

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМ. ГНЕСИНЫХ



ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

Сборник статей по материалам конференции
7 – 8 апреля 2015

Москва
2016

СОДЕРЖАНИЕ

От ответственного редактора	5
-----------------------------------	---

ИССЛЕДОВАНИЯ АСПИРАНТОВ

ДВОРНИЦКАЯ АЛЕКСАНДРА К. Д. Шубарт – композитор, теоретик и эстетик	6
ПОРОШЕНКОВА ОЛЬГА «Пещера Трофония»: интеллектуальный эксперимент Дж. Касты и А. Сальери	17
ЯНКИНА ЛЮБОВЬ О некоторых чертах музыкальной поэтики Т. Такмицу и Т. Хосокавы (на примере камерно-инструментальных сочинений)	26
САВКИНА ЕКАТЕРИНА О «жанровом стиле» В. Г. Кикты	38
ИВАШИНА ОЛЬГА Оригинальный сольный репертуар в транскрипции для дуэта баянов (на примере 3-х частей из сюиты А. Кусякова «Лики уходящего времени» для баяна solo	45
КАРТАШЕВА МАРИЯ Музыкальный стиль песен литературного происхождения в южнорусской традиции	54
МАВРИНА ВАЛЕНТИНА Реализация творческого потенциала студентов в ансамбле Марка Пекарского	62
ПЛЕСКОНОСОВ АЛЕКСЕЙ Развитие музыкальных способностей в процессе чтения с листа (из опыта учащихся ДМШ на уроках специальности)	69

*Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки им. Гнесиных*

Ответственный редактор
доктор искусствоведения, профессор
Т. И. Науменко

Исследования молодых музыковедов: Сб. статей. – М. : РАМ им.
Гнесиных, 2016. – 140 с.

© РАМ им. Гнесиных 2016
© Коллектив авторов 2016

ПЕКУШКИНА ЕКАТЕРИНА	
Вокальный цикл С. Прокофьева «Пять стихотворений К. Бальмонта», ор. 36: к проблеме жанрового прочтения	76
КАСМЫНИНА ЕЛЕНА	
Амбиент-композиция в творчестве Ираиды Юсуповой: «Поликордия» для беспедальной арфы, виолончели, рояля и фонограммы	86
КОВАЛЕВА МАРИЯ	
Фоновая музыка в сфере развлечений	90
ЯКОВЛЕВА ТАТЬЯНА	
Владимир Панков и Пульс СаунДрамы	96
БАРЕХОВА ЕЛЕНА	
Профиль «Музыкальная педагогика» в РАМ им. Гнесиных: поиски и находки	102
ЗОТОВА ПОЛИНА	
Из опыта работы в студенческой сетевой газете «Без фальши»	107
СЕМИКОВА ТАМАРА	
Электронная газета студентов РАМ им. Гнесиных: продолжение следует	112
НОЗДРИНА ЕКАТЕРИНА	
Этномузыкология в РАМ им. Гнесиных. Взгляд студента	117
ЮХНИК АЛЕКСАНДРА	
Арт-волонтерство. Время разбрасывать камни	122
МЯСИНА ЯРОСЛАВНА	
Фортепианная музыка современных композиторов в репертуаре ДМШ	128
СЕРУХИНА НАДЕЖДА	
«Педагогическая поэма» А. Д. Артоблевской	133

Настоящий сборник составлен по материалам ежегодной научной конференции студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов», которая проводится в Российской академии музыки им. Гнесиных. Тематика конференции достаточно точно отражает научные интересы исследователей, которые включают не только проблемы музыковедения и музыкальной педагогики, но и актуальные тенденции современной вузовской жизни. Об этом свидетельствует целый ряд докладов, освещающих особенности обучения студентов на различных профилях ИТК факультета: музыковедения, музыкальной педагогики, журналистики и этномузыкологии.

Участники конференции в настоящем сборнике представлены двумя группами. Первую группу составляют аспиранты, уже имеющие, как правило, сложившийся исследовательский опыт и представляющие доклады в русле избранной диссертационной темы. Вторая группа – это студенты, работающие над дипломными исследованиями. Однако для некоторых участников выступление в рамках данной конференции стало своего рода дебютом.

Все статьи представлены в авторской редакции.

Оргкомитет конференции в лице проректора по научной работе профессора Д. К. Кирнарской, а также докторов искусствоведения, профессоров Т. И. Науменко, И. П. Сусидко и Н. С. Гуляницкой, благодарит всех участников конференции, а также их научных руководителей. Особую благодарность выражаем ректору РАМ им. Гнесиных проф. Г. В. Маяровской, оказывающую неизменную поддержку научной инициативе молодых музыковедов.

*Доктор искусствоведения, профессор
Т. И. НАУМЕНКО*

Александра Дворницкая

КРИСТИАН ДАНИЭЛЬ ШУБАРТ – КОМПОЗИТОР, ТЕОРЕТИК, ЭСТЕТИК

«Музыка является наименее исчерпанным искусством, ибо гармония есть сама Вселенная...»¹ – писал в 1784 году Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт (1739–1791). Он был личностью многогранной и весьма противоречивой². С одной стороны, перед нами журналист с демократическими взглядами, издатель первой в Германии политической газеты «Немецкая хроника» (1774–1777, 1787–1791)³. На

¹ Schubart Ch. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / hrsg. L. Schubart. Wien: bey J. V. Degen, 1806. S. 273-274.

² Кристиан Даниэль Шубарт родился 24 марта 1739 году в Оберзоннтайме (Швабия) в семье кантора-органиста. В раннем возрасте занимался музыкой с отцом, но основательного музыкального образования в дальнейшем так и не получил. Некоторое время работал органистом в Людвигсбурге, но в связи с распутным образом жизни был уволен и выслан, после чего в поисках новой работы пересек всю южную Германию. В 1774 году в Аугсбурге его наняли для издания газеты «Немецкая хроника». Чрезмерное свободомыслие и смелая критика власти стали причиной его ареста в январе 1777 года и дальнейшего заключения, продлившегося в течении 10 лет. После освобождения он был назначен придворным и театральным поэтом Вюртемберга, где проработал до самой смерти. Умер Шубарт в Штуттгарте 10 октября 1791 года. См. : Hinrichsen H.-J. Schubart, Christian Friedrich Daniel // Die Musik in Geschichte und Gegenwart Sachteil / hrsg. L. Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006. Personenteil Bd. 15. S. 66-70.

³ «Deutscher Chronik», которая в 1776 и 1777 годах носила название «Teutscher Chronik», затем, после выхода Шубарта из заключения в 1787 году – «Vaterländische Chronik» («Отечественная хроника»), в 1788-1789-м – «Vaterlandschronik» и наконец в 1790-1791-м – просто «Chronik», выходила дважды в неделю в двух тетрадах. См. : Хеллингхаузен И. Хвала России и страх перед Россией: «Немецкая хроника» Христиана Шубарта [Электронный ресурс] // Отечественные записки. – 2007. – №5. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2007/5/hvala-rossii-i-strah-pered-rossiey-nemeckaya->

этом поприще главной своей задачей Шубарт видел культурное и политическое образование общества; газета была для него своего рода инструментом в борьбе за буржуазно-демократические свободы и просвещение. Он смело критиковал власть, нередко используя жанр сатиры, пытался возвысить роль простого человека. Газета, выходящая два раза в неделю объемом в восемь страниц, была одной из самых читаемых в то время, ее передавали из рук в руки и заучивали целые статьи наизусть⁴. По словам исследовательницы его журналистского и эпистолярного наследия Инге Хеллингхаузен, «быстрота и непосредственность его ума вызывали зависть, но в то же время Шубарта обвиняли в недостатке глубины и усердия... Диапазон оценок простирался от восхищения его гением до сурового осуждения его легкомысленности»⁵.

С другой стороны, Кристиан Даниэль Шубарт вошел в историю немецкой культуры как поэт, связанный с течением «Буря и натиск», композитор и теоретик, эстетик музыки, чьи литературные и музыкальные произведения были оценены по достоинству уже современниками. Именно эти стороны деятельности Шубарта привлекли нас в первую очередь.

Шубарт-композитор. Основательного композиторского образования Шубарт не имел, что, как отмечают исследователи, всегда было заметно: ошибки в музыкальной композиции портили впечатление от его богатейшей мелодической изобретательности⁶. Предпочтение он отдавал фортепианным и камерно-вокальным жанрам. Большая часть этих сочинений была напечатана в авторском сборнике «Музыкальные рапсодии» уже в 1786 году⁷.

hronika-hristiana-shubarta

⁴ Hartmann A. Christian Friedrich Daniel Schubart – Journalist, Musiker und Dichter der Freiheit [Электронный ресурс] // Neuen Solidarität. – 1999. – №51. – Режим доступа: <http://www.schiller-institut.de/jahr2005/essays/schubart.pdf>

⁵ Хеллингхаузен И. Хвала России и страх перед Россией: «Немецкая хроника» Христиана Шубарта [Электронный ресурс].

⁶ Holzer E. Schubart als Musiker. Stuttgart, 1905; Hammerstein R. Christian Friedrich Daniel Schubart. Ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit. Diss. Freiburg, 1943.

⁷ Шубарт К. Ф. [Электронный ресурс] // Музыкальная энциклопедия / ред. Ю. В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_music/SHubart-K-F-8246.html

Сам Шубарт считал, что лучше всего ему удавались песни в народном духе⁸. В своем труде «Идеи к музыкальной эстетике» (1784) композитор размышлял о трудности сочинения хорошей песни для народа: «Здесь не годятся подражания, я должен касаться национальных струн так умело, чтобы они полностью отразились в сочиненной песне. Ремесленнику, крестьянину, любой девушке не нужно изысканное пение, они хотят слышать народные напевы»⁹. Примечателен тот факт, что песни в том виде, в котором они сохранились, не позволяют нам достоверно говорить о том, какими на самом деле они были задуманы. Для Шубарта было неважным то, насколько тщательно сочинение зафиксировано в нотном тексте¹⁰, как оно будет исполнено – каким голосом или на каком конкретном инструменте¹¹.

Мелодическое дарование Шубарта способствовало распространению его песен, некоторые даже стали подлинно народными, их исполняли, не зная имени автора. Многие были написаны на сочиненные самим Шубартом стихи. По свидетельству его сына Людвига: «Он писал эти песни с легкостью, если на это посмотреть – сначала то текст, то музыку; напевал их друзьям, те записывали, и так все раскручивалось»¹².

Несмотря на популярность его песен, в музыкальных кругах Шубарт был более известен как выдающийся виртуозный пианист и органист. Так, И. Гете в 1817 году, через 26 лет после смерти композитора, вспоминал: «Отмечу, что в то время Шубарт был недостижим – так, что, даже упражняясь на простой клавишной композиции с одной темой, он делал такие импровизации при исполнении, что у слушателя захватывало дух»¹³.

⁸ Schubart Ch. Leben und Gesinnungen: Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. T. 1. Stuttgart: Mäntler, 1791. S. 26.

⁹ Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 354.

¹⁰ И в публицистике, и в сочинении музыки Шубарт негативно относился к самому акту письма, предпочитая диктовать. См. : Hinrichsen, Schubart. S. 68.

¹¹ Schick H. Christian Friedrich Daniel Schubart: Der Dichter-Musiker, Nördlingen und Wallerstein // Rosetti-Forum: Mitteilungen der Internationalen Rosetti-Gesellschaft Schriftleiter / ed. Günther Grünsteudel. – Wallerstein, 2007. – № 8 – S. 17.

¹² Schubart L. Schubart's Karakter. Erlangen: Selbstverlag, 1798. S. 38.

¹³ Цит. по: Hartmann, Christian Friedrich Daniel Schubart. [Электронный ресурс].

Шубарт-теоретик. Особый интерес для исследователя представляет музыкально-теоретическое наследие Шубарта. Его трактат «Идеи к музыкальной эстетике», надиктованный им во время тюремного заключения в 1784 году, но изданный его сыном лишь в 1806¹⁴, представляет собой некий «компендиум» по вопросам музыкального искусства.

Его первая часть представляет собой краткую историю музыки. Здесь затрагиваются вопросы, связанные с происхождением музыки и ее ранними формами, а также дается характеристика современного состояния различных музыкальных традиций. Наряду с рассмотрением национальных музыкальных культур – австрийской, английской, французской, Шубарт не обходит вниманием и локальные немецкие традиции – берлинскую, саксонскую, мангеймскую и др. Несмотря на научный характер трактата, стиль изложения в нем изобилует яркими метафорами. Например, рассказывая о Шветцингене, летней резиденции мангеймского курфюрста, Шубарт сравнивал его с «волшебным островом, где все звучит и поет»¹⁵, а театр курфюрста и его концертный зал называл «одеоном, где царили шедевры всех творцов»¹⁶. На наш взгляд, оставленные Шубартом воспоминания о его современниках, характеристики и описания, могут внести немало ярких и «сочных» деталей в представления о музыкальной культуре его времени. В первую очередь это касается музыкальной традиции Мангейма, с которой он был связан, выделял ее в ряду других немецких, считал «единственной представительницей всего интересного в искусстве»¹⁷. В высказываниях Шубарта относительно мангеймской музыкальной культуры, с которой композитор имел возможность лично соприкоснуться в 1773 году, заметно его неподдельное восхищение. Так, он писал: «Все виды музыкального искусства культивировались здесь с исключительной точностью. Церковные произведения исполнялись с глубиной и основательностью; оперный стиль богат и разнообразен; пантомима танца оживлена наиболее соответствующей мелодией; камерная музыка вбирает в себя огонь, величие, силу и многоликость лучших виртуозов»

¹⁴ Hinrichsen, Schubart, S. 68.

¹⁵ Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 130.

¹⁶ Ibid. S. 129.

¹⁷ Ibid. S. 146.

многообразие музыкального стиля воплощается в симфонии в невыразимо прекрасном *целом*»¹⁸.

В конце первой части своего трактата Шубарт, резюмируя, отвечает на три вопроса: «Что мы сделали?», «Что мы делаем сейчас?» и «Что мы должны ещё сделать?». Говоря о прошлом, он отмечает, что в музыке достигнуто очень многое: сформировано искусство пения, определены правила выражения чувств, установлены предписания для аккомпанемента и созданы новые инструменты, сделаны открытия в области ладов¹⁹. Характеризуя настоящее, Шубарт подчеркивает, что современный музыкальный вкус в Европе очень высок и превосходит все, что ранее было осмыслено или написано в музыке. По его словам, «если бы Тимофей (Милетский), очаровавший Александра, выступал сегодня, он сгодился бы едва ли для натирания инструментов канифолью»²⁰.

Несмотря на такую лестную характеристику, данную теоретиком современному музыкальному вкусу, были некоторые положения, которые Шубарт считал необходимым изменить в будущем. Во-первых, он отмечал чрезмерное увлечение комическим, пристрастие к которому в будущем стоит ограничить насколько это возможно, дабы «расчислить место для серьёзного, героического и трагедийного, для пафоса и возвышенного»²¹. Во-вторых, Шубарт считал, что назрели перемены внутри церковного стиля – он «должен избавиться от заносчивости, в которой развивался, и проявить страстное благоговение перед небесным взором»²². В-третьих, с точки зрения Шубарта, необходимо было найти компромисс по отношению к теории, то есть «с одной стороны, не слишком ломать голову, а, с другой, не слишком насмехаться над всякой теорией; нужно упростить музыкальное искусство, но не обнажать его до предела»²³.

И наконец, Шубарт пишет о необходимости «лучше изучить народные мелодии и представить их в новом свете, и тогда музыкальное

¹⁸ Ibid. S. 131.

¹⁹ Ibid. S. 272.

²⁰ Ibid. S. 273.

²¹ Ibid. S. 274.

²² Ibid. S. 274.

²³ Ibid. S. 274.

искусство не только вернется на свои прежние позиции и прежнюю высоту, но и достигнет нового, небывалого взлёта»²⁴. Как мы видим, в высказываниях, которые посвящены будущему состоянию музыкального искусства, Шубарт выступает как истинный приверженец течения «Бури и натиска».

Вторая часть труда посвящена основам музыкального искусства. Шубарт описывает музыкальные инструменты, поясняет термины (жанры, обозначение темпов), а также затрагивает ряд теоретических явлений, актуальных для понимания музыки второй половины XVIII века, в частности – известное описание символики тональностей²⁵:

Тональность	Значение
<i>C-dur</i>	<i>невинность, простота, наивность, детский язык</i>
<i>a-moll</i>	<i>кроткая женственность и мягкость характера</i>
<i>F-dur</i>	<i>приятность и покой</i>
<i>d-moll</i>	<i>печальная женственность, сплин и удушье</i>
<i>B-dur</i>	<i>горячая любовь, чистая совесть, надежда и представления о лучшем мире</i>
<i>h-moll (g-moll?)</i>	<i>неудовольствие, дискомфорт, терзания на фоне несчастий; привкус угрюмых угрызений; одним словом, злость и недовольство</i>
<i>Es-dur</i>	<i>любовь, благоговение, доверительный разговор с Богом, выражает святую троицу своими тремя бемолями</i>
<i>c-moll</i>	<i>объяснение в любви и, одновременно, сетования на несчастную любовь; всякое томление, тоска, вздыхания влюблённой души</i>
<i>As-dur</i>	<i>заупокойный тон. Смерть, погребение, тление, судилище, вечность</i>
<i>f-moll</i>	<i>глубокий траур, заупокойный плач, жалобные стенания и тоска</i>
<i>Des-dur</i>	<i>двуличный тон, основанный на страдании и блаженстве. Он не смеётся, но хихикает; не плачет, но выдавливая слёзы; в этой тональности можно выражать только редкие характеры и явления</i>
<i>b-moll</i>	<i>упрёки Богу и миру, недовольство собой и всем, готовность свести счёты с жизнью</i>
<i>Ges-dur</i>	<i>преодоление трудностей, вздох облегчения, поднявшись на вершину холма; состояние человека, который приложил огромные усилия и добился своего</i>

²⁴ Ibid. S. 274.

²⁵ Таблица составлена на основе: Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 377-380.

<i>es-moll</i>	<i>чувство тревоги в самой глубине души, гнетущее сомнение, чёрная тоска, мрачное настроение. Всякий страх, всякое сомнение дрожащего сердца</i>
<i>H-dur</i>	<i>сильно окрашенный, пронзительными красками возвецающий о необузданных страстях. Злость, ярость, ревность, неистовство, отчаяние</i>
<i>gis-moll</i>	<i>угрюмость, напряжённое до удушья сердце, стенания, тяжёлая борьба – одним словом, всё тягостное</i>
<i>E-dur</i>	<i>громкое ликование, смеющаяся радость, наслаждение</i>
<i>cis-moll</i>	<i>покаяние, душевный разговор с Богом, с другом, со спутницей жизни, сожаление неразделённой дружбы, любви</i>
<i>A-dur</i>	<i>проявление невинной любви, удовлетворённость, надежда на встречу при разлуке влюблённых, юношеская пылкость и божье благословение</i>
<i>fis-moll</i>	<i>сумрачный тон, рвущий чувства, как кусачая собака одежду. Его язык – злость и недовольство</i>
<i>D-dur</i>	<i>триумф, восхваления, воинственный клич, победное ликование</i>
<i>h-moll</i>	<i>терпение, спокойное ожидание своей судьбы и преданность Богу</i>
<i>H-dur (G-dur?)</i>	<i>всё сельское, идиллическое, любое спокойное и мирное чувство, сердечная благодарность за искреннюю дружбу и верную любовь</i>
<i>e-moll</i>	<i>наивная, девическая любовь, мягкое звучание, вздохи, не сопровождаемые слезами, надежда на счастье</i>

Нами были сопоставлены песни, напечатанные в авторском сборнике «Музыкальные рапсодии»²⁶, с шубартовским значением тональностей:

Песня	Тональность	Значение	Слова, реализующие заложенную в тональности символику
Провизор (Der Provifor)	D-dur	Триумф, победное ликование	Ха! Какая будет радость, Когда я стану учителем: В чёрном одеянии Я буду выглядеть как прелат. Ещё женщина рядом, Для ухода и комфорта, Сделает мою жизнь приятней. Да здравствуют провизоры!

²⁶ Schubart Ch. Musicalische rhapsodien. Bd. 2. Stuttgart, 1786.

К Амалии (An Amalia)	C-dur	Невинность, простота, детский язык	Стояло дитя на морском берегу, как херувим. Ветер играл его золотыми локонами. И с сияющих белизной бёдер упал пояс, Унесённый волшебным очарованием любви.
Бедняк (Der Arme)	g-moll	Неудовольствие, дискомфорт, терзания на фоне несчастий	Боже, неужели я должен вечно бедствовать? О, как же счастливы тогда те, Что раньше меня упокоились с миром, И нужда уже не довлеет над ними.
Колыбельная моей маленькой сестренке (Wiegenlied an meine kleine Schwester)	Es-dur	Любовь, благоговение	Скоро ты станешь большой, И вырастут твои женихи, И станут воспевать в песнях Твой очаровательный облик. Тебя будут приглашать к играм, Чтобы покорить твоё сердце.

Приведенная выше таблица показывает, что вокальное творчество Шубарта демонстрирует соответствие между его теоретическими воззрениями на символику тональностей и непосредственной ее реализацией на практике. Как мы видим, музыкальное восприятие для Кристиана Даниэля Шубарта было тесно связано с тональностью. Более того, он считал, что обязанность каждого композитора состояла в том, чтобы «хорошенько изучить характер своей тональности и держать в поле зрения именно ту, что подходит его произведению»²⁷.

И наконец, обратимся к третьей стороне деятельности Шубарта – *эстетической*. Труды, содержащие в себе синтез музыкального и эстетического, были характерны в целом для XVIII века: вспомним, например, такие работы, как «Компендиум музыкальной теории и практики» (приблизительно 1730-е гг.) И. Шайбе, «Совершенный капельмейстер» (1739) И. Маттезона, «Опыт наставления в игре на поперечной флейте» (1752) И. Кванца и др. В их ряду находится и трактат Шубарта.

²⁷ Ibid. S. 381.

Для музыкальной эстетики Шубарт – фигура значимая по нескольким причинам. Во-первых, именно он впервые употребил термин «музыкальная эстетика» в 1784 году, через 34 года после введения в научный обиход А. Г. Баумгартеном (1714–1762) понятия «эстетика» для обозначения самостоятельной философской дисциплины²⁸. Во-вторых, в своем трактате он рассмотрел некоторые важные эстетические категории, среди которых особо стоит отметить понятия «прекрасное», «гений», «стиль» применительно к музыке.

Категория «прекрасного» Шубартом трактована двояко. С одной стороны, он писал, что «красота», синоним прекрасного, складывается из такого множества тончайших нюансов, что их все невозможно точно определить²⁹, ведь «каждая мысль имеет собственную окраску: от огненного цвета пафоса до розового цвета нежной радости, а в середине множество оттенков»³⁰. С другой стороны, он считал, что человек, «у кого чувствительное сердце, кто способен чувствовать поэта и музыканта, кого увлекает поток пения, кто видит небесную красоту в ее величии»³¹, сумеет красиво петь, красиво исполнять произведение. Иными словами, «прекрасное» есть некая объективная данность, но дана она нам в ощущениях, причем познать ее способен только тот, кто обладает чувствительностью.

«Чувствительное сердце» у Шубарта входит в ряд пяти характерных черт³² категории «гения». Вторая половина XVIII-го века, особенно годы между 1760 и 1775, в истории эстетики характеризуются как «время гениальности»³³. Понятие и суть человека-гения на протяжении

²⁸ Чередниченко Т. Эстетика музыкальная [Электронный ресурс] // Музыкальная энциклопедия / ред. Ю. В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/8872/Эстетика

²⁹ Ibid. S. 374.

³⁰ Ibid. S. 375.

³¹ Ibid. S. 374.

³² Характерными чертами гения Шубарт считал вдохновение, чувствительное сердце, тонкий слух, природное чувство ритма и такта, любовь и тяга к музыке.

³³ Jung H. Der Komponist als Genie. Abbe Voglers «Zergliederungen» Mannheimer Instrumentalmusik // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Ch. Heyter-Rauland, Ch. -H. Mahling. Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. S. 85.

десятилетия были в центре духовной полемики, в первую очередь, в области искусства. В определении данной категории Шубарт находится в одном ряду с такими именитыми учеными, как Александр Баумгартен, Георг Фоглер (1749–1814), Иммануил Кант (1724–1804). Всех их объединяет понимание гения как некоей врожденной способности. Как отмечал Шубарт, «невозможно скрыть божественную природу музыкального дара. Он долго прорастает, беспокоит, жжёт, пока не вспыхнет пламенем и не озарит всё своим олимпийским величием»³⁴. При этом все великие музыкальные гении – самоучки, отбросившие косную структуру искусства, которое, в свою очередь, должно было шлифовать и наполнять то, что дано природой³⁵. Таким образом, получается, что гений – это врожденная данность, которую можно реализовать посредством тщательного изучения музыкального искусства и тренировок. Шубарт подчеркивал, что «история великих музыкантов свидетельствует, сколько пота они пролили, упражняясь, сколько масла сожгли по ночам в светильниках, сколько бесплодных попыток предприняли; как они, будучи погружены в одиночество, тренировали пальцы, слух, сердце, пока, наконец, не вышли на свет и не заставили весь мир восхищаться своим мастерством»³⁶.

Еще одна значимая художественная категория, имеющая многовековую историю и разработанная Шубартом, – стиль. Шубарт выделял в музыкальном искусстве четыре стиля: церковный, драматический, пантомимический и камерный. Самый возвышенный из них – церковный. Он делился на хоральную и фигурированную музыку. Шубарт особенно выделял хорал, который содержит в себе столько достоинства, духовности, пафоса, что по праву относится к церковному стилю³⁷. Фигурированная музыка тесно взаимосвязана с пением общины; под ней принято понимать исполнение вокальных сочинений в сопровождении инструментов. К драматическому стилю композитор относил оперу seria и оперу buffa, интермеццо, а также пантомиму; к камерному – симфонии, сонаты, терцеты, квартеты и т. п. ; к пантомимическому – все

³⁴ Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 370.

³⁵ Ibid. S. 368-369.

³⁶ Ibid. S. 370.

³⁷ Ibid. S. 348.

танцы (на наш взгляд, данный стиль можно считать разновидностью драматического стиля).

Схожее с Шубартом деление музыкальных стилей встречается у таких теоретиков XVIII-го века, как И. Альбрехтсбергер (1736–1809), А. Коллман (1756–1829), последний из которых выделял еще пленэрный стиль³⁸.

При том, что в реальном бытовании эти стили нередко смешивались, такое деление музыки на церковную, театральную и камерную, как отмечает отечественная исследовательница Лариса Кириллина, оставалось актуальным вплоть до конца классической эпохи³⁹.

Итак, перед нами три грани творческой деятельности Шубарта – композитора, теоретика и эстетика. Они гармонично и тесно сочетались в нем и выделяли его при жизни. Сочиненные им народные песни по праву пользовались большим успехом. Трактат Шубарта «Идеи к музыкальной эстетике» не только находился в русле тенденций XVIII века, но и в некоторых позициях предвосхищал будущие музыкальные тенденции, в связи с чем можно с уверенностью сказать, что тщательное изучение данного труда поможет более глубоко осознать перемены, происходившие в художественных воззрениях музыкантов, теоретиков и эстетиков на рубеже веков.

«ПЕЩЕРА ТРОФОНИЯ» – ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ДЖ. КАСТИ И А. САЛЬЕРИ

Граф Карл Цинцендорф, известный венский вельможа, страстный поклонник оперы и театра, 12 октября 1785 года посетил премьеру оперы Антонио Сальери «Пещера Трофония» в Бургтеатре. О спектакле он оставил следующий отзыв: *«Очаровательная музыка, необычайные костюмы, Стораче с ее философской мантией была красива, и Кальвези великолепен. Кольтеллини была чудесна в своей роли. Бенуччи играл старого философа¹. Но теме недоставало гениальности, артистизма; не было декораций, все время сад, все время грот, все время превращения»².*

Как мы видим, граф остался доволен музыкальной составляющей спектакля, то есть музыкой, написанной Сальери, и работой певцов. При этом он считает сюжет недостаточно «оперным», а тему – недостаточно гениальной. Таким образом, граф Цинцендорф критикует либретто. Справедлива ли эта оценка? Попытаемся ответить на этот вопрос.

Автором либретто «Пещеры Трофония» выступил известный поэт Джамбаттиста Касти (1724 – 1803). До 1785 года, когда началось сотрудничество с Сальери, аббат родом из Монтефьясконе (Италия) успел более десяти лет послужить придворным поэтом у эрцгерцога Леопольда, брата императора Иосифа II. Касти много путешествовал, в том числе провел два года в России; мнение поэта о дворе Екатерины II было отражено в его первой поэме под названием «Татарская

¹ В тот вечер роли исполняли:

Офелия – Нэнси Стораче
Дори – Челесте Кольтеллини
Аристон – Франческо Буссани
Плистен – Стефано Мандини
Артемидор – Винченцо Кальвези
Трофоний – Франческо Бенуччи

² Salieri: La Grotta di Trofonio – Les Talens Lyriques and Lausanne Opera Chorus. Label: Ambrosie AMB 9986. 2005.

³⁸ Цит. по: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2007. С. 9.

³⁹ Там же, С. 7.

поэма» (1783), которая высмеивала российскую политику. Касти потребовалась поддержка Иосифа II в публикации поэмы, поэтому в 1783 он вернулся в Вену. Император отказал в содействии по политическим причинам, однако визит в Вену подтолкнул Касти начать карьеру либреттиста.

К тому моменту у него уже было одно либретто комической оперы, «Жених в дураках» для Дж. Паизиелло, и в 1784 император предложил композитору написать оперу для Бургтеатра и выбрал Касти в качестве либреттиста. Результатом стала великолепная опера «Король Теодор в Венеции». Следующим либретто оказался «Грот Трофония» на музыку Сальери (1785)³.

В своих *Memoriale dato per Celia* Касти утверждал, что он писал «Грот Трофония», чтобы высмеять Дьявола, фантастов и самозванцев. Он снабдил свой текст научными и философскими аллюзиями, основной конфликт имеет интеллектуальную природу: рациональный, «ученый» взгляд на мир противопоставлен «естественному», легкому.

В опере действуют шесть персонажей. Это молодые девушки, сестры Офелия и Дори, Аристон, их отец, Артемидор и Плистен, их возлюбленные, и философ-волшебник Трофоний. Сестры, абсолютно разные по характеру, собираются выйти замуж за молодых людей, идеально им подходящих. Офелия любит Артемидора, такого же, как она, начитанного, тихого и задумчивого, а Дори – Плистена, веселого, смешливого и беззаботного. Но случайно юноши проходят сквозь магическую пещеру философа Трофония, и меняют свою сущность, как бы обмениваясь характерами. Девушкам не по душе такая перемена. Но юноши вновь проходят в пещеру, и ненадолго все возвращается на свои места. Так же случайно в пещере Трофония оказываются сестры, и происходит то же самое. В заключение оперы Трофоний объясняет действие пещеры, и возвращает барышням их сущность.

Для наглядности приведем схему, в которой отразим «ученость» и «естественность» героев, а также смены их сущностей. Имена «естественных» персонажей выделены курсивом.

³ Биография составлена по статье в Grove dictionary of music and musicians, автор – Michael f. Robinson; статье Пушкинской энциклопедии сайта «Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН». URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/>.

1 акт

Аристон

Офелия
Дори

Артемидор
Плистен

→ пещера →

Артемидор
Плистен

Трофоний

2 акт

Аристон

Офелия
Дори

Артемидор
Плистен

→ пещера →

Артемидор
Плистен

→ пещера →

Офелия
Дори

→ пещера →

Офелия
Дори

Трофоний

Изменения характеров в либретто в результате образуют стройную и изящную структуру. В первом действии метаморфозы происходят с юношами, все остальные персонажи образуют устойчивые «конструктивные» элементы. Во втором акте изменения происходят с девушками. Таким образом в крупном плане противопоставлено мужское и женское начала; и мужчины, и женщины в равной степени могут обладать «ученостью» и «естественным» отношением к жизни, они в равной степени могут изменять свои взгляды.

Симметричность, взаимообращаемость при наличии двух любовных пар – это древний комедийный прием. Как примеры можно привести «Гераклию» Скарлатти, «Олимпиаду» Метастазии, даже моцартовские «Свадьбу Фигаро» и «Так поступают все».

В либретто оперы можно условно выделить несколько *идейно-сюжетных мотивов* и приемов. Рассмотрим их.

Мотив волшебства. Этим мотивом опера пронизана насквозь. Главный представитель этой линии – Трофоний. Изначально он был персонажем греческой мифологии. Вместе с братом Агамедом он воздвигал храмы, мог предсказывать людям будущее с помощью волшебной Лейбадейской пещеры. Будущее открывалось людям преимущественно во сне, но иногда и в виде слуховых или зрительных галлюцинаций, при этом человек был охвачен ужасом. Говорили, что Трофоний – сын Аполлона, и что он выстроил своему отцу Дельфийский храм и сокровищницу царю Гириэю в Беотии. С этой сокровищницей связана драматичная история смерти Трофония и Агамеда. Братья сделали тайный лаз и воровали оттуда золото и серебро. Агамед попался в капкан, который был там поставлен, и Трофоний отрубил ему голову, чтобы скрыть личность преступника. Земля под Трофонием расступилась и поглотила его⁴. Касти использовал только мотив волшебной пещеры, но трактован он поэтом иначе: не как предсказание будущего, а изменение сущности человека.

Кроме того, в опере неоднократно упоминается и присутствует почти как действующее лицо книга – «Диалоги» Платона – «божественного Платона», как называет его Артемидор. Он первым читает эту книгу, после перевоплощения роняет ее в лесу, а поднимает ее Дори, тоже после перевоплощения. Надо сказать, что в XVIII веке происходило активное переосмысление наследия Платона – в 1742–1744 г. вышел пятитомный труд И. Брукера «*Historia critica philosophiae*», исследующий историю философии, а в конце века была написана первая монография о Платоне – «Система платоновской философии» В. Г. Теннемана⁵. До этого времени философа воспринимали преимущественно как религиозного пророка и мистика. XVIII век выстроил полную систему платоновской метафизики, физики и этики.

Смена личины, «переодевание». Один из главных мощных комедийных приемов – это переодевание. Он встречается в десятках либретто как комической, так и серьезной оперы XVIII века. Обычно он служит для усложнения фабулы, ее динамизации, вносит в действие мотив «неузнавания», заблуждения. Развязка же обычно связана с установлением истинного лица персонажа и с разрешением возникшего заблуждения. Мотив инкогнито всегда предполагал достижение одним из персонажей

⁴ Мифы народов мира. Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1980. С. 521

⁵ Новая философская энциклопедия: В 4 тт. Под ред. В. Степина. М., 2001.

какой-то цели. Иногда – с помощью обмана, иногда – для того, чтобы разоблачить обман (оба случая встречаются в «Дон Жуане» Да Понте / Моцарта). В «Гроте Трофония» персонажи не меняются одеждой, они обмениваются сущностями. По сути, этот прием – единственный, который и образует интригу. Однако смена мировоззрения героев «Пещеры Трофония» принципиально отличается от привычной по другим театральным пьесам и оперным либретто смены личины. Ни один из персонажей не изменяется по своей воле и при этом не достигает никаких целей, заключенных в самой фабуле, они не получают никакой выгоды. Нарушенная по воле волшебства гармония вновь восстанавливается. Однако тем самым достигается иная цель, лежащая в сфере общих рассуждений о *природе человека*, столь характерных для XVIII века и – особенно – для эпохи Просвещения.

Обыгрывая прием «смены личины», Касти на самом деле (пусть и в легкой комедийной форме) включает в эти рассуждения. В этом смысле его либретто – своего рода *интеллектуальный эксперимент*. Офелия и Дори как бы представляют собой два взгляда на жизнь, распространенных в XVIII веке: рационалистический, «ученый» и «естественный», не отягченный мудрствованиями. В либретто эти взгляды противопоставлены: героини испытывают друг к другу теплые сестринские чувства, но для себя таких взглядов не приемлют. Офелия поет в речитативе перед своей арией в 1 акте: «Небеса знают, как я горжусь сестрой, но наши разные натуры направляют нас по разным дорогам. Дори живая и резвая, всегда ищет развлечений и удовольствия». Однако сюжетное развитие доказывает, что когда персонажи меняются характерами, они не становятся от этого хуже, они просто становятся другими, и в этом одна из главнейших идей оперы – разные стороны человеческой личности обладают равной ценностью, при этом внутренний стержень остается прежним. «Люди, – писал английский философ Дэвид Юм (1711–1776), – не могут изменить свою природу. Все, что они могут сделать, – это изменить свое положение...»⁶. В либретто изменения происходят по воле волшебства, но для XVIII века сама идея воспитания, совершенствования была столь же важной, как и провозглашение ценности естественного, не испорченного пороками цивилизации человека.

⁶ Юм Д. Соч. : В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 695.

Еще одна идея, которая в скрытой форме присутствует в либретто Касти – это *соотношение человеческой воли и предначертанной судьбы*. Возможно, в этом произведении конфликт решается в пользу последней, так как все персонажи после превращения удивлены, но довольны и не хотят меняться. Но в финале неожиданно вновь появляется интрига: Артемидор и Плистен замечают необычную манеру разговора Аристана, который не попадал в пещеру, но прошел испытание «двумя безумными женщинами», по его же словам. Трофоний любезно предлагает Аристону зайти в грот, и он отказывается, но довольно неуверенно. В этом смысле финал оперы оказывается загадочным. Чаши весов «воля – судьба» вновь выравниваются.

Музыка «Пещеры Трофония» – яркая, полная контрастов, образных и тембровых. Это становится ясно уже в увертюре, начинающейся с грозного минорного унисона струнных – темы заклинания Трофония, в то время как основная часть написана в привычной для комической оперы манере, в форме сонатного *allegro* с жизнерадостными, подвижными и легкими темами. Оркестровые краски используются композитором очень активно и со вкусом, например, в арии Офелии звучит фагот-соло, что не характерно для любовного аффекта. Сальери часто пользуется контрастными тембрами, противопоставляет их по типу струнные – духовые. Вокальные партии в целом индивидуальны для каждого персонажа, за исключением интродукции, где Офелия и Дори поют практически одну и ту же мелодию, и финалов, музыка которых делится на несколько пластов, в зависимости от сценической ситуации.

В «Пещере Трофония» Сальери прорабатывает две *музыкально-интонационные сферы*.

К «ученой» сфере относятся партии Офелии и Артемидора. Их первые арии («Взгляд сладкой любви» Офелии и начало сцены Артемидора у пещеры) имеют ярко выраженное сходство: умеренный темп, преобладание пунктирного ритма во вступлении оркестра, характерный тембровый прием – хор духовых в первых тактах и только потом включающиеся струнные, а также квартовая начальная интонация в вокальной партии.

Строго говоря, эти черты вряд ли можно считать признаками «ученого» стиля в том значении, которое придавалось данному определению в XVIII веке. Обычно под «ученым» стилям понималась такая манера

письма, в которой присутствовали полифонические приемы и формы. У Сальери ничего подобного в опере нет, однако музыкальная лексика «ученых» персонажей все имеет свою специфику – она характерна для возвышенных персонажей серьезных опер. Иными словами, можно считать описанные качества своеобразным – «оперным» – вариантом «ученого стиля».

Артемидор выходит из грота, и его музыкальная характеристика меняется, ведь он уже принадлежит к «естественным» героям. «Ученым» из пещеры выходит Плистен, и мы слышим те же пунктирные ритмы у оркестра, и квартовую интонацию в партии певца:

Когда Артемидор проходит сквозь пещеру второй раз и возвращается в серьезное амплуа, возвращаются и его музыкальные характеристики. Дори, выходя из пещеры, не исполняет арию, а ограничивается речитативом.

Другая линия – «естественные» герои: Дори и Плистен. Для их партий характерен более подвижный темп, танцевальность. Первыми характеристиками этих героев становятся не арии, а ансамбли: «парный» квартет Офелия–Артемидор + Дори–Плистен, затем – дуэт Дори и Плистена.

У Плистена в опере два сольных выхода – это сцена у пещеры в 1 акте, в которой он поет о своей любви к Дори, находясь в своем естественном состоянии, и «ученая» ария во 2 акте. По сравнению с первой арией во второй сильно возрастает степень пафоса, даже патетики. Появляются восходящие линии оркестра, квартовые интонации в вокальной партии. Так совершается музыкальная «смена личности» в опере. Еще один пример – Офелия; после превращения она поет в «естественной» манере, и, хотя интонационный строй партии героини остается схожим с ее предыдущими характеристиками, облегченные оркестровые краски (в сцене ее выхода из пещеры Сальери использует только струнную группу) ярко обрисовывают новый образ.

Кроме двух описанных выше пар, в опере есть еще одна: Трофоний – Аристон, волшебник – резонер. Аристон – это традиционный бас-буффо, его музыкальная характеристика дана в арии в 1 действии. В *C-dur*’ной арии «Весной река часто разделяется на два ручья» герой рассказывает о своих дочерях и о разности их натур. В этой арии при-

сутствует и раздел, выдержанный в типичной для комической оперы стилистике, скороговорке.

Появление Трофония на сцене напоминает появление Командора в моцартовском «Дон Жуане»: d-moll, мощное звучание tutti в унисон, ходы по трезвучию. Ария-заклинание в d-moll, грозная, таинственная, мрачная, по тону высказывания резко отличается от всего, что было в опере до нее. Таким образом, образы волшебника и резонера даются в противопоставлении, даже только на уровне тональной драматургии: ария Аристонa в «белой» и «радостной» тональности C-dur и заклинание Трофония в мрачном и драматическом d-moll. Быстрый темп у Аристонa противопоставлен медленному у Трофония.

Для наглядности выстроим арии в том порядке, в котором они появляются в опере:

1 акт.

Офелия / Аристон / Трофоний / Артемидор / Плистен
(все – с первоначальными сущностями)

2 акт.

Аристон / Дори / Плистен (ученый) / Артемидор (естественный)
/ Трофоний / Офелия.

Присутствует некая симметрия: в каждом акте есть по две «ученых», две «естественных» арии и по одной – у философа и резонера. Кроме того, Артемидор и Плистен исполняют арии после перевоплощения, а Дори – нет. Офелия здесь занимает особенную позицию – у нее два «ученых» номера. Возможно, эта деталь нас отсылает к вопросу о человеческой воле и силе судьбы? В либретто нет на это намеков, но салериевская музыка вызывает ощущение, что Офелия все-таки не до конца приемлет свою новую сущность, и поэтому в этом новом качестве она не имеет развернутой музыкальной характеристики.

У оперы buffa, к 1780-м годам уже давно сложившейся, существует множество родовых признаков, как музыкальных, так и сюжетных. К первым относятся: наличие речитативов, яркая, живая жанровая мелодика, небольшая продолжительность и другие. Сюжетные признаки тоже довольно легко сформулировать: это подвижность действия, скорая завязка, интрига, искрометная буффонада, переодевания, наличие стандартных героев, например, смышленного слуги или служанки, глуповатого хозяина, старой девы, хитрого лекаря и т. д. В «Пещере

Трофония» огромный вес имеет интеллектуальная проблематика. Здесь нет привычных персонажей, нет привычной интриги, ни один герой не пытается добиться каких-то целей. Единственная цель либретто – доказать идею единства человеческой сущности, которая сохраняется, не смотря на любые изменения, идею равноправия разных сторон личности и – в конечном счете – равноценности чувства и разума. Эта идея прорабатывается не только либреттистом, но и композитором. Сальери не ограничился созданием живой и увлекательной музыки, чего в принципе было бы достаточно для комической оперы, но отразил основную идею Касти на уровне музыкальной композиции. «Пещера Трофония» имела громкий успех, пережила многочисленные постановки в разных странах, и это лучшее подтверждение успеха интеллектуального эксперимента Касти и Сальери.

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ Т. ТАКЕМИЦУ И Т. ХОСОКАВЫ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ)

Тору Такемицу и Тошио Хосокава – наиболее яркие представители японской музыки второй половины XX – начала XXI века. Имена этих композиторов обрели мировую известность, а их музыка, получившая широкое общественное признание, достаточно часто исполняется на различных концертах, фестивалях и конкурсах за рубежом. Однако для отечественного слушателя творчество этих авторов долгое время оставалось недостаточно известным. Лишь в последние годы можно наблюдать заметный, все возрастающий интерес российских музыкантов-исполнителей и музыковедов к современной японской музыке, в том числе и к творчеству Т. Такемицу и Т. Хосокавы. Этому способствуют проводимые в нашей стране, в различных ее регионах, фестивали – Фестиваль актуальной музыки «Другое пространство» (Москва), «Душа Японии» (Москва), «Время музыки» (С. - Петербург), «Сибирь-Европа» (Красноярск), проект «Сресст» (Томск) и многие другие. Отметим также концерты зарубежных коллективов и солистов, исполняющих произведения Такемицу и Хосокавы здесь, в России.

Оба композитора, долгое время прожив за пределами Японии, впитали в себя влияния западного авангарда, что нашло отражение в языке их произведений, где ощутимо присутствие различных приемов современных композиторских техник.

Тору Такемицу неоднократно подчеркивал, что, изучая музыку западноевропейских композиторов, он лучше узнал свою собственную культуру, открыл неповторимую самобытность японского искусства и почувствовал настоятельную потребность обратиться к национальным традициям. Композитор, в частности, говорил: «Я хотел бы развиваться в двух направлениях сразу: как японец относительно традиции и как западный человек относительно новшества. Глубоко внутри, я хотел бы сохранить эти два музыкальных жанра в их собственной законной форме, но использовать их существенно противоречивые элементы как

отправную точку в своем творчестве. Таким образом, я добьюсь, чтобы две силы боролись друг с другом, и сумею избежать изоляции от традиций, а также подтолкну свои новые работы к будущему»¹.

Для Т. Хосокавы обращение к западноевропейским традициям также является предметом творческого поиска: «Я ищу новую форму духовной культуры и музыки, форму, через которую я могу оставаться верным себе, своему происхождению. Нам необходимо изучить западный мир снова, более внимательно, чтобы стать объективным и по-настоящему узнать самих себя»².

Анализируя творчество Такемицу и Хосокавы, важно учитывать своеобразие национальной японской эстетики и тех философских идей, которые составляют ее основу. Такие эстетические ориентиры, как красота, недосказанность, простота, естественность, ненагруженность пространства, пустота, соответствующие понятиям *саби*, *ваби*, *сибуй* и *юген*, переданы всем комплексом музыкально-выразительных средств. Данные понятия напрямую связаны и с онтологическими вопросами.

Говоря о музыке этих композиторов, отметим особенности ее образного мира. Спектр представленных в сочинениях тем очень широк, однако в этом многообразии преобладают темы природы. И это не случайно, поскольку природа есть самый важный фактор, влияющий на сознание и жизнь японцев. Перефразируя высказывание древнегреческого философа Протагора «Человек – мера всех вещей», можно сказать, что для японцев природа – мера всей вещей. Человек ищет у нее ответы на возникающие вопросы, стремится жить, соответствуя гармонии природы и ее порядку.

О содержании своих произведений Т. Хосокава говорил следующее: «Многие из моих произведений тесно связаны с природой. Это названия: «Движущийся океан», «Голос океана», «Цветение», «Небо», которые рассказывают о различных стихиях – море, небе или же цветах<...> Практически все направления искусства в Японии занимаются, в своей сущности, описанием или пониманием природы. Стараясь понять при-

¹ Богданова Н. Тихо сбегает капли ...О японском композиторе Тору Такемицу <http://www.proza.ru/2006/04/05-317> (дата посещения 20. 08. 2015)

² Тошио Хосокава. http://translate.google.ru/translate?hl=ru&langpair=en|ru&u=http://www.karstenwitt.com/en/artist/toshio_hosokawa/biography/

роду, мы становимся ее частью, и описываем ее, будь то через музыку, поэзию или танец во всех ее красках»³.

В творчестве Тору Такемицу также присутствуют образы природы – воды, ветра, сада и т. д. Примерами могут служить произведения «Линия дерева» («Treeline») для камерного оркестра, «Дуга» («Arc») для струнных, «Пейзаж» («Landscape») для струнного квартета, где проявляются образы песка, камней, деревьев, травы. Идея водной стихии передается в сочинениях «Водные пути» («WaterWays») для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, «Волны» («Waves») для кларнета, арфы, двух тромбонов и большого барабана, а также в более поздних сочинениях – «Между потоками» («Between Tides») для скрипки, виолончели и фортепиано, «Я слышу мечтания воды» («I Hear the Water Dreaming») и другие.

Можно предположить, что названия сочинений Т. Такемицу и Т. Хосокавы обладают не просто поэтической красочностью, но и являются скрытыми символами, имеющими философский подтекст. Например, такие сочинения Т. Хосокавы, как «В долине времени» («Im Tal der Zeit...») для струнного квартета и фортепиано, «Над временем» («Jenseits der Zeit») для скрипки соло и двух маленьких струнных оркестровых групп, «Далекie ландшафты» («Ferne Landschaft») для оркестра, «Безмолвные цветы» («Silent Flowers») для струнного квартета – являются своего рода философскими размышлениями, посвященными осмыслению пространства, времени, бытия в целом.

О соотношении неявного и скрытого, а также о неразрывной связи человека с природой говорил известный японский поэт Мацуо Басё: «... Всякое изящное искусство подчиняется естеству и дружит с четырьмя временами года. Коль скоро ты видишь, то не можешь не видеть цветы, коль скоро ты думаешь, – не можешь не думать о луне. Когда то, что ты видишь, не является цветами, ты всё равно, что грубый варвар. Когда нет цветов в твоих мыслях, ты подобен дикому зверю»⁴.

Особое внимание Такемицу и Хосокава уделяют звуковому «дизайну» своих произведений, если понимать под этим характерное тембровое решение и тщательную детализацию общего звукового простран-

ства. Примечательно, что один и тот же образ может быть представлен в различных тембровых красках. Однако это не является в прямом смысле переинструментовкой, переложением для другого состава исполнителей. Трансформации и переосмыслению подвергается сам «образ», который иначе представлен в «одноименном» опусе, но с помощью иных художественных средств, создающих другой эмоциональный тонус. В данном случае, произведения, имеющие общие названия, воспринимаются как разные взгляды на один и тот же образ.

Примерами может служить целый ряд произведений Т. Такемицу: «Distance de Fee» (1951) для скрипки и фортепиано, «Distance» (1972) для гобоя и сё, «Distance» (1989) для флейты, скрипки и фортепиано; «Eucalypts I» (1970) для флейты, гобоя, арфы и струнных, «Eucalypts II» (1971) для флейты, гобоя и арфы; «Строфа I» (1971) для женского хора, ударных, челесты, арфы, вибратона, «Строфа II» (1971) для арфы и магнитофонной ленты и т. п., а также ряд произведений Т. Хосокавы: «Im Tal der Zeit...» (1986) для струнного квартета и фортепиано, «In die Tiefe der Zeit» для виолончели, аккордеона и струнных (1994), «In die Tiefe der Zeit» для виолончели и аккордеона (1994, 1996); «In die Tiefe der Zeit» для кларнета и аккордеона (2001), «Vertical Time Study I» («Vertical Time Study II») (1993–1994) для тенорового саксофона, фортепиано и ударных, «Vertical Time Study III» (1994) для скрипки и фортепиано; «Landscape I» (1992) для струнного квартета, «Landscape II» (1992) для арфы и струнного квартета, «Landscape III» (1993) для скрипки и оркестра, «Landscape IV» (1993) для струнного квинтета, «Landscape V» (1993) для сё (Sho) и струнного квартета. Серия «фрагментов»: «Birds Fragments II» (1989) для сё (Sho) с или без ударных, «Birds Fragments III» (1990) для сё (Sho) и флейты (басовой и пикколо); «Fragmente II» (1989) для альтовой флейты и квартета, «Fragmente III» (1989) для струнного квинтета и т. д.

Даже этот неполный список показывает, насколько могут быть различны инструментальные составы произведений, объединенных одной поэтической темой. Нельзя не отметить, насколько широк и своеобразен спектр тембровых находок, допускающих сочетание в одном сочинении традиционных японских и западноевропейских инструментов, акустических – «живых» – звучаний инструментов и человеческого голоса и электроники.

³ Произведение недели – Тошио Хосокава: Река <http://www.schott-music.ru/news/archive/show,10870.html> (дата посещения 18. 05. 2015)

⁴ Отрывок из произведения «По тропинкам Севера» Мацуо Басё. <http://www.newacropol.ru/Alexandria/civilization/japan/articles/dialogue-of-times/> (дата посещения 18. 08. 2015)

Остановимся на камерно-инструментальных сочинениях «Distance» Т. Такемицу для гобоя и сё и «Cloudscape-Moon Night» Т. Хосокавы для аккордеона и сё, с тем чтобы отметить некоторые наиболее значимые моменты, связанные, в первую очередь, с фактурным обликом и звуковысотностью. Сочинение «Дистанция» написано в 1972 году и посвящено швейцарскому гобоисту, дирижеру и композитору Хайнцу Холлигеру. Можно предположить, что начальный звук «си» (Н), которым пьеса и заканчивается, звук, присутствующий то в одной партии, то в другой на протяжении всего произведения, является монограммой имени и фамилии известного музыканта.

Произведение же Т. Хосокавы «Cloudscapes – Moon Night» написано в 1998 году и посвящено двум выдающимся музыкантам, японской исполнительнице на сё Маюми Миута и немецкому аккордеонисту Штефану Хусонгу.

В обоих сочинениях использован японский инструмент Sho (сё), имеющий многовековую историю. Среди западных исполнителей едва ли найдется много музыкантов, владеющих игрой на этом инструменте, и данный факт, казалось бы, должен затруднить распространение музыки Такемицу и Хосокавы за пределами Японии. Однако композиторы предложили возможную альтернативу. По своим тембровым характеристикам и способу звукоизвлечения Sho близок звучанию аккордеона, достаточно распространенному во многих странах, и особенно в Германии, где в свое время много работал Тошио Хосокава. Вполне уместной и не противоречащей общей концепции звучания будет интерпретация сочинения «Cloudscapes – Moon Night» Т. Хосокавы двумя аккордеонами (с соответствующим использованием регистров-переключателей). Имеются и другие сочинения, в которых Хосокава допускает замену Sho на аккордеон, отмечая это в названии: *Birds Fragments II* для сё (аккордеон) с или без ударных, *Birds Fragments III* для Sho (аккордеон) и флейты (для басовой флейты и пикколо).

Т. Такемицу дает аналогичные указания по поводу инструментального состава. В комментарии на титульном листе «Дистанции» (для гобоя и сё) говорится о том, что «эта пьеса может быть исполнена без сё, однако, желательно с сё». В данном случае, композитор не предлагает произвести замену сё на аккордеон, столь подходящий в данном сочинении для воспроизведения общего звукового и эмоционального

впечатления. Однако от отсутствия партии второго инструмента (сё) произведение несколько не теряет своего очарования и магнетизма, помогая сосредоточить внимание на солирующей партии гобоя. Пожалуй, это единственный момент «свободы» исполнительской интерпретации. Во всем остальном Такемицу и Хосокава предписывают исполнителям точно соблюдать все авторские ремарки, особенно том, что касается особенностей звукоизвлечения, специфики звуковых эффектов, а также способа расположения исполнителей на сцене. Пространственная организация композиции является важной частью общего художественного замысла.

В сочинении «Дистанция» Т. Такемицу обозначил схемой пространственную организацию следующим образом:

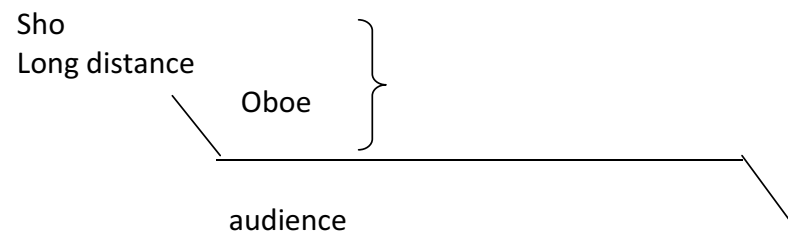


Рис. 1

Строго определенная расстановка исполнителей на сцене создает именно тот акустический эффект, который задуман автором. Иногда композиторы предлагают несколько версий расположения исполнителей на сцене, внося тем самым некую вариативность в общее звучание. Это можно увидеть на примере сочинения «Cloudscapes – Moon Night» Т. Хосокавы:

Disposition:

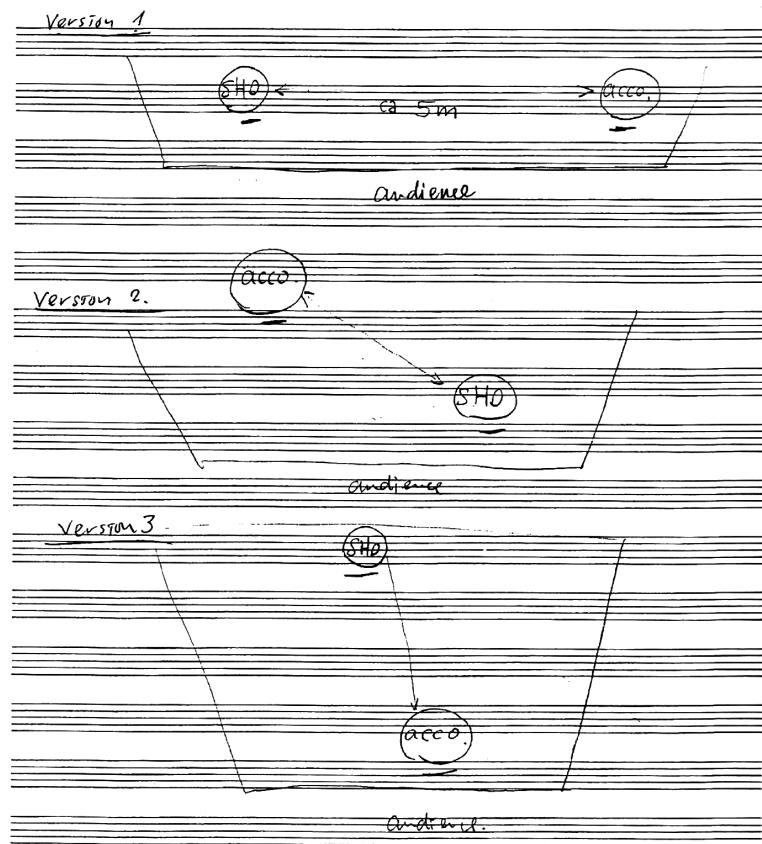


Рис. 2

Благодаря значительному расстоянию, звучание темброво близких инструментов не сливается в одно неразличимое целое, а, напротив, становится ясным и внутренне хорошо разделенным. В итоге создается своеобразный стереофонический эффект.

Следует также сказать о звуковых особенностях инструмента Sho. В силу своей «малоподвижной» природы, он часто использует-

ся как определенная звуковая краска в произведении, как фон, создающий специфический колорит в общей музыкальной ткани. Долго длящиеся отдельные тоны, созвучия или кластеры (доходящие до десяти звуков), создают спокойный эмоциональный характер, состояние медитации.

Образно-содержательная сторона пьесы «Cloudscapes – Moon Night» наделяет подобными (как у Sho) свойствами и партию аккордеона. В то же время в сочинении «Distance» гобой контрастирует партии Sho, подчеркивая тем самым важнейшую идею «дистанции». Партия гобоя достаточно активна в темповом, ритмическом и динамическом плане, а звуки «разбросаны» по общему фактурному полотну. Они исполняются резко, порой неожиданно, создавая напряженную контрастность внутри одной инструментальной партии. Композитор использовал здесь весь арсенал характерных для этого инструмента артикуляционных средств, подробно отразив это в нотном тексте. Таким образом, возникает яркий контраст между экспрессивной мелодией в партии гобоя и преимущественно статичной, тихой, мягкой партией Sho.

Творческая манера Т. Хосокавы и Т. Такемицу, несмотря на общность философско-эстетических идей, достаточно узнаваема на уровне индивидуальных стилистических приемов. Так, Т. Хосокава довольно часто использует в своих произведениях «технику главного звука»⁵, восприняв ее от своего учителя Исана Юна, у которого учился в Берлинском университете искусств в 1970-е годы. Однако в сочинениях Хосокавы роль главного звука выполняет не отдельная длящаяся нота, а некий звуковой «пучок», состоящий, как правило, из трех-шести звуков. Он включает нескольких близко расположенных друг другу звуков, чаще всего находящихся в секундовом соотношении (тип кластерного созвучия). Причем сам звуковой пучок формируется путем постепенного «накопления» звуков. Достигая максимального объема, эти звуки затем так же по одному исчезают, истаявая в полной тишине.

⁵ В качестве примера техники главного звука укажем на Этюд № 1 для флейты Исана Юна.

Востока. Его можно сравнить с понятием Ничто, которое заключает в себе огромный потенциал, обладающий богатством всевозможных проявлений, отмеченных чередой возникновений и исчезновений. Тишина самодостаточна, она присутствует всегда, а «звуки музыки словно проносятся над поверхностью тишины»⁹. Японский философ Судзуки так говорил о значимости тишины, о ее способности выразить то, что неподвластно обыкновенной речи: «Когда чувство достигает высшей точки, мы замолкаем, потому что нет слов выразить это».¹⁰

Продолжительные паузы (от трех до пяти секунд) между музыкальными построениями не воспринимаются как остановки, а скорее, наоборот, наполнены внутренней жизнью и движением. Согласно восточным представлениям, именно тишина возвращает вещам утраченную целостность и полноту. Паузы в произведении служат не только логическим завершением музыкальных построений, но как бы переносят внимание слушателя из мира рассредоточенности в мир сосредоточенности и цельности.

Эта характерная черта восточного мировосприятия проявляется в сочинении Т. Хосокавы в том, что все музыкальные построения возникают из тишины и в нее же возвращаются. Момент *возникновения* подчеркнут динамикой *ppp* и ремарками *cantabile*, *lontano*, *enter very gently*, *enter very softly* и т. д. Данная модель олицетворяет непрерывный процесс бесконечного цикла зарождений и исчезновений.

В концепции произведения можно усмотреть также и метод фрактальных соответствий, логически связывающий все композиционные этапы. В первом происходит зарождение звучания из пространства тишины, когда обе инструментальные партии возникают из единой точки пространства. Фактурное расширение, общий рост напряжения происходит благодаря темповому ускорению, усилению динамики и увеличению объема кластеров. Второй этап приходится на кульминацию, где плотность фактуры достигает своего предела (контроктава в партии аккордеона и третья октава в партии сё). Здесь между партиями возникает существенный разрыв, ничем незаполненное пустое пространство. И, наконец, третий этап отмечен общим энергетическим спадом, по-

⁹ Пикар М. Мир Тишины. file:///C:/Users/1/Downloads/mir_tishiny%20[newlib. net]. pdf (дата посещения 13. 06. 2015)

¹⁰ Григорьева Т. П. Япония: Путь Сердца. М. , 2008. С. 312.

степенно приводящим к завершению. Диапазон начинает постепенно сужаться, а партии приходят к единому регистровому положению, сливаясь в унисонном звучании и уходя затем в полную тишину.

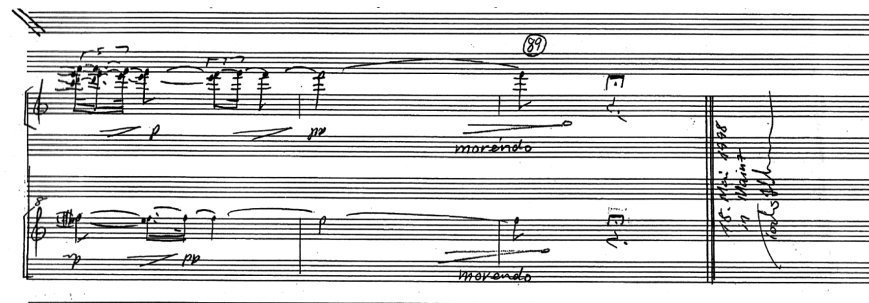


Рис. 5. Т. Хосокава. «Cloudscapes – Moon Night».

Таким образом, принцип волнообразности и циклических нарастаний-спадов прослеживается и на микро-, и на макро- уровнях произведения.

Сочинение Т. Такемицу «Дистанция» также примечательно своими идеями, восходящими к идеям традиционной восточной философии и мирозерцания. Как и большинство других произведений Тору Такемицу, данное сочинение воплощает путь зарождения звука и его «дематериализации». Противопоставление движения и статики, сопровождаемое ритмическими и фактурными контрастами, многочисленные продолжительные паузы – таковы характерные приметы данной композиции.

Завершая наш краткий обзор черт музыкальной поэтики Т. Такемицу и Т. Хосокавы, отметим, что специфической чертой их музыки является не только верность глубоким национальным традициям, но и созвучность актуальным идеям времени, в котором каждый из композиторов обрел свой собственный узнаваемый стиль и манеру письма.

О «ЖАНРОВОМ СТИЛЕ» В. Г. КИКТЫ

Понятие «жанровый стиль», по-видимому, стало более актуально, чем прежде: каждое новое сочинение требует индивидуального подхода с точки зрения анализа его содержательных и выразительных функций

Н. С. Гуляницкая

Проблемам художественного мышления и его разновидности – музыкальному мышлению – посвящены исследования психологов и искусствоведов (Л. С. Выготский, А. Л. Готсдинер, Д. К. Кирнарская, А. Н. Леонтьев, Е. В. Назайкинский, А. Я. Пономарев, С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов и др.). Опираясь на некоторые из этих научных исследований, мы постараемся выявить и исследовать наиболее яркие черты музыкального мира В. Г. Кикты.

Художественный стиль творца невозможно рассмотреть в пределах одного конкретного произведения, более полную картину можно увидеть в масштабе всего творчества. Развитие стиля, как и развитие личности, носит комплексный характер. Однако очевидно, что причины, дающие ход его развитию, бывают не только музыкальные, а находятся и за пределами искусства, в жизненном социуме. Развитие стиля может быть линейным либо волнообразным, в накоплении и реализации разноплановых художественных результатов происходит его становление. Некоторые авторы всю жизнь пребывают в поиске, их творчество отмечено динамическими переменами, обусловленными внутренними рефлексиями и внешними факторами.

Валерий Кикта относится к тем композиторам, чей художественный стиль проявляет абсолютную естественность и гармонию. Возможно, эта естественность происходит от личностной целостности Кикты – художника и человека.

Кикта так отзываясь о своих художественных предпочтениях: «Мое творчество сейчас ориентировано, прежде всего, на углубленное психологическое осмысление музыкальных явлений, зарабо-

танных классикой. Сейчас она звучит как-то особенно, по-новому, и люди ностальгически тянутся к естественной интонации, открытой эмоциональности»¹. И в дальнейшем своем развитии Кикта оказывается в «русле времени». Тенденцию в искусстве рубежа XX–XXI в. отметила в своем исследовании и Н. С. Гуляницкая: «Взгляд на мир с высокой моральной и провиденциальной точки зрения – черта новая для многих композиторов «бывшего» государственного устройства. Отойдя от идеологических лозунгов и общественных призывов, они открыто заинтересовались вечными проблемами»². В этом же русле рассуждает и Кикта: «Ставя перед собой художественную сверхзадачу при создании нового произведения, я прислушивался к своему внутреннему голосу и чувству – писать ясно, понятно и ярко»³.

Являясь вневременным и внепространственным универсальным языком, музыка несет в себе информацию, являющуюся генетическим кодом памяти многих столетий. В творчестве Кикты мы видим, как идеи, пройдя сквозь призму авторского мировосприятия, звучат как глубоко личные, и, возможно, именно это служит причиной того, что его произведения всегда вызывают эмоциональную реакцию у слушателей. Интерактивность его произведений позволяет слушателю быть вовлеченным в действие, однако при этом автор не стремится полностью передать «картинку», оставляя видение более «обобщенным», тем самым давая возможность приобщиться и «прочувствовать» идею.

Акцентным явлением в стиле автора можно считать обращение к цитатам, темам – аллюзиям, квазицитатам, несущим в себе определенные архетипические модели. Для него, как художника, «мир полон чужих слов... В его контекст слово приходит из другого контекста пронизанное чужими осмыслениями»⁴.

¹ Николаева Е. Валерий Кикта: звуки времени. Монография. М., 2006. С. 30.

² Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 298.

³ Ульянич В. С. Валерий Григорьевич Кикта // Штрихи к портрету композитора: Программа юбилейного авторского вечера / Малый зал МГК имени П. И. Чайковского. 30. 10. 2011.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 309.

Цитируемые композитором мелодии самого разного происхождения: фольклорные мелодии России, Украины и даже образцы японского, финского и древне-шотландского народного эпоса, данью отечественному наследию служит обращение к городскому романсу и знаменному пению, цитирование мелодий Алябьева, Чайковского, Людкевича («Романтические вариации» для арфы). «Трио памяти Ермоловой» для арфы, альта и флейты оживляет в памяти жанр вальса – мазурки. Архаичная орнаментальная лейт-тема «Фресок св. Софии Киевской» уносит вглубь веков. Композитор пользуется подчас лишь отдельными ритмо-формулами или интонационными оборотами для воссоздания необходимых образов.

Свободный подход мы наблюдаем в использовании Киктой средств гармонического языка. Кроме 12-ти тоновых ладов (Соната-Lamento для арфы) автор совершенно свободно использует все звуко-высотные пласты, в том числе и взятые из «фольклора»: гемиольные, малообъемные, целый ряд миксодиатонических вариантов, лады характерные для конкретных регионов.

В Сонате № 2 для арфы соло «Былинные звукоряды» ладовые изменения с элементами модально-фактурного колорирования оказываются основой всего развития музыкального произведения. Подчас именно гармонические эффекты становятся отправными точками формирования авторского замысла. Если говорить о форме произведений, Кикта опирается на классические стереотипы, именно они соответствуют критериям красоты и естественности для композитора. Между тем, преобладающей в сочинениях Кикты является композиция на основе конгломерата классических и современных технических приемов, «объединяющая в единую систему множественные, а также одновременные признаки в их эпохально-историческом объеме»⁵. Подобный тип композиции получил название «мышление стилями»⁶.

Переходя к характеристике жанровой палитры сочинений В. Кикты, обратимся к высказыванию Е. В. Назайкинского: «Жанр, как и стиль, обладает собственным содержанием, отличным от содержания конкрет-

⁵ Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. с. 119

⁶ Савенко С. И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5.

ного произведения. С семантическими функциями связан предложенный А. Н. Сохором термин «жанровое содержание». Он был нацелен главным образом на традиционную для отечественного музыковедения 60-х годов пару понятий «содержание – форма»... И механизмы, обеспечивающие жанрам выполнение семантических функций, т. е. рождения, фиксации, хранения и передачи определенных художественных смыслов»⁷.

Художественный мир Кикты характеризуется жанровым разнообразием: это – оперное и симфоническое творчество, хоровые и вокальные опусы, инструментальная музыка.

При всем разнообразии творческих интересов композитора можно выделить несколько стабильных жанрово-стилистических групп, к которым обращается Кикта систематически на протяжении всего творческого пути. Произведения для арфы присутствуют в каждой из них.

Одной из репрезентативных групп, являются сочинения **историко-эпической** тематики. Повествуя о событиях древности или недавнего прошлого, Кикта глубоко переживает «музыкальный сюжет», пропускает его через себя. Композитор выстраивает на этом прочном основании собственную, оригинальную музыкальную архитектуру, обращаясь к истокам – «праобразам» народной и духовно-певческой традиции, тем самым проповедуя идею глубинного внутреннего единства христианской славянской культуры. Главный смысл авторского интереса к древнеславянскому творчеству не в реставрации форм и манеры, а в творческом акте возрождения духа национальных музыкальных традиций. Именно органичное использование «звукового» пласта древности в сочетании с новаторскими приемами приводит к появлению неповторимого авторского стиля.

Произведения с историко – эпической тематикой представлены в большом жанровом разнообразии : это и произведения **для хора** («Украинские колядки с голоса И. С. Козловского» (1970); «Разбойничьи баллады Закарпатья» (1975); «Закарпатский триптих» (1972); «Куликовский диптих» (1979); «Тульские песни» (1980); «Песни Украины для сопрано и инструментального ансамбля» (1984); «Пасхальные распевы Древней Руси» (1996)) и **вокальные произведения** («Песни Украины для сопра-

⁷ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. С. 107

но и инструментального ансамбля» (1984); «Чумацкие песни для баса и бандуры» (1985); «Из древнерусского эпоса – баллады для баса без сопровождения» (1985); «Две украинские колядки для сопрано, органа и ударных» (2002)), **произведения для органа** («Украинская пассакалия» (1982) для органа; «Карпатские медитации» – (1989) сюита для органа; «Из украинской архаики для сопрано и органа» (1989); «Две украинские колядки для сопрано, органа и ударных» (2002)), **произведения для арфы** «Фрески Св. Софии Киевской» (1972) «Былинные звукоряды» (1982) «Эй, кто в лесу, отзовитесь!» (1985) – цикл обработок украинских песен для баса и арфы «Украинская баркарола для тенора, арфы и органа» (2005), **симфонические произведения** – «Украинские колядки, шедрилки и веснянки» (1967) «Фрески Св. Софии Киевской» (1972), **оратории и кантаты** – «Княгиня Ольга» (1970) «Святой Днепр» (1993), **инструментальные концерты** – «Волынские наигрыши» – концерт для четырех видов флейт (2001), **камерные произведения** – «Поклонение Яриле для гобоя» (1991) «Гимны грозного Войска Запорожского – соната для литавр» (1997), **произведения для оркестра русских народных инструментов** – «Былина про Василису Микулишну» (1974) «Смоленские кадрили» (1975) «Славянская поэма» (1976) «Смоленская рапсодия для скрипки и оркестра» (1979) «Куликовская симфония» (1979) «Русские миниатюры» (1980) «Русская сюита» (1980).

Склонность к визуальной ассоциативности свойственна творческой манере Кикты, именно этим обусловлен выбор сюжетной основы, в качестве которой используются произведения живописи, скульптуры и архитектуры. Интермедиальность – существенная черта стиля композитора⁸. «Сюита «Оссиан» (1968) для арфы; «Каденция для скрипки соло по скульптуре М. Шандуренко» (1970); «Диптих по скульптурам Бурделя» (1972) для арфы; «Фрески Св. Софии Киевской» (1972) концертная симфония; «Диптих по картине В. Васнецова» (1973) для оркестра народных инструментов; «Похищение Европы» (по картине В. А. Серова) (1990) симфоническое произведение. Произведения для арфы составляют значительную часть этой группы.

⁸ Савкина Е. С. Семантика интермедиальности в произведениях для арфы В. Г. Кикты // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 3-4 апреля 2014 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. С. 30

Еще одну группу представляют произведения – рецепция образов античности. Кикта последовательно обращается к одному из самых ярких символов античности – образу Орфея (произведения для органа «Орфей» (1968), «Преображение» (1969); арфы «Гимническая песнь для дуэта арф» (1990), «Сюита «Оссиан» (1968), «Диптих по скульптурам Бурделя» (1972), «Мистические гимны Орфея для тенора и арфы» (2003), концерт для смешанного хора, дисканта, органа, арфы и ударных «Возвращение святой Цецилии» (2011).

Кикта – автор либретто большинства своих сценических сочинений. Творческие импульсы композитор черпает из тех истопников, которые созвучны его представлениям о мироздании. Это – духовные стихи, произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, Т. Шевченко, Н. Некрасова.

Современная поэзия – также важный источник вдохновения композитора. От японских миниатюр Исикава Такубоку и утонченной лирики Янины Контковской до строк Виталия Татарина, Владимира Лазарева, Софии Майданской и современных итальянских поэтов Джузеппе Унгаретти, Джованни Басколе и Сальваторе Квазимодо, – таков диапазон «сюжетов» музыки Кикты. Литературные и поэтические образы реализуются в жанрах хоровой и камерно-вокальной музыки: «Плач по потерянному сердцу» вокальный цикл на слова И. Такубоку (1967), «За гранью темноты» вокальный цикл на слова Я. Кантковской, перевод В. Татарина (1968), вокальный цикл на слова А. Пушкина «Пробуждение» (1972), «Пушкинский диптих» (1980), «Два хора памяти А. Пушкина» (1980), вокальный цикл на слова В. Лазарева «Возвращение к Пушкину» (1985); оратория для хора, солистов и оркестра арф «Свет молчаливых звезд» (1999), Диптих для хора на слова В. Лазарева (2001), «Милосердия! Господи! Ты милосерд!» на слова Н. Гоголя (2003), «Из юношеской поэзии Пушкина» для тенора и органа (2004), «О ты, последняя любовь!» на слова Ф. Тютчева (2004).

Группа «Посвящения» и «Акафисты» включает произведения, написанные в память о тех людях, которые были особенно близки композитору духовно и сопричастны его творческому становлению. Эта группа представлена преимущественно произведениями для арфы: «Романтические вариации на тему Станислава Людкевича» (1976) «Трио в честь М. Н. Ермоловой для арфы флейты и альты» (1985) «Акафист В. Г.

Дуловой для ансамбля арф и ударных» (1997) «Пасхальные звукоряды памяти Т. Тауэр для арфы» (1999); Sonata-lamento (1980) для арфы «Вокализ памяти К. А. Эрдели для сопрано, флейты, женского хора, органа и ансамбля арф» (2002).

Отметим также особую группу камерных произведений с «эксклюзивным» авторским определением жанра (идиожанровые)⁹: «Sonata misterioso для двух гитар» (1982), «Полифонические метаморфозы для гитары» (1983), «Поклонение Яриле для гобоя» (1991), «Гимны грозного Войска Запорожского – соната для литавр» (1997), «Окский триптих для квартета валторн» (1999), «Пасторальная соната для гобоя и скрипки» (2000), «Балтийская элегия для четырех валторн» (2000), «Пасхальное трио для фортепиано (арфы), гобоя и виолончели» (2001), «Венецианское трио для скрипки, виолончели и арфы» (2005).

Важная, значительная часть музыкального наследия Валерия Кикты – произведения духовно-религиозной тематики.

Из краткого аналитического обзора становится ясно, что природа жанрового стиля Кикты кроется в его неоднородности. Иными словами, жанровый плюрализм составляет основную отличительную черту творческого почерка композитора. Вместе с тем специфика музыкального мышления Кикты проявляется в том, что при всей жанровой неповторимости и новизне его произведений, в них «инвариантно присутствуют ассоциации с жанровой памятью»¹⁰. В этом отношении каждое сочинение композитора, будучи уникальным в композиционно-жанровом отношении, требует комплексного подхода и особой аналитической методики.

ОРИГИНАЛЬНЫЙ СОЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР В ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ДУЭТА БАЯНОВ (НА ПРИМЕРЕ 3-Х ЧАСТЕЙ ИЗ СЮИТЫ А. КУСЯКОВА «ЛИКИ УХОДЯЩЕГО ВРЕМЕНИ» ДЛЯ БАЯНА SOLO)

Развитие ансамблевого баянного исполнительства в России обусловило творческие поиски музыкантов в области подбора необходимого репертуара. Несмотря на растущий интерес музыкантов к жанру баянного ансамблевого музицирования, по-прежнему в средних и высших учебных заведениях дисциплина «ансамбль» занимает второстепенные позиции в системе образования. Отечественный оригинальный репертуар для баянного дуэта практически не сформирован, в то время как требования для категории ансамблей в крупнейших международных конкурсах в области баянного исполнительства предполагают наличие в конкурсной программе произведений, написанных специально для баяна. Современные композиторы, за редким исключением¹ пишут, в основном, для смешанных составов ансамблей с участием баяна, таким образом, дуэты баянистов вновь и вновь обращаются к переложениям и транскрипциям различного музыкального материала. Как правило, это органная, камерная, симфоническая музыка, а также музыка, написанная для разных по составу ансамблей.

Российские исполнители продолжают искать возможности пополнения репертуара отечественными оригинальными произведениями, одной из которых является *транскрипция для дуэта сольного баянного произведения*. Возможно ли из произведения, написанного для баяна соло, создать полноценное произведение для дуэта? Достаточно ли у баянного дуэта художественно-выразительных ресурсов для того, чтобы расширить границы образно-звуковой палитры сольного баянного произведения, не нарушив при этом авторского замысла? Какими

⁹ Иванюк Б. П. Жанровый синтез: версия словарного описания понятия / Б. П. Иванюк. Дергачевские чтения – 2006: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. науч. конф. : в 2 т. / Сост. А. В. Подчиненов, Д. В. Харитонов. – Екатеринбург, 2007. Т. 1. С. 115 – 116.

¹⁰ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры, 2002. С. 308.

¹ За последнее десятилетие для дуэта баянов в академическом жанре написано только одно произведение – «Балканская рапсодия» в 3-х частях В. А. Семенова.

средствами можно разнообразить звуковую подачу художественного образа?

Попыткой такой трансформации стала транскрипция трех частей сюиты А. Кусякова² «Лики уходящего времени», созданная участниками баянного дуэта О. Ивашиной и Е. Листуновым в соавторстве с А. Цыпкиным.

Сюита «Лики уходящего времени» – одно из самых масштабных произведений, написанных для баяна. Это 40-минутный цикл, состоящий из поэм-размышлений и интермедий, тематика которого отражает художественное видение уходящего XX века.

Будучи по природе композитором, очевидно тяготеющим к симфоническому стилю мышления, Кусяков поручает оркестровый по содержанию материал инструменту, казалось бы далекому от полноценных оркестровых возможностей. И, тем не менее, востребованность этого произведения в репертуаре ведущих мировых исполнителей подтверждает способность баяна к воплощению самых различных современных композиторских замыслов.

При этом следует признать, что исполнение подобных произведений, в силу конструктивных особенностей инструмента, сопряжено со множеством трудностей и компромиссов. Поэтому нередко транскрипция для баянного дуэта, дающая расширение художественных и технических возможностей, приводит, на наш взгляд, к убедительным результатам.

«Как страшно тонуть в голубых небесах»

Нечасто встречается музыкальный материал, который всего в четырнадцать тактах нотного текста умещает в себе развернутую философскую мысль. В основу этой части Сюиты положена молитва «Господи,

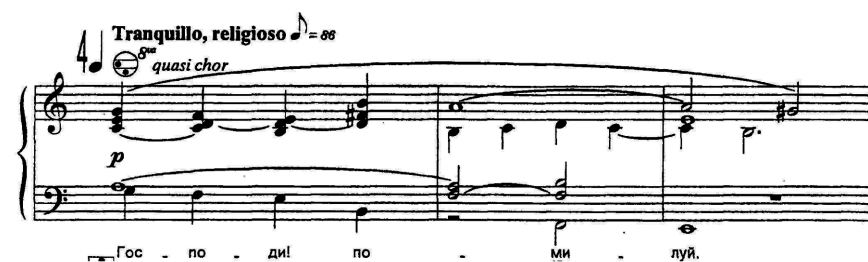
² Анатолий Иванович Кусяков (1945-2007) – композитор, педагог, народный артист России, профессор, Лауреат Всесоюзного конкурса композиторов СССР, многочисленных творческих конкурсов и премий, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова. Автор свыше 80 сочинений в самых различных жанрах: опера, оратория, симфонии, симфонические поэмы, концерты, кантаты, камерная музыка, музыка для русских народных инструментов, хоровые произведения, музыка к театральным постановкам. Широкую известность не только в России, но и во всем мире А. Кусякову принесли произведения для баяна. Сочинения А. Кусякова являются обязательными на конкурсах различного уровня.

помилуй». Присущие авторскому стилю смешанные несимметричные переменные размеры, такие как 5/4, 7/4, выстраивают единую плавную линию движения, и главной задачей исполнителя является передать этот светлый горизонтальный музыкальный поток, не мешая его естественному движению. Ремарка композитора в начале этой части «quasi chor» и структура музыкального материала предопределяет певучее звучание, а не речитативное, соответственно, все художественно-выразительные средства баяна от движения меха до интонирования и артикуляции должны служить основной художественной задаче – молитвенному пению.

Одной из существенных возможностей, которая также становится преимуществом дуэта в решении поставленных задач, является *альтернативная смена меха*. В данном случае в дуэте появляется возможность реализовать непрерывность хорового пения, сделав смену меха максимально незаметной для слушателя. Ведь в отличие от сольного исполнения, где при любых вариантах смены меха прерываемость звучания неизбежна, исполнители дуэта могут менять движение меха в разных местах звучания, создав таким образом непрерывный поток звучания, что находится в согласии с содержанием музыкального фрагмента.

Первое предложение начинается со слов молитвы, которые в сольной исполнительской редакции звучат в одном из голосов левой выборной клавиатуры на фоне движения гармоний в правой (Рис. 1):

Рисунок 1:



В транскрипции для дуэта представляется возможным выделить эту главную фразу отдельной линией звучания у одного из инструментов дуэта. Кроме того, дублирование этой темы в унисон в левой и правой клавиатурах в сочетании с регистром «фагот» придает объемность звуку, приближая его к звучанию человеческого голоса (Рис. 2):

Рисунок 2:

Следующие фразы по своей сути также являются хоровой партитурой, которая в сольной исполнительской редакции заключена в образах трезвучий и септаккордов (Рис. 3):

Рисунок 3:

а в дуэтной транскрипции органично раскладывается на несколько линий голосоведения, причем применение «чистых интервалов» (кварты, квинты) в голосоведении каждой из партий придают прозрачность общему звуковому полотну (Рис. 4):

Рисунок 4:

И, наконец, в кульминации у дуэта снова появляется возможность разграничить в отдельные партии речитатив и гармонический фон, причем усилив его полными пятизвучными аккордами (Рис. 5):

Рисунок 5:

«Из восточных мелодий»

В Сюите есть несколько портретов-намёков композиторов³: в этой части такой «намек» обращен к Д. Шостаковичу – в ней зашифрована цитата из его струнного квартета №8 (Рис. 8):

Рисунок 8:



В дуэтной транскрипции рассматриваемой части также используется прием разграничения тематически разного материала, посредством которого становится возможным независимое развитие мелодической линии и сопровождения (Рис. 9):

Рисунок 9:



³ Используется определение Вальдемара Гуди из аннотации к CD Ю. Шишкина «Лики уходящего времени».

Последующее развитие этого материала в транскрипции для дуэта расширено по диапазону: применяются октавные удвоения и используется соответствующая регистровка; усиление басовой линии за счет одновременного проведения у обоих инструментов, аккордовые скачки разведены в разные партии, множество трелей.

Все это в совокупности рождает мощный звуковой вихрь, ярко контрастирующий с грядущим средним разделом-каденцией, который построен, в основном, на изобразительных элементах⁴, и представляет собой явный смысловой диалог, что способствует органичному разделению музыкального материала на две партии (Рис. 10):

Рисунок 10:



⁴ Нисходящее акцентированное движение «секунд», имитирующее ироничный смех; двухголосные хроматические мотивы, имитирующие glissando и т. п.

Заключительный раздел – скерцо, условно также можно разделить на скерцозную мелодическую линию и некий метроритмический маятник и, соответственно, в дуэте сделать их проведение независимыми (Рис. 11):

Рисунок 11:

«Шествие»

Эта часть является заключительной в Сюите. Марш, насыщенный изобразительными приемами, такими как разного рода рикошеты, кластеры, звуковое и шумовое глissандо, а также излюбленный композитором смешанный переменный размер, широкий динамический диапазон от «pp» до «ff» создают яркий и эффектный финал всему произведению.

Тема после вступления наглядно демонстрирует маршевый ритмичный строевой шаг, который в транскрипции для дуэта дополнен «отзеркаливающими» диалоговыми репликами: первый нисходящий элемент темы у первого баяна тут же отражает такой же по структуре восходящий элемент у второго баяна; восходящее глissандо между секундами у первого баяна отражает такой же нисходящий ход у второго баяна и т. п. (Рис. 12):

Рисунок 12:

Именно на этот прием опирается транскрипция финальной части Сюиты для дуэта.

Несомненно, и у баянистов солистов, и у баянного дуэта при работе с таким оригинальным многоплановым музыкальным материалом есть как свои преимущества, так и сложности. Но важным является то, что при должном профессиональном подходе, понимании драматургии произведения, поиску новых исполнительских приемов, значимые образцы оригинального академического репертуара для баяна соло могут находить свое отражение и достойное звучание в таком составе, как дуэт. Конечно, это в полной мере не решает проблему отсутствия оригинального академического репертуара для баянного дуэта, но все же дает возможность профессионального развития музыкантов в работе с современной отечественной академической музыкой, а также надежду на то, что с течением времени художественно-выразительные и технические возможности баянного дуэта все же обратят на себя внимание современных отечественных композиторов.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ЮЖНОРУССКИХ ПЕСЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Песни литературного происхождения – интереснейшее явление фольклора, стоящее на стыке городской и традиционной культур. Их возникновение явилось результатом процесса взаимодействия письменной литературы и устного музыкального фольклора. Начался этот процесс как минимум в Петровскую эпоху и продолжается по сей день. Различными путями авторские тексты проникают в народ, распространяются на широкой территории, вливаются в фольклорный репертуар. Имена создателей забываются, а их произведения, возникшие в русле письменной традиции, начинают жить собственной жизнью по законам бытования в устной среде. При этом адаптация авторских текстов в фольклоре часто происходит столь успешно, что распознать «литературность» того или иного сюжета становится под силу только специалисту.

Активные контакты сельского населения с городской культурой, происходившие в течении всего обозначенного периода и особенно активизировавшиеся после отмены крепостного права, привели к тому, что сюжеты песен литературного происхождения распространились повсеместно. Поэтому в настоящее время их можно встретить практически в любой региональной песенной традиции. На южнорусской территории сложился свой круг песен литературного происхождения, насчитывающий более тридцати сюжетов. Это песни на стихи как известных поэтов – А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. В. Кольцова, так и на слова так называемых «поэтов второго ряда»: С. Т. Аксакова, А. М. Апухтина, В. В. Крестовского, М. П. Ожегова, А. Е. Разоренова, И. З. Сурикова, А. Н. Плещеева и многих других.

В Воронежской и Белгородской областях наиболее популярны следующие сюжеты: «Ехали казаки» – «Уральский казак» С. Т. Аксакова (1821); «Чего, соловейка» – «Что ты, соловьюшко» Н. Г. Цыганова (1832); «Зародилась я одна» – «Сиротой я росла» И. З. Сурикова (1867); «Потеряла я колечко» – «Колечко» М. И. Ожегова (1896); «В саду ягода-

малина» – «Ванька-ключник» В. В. Крестовского (1861); «Отец мой был природный пахарь» – «Песнь грека» Д. В. Веневитинова (1825); «Сижу я в темнице» – «Узник» А. С. Пушкина (1822) и другие.

Сюжетный ряд южнорусских песен авторского происхождения обладает некоторыми особенностями. В отличие от севернорусской и среднерусской региональных традиций здесь редко встречаются литературные сюжеты XVIII века. Возможно это связано с тем, что процессы отхода населения на заработки в город, а вследствие этого и восприятие городской культуры, здесь началось позже.

При анализе сюжетов фольклоризированных авторских произведений, бытующих на южнорусской территории, было выявлено, что большинство из них относятся к следующим тематическим группам: неразделенная любовь, измена, неволя и несчастная доля. Можно отметить, что литературная песня, перешедшая в фольклор, тематически очень близка крестьянской лирической песне, особенно балладе. Общность тематики, образного строя и даже повторяемость некоторых мотивов позволяют литературным текстам весьма успешно жить в традиционной фольклорной среде. Это происходит и потому, что авторские тексты, попадая в устную традицию, подчиняются общим законам фольклора и специфике местной традиционной культуры на разных уровнях своей организации.

Музыкальное воплощение фольклоризированных текстов различно – большинство их соединяется с напевами поздней лирической песни, однако, тексты литературного происхождения можно встретить среди протяжных и плясовых песен, и даже среди духовных стихов и других жанров. К сожалению, это интересное явление до сих пор мало изучено в отечественной этномузыкологии. Можно выделить лишь некоторые статьи, специально посвященные данной проблематике и опирающиеся на различный региональный материал – работы Н. Н. Гиляровой [1], Т. Г. Кондратьевой [2], С. В. Подрезовой [3].

При анализе музыкальных текстов южнорусских песен литературного происхождения отчетливо выделяются две стилевые группы:

- песни с традиционной музыкальной стилистикой;
- песни городского стилового пласта.

Группа песен с традиционной музыкальной стилистикой представлена авторскими текстами, приспособленными к бытующим в конкретной местной традиции напевам – чаще всего протяжных, и

реже – плясовых песен. Песни с литературными текстами, бытующие в жанрово-характерных формах протяжной песни, встречаются, прежде всего, в тех локальных традициях Воронежской и Белгородской областей, в которых протяжная песня занимает доминирующее положение и является «централизующим компонентом песенной системы» [4]. В таких песенных традициях глубоко укорененные основы музыкального мышления «подчиняют» себе авторские тексты и вызывают их трансформацию, в результате чего на территории Воронежской и Белгородской области бытуют напевы с литературными текстами, отражающие музыкальные особенности конкретных узколокальных традиций.

Песни на авторские тексты с традиционной музыкальной стилистикой встречаются не часто. В настоящее время нами выделено полтора десятка таких образцов, среди которых: «Где ж ты был, шельма, пробывал» с. Афанасьевка Алексеевского р-на Белгородской области, «Смутен-невесел» с. Шелаево и с. Безгодовка Валуйского района Белгородской области, «Закатилось ясное солнце» с. Россошки Репьевского района Воронежской области, «В саду яблонька лесная» с. Татарино Каменского района Воронежской области и «В саду ягодка-малинка» с. Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области, «Потеряла я золотое» с. Пчелиновка Бобровского района Воронежской области, «Папираса, друг мой тайный» с. Фошеватое Волоконовского района Белгородской области и другие.

Песни с традиционной музыкальной стилистикой отличает наличие вторичных ритмических композиций, типичных для протяжных песен, расширение ритмической формы напевов, насыщенность словообрывами и внутрислоговыми распевами, где дополнительные мелодические построения имеют собственное музыкальное время. При сравнении протяжных песен с авторскими текстами с традиционными протяжными песнями, становится заметно, что они заимствуют основные интонационные «зерна» и излюбленные ходы местных традиционных напевов. В многоголосии этих напевов реализуется принцип функционального двухголосия, где основная мелодическая линия представлена гетерофонным пучком голосов, а верхний голос разворачивается в виде подголоска. Таким образом, все образцы этой группы обнаруживают близость к традиционным протяжным напевам тех сел, в которых они записаны. Это проявляется как на ритмическом, так и на звуковысотном уровне.

Важно отметить, что один и тот же авторский текст может быть распет на напевы разных музыкальных стилей даже жанров. Например, в с. Афанасьевка сюжет «Соловей-соловьишек» на текст Н. Г. Цыганова существует в виде напева с признаками городской стилистики (с зачином «Чего, соловейка, смутен, невесел»), и напева в стиле традиционного южнорусского протяжного пения (с зачином «Где ж ты был, шельма, пробывал»). «При этом сами исполнители атрибутируют второй напев как “старинный”, а первый как “современный”, интуитивно чувствуя их стилевое различие» [5]. Такое различие между позднестилевыми и традиционными напевами характерно для тех локальных традиций в которых существует развитая традиция протяжного пения. Во многих других локальных традициях, где таковая отсутствует, «старинными» исполнители уже считают песни позднего историко-стилевого пласта.

Авторские стихи, перешедшие в народный обиход, чаще всего реализуются в напевах поздней музыкальной стилистики, функционирующих в качестве неприуроченных лирических песен. Координация их с напевами других жанров – явление крайне редкое. Одним из таких сюжетов является «Не будите меня, молодую» В. Г. Кугушева (?). В разных селах южнорусской традиции он бытует в форме плясовой или хороводной песни. Еще одним примером может послужить сюжет, приписываемый М. П. Ожегову «Потеряла я колечко». Этот текст весьма распространен на всей южнорусской территории как лирическая песня, а в с. Тростянец Новооскольского р-на Белгородской области исполняется на напев страданий с характерным припевом «тарира-тарарай-ра»

Основную группу напевов составляют песни городского стилевого пласта. Песнями городского стилевого пласта мы называем те песни, которые относятся к позднему историко-стилевому слою музыкального фольклора. Они, как правило, имеют общий для региона, а иногда и для всей русской территории тип напева для каждого сюжета, который может варьироваться в каждой исполнительской версии.

Это самые распространенные на южнорусской территории песни на авторские тексты («Ехали казаки» – «Уральский казак» С. Т. Аксакова; «Колечко» М. И. Ожегова; «Сиротой я росла» И. З. Сурикова; «Узник» А. С. Пушкина; «По серебряным волнам» – «Завейные следы» Ф. Н. Глинки и другие).

Песни этой стилевой группы на разных уровнях организации демонстрируют двойственность своей природы – с одной стороны в них проявляются черты традиционной музыкальной стилистики (расширение стиха, ритмизация силлабо-тонического стиха по принципу силлабики, использование традиционных ритмических форм и приемов модификации ритма, традиционная манера исполнения). С другой стороны, в них чувствуется осязаемое влияние городской стилистики (стопный силлабо-тонический стих, преобладание строгослоговых ритмических форм, тональный тип мышления, гармонический склад многоголосия). При этом в различных образцах и городские, и традиционные черты сочетаются в разной степени.

В отдельную подгруппу напевов городского стилевого пласта могут быть отнесены песенные образцы, сложившиеся под воздействием профессиональной авторской музыки и заимствовавшие ее стилевые черты.

Эти напевы чаще всего представлены следующими литературными текстами литературного происхождения: «Все говорят, что я грустна» – «Не говорите мне о нем» М. И. Перотте (1909); «Жил во Франции король» – «Чудная арфа» В. А. Кони, перевод шведской народной баллады (1838); «Спи младенец мой прекрасный» – «Колыбельная» М. Ю. Лермонтова (1838); «Вот вспыхнуло утро» – «Заря чуть алеет, как будто спросонку» А. Е. Буланина (под впечатлением «Чайки» Чехова); «Васильки-васильки» – из стихотворения «Сумасшедший» А. Н. Апухтина, (1890) и др.

Стилистика песен этой группы близка музыке городского бытового романса, сложившегося в конце XVIII века и получившего широкое развитие в последующее столетие. Иногда исследователи применяют по отношению к таким песням термин «народный романс» (Н. Н. Гилярова, С. В. Подрезова). Мы же называем их песнями романсового склада.

Песни романсового склада имеют ряд специфических черт. Большинство из них опирается на силлабо-тонические трехсложные размеры – дактиль, амфибрахий и анапест:

Большое количество напевов ритмизуется в трехдольных размерах 3/4, 3/8, 6/8 и опирается на тактовую метрику. Для некоторых напевов характерна вальсовость.

Музыкальный язык песен романсового склада восходит к городской западноевропейской музыке. Мелодическое развитие подчинено

тонально-гармонической логике, а мелодика строится на интонациях, не свойственных традиционной песне и имеет более сложный контур, охватывающий прямое движение по аккордовым звукам трезвучия и септаккорда. В напевах встречается тональная переменность, сопоставление мажора и параллельного минора. В миноре используется повышение седьмой ступени [3].

Многоголосие в песнях романсового склада выражено фактурой функционального двухголосия, в котором большую роль играет вертикальный компонент лада, так как образуемые созвучия опираются на основные тональные функции. Некоторые песни бытуют только в сольном исполнении («Спи младенец мой прекрасный» – исполнение этой песни сольно обусловлено ее функцией – она используется в качестве колыбельной).

Часто эти образцы выделяются исполнителями особой манерой исполнения – подражанием «городскому» пению, использованием совершенно не свойственного южнорусской традиции головного регистра, высокой тесситуры и более мягкого звукоизвлечения. При этом некоторые элементы традиционного исполнительства вносятся и в этот стиль – глиссандирование, киксы, сбросы, мелкая мелизматика, стремление к преодолению трехдольности при помощи удлинения опорных тонов.

Не только поэтические тексты, но и напевы некоторых песен в романсовом складе иногда восходят к авторскому творчеству. Так, первоисточником народного романса «Все говорят, что я грустна» стал авторский романс «Не говорите мне о нем» на стихи и музыку М. И. Перротте (1909).

В настоящее время песни поздней стилистики, к которым относится большинство литературных сюжетов, составляют наиболее актуальный репертуар крестьянской традиции. Их живое бытование объясняется тем, что они особенно любимы народом и находят отклик в сердцах традиционных исполнителей. Об этом свидетельствуют высказывания самих народных певцов. По мнению многих исполнительниц, события описываемые в этих песнях: «*это правда*», «*было такое, у нас или не у нас, не знаю, а было*» [6], «*Да было так, с двенадцати лет сиротой асталась, а дядя из дома выгнал. Вот ана и пошла по миру*» [7].

Исполнение этого репертуара часто сопровождается высокой степенью сопереживания поющих. Так, например, Семенова Е. И. 1907 г. р. из с. Старая Хворостань Лискинского района Воронежской области, исполняя песню «Ехали казаки», в самые драматические моменты восклицает: *«меня аж марозом прабирает, какая песня», «сейчас сердца разарвется»* [8]. Многие плачут, сочувствуя песенным героям и «примеряют» их судьбу на себя. Часто в экспедициях фольклористы сталкиваются с устойчивым желанием традиционных исполнителей петь песни именно позднего историко-стилевого пласта, воспринимаемые самими поющими чаще всего как «песни старинные», традиционные.

Все вышесказанное позволяет заключить, что литературные тексты прочно и органично вошли в традиционную культуру, любимы традиционными исполнителями и существуют в их мышлении наряду с текстами традиционными, чему несомненно способствует их разнообразное музыкальное воплощение.

Литература

1. Гилярова Н. Н. Народный романс (русский авторский романс в народной среде) // Русская традиционная культура. 1998. № 1.
2. Кондратьева Т. Г. О генезисе литературных источников в традиционном фольклоре Пензенской области // Известия Самарского научного центра РАН 2010. №2. С. 533-535.
3. Подrezова С. В. Лирические песни позднего историко-стилевого слоя // Народная традиционная культура Вологодской области. Т. 1. Ч. 2. – СПб-Вологда 2009/ ред. Г. В. Лобкова. С. 189-252.
4. Гиппиус Е. В. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «Медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Ред. -сост. Мациевский И. В. М., СК РСФСР, 1974. С. 72–77.
5. Сыsoева Г. Я. Песенный стиль Воронежско–белгородского пограничья. Монография – Воронеж. – 2011. С. 115
6. О песне «Ванька–ключник» [Архив кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств (далее – АКНМ ВГАИ) 2164/1 Швандрыгулина М. С. 1921 г. р.]
7. О песне «Сиротою я росла» [АКНМ ВГАИ 750/23 Скуриндина М. С. 1941 г. р.]
8. О песне «Ехали казаки» [АКНМ ВГАИ 381/48 Семенова Е. И. 1907 г. р.]
9. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. – М., 1956.
10. Асафьев Б. А. О народной музыке. Сб. статей. Л. 1987.

РЕАЛИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ В АНСАМБЛЕ МАРКА ПЕКАРСКОГО

В начале 70-х годов Марк Пекарский, работая в Ипполитовском училище, ставит перед собой задачу найти молодых исполнителей на ударных инструментах и воспитать из них «ударников-интеллигентов»¹. Он искал не просто исполнителей, а тех молодых людей, которые способны творить на сцене, реализуя не только технические навыки, но и вкладывая свою неповторимую личность в процесс совместного исполнения. Стал складываться коллектив, члены которого были связаны и по линии учитель-ученики, и как группа людей, всецело отдающих себя творчеству, музыке.

Что заставляет молодых исполнителей идти именно на ударные инструменты? Чем привлекателен сложный и физически нелегкий труд, связанный с игрой на ударных инструментах? Одним из отличительных признаков игры на них является наличие элементов театрализации. По признанию самого Пекарского, в годы юности он мечтал об актерской карьере, что, несомненно, способствовало возникновению его творческого коллектива.

На заре появления ансамбля ударных М. Пекарский ощущал, что был «...полон оптимизма. Трудно назвать ныне живущего композитора, который обошёл бы нас, ударников стороной»² – отмечал сам маэстро. Действительно, в то время пишется большое количество произведений для ударных инструментов, включая такие жанры, как соната и концерт. Именно этот факт придавал уверенность в том, что пробуждающийся интерес к музыке для ударных – не просто мимолётная акция, а развивающаяся новая музыкальная волна.

Высокой степени театрализации способствовало и то, что запись партий ударных инструментов в современных произведениях предполагает высокую степень импровизационности. Это касается и музыкаль-

ной, и театральной составляющих. Например, «Волшебный дар сеньора Луиджи» содержит всевозможные замысловатые обозначения не только в самом нотном тексте, но и в обозначении расположения на сцене и при движении исполнителей в процессе выступления. Естественно, что все участники должны быть не только виртуозными исполнителями, но и неплохими актерами. В этом смысле Пекарский сумел найти таких творчески одаренных людей, которые обладали талантом, харизмой и определенным видением музыкального процесса.

Специально для ансамбля Пекарского было создано достаточно много произведений. Плеяда композиторов, которым было интересно работать в новых обстоятельствах, приступила к созданию произведений, большая часть из которых оставила заметный след в истории музыки. С. Губайдулина, как близкий друг не только коллектива, но и самого М. Пекарского, во многом способствовала развитию коллектива. Примером может хотя бы та знаменательная встреча с Луиджи Ноно, когда именно София Асгатовна надумала Ноно помочь Марку Пекарскому и купить для него недостающие ударные инструменты. Как пишет сам руководитель ансамбля, «Юбилеяция», автором которой является Губайдулина, в каком-то смысле стала коллективным детищем. «Несколько раз я был даже допущен, – именно допущен – к процессу написания – пишет Пекарский – Это была Юбилеяция. Я показывал в действии мои среднеазиатские, монгольские, китайские инструменты, Соня во время показа взвизгивала на разные голоса, широко раскрывала свои детские удивлённые глаза, подпрыгивала от восторга и нетерпения»³.

«Юбилеяция» представляет собой театрализованное действие, наполненное атмосферой своеобразного праздника, торжества, гротескового восхваления. Произведение предназначено для четырех исполнителей, каждый из которых выполняет определенную функцию в коллективе. В основу замысла положено противопоставление разных слоев общества. Сюжет «Юбилеяции» связан с демонстрацией праздника, в первой части – элитарного, происходящего в светском обществе, и праздника в порабощенном, рабском – во второй ее части.

Исходя из особенностей музыкального развития композиционной линии видно, что основной принцип взаимодействия исполнителей

¹ <http://www.nudecelebs.ru/bio/4532/>

² Из интервью Марка Пекарского журналу «Музыкальные инструменты», 2004 год.

³ Некрасова И. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х гг. XX века. Диссертация ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02. М., 2005. 174 с.

определяется по функциям – лидер и все остальные. Только у лидера есть возможность представить тему звуковысотно. Помимо этого только в партии лидера допускается свобода и импровизационность.

Примечательно, что в тексте сочинения изначально расположение ударников не было зафиксировано, однако это можно себе представить при анализе композиции. Сопоставляя инструментальные партии, учитывая их роль в разворачивающемся действии, а также специфику передачи инструментов от одного исполнителя к другому, схема расстановки исполнителей приобретает следующий вид.

Исходя из сюжетной линии произведения, можно предположить, что с точки зрения перемещений она условно делится на две части: статичную и динамичную. Этот факт позволяет участникам проявить себя не только в мастерстве владения ударными, но и в реализации творческого потенциала – благодаря выстраиванию композиции в движении. Анализ композиции показал, что на протяжении всего произведения вырисовываются очертания трапеции. В первой части композиции автор намечает будущую фигуру, обозначая границы и вырисовывая ее в виде двух треугольников. Во второй части мы видим, что композитор как бы показывает обратную сторону трапеции путем инверсии – взаимобмена местами первого и второго исполнителей и возвратных действий третьего и четвертого.

Несомненно С. Губайдулина ориентировалась на движение парами исполнителей, объединяя первого со вторым, третьего с четвертым. Это ощущается по типу развития тематического материала. В случае первого и второго исполнителей это достигается благодаря движениям навстречу друг другу во второй части. Когда первый исполнитель, то есть Марк Пекарский, надевает поддужные колокольчики, ему предписано движение ко второму исполнителю, так как у него находится необходимый для исполнения инструмент – *gangu*. В такой же ситуации находится второй исполнитель, которому необходимо за короткий промежуток времени оказаться около *symbalo*.

Произведение начинает второй исполнитель – один из группы, противостоящей лидеру. Он на китайском инструменте *gangu* задает импульс всему дальнейшему развитию и способствует «вырисовыванию геометрической фигуры». Под воздействием звучания этого инструмента слушатель на протяжении всего произведения находится как бы

в ритмической дымке, напоминающий какой-то ритуал, направленный на введение в медитацию.

На протяжении всего произведения второй исполнитель постоянно меняет инструменты, однако во второй части он, как и все остальные участники, возвращается к первоначальному *gangu*. Интересно движение во второй части, где так называемый «танцующий раб» и второй исполнитель меняются местами. В момент столкновения участников с их дальнейшим разрешением данной ситуации и переходом к другим инструментам, от каждого исполнителя требуется высокая степень взаимодействия и понимания самого действия в музыкальной композиции. В тексте содержится ремарка автора, относящаяся к партии раба. Композитор подчеркивает, что в определенный момент именно он должен стать центром всего разворачивающегося действия. Поэтому партия второго исполнителя крайне важна в динамическом плане, что требует особой работы, в том числе и актерского свойства.

Партию первого исполнителя исполняет сам маэстро Пекарский, которому дана полная свобода в выражении чувств. В качестве лидера коллектива он, с одной стороны, противопоставлен всем остальным участникам, с другой – играет определенную роль, предусмотренную сценарием произведения. Он не ограничивается только надеванием поддужных колоколов и задорной рабской пляской во второй части. В начале произведения маэстро появляется с многострунным инструментом под названием *symbalo* (показ). Причем Губайдулина предписывает ему определенный принцип игры на инструменте – *conplettio* (вдоль струн). Так что о каком-либо определенном ритмическом рисунке речь не идет.

Пара третий и четвертый исполнители, так же как и первая пара, в первой части произведения находятся как бы в статике, а во второй – в движении и перемещениях. Однако взаимопередача инструментов присутствует уже в первой части – в ее заключительном разделе, когда геометрическая фигура становится очевидной, и исполнители вырисовывают ее в одновременном звучании.

Интересный способ взаимодействий возникает между четвертым и третьим исполнителями во второй части (при игре на *pagara* и *bangu*). В их диалог внедряется первый исполнитель, лидер, который проводит абсолютно точно материал, ранее исполненный на *bangu* третьим

участником. Этот своеобразный двойной диалог, можно считать даже полилог, ведется как бы на нескольких уровнях.

Вторая часть произведения в целом воспринимается в виде своеобразных музыкально-ритмических волн, которые приводят к появлению лидера с инструментами *güiro* и *gaganella*.

Между частями возникает важный момент: на авансцену выходят третий и четвертый исполнители, у каждого по поддужному колоколу. «Они торжественно ударяют ими, напоминая при этом чоканье бокалов на празднике» (авторская ремарка). Это своеобразное чокание знаменует начало другого так называемого праздника. Надо отметить, что сам процесс движения и непосредственно чокания очень важен для всей музыкальной композиции. Он является границей, простирающейся между праздником светским со всей его пышностью и нарядностью, и праздником рабским, переполненным, с одной стороны, наигранным весельем и страданием с другой.

Третья волна совпадает с моментом, когда лидер «надевает на шею огромное «ожерелье», составленное из коровьих колокольцев и идет к *gangu*». По замыслу автора здесь изображается раб, радующийся своему положению. Он танцует, ликует, звенит колокольчиками, вызывая одновременно ощущение негодования, непонимания и, возможно, некоторого ужаса. Настроение этой сцены настолько противоречиво, что в процессе его звучания в голове проносится огромное количество мыслей о неравноправии социальных слоев, об их разношерстности, ценностях каждой из них, о самовосприятии и пр.

Следует отметить еще одну характерную черту почерка Губайдулиной того времени – наличие принципа чет-нечет. Уже в первом разделе композиции второй исполнитель представлял четную структуру, а третий – нечетную. Во втором разделе они меняются местами. Четвертый исполнитель берет на себя объединяющую функцию, сочетая в партии как чет, так и нечет. Его музыкальный материал представляет собой синтез ритмического и звукового начал, показанных у предыдущих исполнителей.

Завершение части не только подводит итог «сделанному», но и суммирует ритмоформулы, обозначенные нами как чет и нечет. Они затейливо переплетены, и потому приобретают относительно протяженный вид.

Перед заключительным проведением у *cumbalo*, как воспоминание возникает знакомая, взятая из самого первого проведения формула у инструмента *gangu*, с его первоначальным ритмическим рисунком. Партия приобретает более мрачный, даже трагичный колорит. *Cumbalo* вторит *cowbells*, создавая метрическую пульсацию, совпадающую с сильными долями двудольного такта. Данная ритмоформула проводится вплоть до самого конца произведения. На этом фоне появляется второй исполнитель с темой, которая первоначально принадлежала лидеру (!). Он по-своему неистовствует, ликует.

Произведение завершается звуком милицейского свистка (у третьего исполнителя), после чего лидер «выбрасывает смешной надувной шарик, который издает жалостный глоссандирующий звук». Создается впечатление, что внезапно исполненный танец раба случайно становится виден сотрудникам правоохранительных служб. После предупреждающего свистка вся вакханалия исчезает сама собой, исполнители разбегаются.

Такая сатира, доведенная до гротеска, производит сильное впечатление. Насмешка, псевдодрагизм, демонстрация социального неравноправия, переплетенные в одном клубке и вывод, приводящий к ... пшику, обыкновенной шутке (или розыгрышу?), все это похоже на спектакль, игру. Сценическое поведение участников, воспринимаемое как вызов, эпатаж, только усиливает впечатление от композиции.

Помимо этого разнообразный инструментарий, представленный в произведении, способствует раскрытию индивидуальности каждого исполнителя. Первый раздел представлен этническими китайскими инструментами, второй – европейскими. В. Ценова в работах, посвященных творчеству Софии Губайдулиной, обращает внимание на приверженность композитора к всевозможным сопоставлениям и контрастам.

В данном случае мы сталкиваемся не только со структурными, но и с инструментальными сопоставлениями. Помимо числовой символики, «Юбилеция» Губайдулиной сочетает в себе ряд других очень важных компонентов, способствующих самореализации ее ударников. Наслоение различных ритмических фигур, данных достаточно условно с ориентацией на «додумывание» со стороны участников. Весь музыкальный процесс направлен на ощущение своеобразной безудержного празднества в сочетании с трагичностью рабского бытия. И, конечно

РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ В ПРОЦЕССЕ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА НА УРОКАХ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

же, такую необычную атмосферу могут воплотить исполнители, обладающие своим собственным видением, переживанием процесса. Такой контраст образов придает композиции оттенки гротеска, пафосности, вычурности.

Подведем некоторые итоги. Сочетание театрально-сценической направленности очевидно: импровизационность, заложенная в партии каждого участника, постоянные изменения инструментария для создания разных образов, пространств, наличие танцующего лидера группы с колокольчиками на плечах и изображающего раба. Развитие не только музыкальной, но и социальной сфер, демонстрация контраста сословий, как признака инструментального театра – все это мотивирует исполнителей к показу своего собственного понимания композиции, раскрытию творческого начала.

Традиционно способности рассматриваются психологической наукой как индивидуальные особенности, свойства-качества личности, отличающие одного человека от другого и определяющие успешность выполнения им какой-либо деятельности.

Музыкальные способности изучаются психологами более 150 лет. Но в настоящее время не существует единой точки зрения ни на их природу и структуру, ни на содержание основных понятий, при помощи которых психологи описывают музыкальные способности.

Начало исследованиям в области музыкознания, посвященным музыкальным способностям, было положено профессором Б. М. Тепловым в 40-х годах XX века. Теплов выделял три вида музыкальных способностей: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления, чувство ритма [7].

Существует много философских, психолого-педагогических и эстетических трудов по развитию музыкальных способностей. Приведем некоторые из них. Например, Н. А. Ветлугина выделяет два вида музыкальных способностей: ладовое чувство и чувство ритма [3]. Неким обобщением исследований в области музыкальных способностей стала работа К. В. Тарасовой, в которой музыкальные способности разделяются на **сенсорные**, включающие музыкальный слух и чувство музыкального ритма, и **интеллектуальные**, включающие музыкальную память, музыкальный интеллект, музыкальное воображение [6].

На современном этапе в музыкальной психологии выделяются такие музыкальные способности, как интонационный слух; чувство ритма; аналитический слух.

«Представление о том, что триединство музыкального слуха, чувства ритма и музыкальной памяти составляет сущность музыкальных

способностей и гарантирует при наличии хорошего руководства блестящие музыкальные достижения, утратило господствующее положение как среди психологов, так и среди музыкантов. Все большее число специалистов склоняется к тому, что музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память – это необходимые, но недостаточные условия успешной музыкальной деятельности. На базе этих качеств может развиваться музыкальная одаренность, но может и не развиваться, – пишет Д. К. Кирнарская. – В настоящее время на первый план выходит изучение музыкально-художественных, творческих способностей» [4].

Способности существуют и рассматриваются только в русле конкретной деятельности человека, в нашем случае, в музыкальной деятельности, соответственно их формирование идет в процессе обучения и воспитания, т. е. приобретения знаний и умений. Соответственно, необходимо определить на каком материале и каким образом формируются и развиваются основные музыкальные способности, какие с ними связаны знания, умения и навыки, как способности влияют на формирование профессиональных качеств музыканта. В работе рассматривается начальный этап развития способностей на примере учащихся музыкальной школы в процессе занятий в классе по специальности.

Так, музыкальные способности – это индивидуально-психологические особенности личности, определяющие успешность выполнения какого-либо одного или нескольких видов деятельности. Различают общие и специальные музыкальные способности. К основным музыкальным способностям относятся необходимые для всех видов музыкальной деятельности, такие как:

- ладовое чувство, как способность переживать сопряжения звуков как выразительные и содержательные;

- слуховые представления, как способность воспроизводить в уме ранее услышанную музыку, что является основой для развития музыкального воображения и мышления, формирования музыкального образа;

- чувство ритма, как способность воспринимать, переживать, точно воспроизводить и создавать новые ритмические сочетания.

К общим музыкальным способностям относятся психомоторные способности и образная память.

Комплекс музыкальных способностей, необходимых для успешного занятия музыкальной деятельностью, объединяют в понятие «музыкальность».

Кроме музыкальности, у человека наличествуют более общие способности, которые проявляются в музыкальной деятельности. Это творческое воображение, вдохновение, творческая воля, внимание, т. е. способности, присущие многим творческим профессиям.

Способности зависят от природных (врождённых) задатков и развиваются в процессе воспитания и обучения, они являются динамичными, т. е. постоянно развивающимися, и проявляются только в деятельности, создаются и развиваются в определенном виде деятельности.

Наличием способностей объясняется быстрое овладение учащимися знаниями, умениями и навыками в музыкальной деятельности, но сами способности не сводятся к этим понятиям. Способности, как свойства личности, в процессе развития формируют строго определённые знания, умения и навыки. Так, например, наличие образной и ассоциативной памяти способствует быстрому и качественному усвоению знаний, развитию музыкального воображения и мышления. Наличие психомоторных способностей положительно влияет на развитие исполнительских умений и навыков, выработку точно скоординированных движений. Развитые слуховые представления – способность, влияющая на умение формировать художественно-звуковой образ и постижению музыкальной формы

Рассматривая подробно основные музыкальные способности и методы их развития, обратимся к начальным классам музыкальной школы, где закладываются основы музыкальности.

В начальных классах ДМШ педагог старается быстрее обучить ребёнка нотной грамоте, забывая при этом, что музыка – это, прежде всего, язык общения. Например, маленький ребёнок, ещё не умеющий говорить, может хорошо выражать свои чувства и пожелания.

Как правило, нотные знаки ученик плохо соотносит с клавиатурными представлениями и игровыми движениями, все это не вызывает у него положительных эмоций, т. к. никто из родителей современного ученика не занимается его подготовкой. При весьма бедном багаже ученика преподаватель младших классов вынужден заниматься обна-

ружением его элементарных задатков, развитием способности к музыкальным занятиям, и, конечно, прежде всего, – развитием слуховых представлений.

Ф. Э. Бах, Х. Шуберт, А. Гензельт и другие писали о необходимости чтения с листа, во второй половине 19 века эта дисциплина была включена в программы почти всех музыкальных учебных заведений и в России, и зарубежом.

В настоящее же время чтению с листа, например, в учебном плане детских музыкальных школ по классу баяна отводится лишь 0, 5 часа в неделю на каждого учащегося во 2, 3 и 4 классах, хотя баян имеет конструктивные особенности, особенно сложные для ребенка:

- две клавиатуры, звуки которых находятся в разных звуковысотных соотношениях. Так, в правой клавиатуре – хроматический звуко-ряд, построенный зигзагообразно в трёх рядах клавиш, а в левой – звуки располагаются по кварто-квинтовому кругу. Наличие двух систем расположения звуков на баяне обуславливает формирование определенного мышления баяниста с двумя видами условно-рефлекторных связей, которые будут управлять движением пальцев;

- алогичность клавиатуры баяна весьма осложняет образование музыкально-слуховых представлений маленьких баянистов;

- ребенок не видит перед собой клавиатуры, ему трудно попасть на очень маленькую площадь кнопки, когда учится читать ноты, воспроизводить их на инструменте.

Исходя из вышесказанного, важно развить способность представлять музыку без воспроизведения звуков до игры на инструменте. Доигровой период важен еще и тем, что развивает воображение юных музыкантов. Для этого на первом этапе используются песенки программно-изобразительного характера, с содержанием, точно соответствующим названию.

Чтобы привлечь ученика в сферу творчества, чтобы песенку он представлял как свою, необходимо сочинить с его участием подтекстовку этой песенки, что поспособствует визуализации музыкального образа. Для примера мы использовали детскую песенку «Кукушка».

Если начальные такты несут характер звукоподражания крику лесной птицы, то в дальнейшем происходит формирование отношения ученика к образу и выражение этого отношения музыкальными сред-

1. **КУКУШКА**
В темпе вальса

Musical score for 'Кукушка' (1). It consists of a treble and bass clef system. The treble clef has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

Musical score for 'Кукушка' (1) continues. The treble clef has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. To the right is a black and white illustration of a cuckoo bird perched on a branch.

2. **КУКУШКА**
В темпе вальса

Musical score for 'Кукушка' (2). It includes lyrics under the treble clef: 'Ку - ку Ку - ку слышно в ле - су То на по - ля - не то в гни - лых ча - ще'. The treble clef has a melody with some notes beamed together. The bass clef has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. There are markings '2' and '3' above the treble clef staff.

Musical score for 'Кукушка' (2) continues. The treble clef has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. To the right is a black and white illustration of a cuckoo bird perched on a branch.

3. **КУКУШКА**
В темпе вальса

Musical score for 'Кукушка' (3). It consists of a treble and bass clef system. The treble clef has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. There is a double bar line in the middle of the score.

Musical score for 'Кукушка' (3) continues. The treble clef has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

ствами. Такая работа формирует музыкальное мышление ребёнка, закладывая основу его музыкальности.

На следующем этапе работы над песенкой её нужно представить ученику в таком графическом виде, чтобы была понятна структура и форма произведения. На одной нотной строчке должно располагаться только одно предложение, соответствующее, как правило, одной строчке стихотворного текста. Тогда даже неподготовленному ученику будет видно: три строчки – трёхчастная форма, четыре строчки – четырёхчастная. Кроме того, такое компактное расположение позволяет увидеть варьированность нотного текста, те отличия, на которые в первую очередь и стоит обращать внимание при чтении с листа.

Чтение с листа после предварительного ознакомления с нотным текстом должно обязательно идти под руководством преподавателя, который максимально концентрирует внимание учеников, что особенно важно в младших классах.

Педагог должен также к началу исполнения пьесы на инструменте познакомить ребенка с её характером, музыкальным образом, формой и игровыми приёмами, необходимыми для её звукового воплощения. Такая совместная работа с учителем, включающая и выбор пьесы, и сочинение текста способствует эмоциональному подъёму к моменту исполнения.

Необходимо отметить, что чтение с листа способствует быстрому, всестороннему знакомству с большим количеством музыкальных произведений, формируя художественный вкус и исполнительский стиль, расширяя концертный репертуар.

Развитие музыкальных способностей связано не только с накоплением количественного объёма прослушанной и сыгранной музыки, но и с пробуждением потребности к собственному творчеству, возникновением ассоциативных связей с поэзией, чувственным восприятием природы и произведений искусства.

Литература

1. Андреев О. А. Учимся читать быстро. М. , 2008.
2. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. М. : Классика – XXI, 2007.

3. Ветлугина Н. А. Музыкальное воспитание в детском саду. М.:Просвещение, 1981.
4. Кирнарская Д. К. Современные представления о музыкальных способностях // Вопросы психологии. 1988. № 2. С. 129–137.
5. Монтессори М. Мой метод. М. , 2005.
6. Тарасова К. В. Музыкальность и составляющие её музыкальные способности //Музыкальный руководитель. 2009. № 5
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. : Педагогика, 1985.

Екатерина Пекушикина

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ С. ПРОКОФЬЕВА «ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ К. БАЛЬМОНТА», ор. 36: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО ПРОЧТЕНИЯ

«Поэт открыт душою миру, а мир наш солнечный, в нем вечно совершается праздник труда и творчества, каждый миг создается солнечная пряжа, – и тот, кто открыт миру, тот, всматриваясь внимательно вокруг себя в бесчисленные жизни, в несчетные сочетания линий и красок, всегда будет иметь в своем распоряжении солнечные нити и сумеет соткать золотые и серебряные ковры.»

К. Д. Бальмонт¹.

Темой статьи является жанр *стихотворения с музыкой*, который появился в конце XIX века², но особую популярность приобрел в начале XX века. Популярен он и до сих пор: композиторы по сей день пишут не столько романсы, сколько стихотворения с музыкой. В конце XIX – начале XX века к этому жанру обращались такие композиторы как С. Рахманинов, И. Стравинский, Н. Мясковский, Н. Метнер, М. Гнесин, С. Прокофьев, Н. Обухов (в вокальных циклах). Во второй половине XX века – Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Гаврилин, С. Слонимский, Р. Щедрин, Э. Денисов, Б. Чайковский, Ю. Фалик. В наше время – В. Рябов, В. Вишневский, Г. Дмитриев.

Несмотря на популярность жанра, он продолжает оставаться недостаточно изученным.

¹ Интернет-ссылка: «Прокофьев, солнцезвонкий скиф...»: К истории четырех сонетов К. Д. Бальмонта (1921г.) [9] 16. 03. 2015.

² Принято считать, что родоначальником жанра стихотворения с музыкой был Г. Вольф.

Отвечает ли законам жанра стихотворение с музыкой? Можно предположить, что отвечает, так как имеет повторяющиеся признаки. Музыкальный язык стихотворения с музыкой, прежде всего, отличается от музыкального языка романса (в классическом его понимании) повышенным вниманием композитора к слову.

Основную роль для стихотворений с музыкой в отечественной культуре начала XX века играют поэты-символисты. На их стихи писали Н. Мясковский, С. Прокофьев, Н. Метнер, С. Танеев, Р. Глиэр, А. Крейн, М. Гнесин. Известно, что журнал того времени «Музыка» издавал стихи, созданные специально для композиторов³. Например, известный 38 опус С. Рахманинова написан на стихи символистов: А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, К. Бальмонта. Символисты значительно расширили образный спектр стихотворений, а также экспериментировали со словом, расширили фонетическую и лексическую стороны поэтического слова. Композиторы вслушивались в «музыку речи»⁴, относились к слову, его деталям с большим вниманием.

Данный жанр мы рассматриваем на примере камерно-вокального творчества С. Прокофьева. В этом жанре написаны: цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой», а также целый ряд камерно-вокальных сочинений композитора: Два стихотворения для женского хора и оркестра на слова К. Бальмонта, ор. 7, Два стихотворения А. Апухтина и К. Бальмонта для голоса с ф-п., ор. 9, Пять стихотворений для голоса с ф-п., ор. 23, и др. Для данной статьи примером жанра является вокальный цикл «*Пять стихотворений К. Бальмонта*».

Творчество *Константина Бальмонта (1867 – 1942)* – одного из основоположников русского символизма было очень популярным в начале XX века. Он стоял у истоков поэзии Серебряного века и своим творчеством сильно повлиял на развитие литературы в целом: почти все крупные русские поэты прошли через его влияние. По мнению Иннокентия Анненского, его поэзия «заставила русского читателя думать о языке как об искусстве»⁵. Одна из главных заслуг поэта – сближение его стихов с музыкой, поиск новых типов взаимодействия. Сам он говорил о своей поэзии следующее:

³ См. об этом в книге В. Васиной-Гроссман «Русский классический романс XIX века» [2].

⁴ Данное словосочетание принадлежит В. А. Васиной-Гроссман [2, с. 304].

⁵ Цит. по: Л. Будникова «Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века» [1, с. 3].

«...певучесть моего стиха стала общей чертой позднейших поэтов»⁶. Природа (одна из важнейших тем поэзии символистов) у Бальмонта – идеальный мир, где господствуют любовь, гармония и красота⁷.

Именно с поэзией Константина Бальмонта связано появление жанра стихотворения с музыкой в отечественной музыке. На это указывает Л. Будникова в своей диссертации «Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века»⁸. Поэт считал, что музыка – это основа творчества, стремился к тому, чтобы его стихи «звучали».

«Певучая» и «музыкальная» лирика поэта вдохновляла многих композиторов, на его слова создавались произведения различных жанров – романсы, хоры, кантаты. К творчеству Бальмонта обращались С. Прокофьев, С. Рахманинов, С. Танеев, Н. Мясковский, И. Стравинский, Р. Глиэр, А. Аренский.

К. Бальмонта и С. Прокофьева связывала тесная дружба на протяжении долгого времени⁹. Прокофьев был представлен Бальмонту в ноябре 1916 года¹⁰, накануне нового исполнения «Скифской сюиты». Поэт же посвятил Прокофьеву стихотворение «Ты солнечный богач».

Поэзией Бальмонта Прокофьев увлекся еще учась в консерватории, написав музыку для женского хора на стихотворения «Лебедь» и «Волна»¹¹. В свою очередь, Бальмонт относился к композитору по-отечески, отзывался о нем очень тепло. Для Бальмонта Прокофьев – солнечный «непобедимый скиф»¹².

⁶ Интернет-ссылка: Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Бальмонт [4] 15. 03. 2015.

⁷ Об этом пишет Е. Потяркина в своей статье «К. Д. Бальмонт и С. С. Прокофьев» [7] 30. 03. 2015.

⁸ См об этом в диссертации Л. Будниковой «Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века» [1, с. 3].

⁹ Они перестали общаться, т. к. Бальмонт повернул против «страждущей родины» (как он сам выражался), цит. по: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, исследования» [11, с. 51].

¹⁰ Знакомство состоялось 28 октября (10 ноября). Подробности см. в книге И. Вишневецкого «Сергей Прокофьев» [3, с. 685].

¹¹ См. об этом Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Бальмонт [4] 16. 03. 2015.

¹² Цит. по: Будникова Л. И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века [1, с. 14].

На стихи Бальмонта Прокофьев написал следующие сочинения:

Пять стихотворений К. Бальмонта, ор. 36; Два стихотворения для женского хора и оркестра, ор. 7; Кантата «Семеро их», ор. 30; Два стихотворения А. Апухтина и К. Бальмонта для голоса и фортепиано ор. 9; Пять стихотворений для голоса с фортепиано, ор. 23. Слова В. Горянского, З. Гиппиус, Б. Верина, К. Бальмонта и Н. Агнивцева.

Одним из любимых музыкальных произведений Бальмонта была «Скифская сюита» Прокофьева (1915). В 1918г на слова халдейского сказания «Семеро их» (в переводе Бальмонта), композитор сочинил кантату. «...Это какой-то огненный вихрь, это вулканическое безумие...». Дружба поэта и композитора продлилась вплоть до 1933 года, пока Прокофьев не вернулся на родину.

Прокофьев очень внимательно относился к Бальмонту и его творчеству. Используя его стихи, композитор всегда стремился узнать мнение поэта, убедиться в соответствии своих творческих замыслов. Особенно важна духовная общность двух творцов, проявившаяся в особом мистицизме, занимающем большое место в эстетике Бальмонта и Прокофьева. Прежде всего, это «стихия заклинательности», существующая у обоих. Вокальный цикл «Пять стихотворений К. Бальмонта» – яркий пример их творческого взаимодействия.

Цикл «*Пять стихотворений К. Бальмонта*» ор. 36 был написан в 1921 году во Франции. Именно в это время поэт и композитор активно общались. Прокофьев писал в своем дневнике: «В нескольких километрах от меня, тоже у океана, жил Бальмонт, что повело к сочинению пяти романсов ор. 36 на его стихи, из которых некоторые были старые, а другие, как «Бабочка», тут же написанные...»¹³. Цикл был посвящен жене композитора – певице Лине (Любере) Прокофьевой, которая стала первой исполнительницей¹⁴. В цикл вошли следующие стихотворения: «Заклинание воды и огня», «Голос птиц», «Бабочка», «Помни меня (малайский заговор памяти)» и «Столбы».

В образном строе стихотворений каждая деталь имеет особое значение. «Звуковую тайну поэзии как волшебства» Бальмонт видел в том, что «вопли ветра, звериные крики, пенье птиц и шелесты листьев гово-

¹³ Цит. по: С. Прокофьев. «Дневники» [10, с. 51].

¹⁴ Лина Любера (она же Каролина Кодина; далее – Лина Прокофьева) – первая жена композитора.

рят через человеческие слова, придавая им двойное выражение»¹⁵. Каждое стихотворение имеет собственный образный строй.

Первое стихотворение «*Заклинание воды и огня*» наполнено образами света, тишины (часто повторяются слова «Иди тихонько»), воды, огня и природы. Частое повторение слов таких как: «Иди тихонько», «Тот, кто-то», «свети» и «следи» используется для усиления эффекта «заклинательности».

Во втором стихотворении «*Голос птиц*» представлены образы природы (весна, раскат, гнезда), пения птиц. Главную роль играет образ любви.

Третье стихотворение «*Бабочка*» – содержит внутренний контраст: от образа лёгкой желтокрылой бабочки и ее приветствия до «темных ночей» и «души рассеченной мечом».

Четвертое стихотворение «*Помни меня (малайский заговор памяти)*» содержит образы дома, семьи, природы. Это заклинание-заговор, но более мрачное, чем первое («*Заклинание воды и огня*»). Поэт обращается к сфере памяти, эмоционально и призывно (повторяются слова «вспомни, вспомни, вспомни!»). Также присутствуют религиозно-философские образы: душа, любовь и время. Это стихотворение высоко оценил Н. Я. Мясковский.

Пятое стихотворение «*Столбы*» представляет собой мрачную картину. В нем даны образы черного моря, рабов, гробов, зимы и осени, судьбы, мольбы. Заключительные слова стихотворения: «безгласность» и «враждебность». Это пессимистичная картина.

Общая драматургия цикла исходит из самих стихотворений – от начальных мистических «*Заклинания воды и огня*» и «*Голоса птиц*» до трагического и пессимистичного «*Столбы*». В целом, цикл имеет нисходящую направленность, также как и цикл на слова А. Ахматовой оп. 27.

Есть объединяющие слова, которые осуществляют смысловую связь между стихотворениями цикла. Можно выделить образы света и цвета, природы, человеческих чувств, стихий и времен года. Например, образ света является одним из ключевых в первом стихотворении «*Заклинание воды и огня*». В стихотворении «*Бабочка*» он представлен как «жаркий луч» («и забылась в дремоте под жарким лучом»). В четвертом стихотворении «*Помни меня*» – образы солнца и сверкающих огней. Цвет – образ

¹⁵ Цит. по: Петрова Т. С. Поэт солнца и волшебных звуков (К. Бальмонт и С. Прокофьев) [6, с. 53].

белого камня в первом. В «*Бабочке*» – желтокрылая бабочка, стяги узорные, ночи людские и черные. В «*Столбах*» – черный цвет: черное море, столбы. Образы природы объединяют все стихотворения (вода и огонь, птицы, бабочка, природные стихии и др.). Человеческие чувства, любовь и счастье показаны в стихотворениях «*Голос птиц*» и «*Помни меня!*». Природные стихии – «*Заклинание воды и огня*» (огонь и вода), «*Голос птиц*» (весенний первый гром, раскат, голубая высь), «*Помни меня!*» (гром, ветер,) «*Столбы*» (море, зимы, осень, каменные столбы). Присутствуют также пары-образы – солнце и луна, ласточка и соловей и другие.

Рассмотрим основные музыкальные признаки жанра стихотворения с музыкой.

В музыке выделяется речитативно-декламационный тип мелодики. Мелодия приближена к речи. Важную роль играют многочисленные остановки и паузы в мелодии. Однако, поэзия в музыке распета, что близко к творчеству М. П. Мусоргского.

Например, в первом стихотворении «*Заклинание воды и огня*» в мелодии использованы частые интонационные повторы, напоминающие заклинание (Нотный пример 1). Во втором стихотворении «*Голос птиц*» мелодия наполнена хроматическими элементами, а также восходящими и нисходящими поступенными движениями, которые сочетаются с различными скачками (чаще квартовыми и секстовыми, Пример 2). В третьем и четвертом стихотворениях «*Бабочка*» и «*Помни меня*» также присутствуют квартовые скачки и хроматическое движение, в «*Помни меня*» добавляется репетиционное движение на одной ноте. В стихотворении «*Столбы*» объединяются все данные ранее типы мелодического движения, но скачки более широкие (интервалы септимы и октавы).

По сравнению с жанром романса существенно увеличивается роль фортепианной партии – ее можно исполнить как отдельную пьесу, в ней развит собственный тематизм, но главное – полифоническая фактура. Часто партия фортепиано колористична и звукоизобразительна, например в «*Голосе птиц*» и «*Бабочке*».

Форма каждого стихотворения получает сквозное развитие. В целом, для стихотворений характерна сложная трехчастная форма, имеющая черты рондальности и строфичности. Исключением является третье стихотворение «*Бабочка*», где форма контрастная двухчастная. Это связано с драматургическим значением номера – стихотворение является

ся переходным от светлых образов к темным¹⁶. Этот переход мотивирует строение данного стихотворения.

Большую роль играет оstinato как в музыке, так и в поэзии. Например, в стихотворении «Заклинание воды и огня» повторение фразы «Иди тихонько» соответствует ритмо-остинатная группа:

Пример №1 С. Прокофьев «Заклинание воды и огня».

Музыкальный пример №1 из произведения С. Прокофьева «Заклинание воды и огня». На изображении представлены вокальная партия и фортепиано. Вокальная партия имеет ритмический рисунок, повторяющийся в течение произведения. Лирика на русском и французском языках: «э - том бе - ре - гу. И - ди ти - хонь - ко. / toute cette robe - seure. Mar - chons en si - len - ce.»

Оstinatное движение также используется в стихотворении «Голос птицы»: здесь оно представлено в виде постоянной пульсации шестнадцатых в различных ритмических группах. В аккомпанементе «Бабочки» наряду с непрерывным движением восьмых используется такой прием, как органнй пункт, а также протяженные залигованные аккорды (на протяжении второй части формы произведения):

Пример №2 С. Прокофьев «Бабочка».

Музыкальный пример №2 из произведения С. Прокофьева «Бабочка». На изображении представлены вокальная партия и фортепиано. Вокальная партия имеет ритмический рисунок, повторяющийся в течение произведения. Лирика на русском и французском языках: «и за - бы - лась в дре - мо - те под жар - ким лу - чом. / tu te perds dans un re - ve sous un ra - yon brülant.»

¹⁶ Таким же «переходным» является стихотворение «Память о солнце» из цикла «Пять стихотворений А. Ахматовой» ор. 23.

В стихотворении «Помни меня» оstinato проявляется в органнх пунктах и в рефренном повторе слов:

Пример №3 С. Прокофьев «Помни меня! (Малайский заговор памяти)».

Музыкальный пример №3 из произведения С. Прокофьева «Помни меня! (Малайский заговор памяти)». На изображении представлены вокальная партия и фортепиано. Вокальная партия имеет ритмический рисунок, повторяющийся в течение произведения. Лирика на русском и французском языках: «Где - то. По - ло - жи е - го в рот, на - сла - дись, / Goute la frai - cheur de la fleur de cette feuille.»

Пример №4 С. Прокофьев «Помни меня! (Малайский заговор памяти)».

Музыкальный пример №4 из произведения С. Прокофьева «Помни меня! (Малайский заговор памяти)». На изображении представлен фортепиано с непрерывным движением шестнадцатых нот.

Заключительное стихотворение «Столбы» сочетает в себе три типа оstinato: а) четверти (на границах формы) б) пульсация шестнадцатых в) пунктирное движение. Здесь также добавляется элемент синкопы:

Пример №5 С. Прокофьев «Столбы».

Музыкальный пример №5 из произведения С. Прокофьева «Столбы». На изображении представлены вокальная партия и фортепиано. Вокальная партия имеет ритмический рисунок, повторяющийся в течение произведения. Лирика на русском и французском языках: «Или - дут, за - бро - дат / Elles s'écartent, elles hé - si - tent, / и у - па - дут, и у - па - дут, устанут - / elles s'écartent de faire, font quelques pas et, lassés de»

В целом, оstinato используется как принцип сквозного развития, объединяющий элемент цикла.

Множество тонких ладовых процессов – один из основополагающих признаков жанра. Например, в стихотворении «Голос птиц» по очереди проходят такие тональности как E-dur и Es-dur. Постоянные обновления и изменения создают эффект скольжения интонации, она обогащается множественными оттенками звучания и становится близкой к речи:

Пример №6 С. Прокофьев «Голос птиц».

Пример №6 С. Прокофьев «Голос птиц».

143

Анализ жанра стихотворений с музыкой открывает много С. Прокофьева, больше известного как лучезарного «Моцарта» своего времени. В вокальных циклах на стихи поэтов-символистов он проявил себя как композитор экспрессивного, порой экзальтированного восприятия мира (впрочем, как и В. А. Моцарт в своих сочинениях).

Литература:

1. Будникова Л. И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века. Автореф... доктора филологических наук. Москва, 2007.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М. : «Издательство академии наук СССР», 1956.
3. Вишневецкий, И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009.
4. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Бальмонт. М. : Молодая гвардия, 2014. Интернет-ссылка: file:///E:/molchanova_n_kupriyanovskii_p_balmont. fb2.
5. Петрова Т. С. «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта: Сб. статей. Иваново: Издатель Епишева О. В., 2012.
6. Петрова Т. С. Поэт солнца и волшебных звуков (К. Бальмонт и С. Прокофьев). – Иваново: Издатель Епишева О. В. , 2012. (Специальный выпуск научно-популярного и литературно-художественного альманаха «Солнечная пряжа»).
7. Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и С. С. Прокофьев//Из наследия композиторов XX века, вып. 5, – М. , 2005. Интернет-ссылка: <http://refdb.ru/look/1963447.html>.
8. Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX – XX веков. Автореф... кандидата искусствоведения. Москва, 2009.
9. Прокофьев, солнцезвонкий скиф...»: К истории четырех сонетов К. Д. Бальмонта (1921г). Интернет-ссылка: <http://balmontoved.ru/almanah-solnechnaja-prjazha/vypusk-4/nashi-publikatsii/158-prokofev-solntsezvonkij-skif-k-istorii-chetyryoh-sonetov-kd-balmonta-1921-g.html>.
10. С. Прокофьев, Дневник, 1921.
11. С. С. Прокофьев. Материалы, документы, исследования. Гос. Муз. Изд. , 1956.

АМБИЕНТ-КОМПОЗИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИРАИДЫ ЮСУПОВОЙ: «ПОЛИКОРДИЯ» ДЛЯ БЕСПЕДАЛЬНОЙ АРФЫ, ВИОЛОНЧЕЛИ, РОЯЛЯ И ФОНОГРАММЫ

Композиция посвящена Петру Кирилловичу Кондрашину – выдающемуся звукорежиссеру, педагогу. Он записал это сочинение, как и многие другие, за 15 лет сотрудничества с композитором.

Ираида Юсупова сказала о себе: «Я всегда стремилась ходить там, где никто не ходит...». И это действительно так... Пытаясь двигаться вперед, слушая и изучая ее композиции, мы поражаемся смелости мысли, свежести художественных решений. В каталоге творчества Юсуповой – многообразие жанров: камерная, вокальная, хоровая, инструментальная музыка; электроакустические, сценические и мультимедиа постановки. В этом композиционном поле можно выявить специфическую направленность, отличающую «идиостиль» композитора, – цикличность, а точнее *гиперцикличность*.

Какие же это произведения? Вслед за автором, назовем их: «Птицы» для беспедальной арфы, рояля и электроники (1999); «Мефисто-сад. Времена года» для оркестра и электроники (1995), «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах» для различных составов в зависимости от основной «сущности» (2008). Примечательно, что в такого рода «собрания» входят не только музыкальные композиции, но и фильмы с одноименным названием. Так, в цикл «Птицы» входит фильм «Птицы», а в цикл «Прекрасные сущности в прекрасном амбиенте» входит фильм «Амбиент». *Гиперциклы* создаются и по сей день, открывая новые пути, новые возможности....

Мы сталкиваемся с новой терминологией, вводимой композитором, и несколько слов по этому поводу нам хотелось бы сказать. И. Юсупова применяет понятие «*мегацикл*»¹. В такого рода мегациклы

она вовлекает не только вокально-инструментальные пьесы, но и крупные медиа-композиции.

Так, отвечая на вопрос, что есть «*медиа-опера*» как новый вид искусства, И. Юсупова подчеркнула следующее. «Медиа-опера в моём понимании (в России я первой объединила эти два слова применительно к собственному творчеству) – жанр медиа-арта...», в котором 1) основой синтеза является музыкальная композиция, 2) материал организуется по принципам музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, обогащается драматургическими принципами других областей искусства...»².

Важной составляющей идиостиля Юсуповой является при этом понятие «амбиента». «Эмбиент (англ. ambient – окружающий) – жанр электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра. Эмбиент часто характеризуют атмосферным, обволакивающим, ненавязчивым, фоновым звучанием»³. Амбиент, фон, окружение – все это фигурирует в музыке Юсуповой как ведущая категория, являющаяся необходимым «персонажем» целостной композиции.

Наиболее ярко это проявляется в цикле «*Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах*». Перечислим их: «Прекрасные терменвоксы в прекрасных амбиентах» для 2 терменвоксов, гобоя, струнного квартета и рояля (2008), «Прекрасная скрипка в прекрасном амбиенте» для барочной скрипки и барочного ансамбля (2008), «Прекрасная арфа в прекрасном амбиенте» для беспедальной арфы и ансамбля старинной музыки (2008), «Прекрасные Дидоны в прекрасном амбиенте. Последний сон Пёрселла», китч-штюк на тексты Нахума Тэйта, Джона Драйдена, Вилли Мельникова для 2 контратеноров, камерного хора и барочного ансамбля (2009), «Прекрасные континуумы в прекрасных амбиентах», концерт для виолончели, рояля и органа с камерным оркестром (2010), «Прекрасные ивы в прекрасном амбиенте» для беспедальной арфы с камерным оркестром (2010), «Прекрасные голоса в прекрасных амбиентах», композиция для струнного квартета и фонограммы (2010), «Прекрасные сэмплы в прекрасных амбиентах», композиция памяти и в честь Бенджамина Бриттена для гобоя, скрипки, альты, виолончели и рояля (2012), «Прекрасные звуки в прекрасных амбиентах», композиция для гобоя и рояля (2012), «Прекрасные слова в прекрасных амбиентах». Кантата на слова

² Там же. <http://starland.ru/iraida-yusupova-kompozitor>

³ <http://traditio-ru.org/wiki/Эмбиент>

¹ Юсупова И. <http://starland.ru/iraida-yusupova-kompozitor>

Германа Виноградова для смешанного хора, 3 солистов, органа, рояля и струнного ансамбля (оркестра) (2013). Но мы рассмотрим композицию для беспедальной арфы, виолончели, рояля и фонограммы – Поликордия (2001), – которая показательна в плане предвосхищения будущего гиперцикла. Произведение, казалось бы, при внешней простоте глубоко концептуально. Его смысловой, содержательный компонент дешифруется не столько наименованием произведения, которое довольно загадочно, энигматично, но и модусом высказывания композитора. И, в этом плане, немалая роль отведена вокальному началу и тексту. Голос, который появляется на фонограмме ближе к концу композиции (а точнее, на 12 минуте произведения – всего в нем 19 минут) в партитуре не записан. Композитор его сознательно не публикует: «Кроме этого, есть ещё и фонограмма, которую я не расшифровываю в официальных нотах, дабы не было соблазна её переписывать»⁴.

Музыка, как и текст, говорит о глубинных переживаниях. Возвышенно-торжественная, глубоко проникновенная, эта ария-плач передает человеческие страсти и страдания. Через тонкую эмоциональную выразительность музыкального языка можно ощутить барочную интонационность, вернее, отдаленную аллюзию с ней. Этому способствует и музыкальный анбиент, расширяющий пространство/время, создающий впечатление сакральной отрешенности возвышенного чувства.

Такому восприятию «Поликордии» в значительной мере содействует техника «стихийной полифонии» (термин Юсуповой), и ни одно исполнение, по замыслу композитора, не сможет в точности повторить предыдущего исполнения. В основе «стихийной полифонии» – квазиполифоническое начало, которому нет пока определения в официальной терминологии.

Попытаемся охарактеризовать этот стилистический прием Ираиды Юсуповой. В самом начале сольная партия проводится у арфы, затем у виолончели, а последующие вступления включают в себя только «соло-элементы». Важно отметить, что «Поликордия» не имеет общей партитуры, отражающей графику всего произведения. Вместо партитуры имеется схема вступлений партий, обозначенных как «анбиент-элементы» и «элементы из соло», – которые повторя-

ются избирательно, в сочетаниях согласно воле исполнителей. Таким образом, форма произведения частично объясняется автором, а частично приходится на долю исполнителя. (Не напоминает ли это своеобразную алеаторику?)

В заключение, выскажем некоторые соображения об «идиостиле» Ираиды Юсуповой. Важно помнить заявление композитора: «У меня есть своё представление о концептуализме, в соответствии с ним – да, я концептуалист»⁵. Содержание и форма произведения представляется нам как воплощение принципов концептуализма сквозь призму черт минимализма. Последние видятся в репетитивности партий, «элементов-соло», «анбиент-элементов». Заметим, что нет «следов» эклектичности стилей – барочного и минимализма; напротив: мы слышим органичное воплощение концептуальной идеи автора.

Если расшифровать гармонические средства, составляющие соло и анбиент элементы, то нетрудно заметить их простоту и лаконичность. В гармонии –T-S-T; T-S-D-T- обороты; в фактурном решении – это трезвучия в широком расположении и поступенное движение к тонике. (Образуется контрапунктическое движение: разные партии играют одно и то же, но с различным ритмом).

И, несмотря на то, что произведение выполнено в вольно организованной технике, реципиент не ощущает на протяжении всего произведения ни диссонансов, ни дискомфорта звучания. Музыка гармонична и приятна, и, как это свойственно минимализму, в итоге медитативна и проникновенна.

Стоит отметить, как композитор мастерски избирает и сочетает тембры инструментов. Редчайшее звучание беспедальной арфы, пронизывающий тембр виолончели, добавление рояля и фонограммы, – все это создает неповторимое решение «тембрики» сочинения.

Ощущение, того, что мы находимся внутри какого-то виртуального пространства, воспроизведено уникальными средствами. Анбиент при всей своей многогранности и слиянии всех компонентов создает возвышенное, мистериальное и экзальтированное состояние.

«Поликордия» – как музыкально-семиотический знак созвучия сквозь призму многозвучия, – вот, что удалось воплотить Ираиде Юсуповой, художнику-концептуалисту, минимальными средствами.

⁴ Высказывание И. Юсуповой – из беседы с автором статьи.

⁵ Юсупова И. <http://starland.ru/iraida-yusupova-kompozitor>

ФОНОВАЯ МУЗЫКА В СФЕРЕ РАЗВЛЕЧЕНИЙ

Прежде, чем приступить к написанию статьи, я задала себе вопрос: каким наилучшим образом можно выразить повседневность с помощью музыки? На мой взгляд – это поставить музыку фоном.

Многие поколения композиторов создавали музыку, имитируя окружающую среду, используя средства звукописи. Также создавали они и музыку, не предназначенную для исполнения ради нее самой.

В XX веке, в связи с интенсивным развитием новых сфер человеческой деятельности – моды, торговли, спорта и т. д., потребность в создании фоновой музыки, т. е. музыки, предназначенной для внемузыкальных целей, значительно возросло. По сути, каждую из таких «музык» можно изучать отдельно, рассматривая ее выразительные свойства на уровне формы, ритма или фактуры. Однако в своем выступлении я ограничусь одной из разновидностей такой музыки – той, что звучит в клубах и является неотъемлемой частью клубной культуры.

Клубная культура имеет неоднозначное происхождение. Так называемыми клубными заведениями в начале XX века были, как известно, кабаре. Возьмём его за основу как заведение, созданное в развлекательных целях. С течением времени клубная культура преобразовывалась, – это зависело от многих факторов, в том числе и от музыки, которая звучала в этих заведениях.

В современном клубе мы слышим исключительно электронную музыку. А прародителем электронной музыки был Лев Термен, который создал терменвокс – первый электронный инструмент. После него стали появляться и другие электронные инструменты: волны Мартено, синтезатор, электрогитары и прочие. Таким образом, музыка в массовой развлекательной культуре произрастает из корней академического искусства и академического инструментария.

В дальнейшем электронная музыка прочно укоренилась не только в академической, но и в массовой культуре. Если академическое искусство было платформой для экспериментов со звуком и создания новых эффек-

тов, то в популярной культуре брался только электронный тембр (в настоящее время для этого есть термин «семпл») и создавались композиции с необычными эффектами-семплами. При этом, как правило, средства музыкальной выразительности – такие, как гармония, лад, темп – оставались традиционными. Главным условием всех этих параметров музыкальной выразительности были простота, ясность и лаконичность – все то, что в академической культуре характерно для минимализма.

Вернёмся к определению фоновой музыки. Что общего она имеет с клубом и клубной культурой?

Фоновая музыка появилась ещё в 20-30-е годы XX века, ее родоначальником был Эрик Сати. Именно ему принадлежат определения «меблировочная музыка», «музыкальные обои», «музыка для скуки». Все эти словосочетания точно описывают как предназначение фоновой музыки, так и её характер; иными словами, такая музыка не играет самостоятельной роли, становясь лишь «задним планом», сопровождением.

В клубной культуре музыку условно можно разграничить на два полюса: музыку дневную и ночную. Поскольку ночное время клубы ориентированы на танцы, то и музыка, звучащая ночью, носит, как правило, танцевальный характер. А в дневное время суток, когда работают бар и точка питания в клубе, звучит именно фоновая музыка. И её цели находятся в полном соответствии с определениями Сати. Например, цель «музыки для скуки» – устранение неловкой тишины, «музыкальные обои» – заполнение пространства, формирование стилизирования заведения.

Некоторые элитные клубы имеют отдельное помещение – зону отдыха, так называемый «чиллаут»¹.

Чиллаут принадлежит именно стилю фоновой музыки, расслабляющей, не привлекающей к себе внимания, органично вписывающейся в окружающее пространство. Направление было создано в 1990-е годы, поскольку в ночных клубах требовалось создать расслабляющую атмосферу в зонах отдыха и в неактивное время. Как правило, это электронная музыка в спокойном умеренном темпе, без резких движений ритма, с постоянными размеренными битами или без них. В Европе

¹ Термин «чиллаут» (chillout) в настоящее время имеет разное применение. В переводе означает «расслабляться», «остывать», «успокаиваться». Им называют стиль интерьера, помещение в клубе, а также музыкальный стиль, в котором озвучиваются эти помещения и сцена, на которой эту музыку могут исполнять.

«Chillout» является метафорическим обозначением лёгкой электронной и академической музыки.

Существует множество исполнителей в данном стиле, самым известным из которых является диджей *ATB (Andre Tenneberger)* – немецкий музыкант, саунд-продюсер, специализирующийся на электронной музыке.

Помимо ночных клубов, существует и другой тип заведений, также относящийся к сфере развлечений, – музыкальное кафе и джаз-кафе. В активное время в таких заведениях звучит популярная музыка в лаунж-обработке, джазовой обработке, а также известные джазовые стандарты. В неактивное время звучат записи выступающих там исполнителей.

В подобных местах всегда звучит тематическая музыка. Это связано либо с мероприятиями, которые там проводятся, либо с гастролями диджеев или группами. Есть также кафе, которые выпускают диски от имени заведения с музыкой исполнителей, выступающих в данном кафе. Среди наиболее известных назову, например, «Café del Mar», Ибица; «Hotel Costes», Париж. Авторское право на музыку в таких кафе принадлежит самим заведениям, соответственно, услышать ее можно только в этом кафе или на выпущенном CD.

Эта музыка, с одной стороны, является фоновой, так как исполняется в таких заведениях, куда люди приходят ради отдыха и развлечения. Но, с другой стороны, некоторые посетители приходят в такие заведения и ради самой музыки. Исполняется, как правило, в таких заведениях лёгкий джаз, популярная музыка в лаунж-обработке *lightmusic*².

Стили фоновой музыки в заведениях такого рода, на первый взгляд, не отличаются друг от друга. Однако на самом деле их очень много и они имеют разные черты. Для большей наглядности приведу таблицу с описаниями некоторых наиболее ярких направлений³.

Chillout	Жанр электронной музыки для отдыха и расслабления, мягкий стиль музыки среднего темпа. Возник в 90-х в «чилл-румме» танцевальных клубов, где нужна была музыка, отличающаяся от активной танцевальной. Жанры, связанные с Чиллаутом – трип-хоп, ню-джаз, эмбиент, хаус и другие поджанры даунтемпо. Мягкое техно, влияние восточной музыки и фламенко.
Lounge	Музыка, популярная в 50-60-х, должна вызывать у слушателя ощущение единообразия, спокойствия. Звучит в залах гостиниц, барах, казино. В настоящее время музыка имеет очертания стиля «ретро».
Downtempo	Переводится, как «заниженный темп». Это стиль в современной электронной музыке в медленном темпе с ломаными, как правило, синкопированными ритмами или даже полиритмией. Стиль близок к трип-хопу, но отличается от него менее давящей и депрессивной музыкальной атмосферой. Также схож с Ambient, однако, в отличие от него, имеет ярко выраженную ритмическую структуру, обладающую «гипнотическим» эффектом.
Трип-хоп	Стиль возник в 90-х годах. Характерные черты – медленный темп, чёткая басовая партия, использование семплов старых джаз-, соул- и поп-композиций. Также характерна депрессивное настроение музыки, которые создаёт вокал с отрешённым характером, иногда шёпот или приглушённый голос. Трип-хоп-музыка совмещает в себе элементы различных музыкальных жанров – смесь экспериментального хип-хопа, джаза, даба, рока, соулаи некоторых других стилей.
Ambient	Стиль атмосферной электронной музыки, основанный на модуляции звукового тембра. Характеризуется лёгким, текучим, ненавязчивым звучанием.
House	Электронная танцевальная музыка, возникшая в Чикаго в начале 80-х и к концу 80-х пришедшая в Европу. Её характеризуют повторяющийся ритм 4/4, синтезированные басы, ударные – драм машина или электронные барабаны, минималистичный ритм. Также есть множество направлений, в зависимости от лёгкости музыки
Techno	Также направление электронной танцевальной музыки. Содержит черты направлений фанк, электро, электро-джаз и другие. Для него характерен искусственный звук, механистичность, многократное повторение паттернов. В основном такую музыку можно услышать на рейвах ⁴ . Однако, черты данного стиля имеют и направления фоновой клубной музыки.

² Лёгкая оркестровая музыка, возникшая в XIX веке. «Менее серьёзная» форма западной классической музыки, рассчитанная на более широкую аудиторию, чем классические концертные композиции. Она предназначена для создания настроения и, как правило, такую музыку составляют небольшие композиции.

³ При составлении характеристик использованы данные электронной Википедии. См. : <https://ru.wikipedia.org/wiki>

⁴ Массовая вечеринка с выступлениями диджеев или других исполнителей электронной музыки.

Фоновая музыка в заведениях сферы развлечений, как правило, создаётся в указанных стилях. Но также в этих стилях пишется и обычная популярная музыка. Соответственно, фоновая музыка в клубах, кафе, барах очень схожа с популярной и практически не отличается от неё по музыкальным характеристикам. Однако в условиях фонового звучания ее восприятие становится совершенно иным.

Особого внимания заслуживает вопрос авторского права в области фоновой музыки. Конечно, за музыку известных исполнителей, звучащую фоном, идут авторские отчисления исполнителям и их продюсерам как за использование их собственности в коммерческих целях. Однако если звучит музыка, написанная по заказу специально для данного заведения, – авторское право будет принадлежать автору или компании, занимающейся созданием фоновой музыки. Есть ещё один вариант авторства, более сложный, когда авторское право принадлежит не конкретному физическому лицу или фирме-продакшн, а заведению, в котором исполняется музыка. Заведению также может принадлежать авторство, если оно выкупило авторское право у производителя. В другом случае – музыкальные кафе, как было сказано ранее, имеют собственный лейбл, выпускают диски от имени данного заведения, например, как ранее упомянутое «Café del Mar» на Ибице.

Несомненно, стиль фоновой музыки подбирается под стиль заведения. Каждая среда обитания диктует свой собственный стиль музыки. Не всегда та или иная фоновая музыка наделена яркими авторскими чертами. Здесь мы сталкиваемся с определённой градацией. Чем больше в музыке выражена индивидуальность, тем более она причастна к какому-либо стилю (заведения, интерьера или композитора/исполнителя). В этом случае она перестаёт отвечать характеристикам фоновой музыки. И наоборот, чем менее индивидуальна музыка – тем больше она соответствует роли фона. Вопрос персонификации фоновой музыки остаётся нераскрытым и одним из самых сложных. Происходит ли намеренное стирание авторства, или всё-таки фоновая музыка должна обладать авторскими чертами? Является ли авторское начало в фоновой музыке критерием профессионализма? – все это вопросы, требующие специального исследования.

Между тем, клубная культура настолько органично вписалась в современную жизнь мегаполиса, что стала одной из сторон повседневной

реальности. Клубная музыка, даже просто звучащая в наушниках, завоевывает все большее пространство. Так что вполне можно признать: музыка, ставшая мебелью, обоями, фоном повседневности – один из феноменов современности. И все же она остается музыкой, а потому требует внимания и изучения.

ВЛАДИМИР ПАНКОВ И ПУЛЬС САУНДРАМЫ

Пульс для человека – это неотъемлемая биологическая категория. В любом временном искусстве, пульс – это своеобразный организатор времени, благодаря которому отдельные звуки превращаются в музыку, слова – в текст и драму, отдельные движения – в пантомиму и танец. Когда же на сценических подмостках оказываются все эти составляющие, между ними происходит своеобразная борьба за власть. В зависимости от «победителя» формируется жанр – опера, мюзикл, балет, драматический спектакль. В современных театральных реалиях эта борьба значительно обострилась, и теперь оперный спектакль часто претендует на значительное усиление драматического начала, а драматический театр в свою очередь активнее применяет музыкальные средства. Каждый автор формирует свой вариант соотношения звуков, слов, пластики, создавая индивидуальный авторский синтез.

Необычным экспериментом в области таких комбинаций стал авторский проект «СаунДрама» режиссера Владимира Панкова. Он существует уже более 10 лет и спектакли, созданные его усилиями, стали участниками российских и международных фестивалей.

Панков окончил РАТИ-ГИТИС в мастерской О. Л. Кудряшова по специальности актёр. С 1999 по 2003 г. в качестве актера работал в Московском театре Эстрады. С 2000 года совместно с Владимиром Нелиновым, Сергеем Родюковым и Владимиром Кудрявцевым создал музыкальную группу «Пан-квартет», которая со временем переросла в Студию SounDrama, объединившую музыкантов, артистов, художников, хореографов.

Уже само название проекта говорит о специфике: ««Soundrama» – «Звуко-драма». Суть его заключается в особой координации действия и музыки: «Каждый участник, вне зависимости от специфики своей профессии, подчинен логике звука, и в тоже время свободен в импровизации, в живом восприятии окружающей сценической действительности»¹.

¹ Студия SounDrama [Электронный ресурс] URL: <http://soundrama.ru/ru/projects/theater> (дата обращения: 14. 04. 2015)

Идеи «СаунДрамы» Панков реализовал в одной из своих последних режиссерских работ – пьесе Александра Володина «Фабричная девчонка», поставленной с третьим курсом эстрадно-джазового отделения ГИТИСа в 2014 году. Студенты, умеющие петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах, стали прекрасным «инструментом» для воплощения этих идей. Кроме того, пьеса Володина (1956 г.) о жизни и быте девушек текстильного общежития давала великолепный материал для включения в спектакль разнообразной музыки.

В работе с артистами режиссер в первую очередь обращал внимание на важность *ощущения общего пульса постановки*, объединяющего все компоненты спектакля. Мысль эта не нова: еще Станиславский писал о пульсации, необходимой для организации «процессуальности и целеустремленности спектакля»². Однако у Панкова она приобретает новую трактовку, так как полноценной частью драматического спектакля становится звучание музыкальных инструментов, а значит звук и его характеристики.

Первоочередной компонент для создания СаунДрамы – драматический текст. Специфика работы с ним связана с особым отношением к нему режиссера: важным оказывается не только содержание текста, но способ его подачи, четко организованный ритм речи, с выдержанными паузами и выстроенной интонационной линией, часто с повторением фраз. Например, монолог кинооператора, открывающий спектакль, в сути не информативен: речь идет о расстановке вещей в кадре, однако с помощью такого подхода к тексту задается общая напряженная атмосфера спектакля.

В каком-то смысле, это напоминает традицию оперной декламационной мелодии, только «наоборот». Русские композиторы XIX века стремились найти музыкальные интонации близкие человеческой речи из них «вырастить» мелодическую линию. Метод Панкова, напротив, предполагает рождение разговорного языка «из духа» мелодии: ритмизация речи и закрепление в ней определенных интонационных оборотов приближает ее к музыке.

Вторая важная задача, которую решал режиссер, – выбор музыки, звучащей в спектакле. Панкова чаще всего использует ориги-

² Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе к воплощению// Искусство режиссуры. XX век. М. :Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 166.

нальные авторские сочинения, написанные специально для спектакля. В данном случае, в подборе музыкального материала Владимир Панков сотрудничал с постоянным участником СаунДрамы – музыкантом и композитором Сергеем Родюковым. Время действия пьесы продиктовало свои условия, и несколько советских песен с их ностальгическим флером эпохи очень органично вписались в общую канву драматического действия. При этом главным, по-видимому, в данном случае был не столько смысл песни, сколько *момент ее появления и способ подачи*.

Первая из сквозных музыкальных тем постановки – песня Я. Френкеля на слова М. Танича «Текстильный городок». Она идеально подходит к содержанию и «тону» володинской пьесы, как будто специально написана для нее, хотя в действительности сочинена была позже – в 1961 году. «Городок» звучит в спектакле несколько раз, тем самым создавая единое интонационное поле спектакля. Возникает ряд вариаций – с изменением темпа, фактуры, инструментального состава и – в конечном счете – характера и образного строя музыки. Хоровая, сольная и инструментальная версии чаще всего используются либо как фон «внешнего» действия, либо как подтекст, для передачи внутреннего состояния героев. Оба приема в драматическом театре не новы, однако использование одного и того же музыкального материала для создания разнохарактерных эпизодов интересен. Так, в начале спектакля девушки хором поют «Городок», давая энергичный импульс действию, создавая яркую, живую атмосферу. В другом эпизоде значительно искаженные интонации той же песни в фортепианном изложении, под нервно тянущийся звук контрабаса передают душевное смятение одной из героинь.

Вторая песня, играющая важную роль, – «Да и нет» (муз. А. Колкера сл. К. Рыжова из к/ф «Личная жизнь Кузьева Валентина»). Она звучит во время центрального эпизода – истории девушки, встретившей иностранного студента. Три куплета предстают в трех вариантах. Первый – инструментальная фоновая музыка в медленно-лирическом настроении, сопровождающая беседу подруг. Второй – резкий переход во взрывную «температуру» клубного драйва. Исполняют куплет хором все участвующие в постановке девушки с групповым танцем в «стильном» духе. Завершает эпизод нежная серенада китайской девушки

под собственное сопровождение на укулеле на том же музыкальном материале. В финальной сцене эта же песня звучит без слов, в качестве фона: хоровое пение девушек имитирует накрапывающий дождик в соответствующей фактуре, с поддержкой фортепиано и гармонии.

Еще одна песня – «Сон приходит на порог» из фильма «Цирк» (муз. И. Дунаевского на сл. В. Лебедева-Кумача) – продолжает историю про иностранного студента, олицетворяя лирические чувства героев и сладкую грёзу о сладком будущем. В данном случае вопрос «как звучит» – ключевой. Песню исполняет хором под аккомпанемент все того же укулеле, с вкраплением реплик главных героев. Главная особенность исполнения песни заключается в использовании контрабаса. Пара влюбленных стоит напротив друг друга, а между ними находится этот инструмент. В ритме музыки колыбельной героини качаются по направлению друг другу, что сопровождается подобным движением смычка. Работа с инструментом напоминает жанр инструментального театра, в котором игра на музыкальных инструментах подчинена законам и театральной драматургии.

Если говорить о СаунДраме в целом, то Панков подчеркивает многослойность действия – симультанное воздействие драматического действия, музыки, танца. Здесь уместно вспомнить вертикальный монтаж Сергея Эйзенштейна. Кинорежиссер сравнивал монтаж и *оркестровую вертикаль*. СаунДрама во многом напоминает игру оркестра: также есть несколько партий, солист или группа солистов и сопровождение. Разница лишь в том, что кроме инструментов в партитуру включаются и монологи-диалоги героев, и танец, и сольное пение, и хор.

Также Эйзенштейн проводит параллель монтажа с *полифонией*: «через серию кусков идет одновременное движение целого ряда линий, из которых каждая имеет свой собственный композиционный ход, вместе с тем неотрывный от общего композиционного хода целого»³. Эйзенштейн приводит в пример монтаж «крестного хода» из фильма «Старое и новое», где можно найти клубок самостоятельных линий, которые пронизывают последовательность кадров. Он выделяет следующие партии:

³ Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 192.

1. *Партия «жары»*. Она идет, все нарастая из куска в кусок.
2. *Партия* смены крупных планов по нарастанию чисто пластической интенсивности.
3. *Партия* нарастающего упоения религиозным изуверством, то есть *игрового содержания* крупных планов.
4. *Партия* женских «голосов» (лица поющих баб, несущих иконы).
5. *Партия* мужских «голосов» (лица поющих мужчин, несущих иконы).
6. *Партия* нарастающего темпа движений у «ныряющих» под иконы. Этот встречный поток давал движение большой встречной теме, сплетавшейся как сквозь кадры, так и путем монтажного сплетения с первой большой темой – темой *несущих* иконы, кресты, хоругви.
7. *Партия общего «пресмыкания»*, объединявшая оба потока в общем движении кусков «от неба к праху», от сияющих в небе крестов и верхушек хоругвей до распростертых в пыли и прахе людей, бессмысленно бьющихся лбами в сухую землю.

Здесь мы видим, как режиссер выделяют определенные пласты, которые развиваются параллельно друг другу, в чем проявляется специфика полифонического мышления. В ином виде, но приемы полифонии у Панкова тоже выходят на первый план. Наиболее популярный прием воплощения действия – контрапунктическое соединение нескольких разножанровых партий. Показательно иллюстрирует эту идею эпизод с «наказанием Женьки» – фабричной девчонки, стремящейся жить не по установленным правилам. В центре внимания находится пластико-ритмическая сцена с группой комсомолок, напоминающих тюремных обитательниц, которые устраивают «разборку» непокорной девушке. Их движения сгруппированы вокруг железной кровати и заключены в четкую ритмическую схему по «восьмеркам», с ударами косынок на сильные доли. Механистическую поддержку создает долбящее остinato у контрабаса, а дрящиеся кластеры гармонии усугубляют и без того давящую атмосферу происходящего. Контрапунктом к этой ужасающей сцене несколько восторженный монолог в кинокамеру о прекрасной жизни в Советском Союзе, переходящий в джазовую импровизацию и декламация стиха про мальчика, мокнувшего под дождем. Собственно,

«мальчик под дождем» – это третий контрапункт к происходящему, но про него стоит сказать подробнее.

Известен композиционный прием, когда в двух- или трехголосной фуге противосложение к первой теме в несколько преобразованном виде превращается в самостоятельную вторую тему. В постановке Панкова мы видим сходное решение: до вступления главного героя в действие, он появляется в виде «контрапункта» в предшествующей сцене. Так, комсорг Бибичев выходит на сцену с букетом цветов в эпизоде с иностранным студентом, предваряющим их беседу с Лелей, во время этой беседы контрапункт создает странный танец Женьки, которая затем в следующем эпизоде становится центральной фигурой. И, наконец, точно также появляется Федя – «мальчик под дождем», которого нещадно поливает из лейки кинооператор, а тот упорно продолжает танцевать степ на фоне расправы над Женькой. А вслед за этим идет его объяснение с Надей.

Таковы некоторые особенности режиссерского метода Владимира Панкова в создании СаунДрамы. Звук, с его характеристиками метра, ритма и мелодики, становится организатором времени спектакля, его стержнем. Специфически музыкальные формы и приемы полифонии помогают создавать стройную композицию целого. Драма, ее конфликт, фабула, образы героев и раскрытие их психологии остаются для режиссера главной целью. Тем не менее, выявление музыкального в речи и драматического в звуке и пластике, принцип подчинения единому пульсу всех компонентов спектакля создают неповторимую атмосферу действия и придают СаунДраме оригинальность и выразительную силу.

ПРОФИЛЬ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА» В РАМ им. ГНЕСИНЫХ: ПОИСКИ И НАХОДКИ

Часто теоретики жалуются, что сложно объяснить кому-то, что за профессия такая: музыковед. Хочу вас уверить, что у нас, музыкальных педагогов, дела обстоят ничуть не лучше. И на вопрос: «И на чём вы играете?» тоже приходится отвечать.

Так вот: кто же мы такие и кем мы станем?

На дворе XXI век и приходится наблюдать не слишком приятную для профессиональных музыкантов тенденцию: всё меньше детей и их родителей намерены годами трудиться, чтобы в будущем едва ли относиться к низшему среднему классу, судя по материальным критериям. Однако никто не отрицает, что музыкальное образование приносит пользу. По сайтам разных музыкальных школ разлетелась памятка от Дины Константиновны Кирнарской с десятью причинами, по которым ребёнок должен заниматься музыкой. Это и дань традиции, и воспитание воли с дисциплиной, и развитие математических, лингвистических, писательских и коммуникативных способностей, умения структурировать информацию, ориентироваться одновременно в нескольких процессах, «включаться по команде» и добиваться цели¹.

К тому же столь популярно нынче всестороннее дошкольное развитие детей чуть ли не с пелёнок.

Почему так важно музыкальное воспитание начинать как можно раньше? Согласно Рудольфу Штайнеру, основателю Вальдорфской педагогики, до смены зубов ребёнок познаёт мир образно. Следовательно, звукообразы могут помочь сделать это познание гораздо шире и глубже, потому как образ порождает эмоцию, а эмоциональная память является одной из самых долговременных². Последователи Шиничи Судзуки, Марии Монтессори, Глена Домана, Масару Ибука и других признанных педагогов основывают свои системы занятий на убеждении в том, что от

рождения до взросления человека динамика его овладения различными умениями и потенциал развития головного мозга значительно уменьшаются. Поэтому, как русский для русских и японский для японцев, пусть музыкальный язык становится родным с детства для каждого.

Удивительно, что даже отдельные элементы музыкального языка выполняют важнейшую функцию. Интонация, сплетённая с человеческой речью и языком животных; ритм, который отвечает за непрерывность течения жизни и тесно связан с нашим пульсирующим организмом; темп, регулирующий временные рамки и задающий энергетический заряд; гармония, балансирующая многоликость звуков; тембр, окрашивающий звучание и создающий особые вибрации; форма, придающая стройность; метр, тональность, лад, фактура, динамика, штрих – всего, пожалуй, не перечислить. Интересно также, что музыка, как и человек, имеет характер, эмоции, настроение. И, кто знает, смогли бы мы пережить те или иные состояния, если бы звука не существовало?

Даже люди, лишённые слуха, могут ощутить физические свойства музыки, за счёт вибраций инструмента и голосового аппарата, и эмоционально её прочувствовать, благодаря визуальному восприятию живого исполнения и естественному ритмическому чутью.

А если объять музыку с целым комплексом выразительных средств, если говорить о стилях и жанрах, о культуре, о целебном воздействии, самовыражении, можно полностью убедиться в её феноменальной силе.

Наша образовательная программа называется «музыкально-прикладное искусство». Она появилась с приёмом первых студентов-бакалавров, состоявшимся 4 года назад. Что могло стать толчком для таких перемен? Скорее всего, это запросы времени. Приспосабливаясь к различным, чаще всего непредсказуемым ситуациям, человек сегодня должен быть всё более гибким, мобильным и оперативным. В России и не только – во всём мире сейчас ценятся педагоги универсальные, способные и оркестр создать, и хором руководить, и музыкальную грамоту, играючи, разъяснить, и любые художественные фантазии воплотить. Обучение музыке приравнивается к оказанию профессиональных услуг. И это меняет подход.

Нашей же задачей остаётся не изменить при этом главной цели: любым способом привить любовь к музыке и научить её понимать.

¹ Кирнарская Д. Информация для сомневающихся родителей.

² Штайнер Р. Принципы Вальдорфской педагогики. Ереван, 2012.

Любить музыку, на мой взгляд, – значит нуждаться в ней, уделять время, слушать, быть во внимании, изучать, углубляться, постигать, искать, пробовать, и жаждать новых переживаний. Понимать – значит знать или догадываться: что и зачем. Второе способствует первому. И мне кажется, что путь к заданной цели длиной в целую жизнь. Главное не загородить его в самом начале. И кто, если не музыкальные педагоги, призваны быть провожатыми?

Итак, об универсальности. Как написано в характеристике нашей профессиональной деятельности, выпускники-бакалавры профиля «Музыкальная педагогика» должны обладать полным арсеналом умений, знаний и навыков, чтобы «в области педагогической деятельности: преподавать в общеобразовательных школах, в учреждениях дополнительного образования детей, в том числе детских музыкальных школах и школах искусств, в творческих и педагогических ССУЗах предметы в области теории и истории музыкального искусства и культуры, ритмики, игры на музыкальном инструменте, хорового исполнительства; изучать образовательный потенциал обучающихся, их культурное и творческое развитие, работать над профессиональным и личностным ростом обучающихся; развивать у обучающихся творческие способности, способность к самообучению; планировать учебный процесс, выполнять методическую работу; применять лучшие образцы педагогических методик, а также разрабатывать свои»³.

Мы также должны быть профессионально образованы, чтобы «руководить творческими коллективами; репетировать и выступать с детскими хоровыми коллективами; выстраивать драматургию концертной программы. А в области научно-исследовательской деятельности: активно участвовать в научных разработках в музыкальном образовании, педагогике, искусстве и культуре». Не знаю, может ли ещё кто-нибудь похвастаться таким разнообразием дисциплин в своём учебном плане, которые направлены на то, чтобы стать профессионалами широкого профиля⁴.

³ УМО. ПРООП. 073000 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство (Квалификация (степень) «бакалавр») Характеристика профессиональной деятельности бакалавров. URL: http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/file/umo/07300proopmusicology_b.pdf (дата обращения: 01. 04. 15).

⁴ Там же.

Наравне со всеми студентами-бакалаврами Историко-Теоретико-Композиторского факультета мы изучаем музыкально-теоретические предметы и методики преподавания некоторых из них. Следовательно, перед нами уже открыты двери кабинетов сольфеджио, теории и музыкальной литературы в музыкальных школах и школах искусств, а также методические кабинеты, и, при наличии, включен компьютер для всяческих специальных работ.

Как у студентов-дирижёров академического хора, в учебном плане музыкальных педагогов имеются дирижирование, хоровой класс и исполнительская хоровая практика, чтение партитур, методика преподавания хоровых дисциплин, ансамбль, вокал. Многие из нас сталкиваются с этими предметами впервые. И перед нашими учителями стоит задача за отнюдь не большое количество часов подготовить нас к возможной работе с вокальными коллективами в ДМШ, ДШИ и ОШ.

К сожалению, мы ощущаем на себе недостаток часов вокальной подготовки. Постановка голоса – основа всех дисциплин, связанных с пением. По нашей просьбе на всех занятиях хорового цикла нам теоретически объясняют физиологическое строение органов голосового аппарата, учат определять тип голоса хориста, слышать недостатки его звучания. Но, пока мы сами не научимся петь правильно, никакая теория нас не спасёт.

Конечно, в нашем учебном плане есть и свои, только для нас предназначенные дисциплины. Замечательно, что мы знакомимся с музыкальной педагогикой в общеобразовательных и музыкальных школах. При поступлении в ВУЗ все мы, по причине своей амбициозности, боялись думать о преподавании музыки в ОШ. Но познакомившись со специальными программами, посетив уроки музыки неравнодушных учителей-энтузиастов, мы уже ни от чего не зарекаемся.

Мы подробно изучаем педагогический репертуар, что позволяет нам стать музыкальными руководителями не только в школах, но и в дошкольных учебных заведениях.

Мы очень рады появлению методики преподавания ритмики среди других дисциплин. Невозможно не согласиться с её пользой для музыкальных педагогов.

Безусловно, обязательной дисциплиной для нас должна быть «Музыкальная педагогика и психология». Жаль, что из предметов по выбору между «Психологией музыкальных способностей» и «Теорией и исто-

рией педагогики» нам нужно выбрать лишь что-то одно. Хотя многие из нас считают и то, и другое (в качественном изложении) практически необходимым для будущей профессии.

Зато, шутки ли ради, мы на баяне с дисклавиром поиграли.

Таким образом, среди этого обширного и разнообразного набора дисциплин мы вольны выбрать свою стезю.

Стоит добавить, что музыкальной педагогике всю свою жизнь посвятили сёстры Гнесины, основатели нашей академии. Как написано в статье «Из истории академии имени Гнесиных» на сайте академии: «Уже в дореволюционный период школа Гнесиных завоевала самую высокую репутацию и выделилась целым рядом важных педагогических начинаний, самым знаменитым из которых стало создание первого в Москве детского школьного хора». После 1944 года, когда был создан ГМПИ им. Гнесиных, именно у нас «по сравнению с консерваториями более глубокими стали учебные курсы педагогической практики и методики обучения». Здесь «создавались многочисленные учебные пособия (в том числе звуковые) и методические программы, изобретались различные технические средства обучения»⁵.

Поэтому на нас, студентах, и на нашей кафедре в целом лежит большая ответственность и важная задача: сохранять и развивать то, что явилось профессиональной основой зарождения Школы Гнесиных.

Думаю, ни на один факультет не поступают абитуриенты с подобной пестротой специальностей. Среди нас есть выпускники училищ по классу флейты, скрипки, фортепиано, хорового дирижирования, музыковедения. Академия позволяет кому-то найти и увлечься новой сферой профессиональной деятельности, а кому-то продолжить развиваться в ранее начатом направлении.

На 4 курсе всем нам предстоит защита дипломного реферата. И здесь, пожалуй, пора будет определиться с тем, что вызывает у нас наибольший интерес. Также показателем уровня нашей подготовки на государственном экзамене станет исполнение концертной программы в форме дирижирования учебным хоровым коллективом и работы с хором, а также исполнения сольной концертной программы на фортепиано.

А уж куда приложится наше образование – жизнь покажет.

⁵ Из истории академии имени Гнесиных. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/44> (дата обращения: 01.04.15).

ОБУЧЕНИЕ НА СПЕЦИАЛЬНОСТИ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА»: ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Нередко выпускник ВУЗа по завершении учебы и при устройстве на работу сталкивается с недостатком практических навыков по своей специальности. Часто учебные программы составлены таким образом, что студент изучает множество теоретических дисциплин, а применить полученные знания на практике просто нет возможности.

С 2011 года с переходом РАМ имени Гнесиных на Болонскую систему образования, на историко-теоретико-композиторском факультете расширился круг специальностей. К традиционным («Музыковедение», «Звукорежиссура» и «Композиция») добавились новые: «Музыкальная педагогика», «Компьютерная музыка и аранжировка», «Этномузыкология» и «Музыкальная журналистика». Учебные планы всех перечисленных специальностей имеют как сходства, так и различия. Хотелось бы подробнее рассмотреть обучение на профиле «Музыкальная журналистика», а именно его практическую сторону.

В первом семестре третьего курса мы начали изучать основы телевизионной журналистики. Примером, на котором мы знакомимся с данной сферой, стал телеканал «Культура». Как следует из самого его названия, канал специализируется не только на музыке, но охватывает все области культурной жизни.

Около двух с половиной месяцев мы занимались теоретической подготовкой. Взяв за основу одну программу (Новости культуры), мы проанализировали её структуру: количество рубрик, особенности каждой из них, их последовательность. Кроме того, содержание самих выпусков новостей варьировалось в зависимости от времени выхода (утренний, вечерний). Информация об одном и том же событии в один и тот же день может подаваться по-разному. Скажем, в утреннем выпуске мероприятие анонсируется, а вечером дается подробный репортаж. Или же утром – репортаж, а вечером – закадровый ролик.

На предварительном этапе мы пополнили наш словарный запас телевизионной терминологией и сленгом: шпигель, закадр, отбивка, подводка, шапка, корсет, спикер, синхрон, стендап и т. д. Некоторые из них нам уже были знакомы, другие мы услышали впервые. Здесь важно было понять именно телевизионную специфику жанров. Например, шпигель – это тот же анонс. Однако текст без телевизионного изображения и с таковым будет принципиально разным. Кроме того, надо учитывать, что информация воспринимается на слух. После того, как работа велась, в основном, над письменными текстами, перестроиться бывает непросто. Нужно отказываться от длинных конструкций, чаще прибегать к назывным предложениям, то есть пользоваться принципиально другими языковыми средствами.

Форматы телевизионных сообщений также отличаются друг от друга. Информацию об одном и том же событии можно подать как репортаж или как закадр. В первом случае журналист наделен большей свободой: и временной, и в плане используемых средств. Есть возможность больше показать, взять комментарии у нескольких спикеров, снять стендап (если обстоятельства того требуют), написать подробный закадровый текст. В кадре информация должна быть краткой, лаконичной, ёмкой. Функция изображения – не дублировать текст, а дополнять его.

Мы практиковались в написании телевизионных текстов различных форматов.

Затем настал черед практики на самом телеканале. Это было не первое наше знакомство с каналом «Культура»: еще в начале I курса мы ходили туда на экскурсию.

Основная часть стажировки – ездить на съемки репортажей с опытными корреспондентами. Ну и конечно, отсатривать и анализировать сюжеты. Информационные поводы были самыми разными: концерты, оперные постановки, драматические спектакли, выставки, юбилеи. Кажется, что две-три минуты эфирного времени – это очень мало. На деле оказывается не совсем так. Тот конечный вариант, который видит зритель – это своеобразный концентрат из всего, что удалось отснять. Почти час времени нужно сжать до нескольких минут. Как это делается? Прежде всего, все должно следовать общей логике сюжета. В соответствии с концепцией, выстраивается порядок закадров, синхронов, стендапов, лайфов. Эта очередность определяется, как правило, или во время съем-

ки сюжета, или уже после. Конечно, у корреспондента чаще всего есть определенный план, намечены возможные спикеры и круг вопросов, которые можно будет им задать. Но нередко возникают непредвиденные обстоятельства, в связи с чем ракурс репортажа может измениться.

Такая практика была интересна прежде всего тем, что мы пытались теоретически проанализировать явление, которое вроде бы хорошо нам знакомо. Газеты читают не все, радио тоже не все слушают, а телевидение, пожалуй, самое популярное средство массовой информации на сегодняшний момент. И у нас появилась возможность «заглянуть в телевизор» не с привычной позиции «потребителя», т. е. зрителя, а со стороны производителя, журналиста.

Помимо собственно съемок мы наблюдали за монтажом отснятого материала, попробовали записать закадровый текст в студии. Пришлось поработать над интонацией, логическими ударениями, дикцией – то есть всем тем, что позволяет максимально полно донести текст до слушателя.

Не менее ценной была возможность общаться с корреспондентами и задавать им вопросы, связанные с работой.

Часто значимым событиям в культурной жизни предшествуют различные мероприятия презентационного характера: пресс-конференции, брифинги, предпремьерные показы, открытые репетиции и др. Как правило, на них присутствуют заранее аккредитованные представители СМИ. Цель подобных встреч – осветить предстоящее событие, анонсировать его. Это может быть премьера спектакля, открытие фестиваля, гастроли музыкального коллектива и т. д.

Подобные встречи дают возможность получить информацию «из первых уст», напрямую задать творцам и исполнителям интересующий вопрос. Часто фрагменты пресс-конференции без каких-либо существенных изменений включаются в репортаж или материал для печатного издания.

Такие мероприятия могут иметь строго официальный характер (премьера в Большом театре, визит министра культуры) или же неформальный (встреча по поводу планов того или иного артистана предстоящий сезон).

У студентов академии есть возможность ходить натакого рода встречи. Поначалу это было скорее пассивное наблюдение за тем, как

работают профессиональные журналисты. Позже при подготовке мы стали обдумывать круг возможных вопросов и задавать их.

Результатом посещения таких мероприятий, как правило, бывает материал для нашей сетевой студенческой газеты. Жанр зависит от самого события – его масштаба, характера – и формата презентации: иногда выходит небольшая информационная заметка, а иногда развернутый репортаж с элементами рецензии.

Такой вид учебно-практической деятельности имеет свою специфику. У студентов есть возможность познакомиться со своими будущими коллегами; сравнить несколько материалов по одному и тому же информационному поводу, узнать точки зрения разных журналистов и сравнить её со своей собственной. Кроме того, информация, добытая из первоисточника (непосредственно от режиссера, дирижера, исполнителя) гораздо более интересна и достоверна, чем та, которую можно найти самостоятельно, например, в интернете.

С этого семестра мы начали освоение радиальных жанров. Этот вид практики так же предполагает стажировку на радио. Но на сей раз мы, студенты-журналисты III курса начали с создания собственного проекта – информационно-музыкальной радиопрограммы, которая выкладывается в группу студенческой газеты «Без фальши» в социальной сети «ВКонтакте».

Как и интернет-газета, программа не имеет строгого формата, хотя в ней присутствует ряд постоянных рубрик: новости, анонсы, памятные даты, интервью. Освещаются как события из жизни академии им. Гнесиных, так и столичные культурные мероприятия вообще. Мы работаем с уже знакомыми журналистскими жанрами, с которыми мы уже сталкивались ранее. Главное здесь – выдержать радиальный формат. Основная сложность в том, чтобы создать тексты, хорошо воспринимаемые на слух без изображения.

Подготовка программы полностью лежит на наших плечах: и не только ее информационная часть, но и техническая. Работа включает несколько этапов: написание текстовой части (новости, анонсы, памятные даты), запись интервью с гостями и комментариев экспертов, подбор музыкального материала, запись всего вышперечисленного в студии и монтаж. Мы заранее распределяем обязанности, но делаем все сообща, т. к. в итоге должен получиться цельный информационный продукт.

Освещая прошедшие или анонсируя предстоящие, мы стараемся не просто написать грамотный радиальный текст, но и взять комментарии у участников мероприятия или слушателей. Наша цель – максимально приблизить учебное задание к настоящей, живой радиопрограмме, которую было бы интересно слушать как профессионалам, так и любителям музыки.

В создании радиопрограммы нам помогают студенты-композиторы и звукорежиссеры.

Помимо упомянутых мной видов практического обучения, музыкальные журналисты публикуются в сетевой студенческой газете «Без фальши», о которой подробнее расскажет студентка III курса, главный редактор издания Тамара Семикова. Также в рамках абонемента «Музыка. Театр. Слово» у нас есть возможность работать над комментариями к концертам и выступать в роли ведущих.

Таким образом, недостатка в практических навыках и способах их применения студенты-журналисты не испытывают. Виды деятельности разнообразны, так что каждый может не просто попробовать себя в разных качествах, но и определиться, чем именно ему хотелось бы заниматься в дальнейшем.

ЭЛЕКТРОННАЯ ГАЗЕТА СТУДЕНТОВ РАМ ИМ. ГНЕСИНЫХ: ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Не секрет, что успех студента в овладении некоторыми специальностями во многом зависит от опыта, приобретенного во время учебы. Что же говорить о работе журналиста, в которой первостепенную роль играют преимущественно практические навыки – умение схватывать суть, быстрота реакции, активность мышления, «набитая» рука. Теоретические дисциплины и приобретенные знания эти качества только дополняют, но никак не заменяют.

Именно поэтому хотелось бы обратиться к одной из составляющих сторон обучения по профилю «Музыкальная журналистика и редакторская деятельность в СМИ» в РАМ им. Гнесиных – к сетевой студенческой газете «Без фальши».

Газета существует с апреля 2012 года – с того момента, когда в академии появилась специализация «Музыкальная журналистика». Инициатива создания газеты принадлежала студентке II курса ИТК Елене Кравцун и студентам-журналистам I курса. На сегодняшний день издание стало настоящей стартовой площадкой для начинающих «акул пера» – и не только для них.

Газета выходит исключительно в электронном формате и обновляется при поступлении новых материалов. Также у нее есть своя группа в социальной сети «ВКонтакте», где размещается дополнительная информация: афиши ближайших концертов, объявления о конкурсах и различных проектах для музыкантов, а также фото-отчеты. Наша академическая газета, как и большинство электронных изданий, обладает рядом бесспорных преимуществ:

- экономичность – отсутствие затрат на печать и бумагу;
- частое обновление – оперативность и актуальность получаемой информации оперативность и актуальность информации, ее частое обновление;
- отсутствие проблем, связанных с распространением газеты.

Студенческая газета РАМ им. Гнесиных – это уникальное издание, так как оно целиком и полностью реализуется силами студентов. Если обратиться к подобного рода студенческими проектам, например, к газете Московской консерватории «Трибуна молодого журналиста», то выяснится, что главными редакторами консерваторского ресурса являются профессора, кандидаты и доктора искусствоведения, а никак не студенты. В нашей же сетевой газете всю работу – от выбора тем до публикации материала – полностью осуществляют учащиеся академии. Это обстоятельство позволяет студентам ощутить полную ответственность за реализацию и развитие газеты, почувствовать готовность к работе без обязательного контроля и давления со стороны. Хотя, безусловно, педагоги, участвуют в жизни газеты: помогают с редактурой материалов, подсказывают правильные решения в спорных ситуациях и предоставляют дополнительную информацию.

Газета «Без фальши» стала основной практической базой, в первую очередь, для начинающих журналистов, которые работают в издании на протяжении всех 4-х лет обучения по своей специальности. К настоящему моменту газета полностью перешла из рук музыковедов, которые на первом этапе занимались редактурой статей и публикациями, в руки музыкальных журналистов. С апреля 2012 по март 2013 года руководство газетой осуществляли редактор Наталия Сергеева и главный редактор, музыковед Елена Кравцун, а с апреля 2013 по март 2014 года – уже студенты профиля «Музыкальная журналистика»: редактор Наталья Лаптева и главный редактор Полина Полянская, которая с большим энтузиазмом и рвением взялась за исполнение своей работы. Музыковеды также продолжали редактировать статьи. В 2014- 2015 гг. в редколлегию вошли журналисты III курса: сетевой редактор и арт-редактор Варвара Елифанова, ответственная за техническую составляющую ресурса, публикацию крупных материалов, размещение афиш и новостей в группе «ВКонтакте», сетевой редактор Ярославна Мясина, в обязанности которой входила редакция и публикация статей, редактор Полина Зотова, выполнявшая редактуру и корректуру материалов, и главный редактор Тамара Семикова. В обязанности главного редактора входило планирование тем на текущий месяц, распределение задач между редколлекцией, материалов между авторами, определение сроков публикации, а также размещение дополнительной информации о проектах и конкурсах в социальной сети.

Еще год назад встал вопрос о том, что изданию, в связи с расширением его функциональности, необходимо именно командное руководство, а не единоличное выполнение всех обязанностей. Можно сказать, что редколлегия III курса протестировала эту модель и пришла к выводу о ее надежности и абсолютной оправданности. Преимущества работы в команде очевидны:

- это оперативность подачи материалов – слаженность действий приводит в результате к скорости их выполнения. Статья проходит несколько этапов – от формулировки темы до ее публикации. Тему может предложить главный редактор, а проверить и опубликовать материал – свободный на данный момент член редколлегии;

- охват большего количества текстов. В среднем в неделю газета выпускает 3-4 материала, которые могут нуждаться в корректуре, редактуры; одновременно происходит поиск фото-материалов;

- посильное распределение нагрузки.

Издание с каждым годом приобретает все большую популярность и один человек уже с трудом справляется с объемом поступающей информации. Поэтому наличие команды является одним из условий успешной работы.

Не менее важными действующими лицами в издании являются авторы. Если в редакционную коллегия сейчас входят студенты-журналисты, то в качестве автора выступить может студент любого факультета. Помимо музыковедов, для которых газета – тоже «штатная» практическая площадка, свои материалы предлагают студенты-пианисты, хоровые дирижеры, музыкальные педагоги, композиторы и студенты, обучающиеся по другим специальностям. Учащиеся разных факультетов, как правило, не просто пробуют свои силы в написании статей, но рассказывают именно о той сфере, которая им наиболее близка, в которой они уже почти настоящие эксперты. Так что для них это не менее ценная практика. Редколлегия, в свою очередь, всегда рада новым авторам и свежим идеям.

Как происходит работа над материалом? Как правило, главный редактор предоставляет автору право самому выбрать тему или же предлагает несколько своих идей, устанавливая при этом срок написания статьи и отслеживая процесс работы.

Искренняя заинтересованность журналиста – залог увлекательного и, самое главное, небезразличного материала. Выбор тем и жанров ни-

чем не ограничен: можно взять интервью у доцента кафедры философии С. Н. Чухлеба или у преподавателя физкультуры Ю. В. Волкова, а можно осветить торжественное юбилейное мероприятие или оперную премьеру. Начинаящий студент-журналист запросто пообщается с нашими гостями из-за рубежа, например, с авторитетным музыкальным критиком лондонской «The Daily Telegraph» Джеффри Норрисом. Не менее оригинальный материал получается, если взять интервью у работников диспетчерской, гардероба или устроить новогодний опрос, в котором примут участие педагоги и сотрудники вуза.

Большой читательский интерес вызывают также материалы, освещающие студенческую жизнь академии: праздник Хэллоуин в общегитии, первые вузовские впечатления первокурсников, студенческие конференции, экспедиции, конкурсы, рассказы о новых музыкальных коллективах, образовавшихся в стенах академии.

Таким образом, основной круг тем, касается самой академии. И здесь не без гордости можно отметить, что мало какое мероприятие обходится без информационной поддержки, которую оказывает газета – публикации афиш, анонсов, обзоров событий.

С недавнего времени началось сотрудничество издания «Без фальши» с PR-отделом Московской консерватории, которые присылают нам информацию о своих мероприятиях и концертах. Взамен мы можем публиковаться в их газете и получать бесплатные приглашения на консерваторские концерты.

Отдельного внимания заслуживают конкурсы, которые были организованы газетой «Без фальши». Первый конкурс состоялся в сентябре 2013 года и вызвал живой отклик. В ноябре 2014 г. прошел второй конкурс под названием «Мастерство журналиста». Студенты разных специальностей прислали яркие материалы всевозможных жанров: анонсы, рецензии, репортажи, интервью. I место заняла работа Полины Зотовой, посвященная встрече наших студентов с режиссером Василием Бархатовым. Статус конкурса во многом определили педагоги, которые входили в состав жюри: И. П. Сусидко (председатель жюри), В. М. Келле, Л. Ю. Аристархова, Ю. И. Агишева, И. И. Козлов.

Практическая деятельность в газете тесно соприкасается с предметами, которые входят в учебную программу музыкальных журналистов и музыковедов, что позволяет оттачивать свое мастерство под

руководством преподавателей. Это такие курсы, как «Музыкальная критика» и «Музыкальная журналистика». Поддержку газете оказывают многие педагоги: Л. Ю. Аристархова, И. П. Сусидко, Ю. И. Агишева, Н. И. Енукидзе, В. М. Келле, Т. И. Науменко, а также советник ректора по трудоустройству выпускников и социально-воспитательной работе И. И. Козлов.

Сетевая студенческая газета «Без фальши» гораздо моложе других подобных изданий, например, уже упомянутой «Трибуны молодого журналиста», которая была образована в 1998 году, но уже достигла замечательных результатов. Студенческая газета РАМ им. Гнесиных стала известна в разных регионах России, благодаря участию и победе осенью 2013 года во Всероссийском конкурсе интернет-ресурсов «Позитивный контент-2013». Газета оказалась первой в номинации «Сайты общественных объединений», получила множество одобрительных отзывов от организаторов и участников конкурса. На сегодняшний день «Без фальши» участвует еще в двух конкурсах – Премии «Резонанс» в номинации «Лучшее СМИ» и Фестивале студенческого творчества «ФЕСТОС» в номинации «Студенческий PR». В этих конкурсах отдельно принимают участие и авторы нашего студенческого издания. Результаты узнаем чуть позже, а пока нам остается болеть за академию им. Гнесиных.

Таким образом, можно утверждать, что сетевая студенческая газета продолжает развиваться и интерес к этому изданию с каждым годом только растет – на почту редколлегии постоянно поступают письма от различных PR-служб, коллективов и исполнителей. Помимо своей информационной и развлекательной функций, «Без фальши» играет роль важнейшего практического предмета в образовательном предметном цикле. Для студента-журналиста – это огромный опыт в качестве автора, редактора и корректора, а для студентов других специальностей – проба себя в совершенно другом амплуа.

ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ ГЛАЗАМИ СТУДЕНТА

В 2012 году Гнесинская академия объявила об открытии приема на новую специальность Этномузыкология. Мне посчастливилось стать одной из студенток первого набора. Но ведь Гнесинская академия и раньше выпускала этномузыкологов – ими становились студенты-музыковеды, которые писали диплом по музыкальному фольклору. Вообще существует целое научное направление, которое так и называется – «гнесинская школа фольклористов», она известна и пользуется большим авторитетом не только в нашей стране, но и за рубежом. Проблемная научно-исследовательская лаборатория по изучению традиционных музыкальных культур (прежде – Лаборатория народной музыки) является одним из старейших и самых крупных хранилищ музыкального фольклора в нашей стране. Таким образом, в Гнесинском Доме очень давние и прочные научные и образовательные традиции в области музыкальной фольклористики. Естественно встает вопрос: почему возникла необходимость в появлении новой узкой специализации студентов? И в чем заключается ее специфика в сравнении с прежней, существовавшей на базе музыковедческой, а также и в сравнении со специальностью «дирижер народного хора»?

Чтобы ответить на эти вопросы, нужно обратиться к истории этномузыкологии как науки (или, как называли раньше, – этномузыказнания, музыкальной фольклористики). Исторически этномузыкология выделилась, конечно же, из музыковедения – области искусствоведения, поскольку этномузыкологи также имеют дело со звучащей материей, с музыкальными произведениями... только особыми. Чтобы понять музыкальную эстетику и строение этих произведений на ранних этапах развития музыкальной фольклористики к народным песням и наигрышам подходили с тем же аналитическим инструментарием, с теми же мерками, что и к классической музыке. Но со временем стало ясно, что народная музыка – это совершенно иная область и к ней неприменимы общепринятые музыковедческие взгляды, народные музыкальные произведения организованы и живут по абсолютно иным, собственным законам, и для того чтобы их понять, нужны особые подходы и методы.

В настоящее время очевидно, что этномузыкология – это отдельная наука, которая по своим методикам и пониманию объекта изучения родственна не музыковедению, а *другим народоведческим дисциплинам*, таким как: этнография, лингвистика, этнолингвистика, культурология, антропология, археология, история, география. Это объясняет то, что современная этномузыкология заимствует многие методы исследования из этих наук, широко использует *междисциплинарные* методы изучения материала. Современный этномузыколог – не только музыкант и музыковед, он еще должен владеть знаниями и навыками диалектолога и этнографа, географа и историка, должен быть способен интерпретировать данные антропологии и археологии. Всё это нельзя не учитывать, обучая студентов-этномузыкологов.

Действительно, слишком многое отличает исследовательский процесс этномузыколога от научной деятельности его коллеги – академического музыковеда. Возьмем хотя бы такую простую вещь, как получение самого музыкального материала. «Обычному» музыковеду достаточно пойти в библиотеку и взять готовый нотный сборник. В крайнем случае – выписать из архива нужные ему материалы и документы. У этномузыколога всё не так. Во-первых, он сам добывает материал для своей работы, прилагая огромные усилия в его получении. Для этого он едет в экспедицию, работает «в поле», по крупицам собирая то, что сохранилось в памяти сельских жителей. При этом качество, а часто и количество, собранного материала самым прямым образом зависит не только от состояния народной музыкальной традиции того или иного региона, но и от уровня подготовленности и компетентности самого собирателя, от его профессиональных качеств. Не говоря уже об умении общаться с людьми, располагать к себе, а также о необходимости владеть современной фиксирующей аппаратурой и т. д. Не случайно полевая деятельность – это самостоятельная часть фольклористики как науки.

На следующем этапе, весь материал, который собирается в ходе экспедиций, помещается в архив. Архивная работа очень трудоемка, она требует огромного терпения, большого количества времени, чтобы материал учесть и упорядочить – зарегистрировать, описать, атрибутировать. Опять же за скобками остается еще и работа по его правильному и долговременному хранению, что представляет собой отдельную тему.

Далее, прежде чем приступить к работе с музыкальными текстами, нужно их еще расшифровать, нотировать. Природа фольклорных музыкальных текстов иная и подход к транскрипции музыкального текста также специфичен, он имеет свои особенности. Кроме того, поскольку народные напевы – это музыкальные тексты устной природы, этномузыкологу нужно расшифровать и освоить (проанализировать) большой массив материала, исчисляющийся не десятками, а сотнями, иногда даже тысячами образцов. Только тогда можно с уверенностью понять, что в каждой конкретной песне или наигрыше особенного, индивидуального, можно даже с уверенностью судить, насколько хорошо владеет исполнитель традицией или жанром, насколько правильно он знает и воспроизводит заданные традицией каноны. И только после всей этой проделанной работы можно приступать к исследованию, которое, как видим, является далеко не начальным этапом в работе этномузыколога, ему предшествует деятельность, которую можно назвать собиранием и созданием документальных данных.

Все сказанное объясняет, почему у студентов-этномузыкологов так много специфических предметов. Например, таких как: современные технологии фиксации и хранения фольклорных материалов, обработка и систематизация экспедиционных материалов, теория музыкального фольклора, расшифровка, введение в этнологию и основы культурной антропологии, этнопсихология и этнопедагогика, история фольклористики и этномузыкологии, музыкальная регионалистика и ареалогия.

Также одной из обязательных и «особенных» дисциплин у этномузыкологов является фольклорный ансамбль. Цель этого предмета – научиться исполнению, максимально приближенному к аутентичному пению. Для этого студенты многократно слушают «образец» – оригинальное аутентичное исполнение какого-либо ансамбля. Если есть возможность, то есть имеется многоканальная запись, каждый выбирает себе понравившегося исполнителя, индивидуальная манера пения которого, тембр, диапазон наиболее соответствуют его личным музыкальным данным. При этом перед нами ставится задача не просто «снимать» – копировать какую-то конкретную голосовую версию, но также уметь самостоятельно участвовать в создании ансамблевой фактуры, понимая, конечно, законы, по которым она складывается. Мы стараемся брать для исполнения неизвестный, зачастую неопубликованный

материал, в основном из гнесинского фольклорного архива. Хочу подчеркнуть, что исполняемые песни, конечно же, не подвергаются аранжировкам или каким-либо обработкам.

Наверное, у многих может возникнуть вопрос: в чем состоит специфика музыкально-этнографического исполнительства в сравнении, например, с пением так называемых народных хоров? Для того чтобы была понятна разница между одним и другим, я бы сравнила деятельность фольклорно-этнографических ансамблей с движением *аутентиков* в классической музыке, которые, как известно, ставят своей целью исполнение музыки какой-либо исторической эпохи (как правило это старинная музыка) в ее подлинной, аутентичной манере. Однако у этнографических ансамблей есть огромное преимущество в сравнении с аутентиками. Аутентики – реконструкторы, которые никогда не слышали первоначального звучания, в их распоряжении имеется лишь нотный материал, иконографическая информация (изображения), трактаты и тому подобные документальные свидетельства. То есть они пытаются восстановить звучание музыки давно ушедших эпох, имея в своем распоряжении лишь косвенные данные, и наверное, каждый из них дорого бы дал, чтобы услышать, как играли Бах или Моцарт, как пели итальянские оперные певцы эпохи барокко или как звучали грегорианские хоралы из уст средневековых французских монахов. Так вот в отличие от аутентичных исполнителей в области профессиональной европейской музыки, российские этномузыкологи имеют (к счастью, пока еще имеют) уникальную возможность слышать и видеть традиционное исполнительское искусство народных певцов и инструменталистов. Поездки в экспедиции ценны не только тем, что мы слышим подлинную народную музыку, но можем общаться с носителями традиционной культуры, учиться у них, перенимать манеру пения. А кроме того это уникальная возможность прикоснуться к совершенно иной культуре, отличной от нашей. Культуре со своей системой ценностей, другими взглядами на жизнь, иным отношением к миру природы и к миру людей. И я думаю, что если традиционная культура смогла перешагнуть порог третьего тысячелетия, то это свидетельствует о важности хранимых ею знаний.

Еще хочется сказать, что фольклорный ансамбль ведет активную концертную деятельность, это участие в конкурсах, конференциях, фестивалях. Поездки в Санкт-Петербург, Белоруссию, Польшу. Также от-

четные концерты этномузыкологов в Академии пользуются большим успехом и всегда горячо принимаются публикой.

Остается добавить, что впервые музыковедческая специальность «Этномузыкология» была открыта в Санкт-Петербургской консерватории А. М. Мехнецовым четверть века назад (в 1989 г.) Сегодня такие отделения существуют еще в нескольких городах России: Воронеже, Вологде, Уфе и Москве.

В завершении хочется сказать, что наш набор на этот профиль в Гнесинскую академию был первым, и честно говоря, я не вполне представляла, что это будет за обучение. Поступала я после окончания вокального отдела Санкт-Петербургского музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского, и двигало мной, пожалуй, только любопытство к фольклору, к народной песне. Я не ожидала, что изучение традиционной музыки настолько интересно и серьезно, что это так повлияет на мое сознание, формирование вкусов и жизненных принципов. Педагоги нашего профиля – профессионалы своего дела. Они настолько интересно преподают, что как бы порой ни было трудно, мы с большим интересом посещаем их лекции. Большинство из них является сотрудниками ПНИЛ, которая существует в академии уже более 55 лет (руководитель М. А. Енговатова). Лаборатория ведет обширную научно-исследовательскую деятельность, публикует книги, журнал «Вопросы этномузыказнания», главным редактором которого является Л. М. Белогурова.

В отечественной этномузыкологии остается множество нерешенных вопросов и проблем. И я надеюсь, что наше молодое поколение этномузыкологов будет продолжать работу в этом направлении, исследовать фольклор и делать новые открытия.

АРТ-ВОЛОНТЕРСТВО. ВРЕМЯ РАЗБРАСЫВАТЬ КАМНИ

Проблема, которая поднимается в докладе, является нетипичной для научных музыкальных конференций, но имеет большое значение в развитии музыкальной культуры и искусства.

Волонтерство, или добровольчество, довольно молодая форма организации общественной деятельности. Федеральный закон «О благотворительной деятельности и благотворительных организациях» принят 11. 08. 1995 года. Он гласит: «граждане и юридические лица вправе осуществлять благотворительную деятельность индивидуально или объединившись, с образованием или без образования благотворительной организации». По данным Государственного Комитета статистики Российской Федерации, на начало 2000 года было зарегистрировано около 490 тысяч некоммерческих организаций, из них 275 тыс. (60 %) – негосударственные организации, из которых активную деятельность в регионах вели около 70 тысяч организаций. В их деятельность было включено около 2, 5 миллиона сотрудников и добровольцев. Услугами общественных объединений и некоммерческих организаций в 2000 году воспользовалось около 30 миллионов клиентов. Совокупный ежегодный бюджет таких организаций составил примерно 500 миллионов американских долларов.

Согласно опросу ВЦИОМ, проведенному в середине 2011 года, три четверти молодых россиян готовы участвовать в общественно полезной деятельности бесплатно или за символическую плату, а уже имеют такой опыт 48% молодежи. Добровольчеством в нашей стране занимались в 2011 году 21 миллион человек. После 2013 года – Года волонтера в России – позиции НКО были заметно укреплены. В Москве на данный момент наиболее востребованными, развитыми и продуктивными являются несколько организаций: «Мосволонтер», «Молодая столица», «Студенческая община», «Московский молодежный многофункциональный центр», «В. Н. У. К.» (см. рис. 1)



Рис. 1 – Наиболее востребованные организации города Москвы, направленные на взаимодействие с волонтерами. *Организации:* а) – Мосволонтер mosvolonter. ru; б) Молодая столица molstolica. ru; в) Студенческая община sco. ru; г) Московский молодежный многофункциональный центр mymfc. ru; д) В. Н. У. К. vk. com/vnuk_volonter.

Из 9 направлений волонтерства (event-волонтерство, арт-волонтерство, эко-волонтерство, зоо-волонтерство, социальное служение, спортивное волонтерство, донорство, общественная безопасность, корпоративное волонтерство) выделены приоритетные для большинства НКО (рис. 2):

- социальное служение;
- экологическое волонтерство;
- зооволонтерство;

- донорство;
- спортивное волонтерство;
- event-волонтерство;
- волонтеры общественной безопасности;
- корпоративное волонтерство;
- арт-волонтерство.



Рис. 2 – Приоритетные направления развития волонтерства для большинства НКО

Арт-волонтерство является одним из приоритетных направлений, но понимание вопроса при реализации часто не соответствует значению «арт».

Добавление «арт» говорит об эстетической, культурной и приобщенной к искусству составляющей: арт-объект, боди-арт, арт-деко, арт-терапия и т. д.

Реализуемые в данном направлении проекты часто в большей степени соответствуют event-волонтерству. Например, на широкоизвестных мероприятиях «Ночь в музее» и «Библиночь» привлекаются, согласно СМИ и объявлениям самих НКО, арт-волонтеры, но работа волонтера при этом – встретить, проводить, помочь сориентироваться на местности. Эти виды деятельности соответствуют организаторской деятельности по обеспечению события, но не имеют под собой творческой реализации самих волонтеров.

Важным фактором для определения направления волонтерства является и сама деятельность волонтера, а не только место и событие. Например, волонтеров общественной безопасности специально готовят к их деятельности. Они умеют оказывать первую медицинскую помощь, владеют методиками предотвращения опасных ситуаций, обладают знаниями в конфликтологии, могут оказывать психологическую помощь пострадавшим и т. д. Место деятельности волонтеров соответствует их умениям и навыкам.

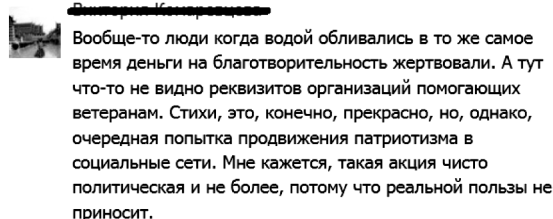
Арт-волонтерство заключается в добровольном, безвозмездном создании произведений искусства с целью воспитания в обществе высоких моральных качеств и в формирования ценностных ориентиров. Искусство – тот род человеческой деятельности, который не производит материальных благ, но обладает колоссальной силой, влияющей на эмоциональное состояние человека. Для самого человека наиболее ценными, важными и, отчасти определяющими модели поведения, являются собственные переживания. Причиной этих переживаний в числе прочего могут являться произведения искусства.

В качестве примеров деятельности арт-волонтеров можно привести:

- чтение лекций и проведение экскурсий в музеях и на пленэре;
- изменение облика города за счет украшения объектов инфраструктуры;
- концерты, мастер-классы в школах, детских домах, домах ветеранов;
- использование навыков Social Media Marketing (SMM) для культурного взаимодействия;
- участие с применением творческих навыков в фестивалях;
- проведение разного масштаба социальных акций, включающих творческую составляющую.


Для организации подобных событий и мероприятий необходим грамотный куратор или руководитель из состава НКО, разбирающийся в искусстве. У него кроме организаторских навыков и способностей, должно быть профессиональное культурологическое, музыковедческое, искусствоведческое образование. Подобных кадров крайне мало в целом по стране, поэтому уровень реализации подобных мероприятий не всегда удовлетворяет потребностям слушателя, посетителя, участника акции.

Общее недоверие общества к деятельности, не требующей от них материальных вложений или не приносящее материальной выгоды благополучателю, порождено страхами общества. В сложившейся политической и экономической ситуации людям страшно впускать в сердце и душу не только людей, но и произведения искусства.



Вообще-то люди когда водой обливались в то же самое время деньги на благотворительность жертвовали. А тут что-то не видно реквизитов организаций помогающих ветеранам. Стихи, это, конечно, прекрасно, но, однако, очередная попытка продвижения патриотизма в социальные сети. Мне кажется, такая акция чисто политическая и не более, потому что реальной пользы не приносит.

18 мар в 13:05 | Ответить



Денис
Интересно, что это видео даст?

Вот мой прадед, царство небесное, был ветераном. У него была мечта, участвовать в параде. Не сбылась, зато я это сделал за него. А остальным ветеранам, например, от школы своей, мы ходили и поздравляли.

Может быть, будет целесообразней всеми музыкальными вузами собрать хотя бы одному на квартиру нормальную? Или на операцию кому требуется, или в конце концов технику закупить, телевизоры. Ну хоть что-то существенное, НО НИКАК НЕ БЕСПОЛЕЗНЫЕ ВИДЕО, толку от которых не будет никогда! Кстати в конечном итоге, этих видео даже не останется на сервере.

Рис. 3 – Примеры негативных реакций.

В примерах речь идет об акции «Музыка и слово о войне». Смысл акции заключается в записи на видео стихотворения о войне, прочитанного перед памятниками Победы в Великой Отечественной войне, и выкладывании в социальные сети с хэштегом #СловоОВойне. Социальная идея изложена в видео примере <http://www.youtube.com/watch?v=3yAhmCMVLXY> и заключается в том, что нельзя забывать и равнодушно относиться к памятникам, литературе, музыке, посвященным Великой Отечественной войне.

Позднее, один из цитируемых мною выше собеседников признался, что боится, что его патриотические чувства будут осмеяны или использованы нечистоплотными в своих политических маневрах чиновниками.

Масс-медиа в основном занимаются коммерческими направлениями музыки, не ставящими в приоритеты интеллектуальные и нравственные основы, качественную подачу музыкального материала. Музыканты, обладающие профессиональным образованием, редко стремятся дать среднестатистическому слушателю альтернативы в качестве более демократичного музыкального языка. Таким образом, среднестатистическому слушателю, жаждущему качественной, высокой и глубокой в моральном и эстетическом планах музыки не предоставляется необходимого.

Занимаясь арт-волонтерством, музыкант имеет возможность:

- упрочить позиции качественной во всех отношениях, от замысла до звучания, музыки;
- содействовать нравственному, интеллектуальному и творческому развитию общества;
- получить возможность принять участие в организации мероприятий городского, областного, всероссийского уровней.

Последний пункт может вызвать массу вопросов, но в волонтерстве есть направление Корпоративного волонтерства и концепция КСО (Корпоративная социальная ответственность), которые предполагают наличие помощи подобным событиям и мероприятиям. Также в России начинает развиваться практика «Probono» (от лат. pro bono publico – ради общественного блага) – это оказание профессиональной помощи благотворительным, общественным и иным некоммерческим организациям, а также частным лицам, которые не могут эту помощь оплатить. Государство так же вручает гранты на реализацию социальных проектов, связанных с арт-волонтерством.

Итак, основные проблемы реализации арт-волонтерского движения являются проблемами проходящего характера. По мере развития этого молодого направления волонтерства успешно решаются:

- вопросы с точным определением сферы деятельности арт-волонтера;
- вопрос профессиональных кадров, обладающих специфическими умениями и навыками;
- вопрос общественной готовности к восприятию искусства;
- вопрос об открытых, понятных, «прозрачных» механизмах работы некоммерческих организаций и их взаимодействиях с органами власти и другими заинтересованными структурами.

МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДМШ (ФОРТЕПИАННОЕ ОТДЕЛЕНИЕ)

Я думаю, многие из нас имели опыт преподавания в музыкальной школе. И обязательно мелькала мысль: почему дети такие ленивые, не хотят заниматься, почему классика для них – это каторга, суший ад. В связи с этим мне пришла в голову мысль: а что делаем мы, преподаватели, чтобы заинтересовать нерадивого ученика? У нас огромное наследие, но почему-то из года в год в школах играют одни и те же произведения. И пишут ли нынешние молодые композиторы музыку для детей?

Но сначала – небольшая справка, которая позволит лучше представить себе контекст, в котором существует обозначенная проблема.

Стоит только заглянуть в интернет, ввести в поисковую строку словосочетание «детская музыка», и на тебя хлынет безграничный поток информации. Песенный жанр: И. Дунаевский, В. Шаинский, Ю. Чичков, Е. Крылатов, Я. Дубравин, Е. Подгайц, Л. Абелян. Музыкально-театральная область: В. Герчик, М. Коваль, М. Красев, Р. Бойко, С. Баневич – все это авторы детских опер. Е. Подгайцу также принадлежит несколько детских кантат («Как нарисовать птицу», «Лунная свирель», «Поэзия земли»). С 70-х годов XX века большой популярностью начинают пользоваться детские мюзиклы, многие из которых были экранизированы («Волшебник Изумрудного города», «Бременские музыканты» Г. Гладкова, «Мэри Поппинс, до свидания!» М. Дунаевского, «Приключения Буратино», «Красная шапочка» А. Рыбникова.). В наши дни это «Царевна-лягушка, или сказка про Ивана царевича и Василису Прекрасную» Л. Фадеевой-Москалевой, «Краденое солнце» А. Крылова, «Однажды в цветнике» В. Поповича. И, наконец, самая свежая продукция – мюзикл «Оливер Твист» Александра Чайковского, который недавно поставили в театре Н. Сац. На сайтах также размещено множество объявлений, где композиторам предлагают сотрудничать – писать музыку для детей. И если развлекательной музыке уделяется достаточ-

но большое внимание, то какое место занимает современная обучающая литература для ДМШ? Этот вопрос и стал главным мотивом для выбора темы доклада.

Итак, свои изыскания я решила начать с мониторинга книжных магазинов. В мой список вошли «Московский Дом книги», издательство «Мелодия», «Композитор», интернет-магазины педагогической литературы и т. п. Нужно отметить, что интересовалась я только фортепианной литературой. Как и следовало ожидать, подавляющее большинство изданий составили сборники произведений композиторов разных эпох и стилей. Почётное второе место заняли всевозможные самоучители игры на фортепиано. Где-то рядом расположились авторские сборники, которые рассматривают частные проблемы изучения ключей, игры гамм или чтения с листа, например: И. Ядова «Не хочу играть гаммы» или Л. Борухзон «Азбука музыкальной фантазии. Знакомство с аккордами. Путешествие по необычным ладам». Что же касается сборников для музыкальных школ, то их сравнительно немного. К примеру, из 1, 5 тысяч единиц нотных изданий для фортепиано, представленных в «Московском доме книги», лишь 81 предназначено для детской музыкальной школы. Большинство из таких сборников – это «золотые хиты» ДМШ, которые играют из года в год и аннотации к ним выглядят примерно так: *«Новое учебное пособие содержит обновленный педагогический репертуар из программы ДМШ – произведения крупной формы Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта и других композиторов».*

Доля оригинальных авторских сборников довольно мала – лишь 13 наименований. В качестве примера приведу следующие:

1. Ю. А. Фалик «Детская музыка. Надины сказки»
2. С. Н. Поддубный «Музыкальный марафон: фортепиано в 4 руки: новый репертуар» (оригинальные сочинения и переложения киномузыки С. Слонимского, Б. Чайковского, В. Гаврилина, Г. Корчмара, Л. Балая, В. Плешака, А. Дергачёва, В. Фадеева, С. Поддубного)
3. Г. А. Портнов «Старинные танцы из музыкальных спектаклей» (авторская музыка из известных музыкальных спектаклей: оперы «Король и Золушка», мюзикла «Песенки сверчка», музыкальной комедии «Третья весна» и др.)
4. С. М. Слонимский «В Африке», «Первые шаги на клавиатуре», «Три лесные истории».

Статистика показала, что у педагогов музыкальных школ очень небольшой выбор современной музыки, предназначенной для детей. Однако, каждый учитель, понимая необходимость классического репертуара в ученических программах, по-своему стремится уменьшить количество заезженных произведений. Кто-то берёт менее известные (и это вовсе не значит, что худшие) опусы классиков, кто-то экспериментирует и смело вводит в репертуар учеников новую музыку. И тут уже всё зависит от информированности преподавателя, его восприимчивости к нестандартной композиторской стилистике и, в конечном счете, желания развиваться и познавать новое вместе со своими учениками.

Для полного понимания ситуации я обратилась к учителям и ученикам детских музыкальных школ. Вот некоторые цитаты из бесед:

– Я, конечно же, беру произведения современных композиторов. Это музыка Слонимского, Губайдулиной, Эшпая, Цсфасмана, Гаврилина, Парцхаладзе. Если в процентном отношении – то 70% классики и 30% – современной. Чаще всего, это ансамбли, так как вдвоем детям легче справиться со своеобразным языком композиторов. И чаще даю тем ученикам, кто хуже справляется с классическим репертуаром. Для того же Баха надо быть усидчивым, вдумчивым и очень серьёзно относиться к занятиям. Только вот усердия деткам как раз не хватает, а из-под палки занятия – это не занятия, вы сами понимаете.

– Есть у меня ученики, которые сами находят какие-то произведения и приносят их на урок. Это музыка из кинофильмов в облегчённом переложении. Я совершенно не против таких экспериментов: видно, как дети горят желанием играть. И занятия проходят с большим энтузиазмом. Есть у меня одна девочка, которая закончила музыкальную школу, но она до сих пор занимается для себя – говорит, что так снимает стресс после учёбы, репетиций и т. п. Я очень рада, что смогла открыть ей такую отдушину.

А вот что говорят дети:

– Будь я на месте учителя, то давала бы больше популярной музыки, к примеру, из кинофильмов или мюзиклов. А играть одну классику – скука смертная!

– Я понимаю, что классика – это база, на которой мы учимся владеть инструментом, она обязательна. Но очень обидно, когда к тебе подходят одноклассники и просят что-то сыграть, а ты кроме гамм, фуг да сонат не знаешь. Над тобой смеются. Обидно, ты столько сил тратишь на обучение, а толку нет!

– Хочу уметь импровизировать, подбирать по слуху музыку, которую слышу в фильмах или в интернете, а не играть скучную классику.

– Я очень люблю Моцарта, Гайдна, Бетховена, Чайковского, Грига и других композиторов. Но иногда хочется сыграть что-то новенькое. И учительница разрешила мне играть то, что я хочу (к примеру, джазовые композиции) с условием, что я хорошо выучу полифонию и крупную форму.

– Если бы я была педагогом, то делала бы аранжировки песен из мюзиклов или фильмов. И ещё давала бы произведения композиторов XX века – в таких произведениях порой необычная и непривычная слуху гармония, но от этого музыка не становится менее интересной и полезной.

Судя по всему, и у преподавателей, и у детей есть стремление к познанию и освоению новой, современной музыки. И, несмотря на то, что ее доля в педагогическом репертуаре все еще невелика, пути решения этой проблемы уже есть.

Нельзя обойти стороной мнения самих композиторов по этому поводу:

– Начиная с XX века, композиторы идут по пути усложнения музыкального языка. Появилось много теоретических, рациональных в своей основе систем, которые развивают додекафонию, серийную технику и т. п. А молодые композиторы следуют по стопам своих учителей и работают с «математикой». Образы в таких произведениях мрачные, однообразные и совершенно не подходят для детских пьес. Слова Григория Гладкова из интервью 2012 г. только подтверждают моё мнение: «Чтобы создавать детские произведения, нужно в душе

оставаться ребенком...» А о каком детстве говорить, если в уме одна математика да формулы...

– Детскую музыку не пишу, т. к. там образы должны быть очень ясные и требуется какая-то высокая степень обобщения. Поэтому, мне кажется, тут нужно большое мастерство... А писать необходимо. Времена меняются, должна измениться и музыка. Старое пусть потихоньку уходит в архивы, а новое – играть...

– Так на вскидку и не скажу, пишет ли кто-то для детей... Хотя вот, знаю Александра Миловидова, современный композитор. Но правда, он пишет детские мюзиклы, кажется. Я лично задумывал цикл пьес для детей, но обычно хочется чего-то серьезного, вечно откладываешь эту работу в долгий ящик. Возможно, именно поэтому для детей чаще пишут уже очень взрослые композиторы. Но думаю, я писать буду обязательно, мне было бы интересно.

– Я думаю, что необходимо создавать музыкальную литературу, ориентируясь на интересы детей. Всё самое лучшее взять из джаза, рока, электронной, киномузыки, и других направлений и синтезировать это. При этом надо учитывать образную сферу, близкую детям, чтобы развивать их фантазию.

Шокирующим для меня оказалось то, что в учебных планах кафедр композиции нет места для детской музыки. Композиторы должны уметь писать для фортепиано, струнного или духового квартета, фортепианного квинтета и оркестра. А на сочинение произведений для музыкальной школы, представляющей собой один из самых важных этапов в становлении личности музыканта, не отводится ни часа.

В своей работе я лишь обозначила волнующие меня проблемы:

1. Пишут ли современные композиторы музыку для детских музыкальных школ и какова их мотивация
2. Каково качество этих сочинений
3. Каким образом подобная музыка включается в детский репертуар.

Решение же этих проблем зависит от совместных усилий композиторов, педагогов, учеников и их родителей.

Надежда Серухина

«ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА» А. Д. АРТОБОЛЕВСКОЙ

Личность Анны Даниловны Артоболевской привлекла моё особое внимание благодаря воспоминаниям о ней моего педагога из училища, Рубена Маратовича Мурадяна, являвшегося её учеником. Перед ежегодным концертом своего класса, проводимым в ДМШ им. А. Д. Артоболевской, Рубен Маратович всегда предварял выступление учеников словом о своём первом учителе, имя которого стала носить с 1993 года ДМШ №43. Меня же всегда поражало то благоговение, с которым он отзывался об Анне Даниловне, какие тёплые слова признательности подбирал, описывая её личность. Мне стало интересно, какой вклад должен внести педагог в развитие ребёнка, чтобы такая светлая память о нём осталась до конца жизни? Что это за высокая гуманистическая идея, которой она руководствовалась?

Знакомясь с материалами, посвященными Артоболевской, я обнаружила несколько интересных статей её учеников и родителей детей, которых она учила в ЦМШ. Помимо моего педагога, профессора кафедры специального фортепиано ГМПИ им. Ипполитова–Иванова, Р. М. Мурадяна, очень душевные и трогательные заметки оставили родители дочерей, обучавшихся в классе Анны Даниловны. Живые, непосредственные воспоминания написали О. Черников и В. Андрищенко, знавшие Анну Даниловну в последнее пятилетие её жизни (Мария Черникова стала впоследствии концертмейстером Большого театра, а Ольга Андрищенко сейчас концертирует за рубежом), помогают ярче представить обстановку, окунуться в ту особую атмосферу, куда попадали малыши, входя в дом своей первой учительницы, где она проводила с ними занятия¹.

По воспоминаниям Рубена Маратовича, её просторная квартира представляла собой занимательный музей экспонатов: на стене висел уже известный юным музыкантам портрет Моцарта, на полках и в

¹ Черников О. Счастье моей дочери //Фортепиано. 2005. №3-4. С. 27-30.

шкафах было размещено множество книг, нот, писем, альбомов и фотографий юных дарований, воспитывавшихся в ее классе, и великих музыкантов. Очень старательно Анна Даниловна сохраняла вырезки из газет, где упоминались её ученики. На рояле у неё стояла редкая по тем временам музыкальная шкатулка-домик – подарок из Швейцарии, игравшая фразу из «Голубого Дуная» И. Штрауса. Каждому ученику предлагалось подобрать эту мелодию, а родителям – аккомпанировать своему чаду (если родитель не был музыкантом, А. Д. показывала нужные клавиши). Безусловно, такое коллективное творчество занимало детей. Мой педагог рассказывал, что в соседней комнате, где жил внук Юра – биолог, часто ездивший в экспедиции, можно было увидеть какое-нибудь занимательное животное: «Помнится, у него жили бурундук, сова с большущими глазами, огромная кавказская овчарка, любившая вставать на задние лапы, а передние класть на плечи посетителя, и даже... волк(!), некоторое время обитавший взаперти в Юриной комнате»². Тем не менее, никто не боялся приводить в дом Артоболевской маленьких детей.

Многие из учеников Анны Даниловны в дальнейшем стали последователями её системы развития музыкальных способностей у детей. Существующий Фонд А. Д. Артоболевской ежегодно проводит международные конкурсы юных пианистов, семинары, открытые уроки, мастер-классы в различных городах страны. Целью этих мероприятий является сохранение и передача будущему поколению музыкантов того опыта и знаний в области детской педагогики, что вобрала в себя лучшие её представители.

Я, разумеется, была знакома с педагогическими принципами Артоболевской. Ученица известных отечественных педагогов, профессора Владимира Вячеславовича Пухальского, у которого она обучалась в Киеве, а в дальнейшем выпускница Петербургской консерватории класса Марии Вениаминовны Юдиной, она в совершенстве знала устройство пианистического аппарата, принципы игры на своём инструменте. Нас, будущих педагогов фортепиано, учили следовать её методике постановки рук, пальчиковой гимнастике, знакомства с клавиатурой – всему, что связано непосредственно с пианизмом. Мы конспектировали и успешно применяли на практике её советы при работе с дошкольниками.

² Впервые опубликовано в журнале «Мир школы». ноябрь 2001. С. 59–64.

Но суть методики педагога состояла не в воспитании будущих виртуозов – она была намного более обширной. Анна Даниловна развивала в учениках не только музыкальность, но, прежде всего, общую культуру. Как замечает Рубен Маратович: «она стремилась привить детям интерес и любознательность ко всему содержательному, что существовало вокруг них – как в музыке, в искусстве, так и в людях»³. Артоболевская считала, что начальное музыкальное образование должен получить каждый ребёнок независимо от его природных данных.

Мне кажется, что дети воспринимали Анну Даниловну не столько как требовательного педагога, сколько, главным образом, как добрую, чуткую и любящую бабушку, старшего друга и наставника, которая умела увлечённо рассказывать «сказку, не имеющую конца». Нужно было только научиться музыкальным азам, чтобы суметь оживить этот волшебный мир музыки.

Несмотря на полусказочную обстановку, занятия начинались уже с того момента, как ученик входил в комнату. По мнению Артоболевской, главной задачей педагога было ввести уроки музыки в жизнь ребёнка наиболее естественным для его возраста путём. Для малышей от четырёх до шести лет это была привычная игровая форма. Здесь на всю мощь работала изобретательность и выдумка Анны Даниловны, которая превращала урок в своеобразный театр, где была сценаристом и режиссёром, а исполнители – ученики сидели за инструментом и, вовлекаясь в процесс, творили. С первых прикосновений к клавиатуре она учила «разговаривать пальчиками». Все окружающие звуки – шум ветра, пение птиц, гудки поезда, – малыши пытались сначала представить или услышать, затем передать музыкальными звуками. Образные ассоциации развивали фантазию ребёнка, будили воображение.

Вот что Артоболевская вспоминала о своём ученике Сергее Слонимском, ставшим впоследствии знаменитым композитором: «Как-то зимой маленький Сережа, не раздеваясь, ворвался в комнату и побежал к роялю. На вопрос удивлённой матери, почему он не снял пальто, мальчик взволнованно ответил: «Мама! Я хочу поскорее сыграть, как падает снег!»⁴

³ Там же.

⁴ Ревзина Е. «Одержимость музыкой – это главное» // «Музыкальная жизнь». 1976. №1. С. 18-19.

Для развития артикуляции и интонирования Артоболевская использовала «подтекстовки», которые сразу же «оживляли» музыку. Подставив четверостишие про танкиста или рыбака к, казалось бы, нудным упражнениям Ганона, детям было легче усвоить технические задачи. Один из её учеников, Лёка Н. , сочинил стихи к этюду С. Ляховицкой, соответствующие его грустной мелодии и связанные с собственным эпизодом в жизни. Эта история о его собаке, оставленной в деревне на зиму, которая грустит в разлуке с ним. Проникновенные слова очень точно передали образ – это стихотворение до сих пор проговаривается уже другими ребятами, исполняющими это произведение⁵. Впоследствии, главный принцип – от музыки к технике, от образа к приёму сам собой рождал у ребёнка необходимое движение рук.

Тщательно отобранный, «проработанный» репертуар, изложенный в составленных ею сборниках «Первая встреча с музыкой» и «Хрестоматия маленького пианиста» суммирует педагогические находки Анны Даниловны. Тем не менее, свой «золотой запас» должен иметь каждый педагог, грамотно и тщательно подбирая материал среди обилия музыкально-педагогической литературы. Убеждённая в том, что с самого раннего возраста нужно проходить с учениками как можно больше произведений, Артоболевская выучивала с юными пианистами за первые три-четыре месяца до пятидесяти этюдов К. Черни в редакции Г. Гермера. Р. М. Мурадян замечал, что даже к развитию памяти мудрая учительница подходила творчески, выявляя дух соперничества между учениками в количестве выученных инвенций Баха или этюдов Черни.

Когда материал был для ученика труден, она не требовала его законченной отделки. Это были произведения, которые сами «дозревали» с приобретением новых исполнительских приёмов и рождением новых исполнительских трактовок. Здесь был важен сам процесс интенсивного развития ребёнка и, преимущественно, на более сложном, но увлекательном материале, чем на скучном, но доступном. «Артоболевская не боялась упреков в непрофессионализме. Для нее гораздо важнее было «зарядить» ученика новыми задачами, открыть ранее неведомые горизонты, дать новые импульсы его музыкальному развитию – ведь

⁵ Артоболевская А. , Первая встреча с музыкой: учебное пособие. Изд. 4-ое. Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. М. : Сов. композитор, 1988. 102 с.

это сразу же вызывало эмоциональный отклик, заставляло увлеченно работать»⁶, – вспоминает Р. М. Мурадян.

Постоянные публичные выступления были для ребят долгожданным событием, начинающимся с показа нарядов юных исполнительниц и заканчивающимся праздничным чаепитием. Формат таких концертов предполагал не академический подход, а напоминал теплую встречу и живое общение со слушателями. Анна Даниловна с малых лет приучала своих учеников к сцене. На таких вечерах выступали все дети, включая самых маленьких, которые показывали большую часть пройденного репертуара. Почувствовать пульс времени Артоболевская позволяла через ознакомление детей с музыкой современников. Часто после исполнения новых произведений происходила встреча с их создателями. Для её маленьких учеников с удовольствием писали известные отечественные композиторы: А. Хачатурян, Т. Хренников, Д. Кабалевский, А. Эшпай. С. Слонимский, сочинив свои «Капельные пьески» (такое название дала циклу А. Д.), посвятил их своей первой учительнице в знак благодарности и признательности.

Большое значение, помимо обучения музыке, Анна Даниловна уделяла воспитанию искусством. Развитию музыкального кругозора содействовали частые походы классом на концерт её бывших, а теперь уже известных учеников. Не упускала она и возможность при случае показывать своих воспитанников маститым пианистам – Г. Г. Нейгаузу, Н. Г. Рахлину, М. В. Юдиной, М. И. Гринберг. Рубен Маратович считает, что «так она стремилась ввести своих учеников в круг истинных музыкантов, приобщить как можно раньше к традициям отечественной музыкальной культуры»⁷.

Ведя своих питомцев в концертный зал, она не боялась, что детям будет сложно воспринять «серьёзную музыку». Полагаясь на их яркое воображение, сильные эмоциональные впечатления, особые свойства памяти, она следовала своему кредо – «знакомить ученика с лучшим, что создано в музыке, без всяких возрастных барьеров»⁸. Учительница охотно предлагала играть фрагменты из симфоний и опер П. Чайков-

⁶ Мурадян Р. , указ. соч. , с. 59–64.

⁷ Там же.

⁸ Артоболевская А. Д. , Хрестоматия маленького пианиста 2: учебное пособие, Личность ученика и обучение. – М. : РМИ, 1996. – 142 с.

ского, В. А. Моцарта, Л. Бетховена в адаптированном виде для двух, четырёх, восьми рук. В сборнике «Хрестоматия маленького пианиста» есть целый раздел «Для домашнего музицирования», состоящий из небольших фрагментов наиболее известных шедевров.

Большое внимание Анна Даниловна уделяла музыкальному воспитанию родителей. Возлагая на них серьёзную ответственность, как моральную, так и дисциплинарную, она вместе с детьми вовлекала их в творческий процесс, продолжая тем самым традицию совместного творчества, идущую от педагогической практики европейских консерваторий начала XIX века. Этот аспект особенно актуален в наши дни, когда, с огорчением наблюдаешь, что у современных родителей не находится времени, чтобы уделить своему ребёнку достаточного внимания.

Самый главный дар Анны Даниловны – умение раскрепощать каждого проходящего к ней ребёнка. Она выявляла его индивидуальные уникальные черты и максимально их раскрывала, применяя к разным детям индивидуальный подход. К каждому ученику она подбирала свой стиль общения, задавала нужный темп урока, но всегда работала на результат.

Артоболевская считала, что не достаточно одной интуиции при общении и воспитании ребёнка. Важно применять знания из области психологии. Сама Анна Даниловна прослушала в Московском Государственном университете им. Ломоносова курс лекций на философском отделении литературного факультета, которые ей помогли в дальнейшем. В поиске контакта с учениками особую роль сыграла дружба в молодости с С. Я. Маршаком и К. И Чуковским, их юмор и отношение к детям научили молодую учительницу говорить с ними как с равными.

Независимо от исходных данных ученика, она одинаково относилась как к ярко одарённым, так и детям со скромными возможностями. Ведь музыка для неё была, прежде всего, средством воспитания подлинной культуры в человеке.

Плеяда выдающихся пианистов и педагогов, которых воспитала Анна Даниловна, очень велика. Её учениками были будущие лауреаты всесоюзных и международных конкурсов: Алексей Наседкин, Алексей Любимов, Любовь Тимофеева, Татьяна Федькина, Евгений Королев, Владимир Овчинников, Вадим Руденко, Юрий Розум, Юрий Богданов. К моему счастью, мне довелось поучиться у ученика А. Д. Артобелев-

ской. Несмотря на его высочайший профессиональный уровень, гораздо важнее для меня было общение с моим наставником. Душевная теплота, отзывчивость и искренность, исходившая из поступков и слов этого человека, всегда поражали и радовали меня. Открытый, участливый в делах своих учеников, он всегда выслушивал их и вникал в самую суть проблемы, старался её разрешить. Помимо педагогического участия, Рубен Маратович помогал нужным советом в самые важные моменты моей жизни. Мне кажется, эта «открытость» к людям, желание помочь не только словом, но и делом – отголоски и возвращенные ростки тех добродетелей, которые заронила Анна Даниловна в его сердце и душу. Умение увидеть в каждом человеке нечто уникальное – это дар, которым обладала А. Д. Артоболевская. Но главная её заслуга заключалась в том, что она могла передавать его своим ученикам, и, тем самым, буквально «заражать» их любовью к музыке.

Научное издание

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

**Сборник статей по материалам конференции
7 – 8 апреля 2015**

Формат 60x84/₁₆. Печать офсетная.
Объем 8,1 усл. печ.л.
Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии издательства «ПРОБЕЛ-2000»
тел. (495) 287-06-19 e-mail: probel-2000@mail.ru