получали готовую струну, которую сушили в натянутом состоянии. Также струны делали из конского волоса, пеньки и льняных волокон (в 1677 году в Европе еще использовали пеньковые струны). Металлические струны из Аравии и Индии были редки. В примитивных обществах струны изготавливали из лиан и волокон корней [5].

Ко времени появления скрипки производство струн уже достигло достаточно высокого уровня, особенно кишечных струн для лютни, которые были долговечны и обладали хорошей вибрацией. Вскоре Сиена, Флоренция, Венеция и другие итальянские города становятся центрами производства струн, поставляя высококачественный товар в большинство европейских стран. Гаспро да Сало (*Gasparo da Salo*) получал струны из Рима, где монах бывал по делам. В 1588 году Сало записал в налоговом документе: «Я также задолжал 42 лиры преподобному отцу Марко Антонио из Ордена Св. Пьеро Оливеро за струны, которые он прислал мне из Рима, чтобы я мог ставить их на скрипки» [5]. В 1708 году во время дипломатической миссии в Риме большой поклонник музыки Иоганн Филипп Франц фон Шонборн (*Johann Philipp Franz von Schonborn*), принадлежащий к известной семье из Рейнско-Майнской области, приобретал качественные струны для скрипки, виолончели, и теорбы своего дяди. Чтобы убе-

даться в том, что он покупает струны нужных размеров, он попросил предоставить образцы, после чего препоручил настоятелю собора в Майнце переправить свои сокровища на север.

Производство струн совершенствовалось непрерывно. В начале XVIII века для изготовления струны *e* бралось три кишки, для струны *g* – семь, а для самой тяжелой контрабасовой струны – сто двадцать. Доменик-Антонио Анджелуччи (*Domenic-Antonio Angelucci*) ввел в технологию производства некоторые усовершенствования, которые надолго вознесли итальянские струны выше всех других, и даже за границу для производства струн приглашали итальянцев.

Важно отметить, что в эпоху барокко солирующая скрипка чаще всего звучала на фоне негромких гармоний в оркестре, а когда у оркестра форте, то солирующая скрипка выдерживала паузу или исполняла партию сопровождения оркестра (в унисон с первыми скрипками). Барочные концерты для скрипки представляли собой диалог солирующего инструмента и оркестра. С появлением новой музыки классицизма и романтизма солирующая скрипка и альт уже могли «затеряться» в плотной фактуре оркестровых партий, так как солирующий инструмент уже играл не только на фоне оркестрового сопровождения, но и во время общего форте и даже порой прятался в аккомпанирующих фигурациях, отдавая ведущую партию другому. Настойчиво проявляет себя необходимость в сильной динамике инструмента, и перед мастерами встает новая задача: сделать звук скрипки максимально громким, но в то же время нежным и певучим. Для инструментов Гварнери, отличавшихся, по сравнению с инструментами Страдивари, утолщенными деками и, соответственно, большим весом, требовались струны сильного натяжения, (так называемые «штарки», от немецкого «*stark*» – «сила»), иначе дека было не раскачать. Это обстоятельство подтолкнуло к изобретению витых струн (струн с витым сердечником), обладающих большей прочностью.

В 1798 году римлянином Пирацци (*Pirazzi*) по совету Паганини была основана известная фирма Оффенбах. Известная струнная фабрика в Лионе была основана Саварецце (*Savarezze*) – итальянцем, который, как считают, прибывает во Францию в конце XVII века. Его многочисленные потомки в той или иной степени доминировали в струнном деле Франции на протяжении многих лет. В «*Memoire sur la fabrication des coedes d'instruments musique*» (Париж, 1822) фамилия Саваресс указана как фамилия владельца. Конечно, не все «итальян-

ские» струны производились только в этой стране, или на фабриках, возглавляемых итальянцами. Моррис отмечал, что при продаже струн наблюдалось не меньше мошенничества, чем в торговле скрипками.

Вклад науки в создание струн относится к самому раннему времени ее появления. Марен Мерсенн (*Marin Mersenne*), французский математик, физик, философ и богослов, теоретик музыки, изучавший акустику, проводя эксперименты, открыл законы колебаний струн, научное обоснование которым дал английский математик Брук Тейлор (*Brook Taylor*). В 1796 году Хладни Эрфуртский (*Chladni of Erfurt*) издал свой труд, описывающий продольные колебания струн и стержней. В 1822-1823 гг. Берлинской академией наук была издана диссертация Эрнста Г. Фишера (*Ernst G. Fischer*) «Эксперименты с колебаниями струн для определения их точной настройки». Важные усовершенствования были сделаны в Маркнойкирхене (*Markneukirchen*), где был разработан процесс продольного резания кишок на ленты для увеличения количества нитей, составляющих струну.

Несмотря на то, что шелковые струны исчезли из обихода несколько столетий назад, попытки их применения не прекратились. В 1774 году Петер Нонаилл (*Peter Nonaille*) получает патент на «метод производства шелковых струн для всех видов музыкальных инструментов». Издание «*Allgemeine Musikalische Zeitung*» от 15 мая 1799 года сообщает: «Гражданин Бауд из Версаля, человек большого ума, корифей в области музыки, некоторое время назад изобрел процесс получения крученых шелковых струн. Он применял их сначала для арфы, но теперь делает их для любых инструментов взамен жильных» [2].

В 1803 году Бауд издал свою работу «Сравнение жильных и шелковых струн для музыкальных инструментов». Несмотря на то, что шелковые струны были в ходу в течение XIX века и обладали свойствами не реагировать на жару и повышенную влажность, они так и не стали широко распространенными, поскольку плохо держали строй, вытягиваясь до 20 процентов в длину. Как правило, шелковая струна состояла из 140 нитей, по двадцать волокон в каждой, т.е. из 2800 волокон [3, 37].

Известно, что при настройке струны на более низкий тон, она звучит хуже, поскольку становится недостаточно толстой для своего натяжения. Именно по этой причине композиторы – предшественники Корелли редко использовали ноты, исполняемые на струне *g*. В XVII веке французский физик Сейнт-Коломб (*Saint-Colombe*) выдвинул идею применения обмотки для басовых струн, и получения за ее счет нужной массы при меньшем объеме. В 1765

году он изготовил струну с медной обмоткой. Позднее, благодаря специальным машинам, процесс обмотки был значительно усовершенствован. Важную роль играет материал, из которого сделана обмотка. Некоторое время для высококачественных струн применялся сплав серебра; для менее дорогих струн обмотка струн *g*, *d*, *a* выполнялась из меди, бронзы, алюминия или сплавов. Серебряная обмотка струн *d* была принята не сразу; в 1900 году Джокиш (*Jokisch*) заявлял, что такие струны не имели «того характерного полного, красивого звука хорошей жильной струны *d*», но, с другой стороны, они не испытывали «типичной хрипоты и «неуверенной реакции жильной струны в нижней части диапазона». Паганини, по общему мнению, был первым солистом, который стал использовать витые струны [5].

Примерно в 1860 году в Дрездене Рихард Вейхольд (*Richard Weichold*) изобрел специальный процесс для создания струн со стройными квинтами (одинаковая сила натяжения), а позже он улучшил качество обмотки струн *d* и *a*.

Со струной *e* проблемы были иного свойства. Применение жильных струн создавало конфликт между их массой и натяжением. Ввиду того, что во время игры жильные струны ощутимо вытягиваются, их приходилось достаточно часто подстраивать, тем самым увеличивая длину. Но удлинять больше чем на 15 процентов было нельзя, иначе у струн оказывался малый запас прочности, и они быстро рвались. Шелковые струны не могли быть альтернативой, поскольку постоянно повышающийся стандарт инструментальной настройки приводил к усилению натяжения струн.

Сегодня мы едва можем вообразить те неприятности, которые могли вызывать квинты. Солоист мог ждать обрыва струны даже во время концерта. Чтобы этого не случилось, для репетиции перед выступлением, Карл Диттерсдорф (*Carl Ditters von Dittersdorf*) рекомендовал использовать только три нижних струны. В 1806 году, в письме из Франкфурта, Александр Жан Буше (*Alexandre-Jean Boucher*) писал: «Вам известно, что Адажио моего Квартета домажор я играю полностью на струне *e*. Случилось как-то, что струна порвалась. Я быстро схватил зубами мешавшийся обрывок и выплюнул его в сторону, иначе не смог бы доиграть на других струнах. Я продолжил игру как ни в чем не бывало, что уже не раз происходило в Роттердаме, а зачастую и других местах. Вы бы видели музыкантов: они сидели с широко открытыми ртами и полные восхищения, как и слушатели, некоторые из которых приблизились, чтобы расслышать, не пропущу ли я что-нибудь. Вы знаете, что я не теряю голову в экстренных ситуациях» [6].

В 1888 году Крейслер, в возрасте менее тринадцати лет, будучи впервые в Соединенных Штатах, порвал две струны *e* при исполнении Концерта Мендельсона. Медленную часть он сыграл на струне *a*, а в Финале выхватил скрипку у концертмейстера (полезный опыт исполнителя, чтобы иметь наготове запасную скрипку).

Со временем скрипачи стали переходить на стальные струны, особенно после того, как в 1833 году на других инструментах были опробованы платиновые струны. После 1835 года стальные струны заменили латунные струны на мандолинах. Мари Тайау (*Marie Augustine Anne Tauau*) была первой, кто использовал стальные струны *a* и *e*, во время премьеры Романтического концерта Годарда в 1876 году на скрипке, сделанной Шарлем Коллином-Мейнцем (*Charles Jean Baptiste Collin-Mezin*). Вероятно, Антон Витек (*Anton Witek*) и Вилли Бурместер (*Carl Adolph Wilhelm Burmester*) были первыми, кто (примерно с 1906 года) стали регулярно выступать на публике на стальных струнах.

Плотность стали выше плотности шелка или жилки в 5,5 раз. После длительных экспериментов лучшей была признана шведская сталь, произведенная с применением древесного угля, методы получения которой совершенствовались постоянно. Поначалу звук стальной *e* казался грубым и неприятным, но его можно было несколько исправить, подкладывая под струну на подставке небольшой кусочек кожи. В 1923 году Карл Флэш (*Carl Flesch*) отметил, что в концертном зале стальные струны *e*, несомненно, лучше звучат, чем жильные, которые всегда остаются ненадежными [1]. Однако в 1938 году в Вене Зигфрид Эберхард (*Siegfried Eberhardt*) издал книгу под названием «*Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens: Die kunstfeindliche Stahlsaite* («Рассвет или падение искусства игры на скрипке: Стальные струны – враг искусства») [4].

Тем не менее, многие музыканты приветствовали появление новой струны *e*, особенно те, кто выступал в танцевальных ансамблях или в популярно-музыкальных группах. Часто они были вынуждены играть в заполненных дымом, жарких помещениях, все в поту, а также бороться с условиями игры на открытом воздухе. На стальные струны меньше воздействовала погода, они долго держали строй, а также позволяли использовать высокие ноты, которые звучали громко и могли конкурировать с трубой, саксофоном и ударными инструментами. Музыканты требовали, чтобы все четыре струны, были сделаны из стали. Для высоко артистических целей сталь была только компромиссом, что со временем привело к использованию стали и других металлов в качестве

основы витых струн. В Соединенных Штатах, во время 1-ой Мировой войны стальные струны стали весьма распространенными, так как жильные импортировались из Германии и были практически недоступны. В Германии же в 1920 году, в контрактах, которые подписывали музыканты профессиональных оркестров, оговаривалось, что стальные струны не должны использоваться. Известно, что стальные струны хорошо звучат не на всех инструментах, особенно на имеющих выгнутый свод скрипках тирольской формы.

К. Флэш, в первой главе своей книги о скрипичной аппликатуре, посвящает много места одной специфической проблеме: открытая струна е часто не имеет мгновенного отклика при игре в быстром темпе. Он рекомендует в восходящих пассажах применять четвертый палец, а открытую струну – при нисходящих. При этом признает, что для обучения начинающих нужно использовать только стальные струны. Ученик, начинающий играть на жильных струнах достаточно долгое время, будет играть нестройно [1].

Франц Томастик (*Franz Thomastik*) из Вены, благодаря новой технологии, изобрел новый вид металлических витых струн по имени которого их и стали называть. Эти струны имели целый ряд преимуществ: они стояли неопределенно долго, были нечувствительны к нагреву, влажности, или поту рук (что делает их идеальными для жаркого климата), и четко держали строй в течение нескольких дней и даже недель. К сожалению, они имели также и серьезные недостатки: их натяжение было выше обычного, что неблагоприятно воздействовало на инструмент, и из-за своей жесткости, особенно поначалу, они требовали совершенно другой смычковой техники, а также плохо звучали на пиццикато.

В 1914 году после первых экспериментов Ф. Томастик усовершенствовал свои струны. Отто Инфельд (*Otto Infeld*), его сотрудник и преемник, ввел в технологию струн плоскую обмотку, сделав целиком стальную струну, за которой последовало в 1951 году изобретение сверхгибких (*Super-Flexible / Kunsler-Seil-Saite*) струн, а десятью годами позже струн *Spiro-core*, перенявшие от жильных струн их многочисленные преимущества. Примерно в это же время стокгольмский производитель струн Фроджел (*Frojel*), развил идею Ф. Томастика, придумав точно калиброванную струну ПРИМ, в которой была решена проблема между чувствительностью и упругостью с одной стороны, и долговечностью – с другой. В последнее время все более и более растет доля применения синтетических материалов в струнном деле. И хотя поначалу имелись проблемы с применением нейлона, теперь его использование для струны а не нужно доказывать.

В 2023 году в США и Канаде можно было приобрести жильные струны без металлической обмотки – большая редкость для отечественных исполнителей, которые применяют жильные струны в металлической обмотке при стремлении достижения тембра, необходимого музыке эпохи барокко. Железные струны с витым сердечником позволяют приблизиться к тембру звучания музыки эпохи романтизма, а современные синтетические и вольфрамовые – к музыке XX-XXI веков.

В наше время струны различают не только в зависимости от сердечника, оплетки и материала изготовления, но и делят на три вида натяжения: мягкое, среднее, сильное. Если у исполнителя стоит задача сыграть виртуозное произведение в быстром темпе, то необходимо сильное натяжение – это позволит при падении на струну, а также при быстром отскоке пальцев левой руки достигнуть моментального отклика струны, иначе струна не успеет «ответить». При сильном натяжении труднее следить за интонацией, так как на тон ноты будет влиять мельчайший пережат пальца. К сожалению, обмотку струн сильного натяжения пока не делают из золота, в отличие от мягкого и среднего. Мягкое натяжение будет придавать «теплоту» тембру, и подойдет на очень «кричащие» инструменты, к тому же усилие прижима струны к грифу будет легче. Найти лучшие по звучанию струны к определенному инструменту – непростая задача. Особенно если требуется подобрать аккорд струн из одного комплекта. При этом необходимо учитывать, что, вытягиваясь в процессе эксплуатации инструмента, струны теряют яркость в тембре и становятся менее эластичными. Возможно, эту проблему помогут решить новые материалы, например, углепластик.

Прослеживая эволюцию струн, можно уверенно ответить на вопрос: что появилось раньше – скрипка или струны? Конечно же, скрипка! А потом уже шёлк Ренессанса, жилы барокко, сталь романтизма... Увеличивая вес инструмента, пришлось увеличить натяжение струн, жильные струны с металлической обмоткой сменяются на синтетические струны с металлической обмоткой. В XXI веке басовые струны для скрипки, альты, виолончели и контрабаса делают из самого тугоплавкого металла – вольфрама. Для исполнителей изготавливаются разные по натяжению струны, что позволяет добиться практического любой мощности и тембровой окраски звука в зависимости от инструмента и требований. Важно отметить, что в каждом отдельно взятом историческом периоде для изготовления струн применялись самые передовые технологии производства доступные на тот момент времени. Из этого следует, что темпы развития технологических процессов и внедрения

конструкционных материалов не успевали за темпами развития музыкальных форм и техники музыкального исполнительства. Производители струн продолжают исследования и расширяют ассортимент во имя Искусства.

Литература

1. Флеш К. Искусство скрипичной игры. – М.: Музыка, 1964, Т1. – 274с.
2. Allgemeine musikalische Zeitung. – Leipzig, 1799. – V. 15.
3. Cohen A. A Cache of 18th-Century Strings. – London, 1983. – URL: <https://www.jstor.org/stable/841675> (дата обращения 05.01.2024).
4. Eberhardt S. Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens: Die kunstfeindliche Stahlsaite. – Wien, 1938.
5. Kolneder W. The Amadeus Book of the Violin. – Cleckheaton, 2003. – P. 600.
6. Roberts C. Music and Society in Eighteenth-Century. – Yorkshire, 2014. – URL: https://www.academia.edu/20694530/Music_and_Society_in_Eighteenth_Century_Yorkshire (дата обращения 05.01.2024).

References

1. *Flesh K. Iskusstvo skripichnoy igry [The art of violin playing].* – М.: Muzyka, 1964, T1. – 274s.
2. *Allgemeine musikalische Zeitung.* – Leipzig, 1799. – V. 15.
3. *Cohen A. A Cache of 18th-Century Strings.* – London, 1983. – URL: <https://www.jstor.org/stable/841675> (дата обращения 05.01.2024).
4. *Eberhardt S. Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens: Die kunstfeindliche Stahlsaite.* – Wien, 1938.
5. *Kolneder W. The Amadeus Book of the Violin.* – Cleckheaton, 2003. – P. 600.
6. *Roberts C. Music and Society in Eighteenth-Century.* – Yorkshire, 2014. – URL: https://www.academia.edu/20694530/Music_and_Society_in_Eighteenth_Century_Yorkshire (data obrashcheniya 05.01.2024).

Бобров Алексей Дмитриевич

аспирант МГИМ им. А.Г. Шнитке

(научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор А.В. Пчелинцев)

e-mail: borisovskiy@list.ru

Alexey D. Bobrov

Postgraduate student

in Moscow A. Schnittke State Music Institute

e-mail: borisovskiy@list.ru

(Scientific adviser: Doctor of Art History,

Professor, Anatoly V. Pchelintsev)

e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ: ПО СТРАНИЦАМ РУКОПИСИ Ю.Д. ЭНГЕЛЯ

RUSSIAN FOLK SONG IN THE MIRROR OF MUSIC CRITICISM: FOLLOWING THE PAGES OF YU. D. ENGEL'S MANUSCRIPT

Аннотация. Статья посвящена музыкально-критической деятельности Юлия Дмитриевича Энгеля, охватывающей не только классическую музыку, но и русский народный мелос. В центре работы – не опубликованная ранее рукопись критика «Очерки об истории развития песни», обнаруженная в архиве Российского национального музея музыки и расшифрованная автором настоящей статьи. Ее анализ выполнен на основе сопоставления исследований того времени и современной научной мысли. Сделаны выводы о роли фольклористической деятельности Ю. Д. Энгеля и его неоценимом вкладе, внесенном в развитие отечественной фольклористики.

Ключевые слова: музыкальная критика, русская народная песня, фольклор и композитор, Ю. Д. Энгель, А. Н. Серов.

Abstract. The article is devoted to the musical-critical activity of Yuli Dmitrievich Engel, covering not only classical music, but also Russian folk melodies. At the center of the work is the critic's previously unpublished manuscript "Essays on the History of the Development of the Song," discovered in the archives of the Russian National Museum of Music and deciphered by the author of this article. Its analysis is based on a comparison of studies of that time and modern scientific thought. Conclusions are drawn about the role of folkloristic activity of Yu. D. Engel and his invaluable contribution made to the development of domestic folkloristics.

Keywords: music criticism, Russian folk song, folklore and composer, Yu. D. Engel, A. N. Serov.

«Критика выступает посредницей между произведением искусства и публикой, она особого рода проводник, способный передавать импульсы «туда и обратно». Она помогает публике в верном восприятии творений искусства и, тем самым, художникам в их воздействии на духовный мир, на мировоззрение народа; она помогает художникам глубже узнать реакцию публики на свои творения, узнать, как складывается общественное бытие последних и, тем самым, помогает народу воздействовать на творчество художников».

Елена Филипповна Бронфин

Арнольд Шеринг, известный немецкий музыковед, живший на рубеже XIX и XX веков, зарождение музыкальной критики относит еще к эпохе античности: началом ее он считал полемику между сторонниками Пифагора и Аристоксена, где в основе лежало разное понимание природы музыкального искусства. Дальнейшее же развитие она получает в эпоху Возрождения, а рассветом музыкально-критической деятельности, где ведущая роль принадлежала в то время Франции, принято считать эпоху Просвещения (XVIII век).

Становление музыкально-критической мысли в России происходит в период расцвета русской музыкальной жизни и развития периодической печати. Н. Ф. Финдейзен писал: «В «дамских» или «гитарных» музыкальных журналах, в сухих, полицейских точных или неточных, академических и иных ведомостях конца XVIII или первых годов XIX века вполне бесцельно искать первых, хотя бы и наивных, проблесков музыкальной критики. Лишь с появлением литературно общественных газет и журналов, с допущением гласности в деле русской общественной жизни, стало возможным и прораствание слабого семени музыкальной критики» [8].

В середине XIX века музыкальная критика достигает своего расцвета, равно как и музыкальная фольклористика или, как спустя век ее стали называть, этномузыкология. В работах выдающихся критиков того времени нашла отражение и концертная жизнь, бурлящая в тот период, и имена великих музыкантов, как отечественных, так и зарубежных, а также некоторые вопросы, связанные с музыкальным фольклором. Русская народная песня стала предметом научных изысканий В. Ф. Одоевского (1804-1869), А. Н. Серова (1820-1871), В. В. Стасова (1824-1906), А. С. Фаминцына (1841-1896), а позднее и Н.Ф. Финдейзена (1868-1928), Ю.Д. Энгеля (1868-1927) и других.

Известный отечественный музыкальный критик XX века В.М. Богданов-Березовский писал: «В творчестве на первом месте стоит выражение своего собственного видения мира, жизни, действительности. В критике – своего отношения к видению мира другими» [5, с. 11]. На наш взгляд, именно таким талантом, увидеть «музыкальный мир» художника и передать свое отношение к его видению посредством пера, обладал музыкальный критик, композитор и фольклорист *Юлий Дмитриевич Энгель*. Поступив учиться в Московскую консерваторию по рекомендации П. И. Чайковского, он получил музыкальное образование в классе С.И. Танеева. Известность же Энгель обрел благодаря своей деятельности в области музыкальной критики: ровно двадцать лет (с 1897 по 1917 гг.) он был главным редактором музыкального отдела «Русских

ведомостей» – общественно-политической газеты, выходившей в печать с 1863 по 1918 год в Москве.

За годы плодотворной работы критик написал для нее огромное число статей о выдающихся деятелях искусства, дающих уникальную возможность окунуться в концертную атмосферу начала XX века. Советский музыковед Ю.Ф. Кунин справедливо именуется работы Ю.Д. Энгеля «музыкальным путешественником» по интереснейшей эпохе конца XIX – начала XX века, где нашли отражение мысли, не только касающиеся отечественной и зарубежной классической музыки (статьи о П. И. Чайковском, Н. А. Римском-Корсакове, С. В. Рахманинове, А. Н. Скрябине и др.), но и музыкального фольклора. Живой отклик в рецензиях критика находят концерты русской народной песни: статья «Песни русской деревни», посвященная исполнительской деятельности О.В. Ковалевой, одной из первых певиц, представивших русскую народную песню на эстраде, далеко не лестная рецензия на концерт «курского соловья», как называл Н.В. Плевицкую император Николай II, «Концерт Н.В. Плевицкой», рецензии на концерты хора М. Е. Пятницкого «Утро народной великорусской песни», «Вечер русских народных песен», работа, посвященная фольклористической деятельности Е.Э. Линевой «Великорусская народная песня», а также рукопись Ю.Д. Энгеля, которую нам удалось расшифровать – «Очерки по истории развития пения». На некоторых работах остановимся более детально.

Одним из ярчайших проявлений проницательности и знания русского народного мелоса является работа критика «Великорусская народная песня», вышедшая 12 марта 1910 года, на страницах которой он высоко оценил сборник «Великорусские песни в народной гармонизации» Евгении Эдуардовны Линевой – фольклориста, оперной певицы и дирижера, впервые, при помощи фонографа, зафиксировавшей образцы русского народного многоголосия. Здесь Ю.Д. Энгель справедливо называет сборник, на тот момент, наиболее выдающимся в истории собирания русской народной песни.

В своей рецензии критик именуется его «<... > неопровержимым документом, окончательно подтверждающим многоголосный, полифонический характер исполнения русской народной песни» [1]. Далее Ю.Д. Энгель поднимает вопрос о близости русского народного многоголосия и средневекового контрапункта, приводя в качестве подтверждения своих мыслей слова композитора, музыкального критика, одного из основоположников отечественного музыкознания А.Н. Серова: «<... > надо пройти сквозь средневековый контрапункт, чтобы понять русскую народную песню и овладеть ею» [1]. Сравнивая русское

народное многоголосие и средневековый контрапункт, Ю.Д. Энгель подчеркивает, что народный хор, в сопоставлении со строгим контрапунктом есть «<...> явление первичное, элементарное, хотя и коренным образом оригинальное», но при этом «<...> почва, на которой выросли строгий стиль и хорал, была в значительной степени удобрена народной песней» [1].

Уязвимость данных суждений, на наш взгляд, состоит в противоречиях относительно первопричин становления явлений в контексте музыкально-исторических процессов.

1) Ю.Д. Энгель не мог не знать, что в XIX–XX веках понятие «контрапункт строгого стиля» (как и близкие ему понятия «строгий стиль», «строгий контрапункт», «строгое письмо») применяется в самых различных сферах – в науке, педагогике, и т.д. для характеристики музыкального стиля конкретной эпохи (вторая половина XV–XVI вв.), использующего систему диатонических, церковных ладов и подчиняющегося особым правилам употребления консонансов и диссонансов [7, с. 77], и что народная песня не могла иметь к этому стилю никакого отношения.

2) «Контрапункт строгого стиля» может и должен быть трактован как своеобразное художественное направление, выразительные свойства которого не только не растворяются в музыкальном искусстве XVII в., но и зримо или незримо присутствуют в искусстве вплоть до нашего времени. И с этой точки зрения суждения Ю.Д. Энгеля носят оттенок оценочного характера, устанавливающего опосредованные взаимосвязи между такими видами многоголосия, как гомофония, которая подразумевает наличие одного главного и сопровождающих его голосов, и гетерофония – дублирование ведущего голоса другим, не говоря уже о полифонии, где голоса выступают не в роли сопровождения, а являются равноправными участниками ансамбля, в котором каждый из «персонажей» имеет свое лицо и в любое время может стать ведущим [7, с. 51].

3) Освоение строгого стиля осуществляется русскими музыкантами под углом их первоочередной задачи: осмыслить почвенные условия, самобытные особенности русской национальной музыки. Соответственно, обращение к строгому контрапункту, как правило, бывает у них вызвано «не желанием механически скопировать тот или иной художественный прием, а желанием применить его к условиям и обычаям русской культуры – чаще всего, соединив его с русским тематизмом и характерными для этого тематизма приемами развития, и тем придать этому приему иное освещение» [7, с. 46]. Поэтому так часто

в обработках народных песен мы находим приемы подголосочной полифонии, свойственные народному певческому искусству, например, у Балакирева и Римского-Корсакова, в еще большей степени – у Чайковского, где в отдельных обработках полифоническое двухголосие основывается также на академических нормах, часто связанных с двойным контрапунктом октавы.

Вместе с тем, особый интерес представляют теоретические выводы Энгеля, касающиеся становления и развития русской народной песни, исторически последовательно изложенные им в рукописи «Очерки по истории развития песни», обнаруженной нами в архиве Российского национального Музея музыки. Рукопись не имеет титульного листа, нумерации страниц, а также не содержит информации о дате ее написания, но некоторую хронологию автору данной статьи все же удалось установить. Предположительно, она была написана раньше упомянутой выше рецензии на сборник Е.Э. Линевой. Данное заключение было сделано ввиду имеющихся некоторых несоответствий, содержащихся в работах, к которым обратимся чуть позже.

Уже на первых страницах рукописи автор подчеркивает роль песенного фольклора в жизни древних славян, начиная очерк словами: «Песня сопровождала человека от колыбели до могилы» [2]. Далее, прослеживая историю бытования народной песни на Руси, Ю.Д. Энгель акцентирует внимание на периоде гонения ее царем Алексеем Михайловичем: в 1648 году (автор указывает 1649 год) выходит «Царская грамота в Белгород об исправлении нравов и уничтожении суеверия», согласно которой все народные инструменты изымались, уничтожались, а «игры бесовские» запрещались.

Именно в этот период, по мнению критика, произошла искусственная подмена национального фольклора музыкой западной, что оказало дальнейшее влияние на композиторское мышление отечественных авторов: «Их (народные песни – прим. Э.Л.) гармонизовали люди, воспитавшиеся исключительно на западной музыке, и иначе они себе представить не могли русские песни, как в мажоре или миноре» [2]. Схожую мысль мы видим на страницах труда А.Н. Серова «Русская народная песня как предмет науки», созданного в 1868-70х годах: «Какая жесточайшая, грустнейшая ошибка навязывать русской песне мелодические и гармонические привычки, до которых ей нет ни малейшего дела!» [6, с. 20]. Спустя почти век, в работе Б.В. Асафьева мы читаем: «Вспомним, какой вред нанесло целому ряду поколений русских композиторов искусственное возвращение в годы юности, когда слух так чуток – гармо-

нического чувства и техники на абсолютно чуждой всему нашему народно-интонационному складу мелоса мелодике хоралов, да еще и в ее сугубо отвлеченной “стерилизованной форме”? Какого труда стоило наиболее живым дарованиям всю жизнь выбиваться из этих инквизиторских тисков?» [3, с. 79].

Особую роль в процессе пробуждения интереса к музыкальному фольклору Ю. Д. Энгель отводит исполнителю народных песен из Малороссии Алексею Розуму – казаку и церковному певчому, доставленному ко двору императрицы Анны Иоанновны полковником Вишневым в 1731 году (Энгель указывает 1737 год) для службы в Придворном хоре. Впоследствии, как известно, Розум стал фаворитом цесаревны Елизаветы Петровны, получил графское достоинство и стал графом Алексеем Григорьевичем Разумовским¹. Именно благодаря ему, как пишет критик, в придворную жизнь того времени стал проникать русский национальный элемент.

Поднимая проблему научного осмысления народной музыки славянских народов, Ю.Д. Энгель последовательно характеризует современную ситуацию, сложившуюся в области музыкальной фольклористики того времени. Автор анализирует теоретические взгляды первых отечественных исследователей в этой области и выделяет работы некоторых своих коллег – В.Ф. Одоевского (1804-1869), А.Н. Серова (1820-1871), П.П. Сокальского (1832-1887), Ю.Н. Мельгунова (1846-1893), подчеркивая, что в трудах Сокальского содержатся наиболее емкие и содержательные заключения о мелодическом складе русской народной песни².

Изучая работы видных фольклористов того времени, Ю.Д. Энгель делает некоторые выводы в области типологизации русского народного мелоса. Он предлагает разделять его на вокальный (вокально-инструментальный) и чисто инструментальный, что вполне закономерно: современная музыкальная фольклористика придерживается данной системы. Но дальнейшее разделение критиком вокального мелоса «на собственно песню, былину и духовный стих», вызывает некоторые вопросы. Возможно, Ю.Д. Энгель обособил эпические жанры, к которым относятся былина и духовный стих ввиду их близости к сло-

¹Музыковедению известно скорее имя племянника А. Г. Разумовского, Андрея Кирилловича Разумовского, которому посвятил квартеты ор. 59 Л. Бетховен.

²Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки.

весной ветви фольклора, но почему, же тогда он не выделил другие жанры, относящиеся к эпосу: баллады, скоморошины и исторические песни? Тем более, что к тому времени уже около века как существовал сборник Львова-Прача «Собрание народных русских песен с их голосами», где уже «<... > впервые вводится в русское музыковедение принцип жанровой классификации русских народных песен» [4, с. 9], на что указывает В.М. Беляев в предисловии к переизданному в середине XX века сборнику¹.

Ответ, на наш взгляд, кроется в следующем. Очевидно, что даже в современной этномузыкологии существует разнообразие подходов в построении жанровой системы музыкального фольклора (функциональный, гендерный, антропологический, эстетический и др.), не говоря уже о конце XIX и начале XX века, когда приблизительно создавалась рукопись. Поэтому, понимание жанровой системы как процессуального феномена, существующего в непрерывном развитии и динамике, которое предлагает в своих работах Т.С. Рудиченко, на наш взгляд, является наиболее актуальным.

Ранее было упомянуто о некоторых противоречиях, существующих в работах Ю.Д. Энгеля о русском мелосе. Так, в очерке критик пишет, что в древности русские народные песни исполнялись в унисон, а «искусственный западный полифонизм» стал «примешиваться» через посредство военных оркестров и солдатской хоровой музыки. Можно предположить, что автор рукописи полагался здесь вновь на ранее упомянутую нами статью А. Н. Серова, где он настаивает на одноголосной природе русской народной песни: «Народный напев всегда ни что иное как единичная, одноголосная тема, голая тема, которая иногда, буквально тождественно, иногда с легкими мелизматическими вариантами повторяется столько раз кряду, сколько того требуют слова песни» [6, с. 32].

Однако же современные этномузыкологи настаивают на обратном. Так, отечественный ученый В. М. Щуров в труде «Стилевые основы русской народной песни» пишет: «Первое нам известное свидетельство о многоголосной природе русского пения принадлежит автору предисловия к сборнику народных песен И. Прача. <... > русские песни начинаются обычно «выходкою одного голоса» и возвышаются потом общим хором» [9, с. 204]. Как ранее было отмечено, уже в рецензии на сборник Линевой, Ю.Д. Энгель называет его «<... > неопровержимым документом, окончательно подтверждающим многоголосный,

¹Протяжные, плясовые (или скорые), свадебные, хороводные, святошные.

полифонический характер исполнения русской народной песни» [1], противоречия, таким образом, сделанным заключениям в рассматриваемой рукописи.

Несмотря на то, что статья А. Н. Серова впервые была опубликована в «Советской музыке» в 1936 году (уже после смерти обоих критиков), как пишет Г.Н. Хубов, «<...> высказывания по этой теме (по материалам работы «Русская народная песня как процесс» – прим. Э. Л.) часто цитировались без указания источника», Ю.Д. Энгель довольно внушительный раздел посвящает анализу данного труда и его высокой оценке. Так, А.Н. Серов негативно высказывался о гармонизации И. Прачем народных песен, и те же мысли мы видим в рукописи Ю.Д. Энгеля: «<...> всякая приделанная к ней (народной песне – прим. Э.Л.) гармонизация есть что-то чуждое песне и перенесенное из другой совершенно эпохи» [2]. Возможно, по этой причине мы не встретили ни одной обработки композитором русских народных песен, в отличие от еврейских, которых у Ю.Д. Энгеля около ста. Затрагивая вопросы о причинах, побуждавших отечественных композиторов использовать этномелос, критик пишет: «В поисках за новыми идеалами в искусственной музыке русские композиторы остановились на народной песне, по свежести своей способной обновить и возродить новое направление в искусстве» [2].

Ю.Д. Энгель застал еще тот период, когда русская народная песня слагалась в своей естественной среде, но уже в то время современные жители, слух которых, как пишет критик, стал «<...> портиться фальшивой температурой в гармонике и весьма распространённой шарманкой с ее убийственным репертуаром», стали создавать совсем другие, чуждые нашему этносу, песни» [2]. С большой долей досады завершает критик рукопись словами «<...> народная музыка, соприкасаясь с цивилизацией, под влиянием шарманок, трактирных органов, гармоник и прочих в отходных промыслах начали портить и извращать веками самостоятельно сложившуюся песню» [2].

Ю.Д. Энгель, родившийся в последней трети XIX столетия, захватил период становления как отечественной музыкальной критики, так и музыкальной фольклористики. Будучи человеком образованным, интересующимся, он обращался не только к русскому народному мелосу, но и еврейскому, эстонскому, белорусскому, малороссийскому. Широта научных знаний позволяла ему сделать выводы об общих чертах русских и эстонских народных песен, а также белорусских и малороссийских, таким образом, во многом предвосхитив работы венгерского фольклориста Б. Бартока.

В рамках одной статьи сложно осветить все теоретические вопросы, затронутые Ю.Д. Энгелем в рукописи, но уже из представленных материалов можно сделать выводы о глубоких познаниях автора в области музыкальной фольклористики и о серьезной проработке им самых передовых исследований в этой области того времени. Музыковедению известны имена современников критика, изучавших русскую народную песню с научной точки зрения – Серова, Стасова, Фаминцына, Финдейзена. И Ю.Д. Энгель, на наш взгляд, по праву может стоять с ними в одном ряду не только как музыкальный критик, но и фольклорист-исследователь русского музыкального фольклора.

Литература

1. Энгель Ю.Д. Великорусская народная песня. Музыкально-критические рецензии. – Том II. – 1898-1913 // РНММ. Ф. 93. Д. 270.
2. Энгель Ю.Д. Очерки по истории развития песни. – 21 с // РНММ. Ф. 93.
3. Асафьев Б.В. Советская музыка: сборник статей. 1. Из цикла «Через прошлое к будущему». – М.: Музгиз. – 1943. – 90 с.
4. Беляев В.М. Предисловие // Львов-Прач Собрание народных русских песен с их головами. – М.: Музгиз, 1955. – 350 с.
5. Богданов-Березовский В.М. Страницы музыкальной публицистики: очерки, статьи, рецензии. – Л.: Музгиз, 1963. – 288 с.
6. Серов А.Н. Русская народная песня как предмет науки // Советская музыка. – Москва, 1936. – №10 (39). – URL: <https://mus.academy/articles/russkaya-narodnaya-pesnya-kak-predmet-nauki?ysclid=lrcestc9if648067932> (дата обращения 13.01.2024).
7. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть 1. – М., Композитор, 2002. – 528 с.
8. Ходыревская Л.А. «Очерки по истории русской музыкальной критики» Н.Ф. Финдейзена как фундамент изучения истории становления и развития мысли о музыке в России // Учёные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2008 – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ocherki-po-istorii-russkoy-muzykalnoy-kritiki-n-f-findeyzena-kak-fundament-izucheniya-istorii-stanovleniya-i-razvitiya-mysli-o-muzyke-v/viewer> (дата обращения: 13.01.2024).
9. Щуров В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – 1998. – 464 с.

References

1. Engel' Yu.D. Velikorusskaya narodnaya pesnya. Muzykal'no-kriticheskie retsenzii. – Tom II. – 1898-1913 [Great Russian folk song. Music-critical reviews. – Volume II. – 1898-1913] // RNMM. F. 93. D. 270.
2. Engel' Yu.D. Ocherki po istorii razvitiya pesni [Essays on the history of the development of song]. – 21 s // RNMM. F. 93.

3. Asaf'ev B.V. Sovetskaya muzyka: sbornik statey. 1. Iz tsikla «Cherez proshloe k budushchemu» [Soviet music: a collection of articles. 1. From the cycle "Through the past to the future"]. – М.: Muzgiz. – 1943. – 90 s.
4. Belyaev V.M. Predislovie [Preface] // L'vov-Prach Sobranie narodnykh russkiy pesen s ikh golosami [Lviv-Prach Collection of Russian folk songs with their voices]. – М.: Muzgiz, 1955. – 350 s.
5. Bogdanov-Berezovskiy V.M. Stranitsy muzykal'noy publitsistiki: ocherki, stat'i, retsenzii [Pages of musical journalism: essays, articles, reviews]. – Л.: Muzgiz, 1963. – 288 s.
6. Serov A.N. Russkaya narodnaya pesnya kak predmet nauki [Russian folk song as a subject of science] // Sovetskaya muzyka. – Moskva, 1936. – №10 (39). – URL: <https://mus.academy/articles/russkaya-narodnaya-pesnya-kak-predmet-nauki?ysclid=lrcestc9if648067932> (data obrashcheniya 13.01.2024).
7. Simakova N.A. Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika [Strict style counterpoint and fugue. History, theory, practice]. Chast' 1. – М., Kompozitor, 2002. – 528 s.
8. Khodyrevskaya L.A. «Ocherki po istorii russkoy muzykal'noy kritiki» N.F. Findeyzena kak fundament izucheniya istorii stanovleniya i raz-vitiya mysli o muzyke v Rossii ["Essays on the history of Russian music criticism" by N.F. Findeisen as a foundation for studying the history of the formation and development of thought about music in Russia] // Uchenye zapiski. Elektronnyy nauch-nyy zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2008 – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ocherki-po-istorii-russkoy-muzykalnoy-kritiki-n-f-findeyzena-kak-fundament-izucheniya-istorii-stanovleniya-i-razvitiya-mysli-o-muzyke-v/viewer> (data obrashcheniya: 13.01.2024).
9. Shchurov V.M. Stilevye osnovy russkoy narodnoy muzyki [Stylistic foundations of Russian folk music]. – М.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo. – 1998. – 464 s.

Луганская Эльвира Александровна,
преподаватель кафедры народного
исполнительского искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: samovarovaelvira@yandex.ru

Elvira A. Luganskaya,
Lecturer of the Department of Folk Performing Arts
in the Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

ФОТОГАЛЕРЕЯ. ТВОРЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ДОМЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В феврале 2024 года студенты МГИМ им. А.Г. Шнитке приняли участие в «Экскурсии со Знанием», которая прошла в рамках проекта Российского общества «Знание». Министр культуры Российской Федерации О.Б. Любимова провела авторскую экскурсию по экспозиции «Наша культура» на выставке «Россия», познакомила участников экскурсии – студентов творческих учебных заведений – главными культурными достижениями страны



В марте 2024 года студенты МГИМ им. А.Г. Шнитке приняли участие в творческом проекте «Щукино познает», первый этап которого прошел в Музее современной истории России. Музыканты выступили на открытии выставки «Музы непокоренного города»: в исполнении студентов кафедры струнно-скрипичного искусства прозвучал Струнный квартет № 8 Д. Шостаковича, студенты кафедры народного исполнительского искусства исполнили программу, посвященную Великой Отечественной войне





В марте 2024 года состоялась Межрегиональная Открытая Музыкально-теоретическая Олимпиада имени А.Г. Шнитке. Олимпиада проводилась по следующим номинациям: «Музыкальный КВН» (командный конкурс); «Сольфеджио и музыкальная грамота» (индивидуальная номинация); «Музыкальная литература» (индивидуальная номинация). В состав жюри вошли опытные преподаватели кафедры философии, истории, теории культуры и искусства. Олимпиада прошла в структурном подразделении МГИМ им. А.Г. Шнитке Детской музыкальной школе имени Ю.А. Шапорина





21 марта состоялся концерт класса Заслуженного артиста РФ, профессора МГК им. П.И. Чайковского, профессора кафедры струнно-смычкового искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке Степана Александровича Яковича. В концерте приняли участие студенты Института им. А.Г. Шнитке и Московской государственной консерватории. Прозвучали сочинения русских и зарубежных композиторов. Концерт прошел на высоком художественном и профессиональном уровне



В марте 2024 года Музыкальный дом Альфреда Шнитке принимал гостей – студентов и преподавателей Строгановки. Встреча прошла в рамках соглашения о сотрудничестве между РГХПУ им. С.Г. Строганова и МГИМ им. А. Г. Шнитке. Гости познакомились с творчеством выдающегося композитора Альфреда Шнитке и посетили его Гамбургский и Московский кабинеты. Студентка 3 курса МГИМ им. А.Г. Шнитке Полина Степанникова (класс препод. Ю.В. Якименко) прочитала студентам интереснейшую лекцию о поэтике советского художественного фильма «Сказка странствий» (реж. А. Митта, 1983), музыку к которому написал Альфред Шнитке



27 марта в Концертном зале МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялся музыкальный спектакль по произведениям Дмитрия Шостаковича, посвященный Всемирному дню театра. Автор либретто и музыкальный руководитель – заслуженный артист РФ, профессор Игорь Громов, режиссер – Милена Костина



28 марта 2024 г. театр-школы оперного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке представила оперу Джакомо Пуччини «Джанни Скикки». Дирижер Виктор Кузовлев, режиссеры Михаил Анестратенко, Наталия Кузовлева. Премьерный показ оперы состоялся в Концертном зале МГИМ им. А.Г. Шнитке



Информация для авторов

Общие правила

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствознания, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.
2. Язык издания – русский, английский.
3. К рассмотрению принимаются тексты объемом до 15 страниц, включая аннотацию и список литературы (30000 знаков с пробелами), для аспирантов – до 10 страниц (20000 знаков), но не менее 15000 знаков. Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».
4. Статьи для публикации в журнале принимаются по электронной почте vestnik.mgim@mail.ru
5. Автор, направляя статью в редакцию, выражает свое согласие с условиями лицензионного соглашения, на опубликование статьи в журнале, размещение ее на сайте журнала в сети Интернет, передачу текста статьи третьим лицам в целях обеспечения возможности цитирования публикации и повышения индекса цитируемости автора и журнала.
6. Решение о публикации или отклонении поступающих в журнал материалов принимается редакционным советом в соответствии с положением о рецензировании.
7. Редколлегия производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редколлегия принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.
8. Рукописи, отклоненные редакцией, не рецензируются и не возвращаются.
9. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания, следуя при этом правилам редакционной этики. В случае необходимости редколлегия вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.
10. Полнотекстовые версии статей, публикуемые в журнале, доступны на сайте <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim/archive/>.
11. Редакция не несет ответственности за достоверность приводимого в статьях авторов фактического материала и корректность цитирования.
12. Точка зрения авторов публикаций не обязательно совпадает с позицией редакции. Авторы статей несут полную ответственность за точность приводимой информации, цитат, ссылок и списка использованной литературы.

13. Перепечатка материалов, опубликованных в журнале, не допускается без письменного разрешения редакции.

Технические требования к оформлению рукописи

- Текст набирается в программе Word: размер шрифта – 14, гарнитура – Times New Roman, межстрочный интервал – 1,5, поля – 2 см со всех сторон.
- Структура статьи. В редакцию следует направлять авторские материалы, включающие следующие элементы: заглавие публикуемого материала, аннотацию, ключевые слова, текст публикуемого материала, список источников и литературы, сведения об авторе/авторах. Название статьи, аннотация, ключевые слова и сведения об авторе должны быть представлены на русском и английском языках.
- Заглавия научных статей должны быть информативными, краткими и отражать суть тематического содержания материала. В переводе заглавий статей на английский язык не должно быть транслитераций с русского языка, кроме непереводаемых названий собственных имен, приборов и других объектов, имеющих собственные названия.
- Аннотацию на русском языке оформляют согласно ГОСТ 7.9-95, ГОСТ Р 7.0.4-2006, ГОСТ 7.5-98 объемом 100–250 слов (около 850 знаков). Ее помещают после указания автора/авторов и названия статьи. Она должна кратко отражать структуру статьи (актуальность, основная цель, рассматриваемые проблемы, разделы статьи и используемые методы (если это существенно для статьи), выводы и быть информативной. Сокращения и условные обозначения, кроме общеупотребительных, применяют в исключительных случаях или дают их определения при первом употреблении.
- Аннотация на английском языке (summary) выполняет для англоязычного читателя функцию справочного инструмента и является для него основным источником информации о статье. Она должна быть выполнена на правильном английском языке, с использованием принятой и понятной англоязычному читателю терминологии.
- Ключевые слова – это 4–10 основных терминов, которые раскрывают содержание публикации и имеют непосредственное значение для объективной и научной оценки ее концепции и идеи. Ключевые слова – структурная основа публикации, по которым заинтересованный читатель сможет быстро найти ее. Ключевые слова приводятся в именительном падеже.
- Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 и должен включать в себя все работы, использованные автором; приветствуются ссылки на новейшую научную литературу. Каждая ссылка должна содержать следующие пункты: автор/авторы, заглавие, место издания, год издания, издательство, общее количество страниц. Также указываются редактор, составитель, переводчик и т.п.; книжная серия издания (если имеется). Между областями описания ставится разделительный знак «точка и тире». Ссылки на литературу в тексте оформляются в квадратных скобках. Ссылка на страницу отделяется от ссылки на источник запя-

той. Если в квадратных скобках одновременно приводятся ссылки на несколько источников, они отделяются друг от друга точкой с запятой (например: [1, с. 25] или [1, с. 26; 5, с. 17]). Ссылки на Internet-ресурсы приводятся в общем списке литературы по автору или заглавию публикации с обязательным указанием адреса сайта, где эта публикация размещена, и датой ее размещения или датой последней проверки наличия ресурса. Автор отвечает за достоверность сведений, точность цитирования и ссылок на источники и литературу.

- References оформляется по следующим правилам. При описании источников на кириллических и некоторых других языках необходима транслитерация. Принята транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>). Транслитерируются следующие элементы библиографического описания: 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями). 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста. 3. Название издательства. Не транслитерируется и всегда пишется по-английски: Место издания (например, Moscow); Служебная информация (2nd edition, edited by, vol. и т. п.).
- Сведения об авторе/авторах (на русском и английском языках) должны содержать имя, фамилию и отчество (полностью), место работы с указанием кафедры (без сокращений, аббревиатуры не допускаются, рекомендуется использование общепринятого переводного варианта названия организации), занимаемую должность, ученое звание или статус, ученую степень, наименование страны (для иностранных авторов), адрес электронной почты.
- Оформление таблиц, рисунков, формул.
 1. Все таблицы в тексте нумеруются и сопровождаются заголовками, в тексте на таблицу дается ссылка.
 2. Иллюстрации (фотографии, рисунки, схемы, графики, диаграммы, карты) следует представлять отдельным файлом и сопровождать подписями. Графические материалы (схемы, диаграммы и т.п.) должны быть представлены в векторном формате (AI, EPS, Excels); рисунки и фотографии – в формате TIF или JPG с разрешением не менее 300 DPI. В тексте должны присутствовать ссылки на иллюстрации.
- В основном тексте статьи могут содержаться примечания в виде автоматических постраничных сносок, имеющих сквозную нумерацию.
- Статьи, направленные в редакцию без выполнения настоящих условий публикации, не рассматриваются.

Рецензирование и экспертиза

Основным критерием отбора статей для публикации в журнале является их высокий научный уровень, соответствие которому определяется в ходе квалифицированного рецензирования и объективной экспертизы поступающих в редакцию материалов.

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2-3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.
2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.
3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.
4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.
5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.
6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.
7. В журнале соблюдается регламент двойного «слепого» (анонимного) рецензирования. Взаимодействие авторов и рецензентов осуществляется только через сотрудников редакции. Редакция оставляет за собой право (по согласованию с автором) на сокращение объема материала и его литературную правку, а также на отказ в публикации (на основании рецензии членов редакционного совета журнала), если статья не соответствует профилю журнала или имеет недостаточное качество изложения материала. Рукописи, отклоненные по результатам рецензирования, повторно не рассматриваются. В случае отклонения статьи редакция отправляет автору мотивированный отказ.
8. Редакция рекомендует в процессе рецензирования использовать установленную форму рецензии. Допускается также написание рецензии в традиционной форме, отражающей актуальность темы и оригинальность ее раскрытия, ее теоретическая или

прикладная значимость; обоснованность сформулированных авторами выводов, соотнесенность их с известными научно-методологическими подходами, личный вклад автора/авторов в решение обозначенной проблемы, логичность и доступность изложения, корректность использования привлекаемых источников.

9. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.
10. Плата с авторов за рецензирование статей не взимается.

Правила составлены с учетом требований, изложенных в Информационном письме Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 14.10.2008 № 45.1–132.